Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale

in Economia e
Gestione delle Arti
e delle attività
culturali (EGArt)
ordinamento LM-76

Tesi di Laurea

Arte, Capitalismo e Post-Fordismo: i casi di Tino Sehgal e Santiago Sierra

Relatore
Ch. Prof.ssa Susanne Franco

Correlatore
Ch. Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureando
Alessandro Ferlini
Matricola 847350

Anno Accademico
2020 / 2021

Indice

INTRODUZIONE **3**
CAPITOLO I **6**
Tino Sehgal **6**
1.1 Cenni biografici 6
1.2 La produzione artistica 8
1.3 Contro la materia, per una nuova economia 10
1.4 Arte, mercato, danza 13
1.5 L'estremismo anti-materialista 16
1.6 La vendita dell'immateriale 18
1.7 Le opere performative 22
CAPITOLO II **24**
Post-fordismo e performance **24**
2.1 Capitalismo e fordismo 24
2.2 Definizione e caratteristiche del Post-fordismo 28
2.3 Il lavoro immateriale 37
2.4 Il General Intellect 38
2.5 La moltitudine, i nuovi lavoratori 40
2.6 Produzione linguistica e atti creativi 42
2.7 L'artista come prototipo del lavoratore immateriale 44
2.8 Arte e Post-fordismo nella Performance Delegata 46
CAPITOLO III **51**
Situazioni costruite e transazioni effimere **51**
3.1 Tino Sehgal, il neo-manager post-fordista 51
3.2 L'autonomia dell'atto creativo nelle situazioni costruite 55
3.3 *Outsourcing* e partecipazione 57
3.4 Consumare, co-produrre, comunicare: il ruolo del pubblico 60
3.5 Autonomia e autorialità: il ruolo del marchio 62
3.6 Gli atti comunicativi esterni: il monopolio dell'informazione 65
3.7 Il potere della comunicazione e l'assenza di documentazione 68
3.8 (Auto)Mitologia 73
3.9 Ricezione e fraintendimenti 74
3.10 Transazioni economiche effimere: un falso mito? 75
CAPITOLO IV **80**
Santiago Sierra **80**

4.1 Cenni biografici 80
4.2 Il “minimalismo politico” 83
4.3 Corpi e potere 87
4.4 La presenza dell'assenza 90
4.5 Capitalismo contro Capitalismo 92
CAPITOLO V 98
Santiago Sierra e Tino Sehgal a confronto 98
5.1 L’arte alla prova dell’economia 98
5.2 Il sistema capitalista: critiche ed elogi 99
5.3 La denuncia di Sierra 100
5.4 Il cambiamento senza cambiamento di Sehgal 101
5.5 Performer e pubblico 104
5.6 La voce del silenzio e l'uso del linguaggio 106
5.7 Materialità e immaterialità 107
5.8 *There is no alternative* 108
5.9 Alienazione, “oggettificazione”, reificazione 110
5.10 *Selling Out* versus *Spruzzi di poliuretano su diciotto persone* 115
Bibliografia 118
Sitografia 126
APPENDICE I 128
Elenco delle opere di Tino Sehgal 128
APPENDICE II 144
Elenco dei video delle performance di Tino Sehgal disponibili online 144

INTRODUZIONE

Questa tesi indaga come il sistema economico capitalista e il processo produttivo post-fordista si riverberano all'interno del mondo dell'arte e, nello specifico, nei casi dei due artisti Santiago Sierra e Tino Sehgal. Muovendo dai presupposti teorici marxisti sul capitalismo e dalle teorie operaiste italiane sul post-fordismo, ho esplorato in che modo e in che misura questi due artisti performativi rispecchiano, con le loro azioni artistiche, le logiche e le metodologie proprie dei due sistemi produttivi.

Il mondo occidentale sta attraversando un processo di ristrutturazione del sistema economico dominante. Al sistema capitalista che, per quasi due secoli, si è fondato sul processo produttivo industriale di stampo fordista e taylorista, oggi si sta sostituendo una nuova forma di produzione che, dalla fine degli anni Settanta, ha iniziato a pervadere molti aspetti della nostra società: il post-fordismo.

Il post-fordismo si presenta come una forma avanzata del capitalismo, un'economia dell'immateriale che trasforma i processi di comunicazione e i rapporti sociali in processi produttivi e determina il passaggio da una produzione industriale fondata sulla detenzione di un sapere polarizzato ad una produzione cognitiva basata sull'intellettualità diffusa. In questo nuovo scenario, le capacità linguistiche e relazionali del genere umano - caratteristiche proprie dell'arte e della performance - diventano centrali per il nuovo sistema economico, venendo utilizzate e sfruttate per creare plusvalore e ricchezza. Capitalismo e post-fordismo attraversano, organizzandoli non solo l’ambito del lavoro ma anche quello della produzione artistica.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire questo tema risiedono nella curiosità personale per come i modelli economici interferiscono in maniera sempre più rilevante nelle logiche produttive in ambito artistico e, in particolar modo, di come essi influenzano il mondo dell'arte contemporanea e il suo mercato, fino ad arrivare a determinare la nascita di nuove forme artistiche, di approcci manageriali innovativi e di nuove strategie organizzative ed espositive.

L'obiettivo di questa tesi è mettere in risalto la relazione che intercorre tra arte ed economia nelle opere di Sehgal e Sierra, ponendo in particolar modo l'attenzione sulle condizioni lavorative degli interpreti delle loro performance delegate, e mostrando come

in esse si presentino in maniera evidente le criticità del lavoro, della precarietà, dello sfruttamento che il sistema economico capitalista e post-fordista comporta.

Per l'analisi del capitalismo e post-fordismo ho fatto riferimento ai testi teorici di stampo marxista e, in particolare, a quelli dei critici e filosofi italiani quali Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Christian Marazzi. La ricerca di fonti e informazioni riguardanti Tino Sehgal è stata condotta utilizzando maggiormente fonti secondarie, interviste, testimonianze dirette e indirette, video e fotografie presenti sul web, visto che, a causa del divieto assoluto dell'artista di documentare la sua opera, non esistono cataloghi e testi critici a riguardo. Per quanto concerne la ricerca su Santiago Sierra, invece, mi sono avvalso principalmente della bibliografia esistente sull'artista, e in particolare i cataloghi delle sue mostre ma anche articoli accademici di taglio storico-teorico.

Nel primo capitolo presento l'artista Tino Sehgal, ponendo particolare attenzione alla sua peculiare poetica, caratterizzata dalla proposta di una produzione immateriale dell'arte. Nel secondo capitolo, dopo una breve descrizione dell'evoluzione storica del capitalismo e del fordismo, analizzo il sistema produttivo post-fordista, specificandone le origini, le caratteristiche e i funzionamenti. In seguito, evidenzio le relazioni sorte tra il post-fordismo e l'arte e, in particolar modo, la loro presenza in una nuova tipologia di performance, definita “performance delegata”. Nel terzo capitolo presento le caratteristiche che accomunano la produzione artistica di Sehgal ai processi produttivi post-fordisti, facendo emergere la similitudine che l'artista berlinese condivide con la figura del neo-manager post-fordista. Il quarto capitolo è dedicato all'artista Santiago Sierra, di cui evidenzio soprattutto il rapporto critico nei confronti del sistema capitalistico e il desiderio di presentare negli spazi museali le logiche perverse che regolano le relazioni di potere nel mondo lavorativo. Nel quinto ed ultimo capitolo metto a confronto i due artisti per dimostrare come essi, in maniera diretta e indiretta, critica e favorevole, mostrano attraverso la loro arte, con due approcci diametralmente opposti, le logiche e i funzionamenti dei due diversi sistemi produttivi dominanti, capitalista e post-fordista.

Nelle performance di Santiago Sierra viene presentato lo sfruttamento del proletariato da parte del Capitale e la violenza che il potere lascia sui corpi dei lavoratori, mentre in Tino Sehgal emergono le modalità di sfruttamento delle capacità intellettive dei lavoratori, attraverso i loro processi comunicativi, linguistici e relazionali, al fine di creare plusvalore e guadagno economico. Con questa ricerca, ho provato a dimostrare l’assunto principale della tesi ovvero come questi due artisti all'interno del loro operare

artistico rivestano il ruolo di veri e propri manager delle risorse umane negoziando qualifiche, turni e contratti dei loro performer e facendo proprie, nel loro operato, le logiche del mercato, dell'*outsourcing*, della mercificazione dell'autentico, e dello sfruttamento della forza lavoro.

CAPITOLO I

Tino Sehgal

1.1 Cenni biografici

Tino Sehgal è uno degli artisti più affermati degli ultimi anni nel mondo della performance art. Nato a Londra nel 1976 è cresciuto e si è formato in Germania, paese di origine della madre. La sua infanzia è scandita dai diversi traslochi da una città all'altra dovuti agli spostamenti lavorativi del padre, manager presso la IBM[1], nell'industrializzata Germania settentrionale. L'ambiente sociale in cui si trova a crescere e il lavoro paterno (come sovente sottolinea l'artista ai suoi intervistatori) lo portano a formulare e a maturare un pensiero critico nei confronti della produzione industriale e dell'accumulazione di oggetti[2].

Questa precoce sensibilità intellettuale, che si manifesta in età giovanile, trova nuova linfa nel suo percorso di studi universitario. All'età di diciotto anni inizia a frequentare i corsi di economia politica all'Università Humboldt di Berlino, che Sehgal sceglie perché «è lì che per lui si discutono le cose sul serio»[3]. Nello stesso periodo decide di intraprendere in parallelo un percorso di studi di danza nella stessa città[4], proseguiti successivamente alla Folkwang Schule di Essen.

Durante gli anni universitari, Sehgal avrà modo di confrontarsi con molti dei suoi docenti, in maggioranza ex sessantottini,[5] che esercitano una forte influenza sul suo pensiero, facendogli sviluppare una personale visione «dell'ideologia di mercato predominante del nostro tempo» e del funzionamento della «circolazione delle merci»[6].

Il suo duplice interesse per la danza e l'economia, campi così apparentemente distanti e difficilmente conciliabili, trova un punto di convergenza nella frequentazione a Berlino

[1] uomo originario dell'India Britannica (attuale Pakistan) dal quale fu costretto a scappare, apparteneva ad una prominente famiglia indiana di artisti, giornalisti e celebrità.

[2] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2015, p. 12.

[3] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», 2003.

[4] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019). https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-25-summer-2012/welcome-his-situation, consultato il 05/11/2021.

[5] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 12.

[6] *Ibidem.*

con l'artista Xavier Le Roy, coreografo sperimentale e Jérôme Bel, esponente di spicco della danza contemporanea definita come concettuale.

L'influenza e i rapporti con questi due coreografi ampliano la sua visione della danza e dell'arte visiva e lo spingono a dar forma a quella che diverrà poi la base teorico-estetica portante di tutto il suo percorso artistico.

La coreografia, per Sehgal, diventa infatti uno strumento per ri-pensare ai processi di produzione, che arriva a non avere più nulla a che fare con la materia, ma che vede nel corpo umano l'unico elemento oggetto della trasformazione[7].

L'esordio artistico è datato 1999. Tino Sehgal dalla Germania si trasferisce a Gent, dove lavora con il collettivo di danza Le Ballets C de la B. Il suo primo pezzo documentato è l'opera coreografica intitolata *Twenty Minutes for the Twentieth Century* (1999). La performance, della durata di 55 minuti, vedeva Sehgal esibirsi nudo su un palco vuoto proponendo e citando venti stili di danza differenti, in una sorta di omaggio ai maggiori coreografi del passato, da Vaslav Nijinsky a Pina Bausch, da Isadora Duncan a Yvonne Rainer. In questo modo, l'artista dava vita ad una mostra incorporata presentandosi come una sorta di «museo vivente della danza»[8], così come l'ha definita il curatore Jens Hoffman, annoverabile come lo "scopritore" di Sehgal.

Nel medesimo anno Sehgal debutta in un museo. Il suo *Twenty Minutes for the Twentieth Century* viene mostrato al Moderna Musset di Stoccolma nell'ambito del festival "I'll Never Let You Go". È stato l'evento che ha sancito il suo passaggio dal teatro di danza all'arte figurativa, spalancandogli le porte di gallerie e musei, contesti in cui raccoglierà i suoi maggiori successi e i più prestigiosi riconoscimenti. Proprio grazie alla sua sfida nei confronti del contesto museale tradizionale, portata avanti tramite le sue opere senza oggetto con l'obiettivo di trainare l'arte effimera oltre i propri confini, l'artista convoglierà l'attenzione di buona parte della critica mondiale su di lui e sul suo operato.

Il sostegno e il supporto di Jens Hoffman, direttore del Wattis Institute for Contemporary Arts di San Francisco, gli permette di ampliare ben presto la frequentazione dei più prestigiosi musei d'Europa, diventando una delle presenze più frequenti nel circuito internazionale: grazie alla promozione costante e puntuale di Hoffman, Sehgal viene invitato a partecipare alla prima Biennale di Tirana, tenutasi alla National Gallery nel 2001 e, lo stesso anno, a prendere parte all'esibizione *A Little Bit of*

---

[7] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, cit.

[8] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, in «On Performativity», 2014.
https://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work/, consultato il 13/7/2021.

History Repeated al Kunst-Werke di Berlino. Hoffman è riuscito a far includere l'opera *This is Good* nel programma di Manifesta 4, e gli ha fatto ottenere una mostra personale all'Institute of Contemporary Art di Londra con il fine di «costruire la reputazione dell'artista e [...] catalizzare la critica verso il suo lavoro»[9]. Infine, ha fatto approdare le opere di Sehgal oltreoceano con la prima retrospettiva americana tenutasi al CCA Wattis Institute for Contemporary Art di San Francisco. Nel 2003 Sehgal ha tenuto una sua mostra personale al Van Abbemuseum di Eindhoven, seguita, l'anno successivo, da quella al Musée des Beaux-Arts de Nantes, in Francia. Nel 2005 ha partecipato alla 51esima edizione della Biennale di Venezia nell'ambito dell'allestimento collettivo *Utopia Station*, dove figurava come l'artista più giovane in rappresentanza della Germania. Un altro record di precocità lo ottiene anche al Guggenheim di New York nel 2010, dove, all'età di trentacinque anni, diviene il più giovane artista a presentare una mostra personale.

La sua carriera si è arricchita di riconoscimenti sempre più prestigiosi: ha vinto il premio di Zurigo nel 2009, a cui sono seguiti il Baloise Art Prize all'Art Basel di Basilea e il Kunstpries der Böttcherstrasse a Brema.

L'apice, in termini di riconoscimento artistico internazionale, viene raggiunto nel 2013 alla 55esima Biennale di Venezia, otto anni dopo la sua prima apparizione, con la vittoria del Leone D'Oro per la sua opera *Untitled*.

Sehgal attualmente vive a Berlino assieme ai due figli e alla compagna Dorothea von Hantelmann, storica dell'arte il cui nome è frequentemente rintracciabile tra quelli della critica di settore maggiormente interessati al suo lavoro[10].

1.2 La produzione artistica

Tino Sehgal ha prodotto fino ad oggi una ventina di performance, che vengono chiamate dall'autore *situazioni costruite*. L'artista mal sopporta la definizione di *performance*[11] per le sue opere: è un termine che respinge con riluttanza ad ogni intervista, in quanto la sua volontà è quella di ascrivere le sue situazioni al mondo dell'arte visiva, dal momento che le sue opere vengono presentate nelle gallerie e nei musei, e sono accessibili permanentemente negli orari di apertura e chiusura.

---

[9] *Ibidem.*

[10] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, in «New Yorker», Luglio 2012. https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist, consultato il 13/7/2021.

[11] https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/10041272/Tino-Sehgal-Invisible-art-worth-100k.html

Sehgal opera nel totale rifiuto della produzione di oggetti materiali e rivendica come elementi costitutivi della sua arte il movimento, il linguaggio, la voce e l'interazione comunicativa con lo spettatore. Per tale motivo, viene riconosciuto dalla critica come artista dell'immateriale, colui il quale riconfigura la cornice museale presentando opere d'arte visiva che non lasciano tracce materiali[12].

Quasi ogni *situazione* è caratterizzata da un titolo che inizia con "*This is*", a sottolineare la volontà dell'autore di darne una realtà tautologica; ad eccezione di *Twenty Minutes for the Twentieth Century*, pezzo mai più riproposto negli anni dall'artista, Sehgal non compare in nessuna delle sue performance.

Nelle situazioni costruite, Sehgal ingaggia dei performer che, all'interno degli spazi museali, hanno il compito di interagire con i visitatori. Claire Bishop descrive le situazioni sehgaliane come un «caso emblematico di delegated performance, ovvero di attività performative non più incentrate sulle azioni dell'artista ma su quelle di un «corpo collettivo sociale»[13], spesso composto da non professionisti del settore.

Nelle situazioni costruite i visitatori diventano così dei veri e propri co-autori, dando vita all'opera tramite le relazioni con i performer e lo spazio che li circonda. L'autorialità delle opere, nonostante sia di fatto condivisa, rimane però attribuita ufficialmente solo a Sehgal, che appare nel ruolo di «produttore del potenziale performativo del suo lavoro»[14].

I performer sono istruiti dall'artista in persona o, in certi casi, da uno dei suoi produttori: ogni performance presenta uno *score* o un canovaccio ben preciso che devono seguire e/o interpretare. Le situazioni costruite, infatti, non sono frutto dell'improvvisazione, come in un primo momento potrebbe sembrare, ma risultano, invece, minuziosamente "costruite". L'artista sembra interpretare, così, il ruolo di un'alchimista della socialità, creatore di piccoli e memorabili eventi sociali "riprodotti" all'interno del laboratorio museale sotto il suo vigile controllo: quello a cui anela sono fortuiti incontri tra persone, dialoghi spontanei, relazioni sociali.

Nonostante questa struttura, l'autore stesso sottolinea come quanto sia importante un certo grado di aleatorietà grazie alla presenza e all'interazione con il pubblico. Ogni situazione, dunque, è diversa dalla precedente «poiché l'opera d'arte e lo spettatore […] possono generare un movimento fluido e attivo tra di loro che cambia costantemente secondo il loro input»[15].

---

[12] *Ibidem.*
[13] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», n. 140, 2012, pp. 91-112.
[14] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, p. 33.
[15] Ivi, p. 6.

Le situazioni costruite hanno caratteristiche e copioni diversi, ma tutte ruotano attorno all'estetica della smaterializzazione e si materializzano unicamente nei corpi dei performer e delle persone[16]: l'azione trasforma i comportamenti in prodotti artistici. Creando, nel suo microcosmo artistico, un processo di produzione senza materia, l'immateriale si traduce nell' «arma contro la sovrabbondanza delle merci»[17].

È in questo modo che Sehgal si prefigge di sostenere l'economia dei servizi rispetto all'economia delle merci: le sue situazioni costruite si basano sui movimenti corporei, sul linguaggio, sull'interazione sociale fatta di conversazioni e situazioni dialogiche. In tal senso, il lavoro di Sehgal rientra nei parametri dell'estetica relazionale teorizzata dal critico d'arte Nicolas Bourriaud come «un'arte che assume come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale», proponendosi come «stato di incontri», un «interstizio sociale»[18], uno spazio per la rinegoziazione dei rapporti intersoggettivi. Tuttavia, rispetto all'impianto teorico di Bourriaud, «lo scarto critico» in Sehgal consiste soprattutto «nell'impedire che questo ambito di scambi produca residui oggettuali»[19].

Questa ferma volontà estetica e concettuale è la motivazione sottesa alla sua battaglia ideologica iconoclastica contro qualsiasi forma di documentazione: l'arte di Sehgal vive nella transitorietà dell'evento «e [...] persiste nella memoria e nella leggenda»[20].

1.3 Contro la materia, per una nuova economia

Il successo di Tino Sehgal nel mondo delle performance art è dovuto in gran parte all'attenzione che la critica ha rivolto alla sua poetica. Nel panorama internazionale l'artista si distingue, infatti, per avere presentato opere «che non utilizzano risorse naturali e non lasciano alcuna impronta materiale»[21] offrendo una radicale «messa in

[16] *Ibidem.*

[17] S. Bordes, *Tino Sehgal au Guggenheim* (French Morning, Marzo 2010) https://frenchmorning.com/tino-sehgal-au-guggenheim/, consultato il 23/6/2021.

[18] N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010, p. 14.

[19] V. Di Rosa, *Il medium è la mostra*, in «Fata Morgana Web», Marzo 2018, https://www.fatamorganaweb.it/tino-sehgal-ogr-torino/, consultato il 23/6/2021.

[20] C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, in «The Christian Science Monitor», Febbraio 2010. https://www.csmonitor.com/The-Culture/Arts/2010/0216/Is-it-art-For-performance-artist-Tino-Sehgal-it-s-immaterial/%28page%29/2, consultato il 16/09/2021.

[21] S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in «On Performativity», 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee, consultato il 30/11/2021.

discussione dei paradigmi produttivi»[22]. Sehgal è infatti considerato da parte della critica come colui che:

> incurante delle grandi differenze tra la teoria e la prassi dell'economia, della danza e delle arti visive, ha abbattuto i muri tra queste discipline, mettendo in discussione i modi in cui i sistemi di produzione e distribuzione possono operare all'interno della cultura e del commercio[23].

Sehgal, con le sue performance, prova che nel microcosmo dell'arte è possibile realizzare un sistema produttivo alternativo a quello che caratterizza il sistema economico dominante basato sulla produzione materiale. Questi suoi intenti hanno spinto parte della critica, dopo solo un decennio dall'inizio della sua attività, a considerarlo come «il principale maestro dell'immateriale nel mondo dell'arte»[24]: un'idealista «che ha sposato gli impulsi antimaterialisti dell'ambientalismo con quelli antimaterialisti dell'arte concettuale»[25].

Le sue radicali prese di posizione contro la produzione materiale nascono da due principali motivazioni: una spiccata sensibilità nutrita dall'artista verso le tematiche ambientali ed ecologiste, e un personale senso etico e morale dal vago sapore francescano, almeno per quanto concerne l'attaccamento alle cose. L'artista, infatti, durante le sue interviste, sottolinea come negli ultimi duecento anni l'umanità si sia ostinatamente indirizzata verso una ricerca costante di benessere personale, fondata sulla trasformazione delle risorse naturali in prodotti di consumo. Sehgal sostiene che è proprio in questa logica che il capitalismo moderno fa cadere in errore l'essere umano: si tratta di un assunto che non solo non può essere durevole ma che è addirittura forviante per le persone, fornendo una falsa idea di progresso e felicità[26]. Per l'artista, la ricerca della felicità non può essere perseguita attraverso il possesso di beni materiali, così come la crescita non può essere ricondotta ad una produzione sempre maggiore di beni fisici[27]. Secondo Sehgal, in altre parole, l'equazione felicità uguale a produzione e possesso di beni materiali sta inesorabilmente fallendo e questa convinzione lo spinge a prendere posizioni radicalmente antimaterialistiche. L'artista afferma infatti che c'è un

---

[22] V. Di Rosa, *Il medium è la mostra*, cit.
[23] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[24] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, cit.
[25] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, in «New Yorker», Luglio 2012. https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist, consultato il 13/7/2021.
[26] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.
[27] J. Confino, *Tino Sehgal's Tate Modern Exhibition Metaphor for Dematerialisation* (The Guardian, October 2012). https://www.theguardian.com/sustainable-business/tino-sehgal-tate-modern-exhibition-metaphor-dematerialisation, consultato il 23/8/2021.

«eccesso di fornitura dei beni che soddisfano i bisogni umani fondamentali»[28] a cui noi tutti dobbiamo imparare a rinunciare: non potrà essere l'acquisto del prossimo gadget ad aumentare la nostra felicità e per questo propone «un'alternativa di soddisfazione di livello superiore» che si può trovare solo «nelle relazioni interpersonali»[29].

Questa visione quasi ascetica del rapporto tra materialismo e felicità, trova radici e germogliazione nell'adolescenza dell'artista. Sehgal ricorda, con velata mestizia, come i suoi genitori dessero «troppa importanza, troppo significato alle cose» e di come per il padre «qualsiasi oggetto di consumo che acquistava» fosse la «misura diretta del suo successo nella vita»[30]. Segnato in giovinezza dai comportamenti dei suoi genitori inizia a covare il suo disprezzo verso il materialismo come mezzo per soddisfare i nostri bisogni e perseguire la felicità.

Oltre a questa valutazione di carattere etico e morale, l'irrefrenabile produzione materiale di beni di consumo risulta, oramai, inaccettabile perché non più conciliabile con le risorse naturali che il pianeta può offrirci. La seconda grande motivazione dietro la poetica dell'artista è dunque di stampo prettamente ecologista e ambientalista. Sehgal parte da un'analisi storico-antropologica del rapporto tra esseri umani e natura, rilevando come questo, oggi, sia stato completamente rovesciato rispetto ai tempi remoti. Per molti secoli le civiltà hanno dovuto far fronte a due problemi che mettevano a repentaglio la loro sopravvivenza: la mancanza di risorse e le minacce della natura. Le dinamiche economiche si sono evolute nei secoli seguendo direzioni atte a mitigare queste due avversità, facendo così in modo che «i bisogni fondamentali» fossero «adeguatamente coperti e i pericoli immediati della natura [...] domati»[31]. Questo orientamento si è protratto fino alla metà del XX secolo: dopo periodi in cui le economie occidentali avevano conosciuto per la prima volta l'eccesso di offerta[32], vi è un ribaltamento dello scenario, in cui le soluzioni diventano paradossalmente i problemi, e le vecchie minacce tornano a perigliare le società, in forme antiche e nuove (come ad esempio sotto forma di emissioni pericolose).

Se è vero che il sistema di produzione di beni sta sfruttando oltremodo le risorse naturali del pianeta con una velocità non più sostenibile e secondo una logica ciecamente irrefrenabile, Sehgal, in molte interviste rilasciate nel corso degli anni, avverte che

---

[28] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project,* University of Guelph, Master Crossways, 2016, p. 6.
[29] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.
[30] D. Stein, *Tino Sehgal*, in «W Magazine», Novembre 2009. http://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal, 13/11/2021.
[31] J. Heiser, *Funky Lessons*, Frankfurt am Main, Revolver, 2005, p. 103.
[32] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.

«trasformare la materia per produrre beni mette [...] seriamente a rischio la sopravvivenza ecologica dello stare al mondo»[33]. Il modello economico si sostiene su gambe inferme ogni giorno più fragili, che prospettano un tonfo catastrofico sempre più imminente: il divario tra disponibilità di risorse naturali e il loro eccessivo consumo è diventato insostenibile e necessita di un urgente cambiamento nel funzionamento del mercato. È su questo punto cruciale che Sehgal entra nel mondo delle performing arts. Il suo intento non è combattere il mercato e il sistema capitalistico: «resistere al mercato» per lui è semplicemente «fuorviante»[34]. Bisogna, invece, proporre un modello di produzione alternativo, per tentare di obliare la «sovrapproduzione di cose materiali [...] fonte principale della cattiva ecologia, della cattiva economia e dei cattivi valori»[35].

1.4 Arte, mercato, danza

Sehgal considera le arti un «microcosmo del mercato», in quanto funzionano «nelle stesse condizioni del sistema economico» e presentano le stesse dinamiche in termini di «circolazione e distribuzione dei beni»[36]. Partendo da questo presupposto, Sehgal vuole provare ad apportare delle modifiche al sistema di produzione[37].

Cercando all'interno del mondo dell'arte «un modo diverso di produrre (e quindi di generare reddito) [...] meno controproducente e [...] più interessante per noi»[38], trova delle risposte nella danza, la sua grande passione con l'economia. Il modo di produzione della danza è visto infatti dall'artista come «un modello interessante» con cui «cambiare il nostro orientamento sul materiale»[39]. Sehgal afferma:

> i lavori aprioristicamente basati sulla produzione di un oggetto affermano [...] strutture delle quali sono politicamente scettico, poiché rispecchiano, implicano e

[33] N. Gozzano, *Tino Sehgal alle Officine Grandi Riparazioni di Torino*, in «Unclosed» 2018. http://unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/225-tino-sehgal-alle-officine-grandi-riparazioni-di-torino.html?tmpl=component&print=1&page=, consultato il 05/11/2021.
[34] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», Art & Design, Gennaio 2010. https://www.nytimes.com/2010/02/01/arts/design/01tino.html?pagewanted=2, consultato il 13/7/2021.
[35] *Ibidem*.
[36] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 14.
[37] Ivi, p. 16.
[38] J. Heiser, *Funky Lessons*, cit. p. 103.
[39] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.

> dunque promuovono un modello di produzione economica predominante [...] sarebbe a dire la trasformazione del materiale[40].

La produzione di manufatti e opere artistiche è portatrice e promotrice del modello di produzione economica egemone che «mette a rischio la "natura" e, con essa, le condizioni che permettono la vita stessa»[41].

Così non è, invece, per la danza che, per Sehgal, è un vero e proprio «paradigma per un nuovo modello produttivo», capace di disinnescare e mettere in discussione l'egemonia del «modello di produzione in cui è profondamente inscritta l'oggettualità dell'arte»[42]. La danza è, infatti, incentrata sulla «simultaneità tra produzione e de-produzione invece che su un'economia di crescita [...] che si incentra sulla trasformazione dei comportamenti invece che del materiale, sull'instaurare una continuità tra presente e passato per dare vita a una nuova forma di presente invece che puntare all'eternità»[43].

Se le arti visive sono tradizionalmente «basate sul concetto di trasformazione del materiale in un oggetto permanente», alla danza sono sufficienti le azioni, dal momento in cui essa «trasforma le azioni in arte»[44]. La danza, in altre parole, con le sue caratteristiche specifiche e uniche, riesce, a dare risposta ai due grandi problemi che tanto tormentano Sehgal: l'impatto ambientale e l'accumulazione materiale.

Così come il movimento e il discorso, la danza si fa e si disfa nello stesso momento in cui avviene, mentre prende forma scompare. Nell'istante in cui il danzatore si muove, o l'oratore parla, produce, ma nel momento in cui una frase sospesa finisce o il movimento si ferma, cessa di esistere e così facendo si (auto) *deproduce*[45]. Non resta nulla, se non il suo ricordo in chi l'ha eseguita e in chi l'ha vista. Non produce nessun artefatto materiale che ingombri ulteriormente un mondo già saturo di cimeli ed oggetti.

Dal punto di vista artistico, il momento di *deproduzione* in sé ha, inoltre, un ruolo centrale in quanto per Sehgal «non è solo un fattore esterno, ma un elemento essenziale dell'opera d'arte»[46]. Inoltre, mentre la danza *deproduce* sé stessa nell'immediato istante

---

[40] L. Cerizza, *Dieci lunghe domande ancora senza risposta*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, «Il Manifesto», 3 Febbraio 2018, p. 3.

[41] T. Sehgal, *Idee per un nuovo modello produttivo*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, «Il Manifesto», 3 Febbraio 2018, p. 3.

[42] *Ibidem*.

[43] L. Cerizza, *Dieci lunghe domande ancora senza risposta*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, cit. p. 3.

[44] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit, p. 15.

[42] Il termine *deproduzione* è uno dei neologismi appartenenti al "vocabolario artistico" di Sehgal, utilizzato per sottolineare l'aspetto immateriale delle sue opere. Queste, diversamente dall'arte visiva, si producono nei corpi degli interpreti per poi scomparire. Il verbo evidenzia quindi il modo con cui le sue performance, una volta terminate, non lasciano tracce materiali.

[46] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 6.

in cui accade, la maggior parte delle opere d'arte visiva contribuisce a promuovere il modo di produzione predominante (la *vecchia economia*[47]).
L'artista in un'intervista a Tim Griffin del 2005 precisa:

> Nel modo di produzione prevalente [...] - che è la trasformazione della materia - la *deproduzione* è qualcosa che al massimo avviene dopo che il prodotto è stato usato, non come qualcosa di inerente ad esso ma come qualcosa di esterno ad esso.
> Così anche la *deproduzione* di una cosa materiale ha bisogno di nuovo di lavoro e risorse da investire in essa[48].

In sintesi, non solo il metodo di produzione, ma anche quello di *deproduzione* ha dei forti impatti negativi sulle risorse naturali e sull'intero pianeta.
Partendo, dunque, da questi assunti teorici, Sehgal propone un modo di produzione alternativo, che lui definisce «trasformazione delle azioni»[49]. Le sue performance possono cioè «circolare come le merci di mercato [...] senza bisogno di lasciare lo stesso tipo di traccia lasciata da un oggetto»[50].
Così facendo, la sua arte tiene fede alle istanze care ai movimenti ecologisti e ambientalisti facendosi promotrice di un'azione ad impatto zero, visto che Sehgal «per creare arte non diminuisce le risorse in diminuzione della Terra o contribuisce all'eccesso di beni di consumo»[51]. L'artista col suo operare postula che «è possibile creare arte in un modo che non avrà un impatto negativo sull'ambiente, prodotta attraverso nient'altro che il dispendio di energia umana e scambiata in modo sostenibile in un sistema di libero mercato»[52].
Se in prima battuta l'attenzione di Sehgal era focalizzata interamente sull'arte coreutica, con il proseguire degli anni allarga il suo campo d'azione arrivando a dire: «poteva andare con qualsiasi cosa, poteva essere una parola parlata, interviste [...] senza telecamera, poteva andare con il canto»[53].

---

[47] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 15.
[48] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, in «Art Forum», Maggio 2005. https://www.artforum.com/print/200505/tino-sehgal-an-interview-8832, consultato il 23/6/2021.
[49] *Ibidem.*
[50] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, in «Sin Objeto», n. 0, 2017, p. 33.
[51] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.
[52] D. von Hantelmann e M. Jongbloed, *I Promise It's Political: Performativity,* in «Art, Cologne», Museum Ludwig, 2002, p. 91.
[53] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.

1.5 L'estremismo anti-materialista

Azioni, parole e movimenti, declinate in modi sempre diversi nelle varie situazioni costruite, creano, all'interno della cornice museale, dei momenti performativi, che successivamente si trasformano in prodotti da vendere. L'estetica di Sehgal si spinge, poi, anche oltre, arrivando ad inglobare l'intera documentazione dell'opera. Quest'ultima risulta problematica perché comporterebbe la produzione di oggetti materiali, tracce, testimonianze tangibili del suo operato, vanificando così ogni intento immateriale dell'artista. Il rifiuto di produrre qualsiasi tipo di documentazione diventa, dunque, parte integrante dell'estetica del suo lavoro[54].

La logica della smaterializzazione si estende finanche alla vendita e alla trasmissione dei suoi lavori. Sehgal infatti non solo «non fa studi o disegni del suo lavoro in anticipo», rilascia raramente interviste né permette di «essere fotografato, documentato o registrato»[55], ma non fa nemmeno riproduzioni fotografiche o filmiche del suo lavoro[56], cercando di imporre questi limiti o censure a tutti coloro che assistono ad una sua opera. Questa presa di posizione si traduce in una sorta di iconoclastia[57]. La volontà di Sehgal è di spingersi ben oltre gli intenti degli artisti concettuali degli anni Sessanta che «usavano i loro corpi come materia prima e registravano le loro azioni e vendevano la documentazione come arte»[58]. A suo dire questi artisti avevano fallito nei loro obiettivi, in quanto rei di non aver spinto alle estreme conseguenze la smaterializzazione dell'oggetto artistico[59]. L'artista, al contrario, prova ad andare oltre, tentando di eliminare ogni testimonianza materiale possibile delle sue performance.

Sehgal giustifica questa sua volontà di non riprendere in alcun modo le proprie opere in foto e/o video, in quanto questi mezzi, oltre ad essere tracce materiali ecologicamente dannose, non garantiscono, a suo dire, una forma di documentazione adeguata alla performance[60]. Al pubblico viene proibito, quindi, di scattare fotografie così come di registrare ogni sorta di testimonianza video, divieti che vengono estesi anche agli uffici stampa[61]. L'artista, inoltre, non autorizza monografie sul suo lavoro[62], che tutt'oggi non

[54] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 3.
[55] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.
[56] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.
[57] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 1.
[58] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.
[59] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.
[60] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.
[61] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, in «The Vision», Febbraio 2018. https://thevision.com/cultura/sehgal-ogr-performance-art/, consultato il 23/6/2021.

esistono, e rifiuta opere collettanee che lo riguardino curate da critici o studiosi[63]. Ordina che le pagine a lui dedicate nei cataloghi delle fiere e dei festival rimangano vuote[64], vieta la stampa di locandine e manifesti[65], oltre che l'affissione di testi e sinossi sulle pareti delle sale espositive che ospitano le sue opere[66]. La declamazione al pubblico del titolo dell'opera, della data e del nome dell'autore è compito esclusivo dei performer e resta pertanto relegata alla dimensione orale. L'intera promozione delle mostre si basa così sul passaparola e sugli scritti dei critici che, in alcuni casi, aspettano addirittura la chiusura della mostra per pubblicare i loro testi, al fine di evitare anticipazioni[67].

Per gli aspetti teorici riguardanti la documentazione della performance, Sehgal fa riferimento al dibattito in corso tra gli studiosi, secondo cui, sebbene la performance svanisca nel momento in cui accade e sia dunque costitutivamente effimera, continua ad esistere nella memoria di chi l'ha eseguita, del curatore, del personale del museo e di chi vi ha assistito. Questo suo tramandarsi sotto forma di memoria incorporata e visiva oltre che veicolata dal racconto verbale genera così una sorta di «conoscenza narrativa»[68].

Secondo Sehgal, infatti, la circolazione di qualsiasi forma di documentazione «negherebbe il riconoscimento dell'esperienza delle sue situazioni costruite come loro unica vera manifestazione»[69]. Questo rigido controllo e l'insistenza sull'immaterialità dell'opera d'arte, fanno sì che l'artista venga spesso citato come «un assolutista» o «un purista»[70]. Sehgal rivendica, quindi, il primato dell'esperienza e, criticando i metodi di presentazione, conservazione e documentazione della performance, fa in modo che questa dipenda unicamente dalla memoria viva delle persone e non dalle tracce che lascia. L'artista afferma che in questa maniera i suoi lavori hanno una forma che resiste nel tempo, non dipendendo da nessun tipo di documentazione materiale[71].

La sua trasmissione attraverso i ricordi e la memoria è destinata, diffondendosi, a trasformarsi nel tempo sebbene la struttura data dalle indicazioni iniziali dell'artista funga da garanzia rispetto alle interpretazioni più fantasiose. In assenza di un archivio

---

[62] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy* in *Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 25.
[63] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 3.
[64] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.
[65] C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, cit.
[66] I. Riendeau, *Tino Sehgal reinvente les regles du jeu*, in «Espace Sculpture», n. 98, 2011, pp. 20-22.
[67] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[68] A. Bernstein, *Marina Abramovic in Conversation With Ana Bernstein*, in «Caderno Videobrasil», n. 1, 2005, p. 46.
[69] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 18.
[70] Ivi, p. 16.
[71] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.

materiale, la sua esistenza o la sua scomparsa dipenderanno soltanto dalle dinamiche della memoria individuale e collettiva[72]. I numerosi video e immagini esistenti, facilmente reperibili sul web, infatti, non sono autorizzati e provengono da scatti "rubati" dai visitatori nelle più diverse occasioni[73]. Questa documentazione "spontanea" e ufficiosa dimostra quanto sia difficile «organizzare la scomparsa […] in un'epoca di dispositivi di registrazione onnipresenti»[74]. Paradossalmente questa serie di stringenti divieti finisce per accrescere il valore del gesto documentario, mettendo alla prova il visitatore e inducendolo in tentazione. La proibizione si presenta, in definitiva, come parte di una strategia «calcolatamente allettante»[75].

1.6 La vendita dell'immateriale

Nonostante l'immaterialità delle sue opere, Sehgal considera le proprie performance dei prodotti da cui ricavare un reddito, in quanto eventi specifici e riproducibili[76]. Contrariamente a quanto può apparire ad una prima e veloce lettura del suo lavoro, infatti, l'artista è uno strenuo sostenitore del mercato e non sembra avere nessuna volontà di alterare la struttura del sistema economico capitalista[77]. La critica di Sehgal, infatti, «non è diretta al mercato o al capitalismo, ma alla trasformazione della materia» cioè al «modo di produzione inerente a un oggetto materiale»[78]. L'artista non ha alcuna riserva sul fatto che un oggetto «possa essere comprato o venduto»[79].

Come sottolinea durante un'intervista del 2005 con Tim Griffin, il suo lavoro oltre a non essere contro il sistema economico non è nemmeno «resistente a un modello di distribuzione, dato che può essere acquisito e raccolto»[80]. La sua arte, intesa ancora come merce[81], deve continuare ad essere distribuita in quanto tale. Pertanto le opere immateriali dell'artista sono ideate per essere commercializzate e vendute entrando così nel mercato dell'arte, come un qualsiasi prodotto. L'artista percepisce così un reddito dalla sua pratica, vendendo le sue opere a collezionisti e istituzioni, senza distinguere tra

[72] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 14.
[73] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, cit.
[74] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[75] *Ibidem.*
[76] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 15.
[77] Ivi, p. 38.
[78] Ivi, p. 33.
[79] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.
[80] *Ibidem.*
[81] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.

pubblico e privato. Ma proprio per le caratteristiche delle sue opere, ciò che alla fine egli vende sotto forma di merce altro non è che «un protocollo, un titolo, una data e un prezzo»[82].

Nell'opera di Sehgal il processo di smaterializzazione si estende fino all'atto di vendita, che diventa un momento importante nella concezione dell'opera dal momento che presenta anch'esso caratteri chiaramente performativi e rituali. Per la critica è questo momento ciò che distingue maggiormente[83] la poetica di Sehgal.

Se la trasmissione delle situazioni sehgaliane può avvenire - secondo l'autore - solamente da persona a persona, attraverso la narrazione orale e il passaparola, non fanno eccezione l'acquirente e il venditore durante la contrattazione per la compravendita dell'opera.

Le situazioni costruite di Sehgal si producono e *deproducono* non appena terminate, smaterializzandosi nel nulla. La "regola", infatti, è che non esiste «nulla di accessorio» che può «essere comprato e venduto [...] finché l'artista sarà in vita»[84]. L'atto di vendita, di conseguenza, risulta particolarmente atipico dal momento che in mancanza di qualsiasi tipo di oggetto da scambiare, viene ceduta, oralmente, l'idea.

L'atto di vendita, così come ci viene riportato da alcune testimonianze e dai direttori dei musei, segue un preciso rituale: Sehgal è solito presentarsi al direttore del museo con la sua gallerista, Karina Daskalov, direttrice della Marian Goodman Gallery di New York, che rappresenta l'artista (ma che curiosamente non è mai citata dallo stesso nei suoi interventi pubblici) e un notaio.

Nel caso di alcune vendite, come quella di *This Objective of that Object* al Walker Art Center[85] (5 Marzo 2010), tra i presenti vi sono inoltre i rappresentanti sia della galleria che del museo. Chi è chiamato a presenziare ha il duplice ruolo di negoziatore dei termini del contratto e di testimone del procedere della trattativa di vendita[86]. Quest'ultimo aspetto vale anche per il notaio, che vede qui snaturato il proprio ruolo: non essendo autorizzato a sancire l'accordo in forma scritta dal momento in cui "nulla" può essere documentato su carta[87], è declassato a semplice testimone simbolico. In alcuni casi, come durante la vendita di *This is Propaganda* alla Tate Modern nel 2012, al posto del notaio sono presenti due avvocati, uno per parte, oltre che due curatori e due dei rivenditori di Sehgal. I consigli di amministrazione dei musei approvano, in anticipo

[82] I. Riendeau, *Tino Sehgal reinvente les regles du jeu*, cit.
[83] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 20.
[84] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[85] Accordo avvenuto il 5 marzo 2010 alla Marian Goodman Gallery di New York City.
[86] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[87] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, cit.

rispetto alla data dell'incontro, l'acquisizione dell'opera di Sehgal (nel caso del Walker Art Center, viene deciso l'acquisto con un anno e mezzo di anticipo[88]), in modo che l'atto di vendita risulti una pura formalità. Concluse le presentazioni di rito tra i partecipanti, Sehgal spiega sia il funzionamento dell'opera sia il processo di vendita della stessa. Perché l'acquisto sia valido, bisogna che il museo rispetti delle clausole e delle condizioni, che sono memorizzate e recitate dall'artista stesso durante il colloquio. Tra queste vi sono, ad esempio: «la formazione adeguata» di chi dovrà interpretare l'opera, appositamente verificata dall'autore stesso[89]; «l'assunzione e la retribuzione degli attori»; «il periodo di tempo minimo» durante il quale l'opera viene esposta (quest'ultimo ha durata variabile ma parte da un minimo di sei settimane); il numero di volte in cui il museo ha diritto di installare l'opera, che deve avvenire sempre sotto la supervisione di Sehgal stesso o di un suo rappresentante[90]. E ancora, nel caso di «modifiche non autorizzate» il risultato della performance viene «considerato inautentico, un falso»[91]; si fa nuovamente riferimento al «divieto di fotografie e di qualsiasi altro mezzo di documentazione»[92], indipendentemente dal numero di rivendite dell'opera nel tempo[93]; infine si menziona il consenso «all'accettazione e la perpetuazione delle azioni rappresentate da queste clausole», nel caso l'opera venisse venduta.

Una volta declamate le clausole della compravendita, Sehgal invita i presenti ad esporre eventuali domande, commenti, o modifiche del contratto da proporre, discutendo eventualmente, clausola per clausola, i termini de «l'accordo formale del contratto orale di vendita»[94]. Successivamente si discute la somma che l'artista deve ricevere e, nel caso della vendita alla Tate Modern, la percentuale aggiuntiva in caso di inflazione. Le performance vengono solitamente commercializzate in edizioni che vanno da un minimo di tre a un massimo di sei[95], a più di 50.000 sterline ciascuno e per un totale di 150.000 sterline circa a vendita[96]. L'artista si riserva il diritto di trattenere un'ulteriore *épreuve d'artiste* ad ogni vendita. Nulla di tangibile è scambiato durante la transizione:

---

[88] L'opera era già stata approvata per l'acquisizione dal consiglio di amministrazione del Walker Art Center durante la loro riunione a Minneapolis, Minnesota, il 20 ottobre 2008.
[89] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. 2015 p. 18.
[90] E. Yetişkin, *Control of the Crisis of Codes in Communicative Institutional Spaces*, Istanbul University Faculty of Communication Journal, vol. 1, no. 39, 2011, p. 172.
[91] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[92] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[93] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 18.
[94] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[95] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, cit.; J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 19.
[96] C. Gleadell, *Tino Sehgal: Invisible Art Worth £100k*, in «The Telegraph», cit.

nessuna traccia materiale, fotografica o video, nessun contratto scritto, istruzioni, script, o ricevuta[97], come conferma lo stesso Sehgal. Quello che il collezionista o il museo acquista è «solo il diritto di riprodurre l'opera»[98], senza che nessun documento tangibile sia presente. La transazione termina con un accordo orale, dove si ripetono le clausole stabilite[99] e il passaggio di denaro, rigorosamente in contanti, all'artista, unico e discutibile elemento materiale dell'intera trattazione[100].

Questa modalità di pagamento consente, infatti, che nessun documento tangibile sia scambiato e possa pertanto essere registrato. Con una simbolica stretta di mano Sehgal sancisce la conclusione dell'affare. Nel caso l'opera venga successivamente rivenduta, si deve seguire lo stesso protocollo e ripetere ogni fase come durante l'acquisto originale, pena l'invalidazione dell'atto stesso, come sottolinea Jan Mot, rivenditore ufficiale di Sehgal a Bruxelles. Ogni forma di documentazione e certificato infatti equivale ad un falso[101].

I performer designati ad eseguire l'opera in caso di rivendita sono «legalmente obbligati» a «trasmettere le loro conoscenze oralmente a un individuo altrettanto selezionato di una generazione più giovane»[102], garantendo così che l'opera si tramandi nello stesso modo in cui è stata ideata a generazioni future di curatori e collezionisti.

Molti prestigiosi musei si sono cimentati nelle trattative «immateriali» per l'acquisto dei pezzi di Sehgal: nel 2008 il MoMa (Museum of Modern Art) ha acquistato l'opera *Kiss* per 70.000 dollari[103] e il Walker Art Center si è aggiudicato *This Objective is That Objective*. La Tate Modern di Londra ha acquistato *This is Propaganda* nel 2005, e nello stesso anno il museo Stedelijk di Amsterdam, ben avvezzo all'arte concettuale[104], ha acquisito *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*. Una delle quattro edizioni di *This Progress* è stata acquistata nel 2010 dal Guggenheim di New York[105].

La vendita delle opere avviene secondo queste modalità non solo con gli enti pubblici, ma anche con gli acquirenti e collezionisti privati: in questo caso l'iter procedurale rimane simile pur presentando degli accorgimenti che prevedono essenzialmente che siano gli acquirenti stessi ad installare le opere. Durante la vendita privata, Sehgal

---

[97] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, cit. p. 19.
[98] *Ibidem*.
[99] D. Stein, *Tino Sehgal*, cit.
[100] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 19.
[101] C. Gleadell, *Tino Sehgal: Invisible Art Worth £100k*, cit.
[102] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 18.
[103] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.
[104] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy* in *Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 29.
[105] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, cit. p. 19.

fornisce oralmente al compratore le istruzioni ad hoc per la creazione della situazione[106]. A fine vendita, nulla rimane nella casa dell'acquirente o nel suo deposito[107], se non «una struttura per rinnovare le sue relazioni di ricezione»[108]. La Marian Goodman Gallery di New York, galleria che rappresenta Sehgal, in uno dei suoi rari interventi, afferma che le vendite ai collezionisti privati avvengono in gran parte in Europa e Nord America. Gli acquirenti privati, sostiene Sehgal nel 2009, sono pochi, oltre che geograficamente abbastanza lontani da lui[109].

1.7 Le opere performative

Il corpus di opere performative di Sehgal può essere suddiviso arbitrariamente in tre tipologie: i primi lavori sono caratterizzati da una spiccata componente coreografica che cita celebri opere d'arte del passato: *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) è una rivisitazione al rallentatore dei pezzi *Wall-Floor Positions* (1968) di Bruce Nauman e *Roll* (1970) di Dan Graham; così anche *Kiss* (2002), una coreografia per due performer che costruisce figure plastiche inscenanti un bacio, riecheggiando i capolavori dell'arte figurativa.
Queste performance non prevedono alcuna forma di interazione con il visitatore e possono quindi essere definite come vere e proprie opere coreutiche in uno spazio museale. In questi casi, l'approccio del pubblico è quello tradizionale. Nella prima fase della sua carriera, Sehgal è infatti più intento ad avviare «una meditazione sulla forma animata» che «sulla soggettività»[110].

Il secondo gruppo di opere ha una natura più dichiarativa: i performer cantano o declamano motivetti e informazioni, al presentarsi del pubblico in sala. Sono questi gli esempi di *This is propaganda* (2002), dove i performer cantano il ritornello "This is propaganda, you know, you know"; *This is new* (2003), che vede un performer leggere il titolo di una notizia dal quotidiano di quel giorno; *This Variation* (2012) con un gruppo numeroso di performer che intonano canti a cappella su basi *beatbox*; *This is Contemporary* (2004), dove tre performer danzano sulle note del loro canto corale "This

[106] *Ibidem.*
[107] *Ibidem.*
[108] S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in *On Performativity*, cit.
[109] C. Gleadell, *Tino Sehgal: Invisible Art Worth £100k*, cit.
[110] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.

is contemporary, contemporary, contemporary!"; *This is Right* (2003), dove il performer è un bambino che legge il catalogo delle opere in vendita di Tino Sehgal; *This you* (2006) in cui una performer intona un breve motivetto. Rientra, infine, in questa categoria anche *Untitled* (2013), l'opera con cui Sehgal ha vinto la 55esima Biennale Arte di Venezia nel 2013. Queste performance (ad eccezione di *Untitled*) sono accomunate, inoltre, dal fatto che gli interpreti vengono travestiti da guardie museali, per creare un effetto di sorpresa e stupore nel pubblico.

Le performance *This is Good* (2002) e *Selling Out* (2007) sono in qualche modo transitorie rispetto a questi due gruppi: in *This is Good* il performer esegue ancora dei movimenti coreutici ma senza parlare con il pubblico; la performance prende inizio solo con l'entrata in sala del visitatore, che attiva, come un bottone, l'azionamento della messa in scena. Vi è quindi un'interazione indiretta che fa sì che la performance abbia luogo. *Selling Out* è un vero e proprio striptease compiuto ogni qual volta un visitatore si presenta in sala.

Un'altra serie di pezzi ha una struttura più discorsiva: qui il pubblico è chiamato attivamente a partecipare e a dare vita all'opera. È il caso di *This objective of that object* (2004), *This is Exchange* (2002), *This Progress* (2010), *This is Exchange* (2002), *The success, the Failure* (2007), *This is Critique* (2008), *This Situation* (2007). In queste opere è la comunicazione tra performer e pubblico che fa sì che la performance prenda vita.

Un caso a parte è rappresentato da *These Associations* (2012), realizzata su commissione della Tate Modern, in quanto si tratta della performance più consistente per numero di performer (ben settanta) e che racchiude tutte le caratteristiche delle opere precedenti: movimenti coreografici, azioni spontanee, conversazioni, canto e interazioni con gli spettatori.

Per la descrizione dettagliata dell'intero *corpus* di opere di Tino Sehgal, si rimanda all'appendice di questa tesi.

CAPITOLO II

Post-fordismo e performance

2.1 Capitalismo e fordismo

Il processo di produzione alternativo proposto da Sehgal, dove si smaterializza l'oggetto per creare un'opera d'arte e, tramite la sua vendita, plusvalore, ha più di un'affinità con uno dei processi economici dominanti nel mondo occidentalizzato negli ultimi quarant'anni che prende il nome di post-fordismo. Non a caso, parte della critica ha definito Sehgal un "artista postfordista", evidenziando come all'interno delle sue opere vi si celino le logiche che sorreggono il funzionamento di questo metodo di produzione e di creazione di valore.

Di seguito propongo un breve *excursus* del post-fordismo, analizzandone le origini, le caratteristiche e la vicinanza con il mondo dell'arte, al fine di individuare gli elementi in comune con la poetica di Sehgal e soffermarmi infine sul rapporto che intercorre tra la figura dell'artista e quella del manager post-fordista.

Al fine di comprendere al meglio le cause e le situazioni che hanno dato vita al post-fordismo, permettendo il suo radicarsi nelle società occidentali, torna utile, per orientarsi, una sommaria periodizzazione della storia del capitale. Nel farlo, prendo in prestito alcune terminologie appartenenti al mondo economico e alcuni concetti introdotti da Marx nei suoi scritti teorici, ancora attualissimi nella descrizione del rapporto conflittuale tra sapere e potere, quali la sussunzione formale, la sussunzione reale, il general intellect[111].

Lo storico della dinamica lunga del capitalismo, Fernand Braudel, spiega come il tratto essenziale del capitalismo sia «legato all'estrema flessibilità dei suoi meccanismi di dominio, alla sua capacità di essere eminentemente adattabile e dunque non

[111] C. Vercellone, *Atti del workshop internazionale: Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, Quaderni di Dipartimento - EPMQ, No. 174, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Economia Politica e Metodi Quantitativi (EPMQ), Pavia, 2005, p. 2.

specializzato»[112]: questa è la ragione che porta il capitalismo, storicamente, a seconda delle situazioni, a mutare e adattarsi. La storia del capitale si presenta infatti lunga e irregolare, ma può essere, per semplicità, suddivisa in tre fasi principali: ognuna di queste descrive in termini generali lo stadio evolutivo della divisione capitalista del lavoro e del ruolo del sapere nel corso del tempo; le tre fasi, una volta superate, non si estinguono, anzi, si sovrappongono e si intrecciano tra loro nel corso della storia, avvicendandosi nel ruolo dominante.

La prima fase si sviluppa tra il XVI e il XVIII secolo ed è caratterizzata dalla sussunzione formale; si tratta del periodo antecedente alla prima rivoluzione industriale. La nozione di sussunzione viene qui utilizzata per indicare le forme della subordinazione del lavoro al capitale[113]. In questa fase il rapporto lavoro - capitale è «segnato dall'egemonia dei saperi degli artigiani e degli operai di mestiere e dalla preminenza dei meccanismi d'accumulazione di tipo mercantile e finanziario»[114]. Predomina il modello produttivo del *putting out system*, quello cioè della fabbrica diffusa.

La seconda fase coincide con la prima rivoluzione industriale (si forma il paradigma fordista): qui predomina la sussunzione reale. Parcellizzazione e dequalificazione del lavoro sono i capisaldi della ripartizione lavorativa: si afferma una polarizzazione pressoché totale del sapere con una «sovra-qualificazione di una componente minoritaria della forza lavoro, destinata a mansioni concettuali»[115]. Il risparmio del tempo, fondamento della legge del valore-lavoro, forza ad una riduzione del lavoro complesso in lavoro semplice e «l'incorporazione del sapere nel capitale fisso e nell'organizzazione aziendale»[116]. L'accumulazione del capitale si fonda sulla produzione di massa di beni standardizzati della grande fabbrica.

La terza fase è caratterizzata dall'egemonia del capitalismo cognitivo (nasce il paradigma post-fordista): profetizzata a livello teorico già da Marx con le sue riflessioni riguardanti il *general intellect*, nasce con la crisi del fordismo e della divisione smithiana del lavoro. Questa fase è contrassegnata dal fatto che «il rapporto capitale/lavoro è segnato dall'egemonia dei saperi in possesso di un'intellettualità diffusa e dal ruolo motore della produzione di conoscenze per mezzo di conoscenze, legata al carattere sempre più immateriale e/o intellettuale del lavoro»[117].

---

[112] Ivi, p. 6.
[113] Ivi, p. 2.
[114] Ivi, p. 3.
[115] *Ibidem*.
[116] *Ibidem*.
[117] *Ibidem.*

Per una comprensione migliore delle caratteristiche del post-fordismo, è quindi utile muoversi prendendo brevemente in esame le peculiarità del sistema fordista e della divisione smithiana del lavoro.

Quella fordista è una «produzione di massa di beni di consumo durevoli standardizzati»[118]. Il fordismo, prende il nome da Henry Ford, celebre produttore dell'automobile Ford Model T ad inizio Novecento, e viene definito da Toni Negri e Judith Revel come un processo di razionalizzazione della produzione in fabbrica il cui scopo è quello di aumentare l'efficienza tramite la semplificazione delle mansioni dei lavoratori lungo la linea di produzione[119].

Questa tipologia di produzione porta ad un grande elemento di novità: le tecnologie rigide. Queste, seguendo il modello tayloristico, sono in grado di compiere mansioni meccaniche e ripetitive e comportano uno straordinario «processo di astrazione della forza lavoro»[120].

La produzione non tiene più conto delle conoscenze dei lavoratori: la polarizzazione sociale dei saperi e la separazione del lavoro intellettuale dal lavoro manuale[121], ovvero la «separazione dei compiti concettuali e materiali»[122]. In ambito produttivo scienza e conoscenza «si sono separate dal lavoro collettivo» e sono divenute «la principale o la sola occupazione di una classe particolare di cittadini»[123].

Con il fordismo si ha il compimento storico dell'idea smithiana della divisione tecnica del lavoro[124] e della logica di sviluppo del capitalismo industriale[125]. Le imprese vengono organizzate su base manageriale, il lavoro materiale diviene il centro della produzione e il capitale fisso assume un ruolo più che mai strategico[126].

L'introduzione di macchinari tecnologici comporta, inoltre, due conseguenze: il moltiplicarsi degli incrementi di produttività tramite lo sfruttamento di economie statiche di scala, e la necessità di una subordinazione totale della forza lavoro per poter

---

[118] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 52.
[119] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit. p. 83.
[120] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, Roma, Derive Approdi, 2012, p. 36.
[121] Ivi, p. 138.
[122] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 7.
[123] A. Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 77. in C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit.
[124] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 5.
[125] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 138.
[126] *Ibidem.*

funzionare. Il lavoro diventa prettamente seriale, all'interno di una forte gerarchia, con orari di lavoro scanditi, così come scandite sono le mansioni del lavoratore, da eseguire ripetutamente durante l'intera giornata di lavoro[127]: ogni tipo di iniziativa del lavoratore, infatti, deve essere eliminata.

Secondo le teorie tayloriste il lavoratore doveva sviluppare un atteggiamento simile a quello della macchina, automatizzare la propria attività, ridurre le proprie operazioni produttive ad attività unicamente fisico-meccaniche, abbandonando, quindi, le peculiarità psichiche del lavoro professionale qualificato che si specificava per una partecipazione attiva dell'intelligenza durante il lavoro[128]. Questa logica non si ferma solo al lavoratore: il sistema di produzione non viene cambiato unicamente all'interno delle fabbriche nella catena di montaggio, ma va a circoscrivere anche la burocrazia, l'agricoltura ed altri campi, specializzati e serializzati anch'essi[129].

Cambia, inoltre, il rapporto tra tempo e lavoro. Se nella fase pre-industriale della sussunzione formale, il lavoro era la misura di un tempo «non costretto dalle regole d'efficacia dell'orologio e del cronometro»[130], con lo sviluppo del fordismo il rapporto si inverte totalmente. Nell'impresa capitalistica è il tempo a diventare la misura del lavoro e questo comporta che il tempo dell'orologio diventa anche l'unità di misura della valutazione economica «della produzione e della distribuzione della ricchezza»[131]. Con tale cambiamento «il lavoro diventa sempre più astratto, non soltanto sotto la forma del valore di scambio, ma anche nel suo contenuto, svuotato di ogni qualità intellettuale e creativa»[132].

L'incremento di produzione delle tecnologie tayloriste richiede poi alla società lo sforzo di un consumo di massa per far fronte all'enorme produzione generata[133]. La situazione di necessità di acquisto per sostenere i ritmi elevatissimi di incremento produttivo, comporta un'uguale necessità di adeguata distribuzione del reddito tra profitto e salari, in modo tale che la massa popolare possa avere disponibilità per acquistare e scongiurare crisi di sovrapproduzioni.

---

[127] P. Gielen e P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAi Publishers, 2009, p. 8.
[128] A. Gramsci, *Americanismo e fordismo*, in «Quaderni dal carcere», III, Torino, Einaudi, 1975, p. 330.
[129] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.
[130] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 8.
[131] *Ibidem*.
[132] A. Negri, *Vingt thèses sur Marx*, in *Marx après les Marxismes*, (a cura di) M. Vakaloulis e J.-M. Vincent, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 333-372.
[133] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 52.

In questo contesto nasce il keynesismo e il *Welfare State*, sistema di protezione sociale, con funzione diretta e indiretta di distribuzione, che sarà la base su cui si potrà instaurare e saldare il patto sociale tra capitalisti e salariati: l'accettazione della produzione di massa e di una struttura produttiva rigida fondata sull'organizzazione scientifica del lavoro, viene scambiata da aumenti salariali e benefici sociali (educazione, sanità gratuita)[134]. Allo stato keynesiano tocca lo sforzo sisifico di organizzare «continui compromessi fra questi due «soggetti antagonisti»[135].

La creazione di un solido Welfare State porta, tra le altre cose, al potenziamento del sistema scolastico permettendo la scolarizzazione delle masse. L'accesso all'istruzione pubblica, mediante le scuole statali, da parte del proletariato, produce una maggiore consapevolezza di classe e inizia a far vacillare i rapporti di forza tra classi sociali, soffiando su rivendicazioni sempre più rivoluzionarie.

Le istituzioni scolastiche che rispecchiano, giustificano e riproducono una «gerarchizzazione dei saperi corrispondente a quella delle classi sociali esistenti»[136] si ritrovano così rapidamente in seno l'epicentro della crisi del rapporto salariale fordista»[137]. Come Marx aveva ampliamente anticipato, la democratizzazione dell'insegnamento ha un ruolo chiave nell'innescare la diffusione dei saperi nelle masse e nel proletariato, divenendo una delle condizioni che porterà alla crisi della sussunzione reale e alla nascita del post-fordismo.

2.2 Definizione e caratteristiche del Post-fordismo

In termini generali, il post-fordismo è definibile come l'attuale sistema dominante della produzione economica nelle società occidentali e industrializzate. Maurizio Lazzarato, autore de *Il Lavoro Immateriale*, afferma che una definizione univoca di post-fordismo non è (ancora) possibile. I modelli organizzativi (aziendali) post-fordisti che si sono sviluppati nel corso degli anni, infatti, sono numerosi ed eterogenei e nessuno di questi «è ancora riuscito a imporsi universalmente»[138]. Molti di questi rielaborano vari modelli di produzione succedutisi nella storia del capitalismo («che comprendono anche forme

[134] A. Gramsci, *Americanismo e fordismo*, cit. p. 330.
[135] A. Negri, e J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 36.
[136] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 9.
[137] Ivi, pp. 9-10.
[138] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 17.

di lavoro servile e pre-capitalistiche»[139]) e li rigettano sincronicamente nel contemporaneo uno affianco all'altro[140], difformi ma indissolubilmente legati[141].

Il post-fordismo si porta in eredità quindi, dal punto di vista teorico, una complessità e complementarietà di definizioni notevole, che cambia sfumature a seconda dell'approccio e del punto di vista di chi osserva, causate dalla sua natura obliqua e ubiquitaria. Tutte le definizioni concordano però sulla sua duplice natura, dal momento che è sia un sistema economico sia un sistema sociale.

In particolare prendo in considerazione l'interpretazione del post-fordismo data dagli esponenti del movimento operaista italiano e successivamente elaborata dai principali pensatori e sociologi italiani degli anni Settanta, tra cui Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Paolo Virno e Christian Marazzi. Questi autori pongono l'attenzione sull'importanza che il linguaggio e la comunicazione hanno nel processo di produzione post-fordista, e su come l'intelligenza generale e la cooperazione sociale stiano alla base dei nuovi lavori, ora definiti “immateriali”.

A partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento la società occidentale è entrata in una nuova era economica, denominata post-fordista. Il post-fordismo costituisce l’evoluzione storica del sistema capitalistico che, fino a quel momento, gravitava unicamente attorno al modello industriale fordista. Nasce con il progressivo declino dell'industria pesante e manifatturiera, causato principalmente dalla saturazione dei mercati, ed è un modello economico «di capitalismo cognitivo, di lavoro immateriale, di cooperazione sociale, di circolazione della conoscenza, di intelligenza collettiva»[142].

Si affermano nuovi modi di produzione e di consumo: la merce, afferma Lazzarato, per la prima volta diventa il risultato di «un processo di creazione che coinvolge tanto il produttore quanto il consumatore»[143]. La comunicazione inizia a prevalere sulla produzione materiale, che è sempre meno di massa e più mirata per gruppi ristretti e specificatamente diversificati; accresce, quindi, l'importanza dei mercati di lusso e

---

[139] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Verona, Ombre corte, 1997, p. 11.

[140] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, DeriveApprodi, 2002, p. 105.

[141] «[...] proprio quando la conoscenza e il linguaggio diventano la principale forza produttiva, si moltiplicano sfrenatamente i modelli di organizzazione del lavoro». Il mondo contemporaneo riesce quindi accomunare sullo stesso piano l'ingegnere del software con l'operaio della Fiat, o con il lavoratore interinale. Di simile hanno quasi nulla per quanto riguarda la descrizione del lavoro, le competenze professionali, la natura del processo lavorativo [...]Ma tutto, per quanto riguarda la composizione e i contenuti della socializzazione di singoli individui al di fuori del luogo di lavoro». Ivi, pp. 105-106.

[142] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, in *Ungoverning Dance: Contemporary European Theater Dance and the Commons*, (a cura di) R. Burt, New York, Oxford University Press, 2017, p. 83.

[143] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 40.

personalizzati[144] per garantire piccole quantità di beni specializzati[145]. Il marketing di massa viene sostituito da una specializzazione *flessibile*, che diventa l'aggettivo imperante di tutta la catena di produzione.

Nella produzione flessibile, infatti, di vitale importanza risulta il *just-in-time* per le aziende e di conseguenza il trattamento dell'informazione assume un ruolo sempre più centrale: le imprese si focalizzano strategicamente su cosa sta a valle del processo di produzione e non più a monte, ovvero la vendita e il rapporto con il consumatore. Ciò accade perché il prodotto deve ora essere prima venduto e poi fabbricato. Le strategie di comunicazione e di marketing diventano vitali «per raccogliere l'informazione (conoscere le tendenze del mercato) e farla circolare (costruire un mercato)»[146].

Il *franchising* e *l'outsourcing* diventano gli strumenti essenziali adoperati dai nuovi manager, chiamati ora a saper cogliere ed estrapolare valore dalla produzione di soggettività dei lavoratori e dei consumatori, per la prima volta accomunati in una nuova identità sociale: quella della moltitudine.

La nuova natura del lavoro post-fordista e le sue logiche, attraversano e inevitabilmente riorganizzano l'insieme della società capitalistica[147]. Gli stati nazionali perdono la presa sulla regolamentazione del mercato, sempre più in mano ai mercati globali e viene minato il ruolo del *Welfare State*, in ogni suo aspetto.

Il disgregarsi progressivo dei muri delle fabbriche spiana la strada al «saccheggio capitalista della vita», portando le logiche capitaliste ad un'espansione del tutto nuova. L'uscita del lavoro dall'area perimetrale della fabbrica e il suo riversarsi sull'intera società e sulla vita implica una trasformazione sostanziale ovvero l'«offuscamento dei confini tra lavoro e tempo libero»[148]. Il processo di produzione post-fordista, basato sul *general intellect*, fa potenzialmente di ogni singola persona un lavoratore immateriale. Proliferano le figure dei lavoratori part-time, i *freelance*, i lavoratori a domicilio, guidati tutti da un'impostazione della vita individualista e figlia della cultura imprenditoriale del *self-made man*. Inoltre, essendo il *general intellect* una virtù condivisa da ogni essere umano e costitutiva del lavoro immateriale, trasforma automaticamente il consumatore in un co-creatore della produzione, facendolo intervenire «in maniera attiva nella costituzione del prodotto»[149].

---

[144] B. Milani, *Designing the Green Economy: The Postindustrial Alternative to Corporate Globalization*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2000, p. 35.
[145] K. Krishan, *From Post-industrial to Post-modern Society: New Theories of the Contemporary World*, Oxford e Cambridge, Blackwell, 1995, p. 43.
[146] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 40.
[147] Ivi, p. 11.
[148] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit. pp. 83-84.
[149] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 39.

La diffusione del sapere, sempre maggiore e sempre più diffuso, è la condizione che innesca la rottura con la logica smithiana capitalistica del lavoro e del progresso tecnico, ponendo fine all'egemonia incontrastata del fordismo, reggente come unico e incontrastato processo di produzione capitalista dalla prima rivoluzione industriale. Il post-fordismo nasce come contro-risposta alla crisi strutturale del fordismo, di cui è un vero e proprio negativo.

La teoria critica italiana del post-fordismo risale agli anni Settanta, e trova tra i suoi esponenti più importanti filosofi e sociologi teorici quali Paolo Virno, Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Giorgio Agamben, Christian Marazzi. Questa continuerà poi ad affinare le proprie analisi fino agli anni Duemila, culminati con «una serie di opere che sono diventate dei classici»[150] come *Empire* (2000) e *Multitude* (2004) di Antonio Negri e Michael Hardt.

Questi studiosi italiani sono concordi nel far risalire la svolta post-fordista agli anni Sessanta e Settanta: nelle loro analisi, il post-fordismo, infatti, altro non è che la risposta data dal capitalismo alle rivolte studentesche e agli scioperi della classe operaia[151] avvenuti in questo ventennio. Da questo momento in avanti il mondo fordista, dal punto di vista economico, si trasforma in «una costellazione post-fordista»[152]. Sono gli anni in cui l'Italia si fa culla di vibranti fermenti socio-politici, e si formulano le più importanti teorie autonomiste dell'epoca: è qui, infatti, che si crea il movimento operaista, che presto si accingerà ad essere una delle cause scatenanti della nascita del post-fordismo.

Il post-fordismo in Italia nasce, infatti, sulla scia dell'onda dei «tumulti di un potere operaio colto, incerto, mobile, che odiava l'etica del lavoro e si opponeva a testa alta alla tradizione e alla cultura della sinistra storica»[153].

Il movimento operaista italiano aggregava svariati gruppi operai e ruotava attorno alla rivista *Potere Operaio*, dove convergevano le penne e i pensieri di teorici come Mario Tronti, Toni Negri, Franci Piperno, Sergio Bologna (a cui si deve la riformulazione del marxismo che diverrà seminale per tutto il movimento autonomista[154]). I giovani intellettuali operaisti unitisi ai lavoratori impararono la difficile realtà della produzione e unirono le forze nel tentativo di creare un'organizzazione che si opponesse al sistema,

[150] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 8.
[151] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society* in Being an Artist in Post-Fordist Times, (a cura d) A. Gielen, e P. De Bruyne, Rotterdam, NAi Publishers, 2009, p. 304.
[152] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 8.
[153] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 98.
[154] Ivi, p. 10.

anche senza mezze misure, mediante scioperi (in Italia su tutti gli scioperi Fiat[155]) e sabotaggi[156].

Le posizioni, atipiche e talvolta paradossali, erano quelle di un movimento di rottura con il marxismo ortodosso e il movimento operaio ufficiale: il presupposto era che il lavoro non fosse un fattore determinante della vita umana. Si schieravano dichiaratamente contro il lavoro e contro l'etica socialista che ne esaltava la sua dignità e il loro fine ultimo non era riappropriarsi dei mezzi di produzione e, quindi, del lavoro stesso, tutt'altro. Reclamavano la riduzione del tempo di lavoro e la trasformazione della produzione «attraverso l'applicazione della conoscenza tecnica e dell'intelligenza socializzata»[157]. La lotta, invero, era contro la logica fordista del trasferimento della conoscenza umana alle macchine, che di fatto riduceva la vita a "lavoro morto". Si anelava, invece, ad una «dimensione esistenziale, [...] attiva e creativa»[158].

Il movimento operaio si batteva, inoltre, per orari più flessibili (per poter godere anche del diritto di lavorare a tempo parziale), per strutture consultive nella gerarchia aziendale, una maggiore autonomia per i dipendenti, rispetto per l'individuo, la sua soggettività e persona ed infine per una «de-differenziazione del lavoro»[159].

Queste recriminazioni portate avanti con vibrante passione dal movimento operaista ottennero degli effetti e furono gradualmente accolte dall'intero sistema produttivo ed economico: il passaggio da fordismo a post-fordismo inizia a manifestarsi allora durante gli anni Settanta, in un periodo di vera e propria ristrutturazione sistemica, dove le lotte sociali ed operaie consolidano gli spazi d'autonomia conquistati e si oppongono alla ripresa dell'iniziativa capitalistica.

La nascita del post-fordismo, diversamente da quanto si potrebbe pensare, non è direttamente attribuibile ad «un determinismo tecnologico»[160]: è semmai figlia indiretta dei conflitti e della resistenza degli operai italiani nei confronti della produzione industrializzata e della razionalizzazione fordista del lavoro. Questo scontro è il vero e proprio propulsore che ha accelerato e spinto il capitale «a fare un salto nell'era post-

[155] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 304.
[156] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 9.
[157] Ivi, p. 8.
[158] *Ibidem.*
[159] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.
[160] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. pp. 12-13.

fordista del lavoro immateriale»[161], portando «a una nuova preponderanza qualitativa dei saperi del lavoro vivo sui saperi incorporati nel capitale fisso»[162].

La crisi strutturale del fordismo, in un primo momento, porta al germogliare di un'economia fondata sulla conoscenza e sul lavoro vivo: questo, però, è solo un breve periodo che precede e si oppone, tanto dal punto di vista logico quanto da quello storico, «alla genesi del capitalismo cognitivo»[163], ovvero al post-fordismo. Il post-fordismo altro non è, infatti, che l'immediato tentativo di ristrutturazione e la maniera attraverso la quale il «capitale tenta di assorbire e di sottomettere in maniera parassitaria le condizioni collettive della produzione di conoscenza, soffocando il potenziale di emancipazione iscritto nella società del General Intellect»[164].

Nel corso degli anni Settanta il sistema capitalistico non si oppone più alle critiche portate avanti dalla classe proletaria, ma le accetta e le integra gradualmente e silenziosamente dentro di sé, trovando così il modo di poter sfruttarne il nuovo potenziale: si esaurisce così il passaggio dal fordismo al post-fordismo. Mario Tronti ben spiega questa dinamica nel 1965 nel suo libro *La strategia del rifiuto* dove sottolinea come il capitale, per sua natura, cerca in tutti i modi «di usare la volontà di lotta antagonista dell'operaio come motore del proprio sviluppo»[165].

Lo stesso viene evidenziato da Michael Hardt e Toni Negri che convengono nel dire che «il capitalismo può essere solo reattivo perché è il proletariato che inventa effettivamente le forme sociali e produttive che il capitale sarà costretto ad adottare in futuro»[166]. Il capitalismo, quindi, ingloba e riplasma le rivendicazioni del proletariato per ricavarne ulteriore fonte di plusvalore.

Le sovversive rivendicazioni degli autonomisti, che in un primo momento sembrano liberare i lavoratori dal fardello dello sfruttamento capitalista, diventano null'altro che le anticipazioni di una sua nuova fase, quella «della mutazione post-fordista»[167]. Molteplici sono gli esempi storici che mostrano questa tendenza: le rivoluzioni radicali dei modi di produzione, infatti, vengono spesso accompagnate da «premature lotte politiche»[168] che coinvolgono i lavoratori e le persone meno abbienti. Le classi

---

[161] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 11.
[162] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. pp. 12-13.
[163] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 138.
[164] Ivi, p. 139.
[165] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 11.
[166] *Ibidem.*
[167] *Ibidem.*
[168] *Ibidem.*

marginali si trasformano così nell'«autentico fulcro del nuovo ciclo di sviluppo capitalistico» diventando - di fatto - «l'asse portante della produzione del plusvalore»[169]. Oltre a ciò, le drastiche metamorfosi dell'organizzazione produttiva comportano la trasformazione «del rapporto tra le cose (nuove tecnologie, [...] investimenti ecc.) in un rapporto sociale»[170]. Il capitalismo trasforma così, definitivamente, in risorsa produttiva le critiche feroci contro lo status quo: i modi di comportamento e le soggettività dei lavoratori vengono ora sfruttate in nuovi processi di produzione.

Si ha, dunque, la conversione «delle propensioni collettive» dei movimenti degli anni Settanta «(uscita dalle fabbriche, indifferenza al lavoro fisso, familiarità con le reti di apprendimento e di comunicazione) in un rinnovato concetto di professionalità (opportunismo, ozio, virtuosismo, ecc.)» che finisce per trasformare «la qualità del nuovo soggetto a qualità aggettiva del processo lavorativo»[171].

La rivoluzione post-fordista sfocia così in una controrivoluzione, non tanto perché si torna allo stato di cose precedente, ma perché diventa una rivoluzione al contrario, «una drastica innovazione dell'economia e delle istituzioni per rilanciare la produttività e il dominio politico»[172].

Le recriminazioni operaiste vengono tramutate nelle caratteristiche alla base del nuovo processo produttivo post-fordista: la «soggettività e la cooperazione produttiva» diventano le condizioni prime «del processo lavorativo»[173] sostenute dal fatto che la «polarizzazione dei saperi e la scissione tra compiti concettuali e compiti materiali viene superata»[174]; le richieste di uscita dalle fabbriche, di riduzione del tempo di lavoro e orari più flessibili, di rispetto per l'individuo, soggettività e persona, di coinvolgimento della sua dimensione esistenziale, [...] attiva e creativa, di indifferenza al lavoro fisso, vengono "esaudite" con l'attualizzarsi di una «produzione flessibile», con l'allungamento della giornata lavorativa, la diffusione territoriale del lavoro, ecc.), diventando i nuovi assunti su cui si regge il nuovo sistema economico.

Le «nuove relazioni sociali» innervano adesso «anche l'industria e i servizi», ed obbligano ad una riformulazione e riorganizzazione delle «forme classiche della produzione»[175]. Da questo momento, infatti, la produzione viene fondata sulla conoscenza, sui rapporti sociali, sulle «capacità linguistico-relazionali del genere

---

[169] *Ibidem.*
[170] Ivi, p. 99.
[171] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 36.
[172] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 99.
[173] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 36.
[174] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 3.
[175] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 38.

umano, nel complesso sulle facoltà comunicative e cognitive (*dynameis*, poteri) che distinguono l'uomo»[176], che si trasformano nei principali mezzi produttivi. Produzione e comunicazione, agire strumentale e agire comunicativo[177] per la prima volta, si sovrappongono.

Nel lavoro dell'operaio post-fordista viene, quindi, riconosciuta la centralità del *lavoro vivo*, sempre più intellettualizzato: le macchine continuano ad esistere ma non ricoprono più il ruolo egemone nel processo di produzione e «le materie prime *fisiche*, fondamentali nell'epoca fordista, perdono di peso rispetto alle risorse umane immateriali nella determinazione dei prezzi finali di beni e servizi»[178].

Nell'epoca post-fordista – chiamata, non a caso, anche post-materialista – le materie prime più importanti diventano «il sapere, l'intelligenza, le qualità cognitive-immateriali attivate lungo i processi produttivi»[179]. Una produzione dove è la conoscenza a creare plusvalore e non più la materia si presenta, inoltre, come una forma potenziata del paradigma capitalista per quanto concerne i termini di flessibilità e convenienza perché, come spiega Fernand Braudel, comporta vantaggi assoluti in termini di rischio di produzione. Lo si deduce dal nuovo rapporto che si sviluppa tra capitale e produzione: nella lettura classica marxiana è interpretato come D-M-D', (dove la D sta per il denaro e la M per la merce). D, il «capitale monetario investito all'inizio del ciclo, è caratterizzato dalla [...] flessibilità, liquidità, libertà di scelta»[180].

La merce materiale (M), «che introduce (sotto la forma tanto del capitale mercantile quanto di quello produttivo) materializzazione, rigidità, incertezza»[181], risulta un impedimento nel passaggio tra denaro investito e denaro guadagnato. Le incertezze maggiori in questo rapporto D-M-D', infatti, sono legate alla merce materiale (M) «che introduce (sotto la forma tanto del capitale mercantile quanto di quello produttivo) materializzazione, rigidità, incertezza»[182].

La produzione materiale comporta la necessità di affrontare i rischi della gestione diretta dell'organizzazione del lavoro, dati dai «fattori socio-istituzionali che reggono la regolazione del rapporto salariale e, più in generale, tutte le altre forme di lavoro dipendente» e ponderare le scelte in base alle incertezze scaturite dal grado di «dominio

---

[176] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 98.
[177] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 17.
[178] Ivi, p. 49.
[175] *Ibidem.*
[176] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 6.
[177] *Ibidem.*
[178] *Ibidem.*

della tecnologia e del sapere sul quale possono appoggiarsi le funzioni di direzione e di controllo capitalistico del processo di lavoro»[183]. Nel post-fordismo, questo fattore di incertezza viene vaporizzato dacché «il rapporto fordiano fra produzione e consumo è interiorizzato»[184]: con l'eliminazione della merce materiale (M) rigidità e incertezze vengono eliminate, riconfigurando il rapporto capitale-produzione, incentrato su un circuito corto ideale senza interruzione D-D', dove logica della produzione, della circolazione e della realizzazione del valore del prodotto sono massimamente ottimizzate.

Questo, però, richiede alla «nuova produzione di massa [...] una flessibilità totale»: «il self-making della classe operaia deve essere ridotto a elemento immediato della produzione e della circolazione» ma allo stesso tempo «l'efficienza industriale» viene «sottomessa alle regole di autonomia e di auto-attivazione della classe operaia»[185].

In conclusione, nel post-fordismo il processo produttivo perde la sua peculiare rigidità: i rendimenti marginali sono ora crescenti, infatti, grazie soprattutto alla nuova struttura produttiva flessibile che ha lo scopo di valorizzare le conoscenze crescenti e spesso disomogenee dei lavoratori[186]. «I differenziali produttivi» vengono annullati dal nuovo ruolo primario e diffuso della conoscenza perché questa «ha il potere di far rendere qualsiasi fattore massimamente indipendentemente dalle sue caratteristiche "naturali", e massimamente dipendente dall'ingegno umano»[187].

Per questo motivo il lavoro tende ad assumere sempre più caratteristiche immateriali: le attività comunicative, relazionali e cerebrali diventano sempre più fondamentali e compresenti. In altre parole, diventa centrale il concetto di lavoro cognitivo, ovvero, una prestazione lavorativa dove il ruolo della gestualità è scarnificato, e l'attività corporea e l'attività cerebrale-cognitiva non sono più nettamente separate. Predominano le «facoltà mentali, relazionali, cognitive, mnemoniche, ecc., ovvero tutte le facoltà del cervello»[188].

---

[183] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 6.
[184] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 36.
[185] *Ibidem.*
[186] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, cit. p. 55.
[187] *Ibidem*.
[188] A. Fumagalli, *Scambio di lavoro, conoscenza, bioeconomia*, in *Atti del workshop internazionale: Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, (a cura di) C. Vercellone Quaderni di Dipartimento - EPMQ, No. 174, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Economia Politica e Metodi Quantitativi (EPMQ), Pavia, 2005, p. 33.

2.3 Il lavoro immateriale

Come si è visto, l'efficacia produttiva in ogni settore economico, «ivi compresi quelli a debole intensità tecnologica»[189] non riposa più, quindi, sulla riduzione dei tempi operativi necessari a ciascuna mansione (tipica della divisione taylorista del lavoro), ma si fonda «sui saperi e sulla polivalenza di una forza lavoro capace di massimizzare la capacità di apprendimento, di innovazione e di adattamento a una dinamica di cambiamento continuo»[190]. Come afferma l'economista Christian Marazzi:

> il nuovo capitale fisso, la nuova macchina che comanda lavoro il vivo, che fa produrre l'operaio, perde la sua caratteristica tradizionale di strumento di lavoro fisicamente individuabile e ubicabile, per essere tendenzialmente sempre più dentro il lavoratore stesso, *dentro* il suo cervello e la sua anima[191].

Si afferma quindi, in questa nuova economia anche una nuova nozione di lavoro produttivo, quella del lavoro immateriale.

Il lavoro immateriale è «un'attività che non si traduce in un lavoro automatico, in un oggetto prodotto» e risulta presente e centrale in ogni tipo di produzione, anche in quelle che per antonomasia sono da sempre state il simbolo del fordismo, come ad esempio nelle fabbriche automobilistiche[192]. Anche in questi campi ogni attività diventa il risultato di una forte «socializzazione-intensificazione dei livelli di cooperazione, dei saperi, delle soggettività dei lavoratori, dei dispositivi tecnologici e organizzativi»[193].

Il lavoro immateriale, in definitiva, si forma attraverso la comunicazione, il linguaggio e l'informazione ed esiste attraverso forme di cooperazione estensive, ovvero cooperazione sociale che fuoriesce dal perimetro della fabbrica e del lavoro produttivo.

La «comunicazione e il linguaggio diventano il vero e proprio motore della valorizzazione»[194], dato che il plusvalore, come si è visto precedentemente, «deriva

---

[189] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 193.
[190] *Ibidem*.
[191] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 77.
[192] Nell'era post-fordista, ad esempio, la fabbrica Volkswager continua sì a produrre automobili, ma questa produzione è «interamente soggetta ad un sistema di lavoro automatico meccanizzato» fatto cioè dalle macchine; le mansioni invece che riguardano i singoli opera «consistono in una comunicazione che non lascia oggetti» e sono pertanto attività virtuosistiche. in P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 304.
[193] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 9.
[194] Ivi, p. 88.

sempre più da fonti immateriali», dall'uso della proprietà intellettuale, dalle abilità sociali e dai servizi affettivi[195].

Nel lavoro immateriale vi è un coinvolgimento personale e soggettivo del lavoratore sempre maggiore e su più livelli, dove sempre più spesso viene richiesta la capacità di scegliere tra diverse alternative, assumendo maggiori responsabilità in fase decisionale. Il concetto di interfaccia si fa sempre più preminente, tra «differenti funzioni, tra le diverse *équipes*, tra i livelli della gerarchia, ecc»[196].

Questa economia fondata sulla diffusione del sapere e la nuova figura del lavoratore immateriale post-fordista, fondata sulla conoscenza, sui rapporti sociali, sulle capacità linguistico-relazionali, sulle facoltà comunicative e cognitive, ruotano tutti attorno al concetto di *General Intellect*. È proprio grazie alla costruzione di una *intellettualità diffusa*[197] e alla destrutturazione dei «fondamenti dell'organizzazione scientifica del lavoro», infatti, che si è potuto plasmare il nuovo processo di produzione e di creazione del valore, portando alla nascita la «figura del lavoratore collettivo»[198].

2.4 Il General Intellect

Il *General Intellect* o *intelligenza collettiva* è uno dei concetti centrali che gli autonomisti italiani hanno utilizzato per spiegare uno degli elementi su cui si è potuta appoggiare la rivoluzione sistemica del capitalismo cognitivo. Il *General Intellect* è un concetto che viene ripreso e rielaborato da Marx: la sua formulazione e trattazione è presente all'interno dello scritto teorico Grundrisse (1858), nel *Frammento sulle macchine* (Quaderno VII). Con questo termine Marx suggerisce un complesso di conoscenze (la scienza, il sapere in generale, il *know-how*[199]) che costituiscono «l'epicentro della produzione sociale»[200]. Una "conoscenza" per Marx, poteva essere considerata parte dell'intelligenza collettiva quando era diffusa, e poteva quindi essere data per scontata.

Marx descrive l'intelletto generale come una nozione avanzata e ribaltata di astrazione reale. Quando Marx parla di astrazione reale intende un'idea totalmente astratta, che

[195] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit, p. 84.
[196] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 23.
[197] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 138.
[198] *Ibidem.*
[199] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 64.
[200] Ivi, p. 100.

acquisisce un'esistenza concreta e tangibile: ad esempio il denaro, è un'idea di equivalenza, che prende forma, incarnandosi, in un oggetto reale.

Nell'intelletto generale il rapporto di astrazione reale è ribaltato: è il pensiero in quanto tale ad acquisire immediatamente il valore, il peso e l'incidenza dei fatti materiali[201].

L'intelletto generale risulta quindi «lo stadio in cui le astrazioni mentali sono immediatamente, di per sé, astrazioni reali»[202].

Oggi l'intelletto generale «si manifesta soprattutto come comunicazione, astrazione, autoriflessione di soggetti viventi»[203] ed è «un tutt'uno con la cooperazione, l'agire di concerto del lavoro umano, la competenza comunicativa degli individui»[204]. Buona parte dell'intelletto generale si dispiega «nell'interazione comunicativa, sotto forma di paradigmi epistemici, performance dialogiche, giochi linguistici», senza rapprendersi «come capitale fisso»[205]. Quando si parla di conoscenze, non si deve infatti intendere l'intelletto generale necessariamente come «l'aggregato delle conoscenze acquisite dalla specie, ma la facoltà di pensare» complessivamente e «non le sue innumerevoli realizzazioni particolari»[206]. L'intelletto in generale altro non è che l'intelletto-in-generale[207].

La visione marxista vedeva *l'intelletto generale* come l'oggettivazione della conoscenza dentro i macchinari (capitale fisso): gli industriali capitalisti sfruttavano questa conoscenza oggettivata investendo nelle macchine per le loro fabbriche, e così facendo si aveva la creazione di plusvalore[208]. Gli operaisti italiani divergono, però, da questa posizione: contrariamente a Marx, sostengono che l'intelletto generale, nel post-fordismo, non rappresenta più il capitale fisso (la capacità scientifica oggettiva inerente al sistema delle macchine), bensì si presenta come lavoro vivo. «La relazione tra conoscenza e produzione» infatti «si articola nella cooperazione linguistica di uomini e donne e nel loro concreto agire, piuttosto che esaurirsi nel sistema delle macchine»[209].

Il *General Intellect* può essere quindi definito come l'insieme delle conoscenze indivisibili dei soggetti viventi e della loro cooperazione linguistica che non potendo essere depositata nelle macchine nasce come interazione diretta della forza lavoro. Il nuovo capitale fisso nel post-fordismo è, infatti, secondo Marazzi

---

[201] Ivi, p. 64.
[202] *Ibidem.*
[203] Ivi, p. 65.
[204] *Ibidem.*
[205] *Ibidem.*
[206] Ivi, p. 66.
[207] *Ibidem.*
[208] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit. pp. 85-86.
[209] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 106.

> costituito dall'insieme dei rapporti sociali e di vita, dalle modalità di produzione e di acquisizione delle informazioni che, sedimentandosi nella forza-lavoro, vengono poi attivate lungo il processo di produzione[210].

Nel post-fordismo il centro della valorizzazione del capitale porta direttamente all' espropriazione «attraverso la rendita del comune»[211], ossia al *General Intellect* e alla sua trasformazione in una merce.

2.5 La moltitudine, i nuovi lavoratori

L'intelletto generale, come si è visto, è una caratteristica propria di ogni essere umano, una qualità di ogni lavoratore nell'era post-fordista; essendo queste facoltà sia appartenenti a ogni singola persona sia requisito sufficiente per essere un lavoratore immateriale, definiscono inevitabilmente una nuova, smisurata e potenziale categoria di persone che può andare a interpretare il nuovo ruolo di lavoratore immateriale: la moltitudine.

La moltitudine è - in breve - ciò che sostanzia e rende possibile la nascita di una pletora di lavoratori immateriali: ogni singolo individuo appartenente alla moltitudine è, in potenza, un lavoratore immateriale in quanto ne incarna i requisiti minimi e sufficienti, ossia il possesso dell'intelletto generale, che viene declinato nelle sue facoltà comunicative e linguistiche.

La genesi e gli aspetti della moltitudine sono ben delineati dal teorico Paolo Virno, autore della *Grammatica della moltitudine*. L'autore afferma che la moltitudine globale è caratterizzata dal fatto di essere «fluida, mutante, deterritorializzata, proprio come i lavoratori immateriali del mondo postmoderno»[212]. Non a caso il tempo di lavoro del lavoratore post-fordista si estende virtualmente a tutta la sua vita, dove mobilità e versatilità sono gli imperativi che lo guidano nell'instabilità del contemporaneo.

Diversamente dal proletariato industriale, la moltitudine non ha uno statuto di classe sociale: essa infatti è eterogenea e sfibrata e per questo non «può costruire una propria coscienza di classe» né «tanto meno impegnare il capitale in una lotta di classe»[213].

---

[210] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. pp. 77-78.
[211] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 139.
[212] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 14.
[213] Ivi, p. 13.

Questo aspetto viene ben evidenziato anche dal filosofo Thomas Hobbes, uno dei primi a prendere in esame nel XVII secolo il concetto di "moltitudine", trattato, contestualmente, in opposizione al concetto di "popolo". La dicotomia tra le due categorie, quella di moltitudine e quella di popolo, fa emergere il ruolo che la moltitudine occupa oggi nella sfera pubblica contemporanea. Il concetto di popolo per Hobbes risulta «strettamente correlato all'esistenza dello Stato», in quanto suo riverbero: uno stato c'è solo dove c'è un popolo e viceversa. Il popolo è uno e ha una sua volontà.

La moltitudine, al contrario, precede il corpo politico, rappresenta i molti e «non converge in un'unità sintetica»[214]: è antistatale e per questo anti-popolo. Dove «c'è popolo, non c'è moltitudine»; e dove «c'è moltitudine, non c'è popolo»[215] afferma Hobbes. La moltitudine «rifugge dall'unità politica, resiste all'autorità, non stipula accordi duraturi, non raggiunge mai lo status di persona giuridica perché non trasferisce mai i propri diritti naturali al sovrano»[216].

Non è assolutamente un caso quindi, che nell'era contemporanea, si riaffermi storicamente l'identità della moltitudine proprio nel momento in cui la deregolamentazione dei mercati forzata dal capitalismo avanzato sta costringendo gli stati nazionali alla perdita del loro ruolo e alla cessione della loro sovranità[217] a favore di un «ordine sovranazionale acefalo [...] composto da una piramide di corporazioni transnazionali, organizzazioni trans-politiche»[218] che sostituisce di fatto gli antagonismi tradizionali «tra stato e società, classe dirigente e proletariato» con «regolamenti internazionali applicabili e forme più complesse di gerarchia e disuguaglianza»[219].

La crisi dell'entità statale contemporanea e la sua «delegittimazione dal ruolo economico»[220], «le strategie neoliberali di privatizzazione del *comune*»[221] e delle istituzioni statali (sanità, educazione, formazione e cultura), sono le cause e gli effetti della creazione della moltitudine, mobile, precaria, disunita e pronta a offrirsi, per vivere, al processo di produzione post-fordista, in qualità di lavoratore immateriale.

In conclusione per Hobbes la moltitudine è un concetto negativo, che circoscrive ciò che non è riuscito a «diventare popolo», un rigurgito dello stato di natura nella società

[214] Ivi, p. 22.
[215] Ivi, p. 23
[216] *Ibidem.*
[217] Ivi, p. 14
[218] *Ibidem.*
[219] *Ibidem.*
[220] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 107.
[221] A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, cit. p. 191.

civile[222], oltre che la testimonianza - oggi, come allora - della «crisi della forma-Stato»[223]. «La moltitudine contemporanea non è composta né da cittadini né da produttori» le due categorie, infatti, «ci vengono meno»[224]. Allo stesso momento «occupa una regione intermedia tra individuale e collettivo»[225] rendendo l'esperienza individuale (privata) e quella collettiva (pubblica) al limite dell'indistinguibile.

La moltitudine trova comunanza ed unità solamente nel linguaggio, nell'intelletto, nelle facoltà comunitarie del genere umano[226] e non più nello Stato; l'unità che diviene una causa e non una conseguenza, la premessa necessaria per la sua esistenza.

Manifestandosi come categoria «anfibia»[227] senza unità e senza alcun rapporto con l'istituzione statale, la moltitudine produce lavoratori immateriali «mobili e distaccati, adattabili, curiosi, opportunisti e cinici, anche verso le istituzioni; [...] inventivi»[228], per lo più depoliticizzati, delocalizzati, disuniti e fluttuanti come atomi impazziti, frontalieri di confini sempre più impercettibili.

2.6 Produzione linguistica e atti creativi

Si è visto come nell'era post-fordista, l'intelletto generale, la facoltà che sta alla base della natura umana, sia diventato la "materia prima" dell'economia e dei processi produttivi. Il linguaggio, la comunicazione e l'informazione divenute le nuove condizioni su cui si fonda l'accumulazione capitalista[229], si sono trasformate nelle nuove forme di soggettivazione del potere.

Questa riplasmazione del processo produttivo, incentrata sulle facoltà comunicative e linguistiche, ha poi inevitabilmente comportato che anche la componente estetica[230] del linguaggio, da sempre prerogativa dei processi creativi, venisse assorbita ed asservita alla produzione economica.

Per tale ragione, proprio il mondo dell'arte, in particolare quello dell'arte contemporanea, si presta oggi, più di ogni altro settore, a mostrare, sia intrinsecamente

[222] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 23.
[223] Ivi, p. 13.
[224] Ivi, p. 24.
[225] Ivi, p. 25.
[226] *Ibidem.*
[227] Ivi, p. 17.
[228] *Ibidem*.
[229] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 90.
[230] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 303.

che formalmente, come la componente estetica abbia attraversato tutto il processo produttivo.

L' “ecosistema” attorno cui ruota l'arte contemporanea, difatti, si presta eccezionalmente come un privilegiato, emblematico e fertile terreno di coltura dove è possibile rinvenire e analizzare i rapporti di mutualismo nati tra le logiche post-fordiste, gli elementi della natura umana, le componenti estetiche, il lavoro e le relazioni di potere[231], che persi i propri confini, hanno ridefinito entropicamente il centro delle proprie strutture in una nuova simbiotica convivenza.

A rimarcare tale evidenza è Maurizio Lazzarato, il quale afferma che la creazione di surplus che proviene dalla produzione linguistica può essere raggiunta, solamente grazie ad un atto creativo.

In termini generali Lazzarato afferma che se «l’omologia tra lavoro e linguaggio» detta la struttura e le condizioni del processo produttivo, ovvero i «presupposti «storico-sociali» della lingua»[232], è solamente attraverso la produzione di nuove espressioni, di nuovi linguaggi, nuovi valori e nuove forme di vita, ovvero mediante la realizzazione di atti creativi, che si hanno le condizioni formali del processo di creazione del valore.

È l'atto creativo, dunque, ad assumere il ruolo centrale all'interno del nuovo processo di produzione basato sulle facoltà linguistiche e comunicative. Ciò ha un'immediata conseguenza: la sussunzione dell'attività intellettuale (comunicativo-linguistica) all'interno dell'economico, altro non fa che comportare la trasformazione dei prodotti estetici (creativi, artistici, ideologici) in forma merce, allineando così produzione e produzione estetica.

A sottolineare e rimarcare questa trasformazione sono inoltre le riflessioni del filosofo Guy Debord riguardanti la nozione di spettacolo. Lo spettacolo, che altro non è che il concretizzarsi della produzione estetica, viene infatti definito dall'autore come «la comunicazione umana che è diventata una merce», che guida «la comunicazione produttiva»[233]. Lo spettacolo che storicamente è stato il «prodotto specifico di un'industria specifica» (l'industria culturale), nell'era post-fordista, con l'avvenuta introduzione della comunicazione umana come «ingrediente essenziale della cooperazione produttiva in generale»[234], perde la sua appartenenza settoriale e diventa parte dell'industria nel suo insieme, rendendola poietica.

---

[231] *Ibidem.*
[232] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 14.
[233] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 60.
[234] *Ibidem.*

La produzione estetica (il processo di realizzazione dell'atto creativo) e lo spettacolo (definizione generica del concretizzarsi della produzione estetica) forniscono, quindi, i modelli privilegiati di analisi e confronto delle logiche dei processi di produzione post-fordisti, che hanno fatto della «parola dialogica» il «cuore stesso della produzione capitalistica»[235].

In conclusione, «la comunicazione umana» è diventata da una parte spettacolo e, in quanto spettacolo, «una merce tra le altre, non dotata di qualità o prerogative speciali»[236] che riguarda tutti i settori industriali. Lo spettacolo, comunicazione umana divenuta merce, diventa oggi la manifestazione più esemplificativa del sovrapporsi delle «forze produttive stesse della società [...] alle competenze linguistico-comunicative e all'intelletto generale»[237].

2.7 L'artista come prototipo del lavoratore immateriale

Con l'accentramento nello scacchiere produttivo dell'atto creativo, la figura dell'artista assume, inevitabilmente, una nuova rilevanza nei modelli economici, in quanto diventa, a tutti gli effetti, il prototipo del lavoratore immateriale, incarnazione della nuova etica lavorativa[238].

Con l'affermarsi nel post-fordismo di una nuova "tipologia" di forza lavoro, quella del lavoratore immateriale, le caratteristiche storicamente considerate intrinseche all' "essere" artista, si trasformano nei requisiti minimi richiesti al nuovo lavoratore dalle logiche di mercato: l'attitudine a saper cogliere e sfruttare i repentini cambi di scenario (risorsa indispensabile per difendersi dalla crescente precarietà lavorativa) si trasforma in uno strumento fondamentale per riuscire a rimanere aggrappati ad un mercato sempre più liquido ed instabile; la mobilità apolide diventa l'unica risposta plausibile al soddisfacimento degli interrogativi, in costante trasformazione, che il capitale delocalizzato pone e impone trasformando, paradossalmente, il vivere precario tipico dell'artista nell'unica costante dell'esistenza del nuovo lavoratore post-fordista; l'uso della propria soggettività, dell'interiorità, delle esperienze personali e del proprio vissuto divengono i nuovi elementi di distinguo oltre che le armi competitive all'interno del

[235] Ivi, p. 107
[236] Ivi, p. 60
[237] Ivi, p. 59
[232] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit. p. 81.

mercato. Il linguaggio, la comunicazione, le relazioni interpersonali, ora, devono essere messe al servizio dell'azienda per produrre plusvalore, rendendo sempre più indistinguibili tempo di vita e tempo libero, chiamati a fondersi nel nome dell'ottimizzazione e dell'arricchimento delle proprie risorse personali per fornire performance sempre più efficaci e competitive.

Se per l'artista tardo ottocentesco, questa instabilità esistenziale e lavorativa poteva essere il frutto di una scelta personale di carattere sovversivo verso le logiche della società capitalista (dove, pagato il prezzo di una vita lavorativa senza certezze, si veniva ricambiati da una maggiore libertà e autonomia), oggi i lavoratori post-fordisti, martoriati dal libero mercato, dalle austerità neoliberali e dalla dissoluzione dello Stato, ultimo baluardo garante dei diritti dei lavoratori, si trovano a dover subire, inermi, non più i rischi di una scelta di vita "alternativa", bensì un'imposizione sistemica di una vita più esposta, più vulnerabile ed essenzialmente più volubile.

I valori di «autonomia, autodeterminazione, autenticità, creatività e idiosincrasia»[239] su cui era basata l'etica artistica appartenente all'artista *bohémien* diventano ora delle appropriazioni forzate della classe lavoratrice, la risposta distorta del capitale a quelle che furono le richieste del movimento operaio: maggiore flessibilità degli orari, «strutture consultive nella gerarchia aziendale», «maggiore autonomia per i dipendenti», rispetto per l'individuo e la sua soggettività, «de-differenziazione del lavoro»[240].

Le vite dei lavoratori post-fordisti diventano così malleabili e reversibili, inghiottite da lavori part-time o a breve termine, con minori sicurezze causate dallo «smantellamento delle infrastrutture di sicurezza sociale» e con «maggiori rischi per la salute e la sicurezza», salari ridotti e una dipendenza sempre più vitale dai propri risultati performativi al lavoro[241].

Il «divenire-artista», ben lontano dalle romantiche visioni nietzschiane e avanguardistiche, si rovescia così non tanto nell'organizzazione della «grande economia»[242] quanto unicamente nelle modalità di produzione del valore.

---

[239] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.
[240] *Ibidem.*
[241] R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, cit. p. 81.
[242] G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Sugarco, 1990, pp. 214-215.

2.8 Arte e Post-fordismo nella Performance Delegata

Questa trasformazione e mutuo intreccio tra la figura dell'artista e del lavoratore immateriale pone, inoltre, al centro dell'attenzione la questione della performance. Nella nuova economia il lavoratore, proprio come l'artista, attraverso i processi linguistici e comunicativi (atti creativi) viene chiamato a performare: l'efficacia della sua performance diventa il metro di valutazione del suo lavoro[243] e il suo eventuale fallimento «si traduce, di fatto, nel licenziamento, nell'essere obsoleti, o nell'essere normalizzati (cioè culturalmente invisibili)»[244]. Come l'artista performativo, il lavoratore immateriale è chiamato a garantire performance "felici" per tutta la sua vita lavorativa.

Proprio per queste ragioni la performance, importante *trait-d'union* tra lavoratori immateriali e artisti, è il motivo che ha spinto i post-operaisti italiani a rivolgere lo sguardo verso il mondo dell'arte «per rendere conto delle pratiche di lavoro post-fordiste» così come, in senso contrario, ha attirato l'attenzione di teorici della performance come Shannon Jackson, Nick Ridout e Rebecca Schneider sulla teoria post-operista italiana, assumendola di fatto «come quadro di riferimento per la performance contemporanea»[245].

Tra le arti, infatti, quelle performative rispecchiano meglio di tutte le nuove condizioni della forza lavoro post-fordista: come si è visto precedentemente, il lavoro immateriale, basandosi «sul possesso e sull'esibizione di gusti estetici, affetti, emozioni e [...] cooperazione linguistica»[246], fa sì che il lavoratore si trasformi in tutto e per tutto in un performer virtuoso, poiché il fine del suo lavoro non si trova più nella «produzione di una merce come prodotto finale (come era nella linea di produzione fordista)», ma nell' «atto comunicativo, progettato per un pubblico»[247].

Allo stesso tempo, a questa estetizzazione del processo di produzione, corrisponde, una parallela industrializzazione del processo creativo. La commistione tra mondo dell'arte e mondo economico apre ad ulteriori scenari anche in ambito artistico: con l'affermarsi del post-fordismo come processo produttivo dominante, si registra, quasi parallelamente, l'emergere di nuove forme d'arte, tra cui l'arte partecipativa, nel corso degli anni Novanta (altresì definita come "estetica relazionale") e la performance

[243] C. Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, Skulptur Projekte Muenster, 2017, p. 2.
[244] *Ibidem.*
[245] *Ibidem.*
[246] *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 2.
[247] *Ibidem*.

delegata, sua successiva “evoluzione” degli anni Duemila, così definita dalla critica d'arte Claire Bishop.

La performance delegata, più di ogni altra espressione artistica, si presenta nel suo funzionamento e nella sua ideazione come la forma d'arte più attraversata e plasmata dalle logiche produttive post-fordiste, ed è il maggior esempio di come processo creativo e processo produttivo siano vicendevolmente confluiti l'uno nell'altro. È legittimo ipotizzare, infatti, che proprio la comunanza e la condivisione delle nuove logiche produttive post-fordiste, abbia favorito la consacrazione e il successo della performance delegata, adatta strutturalmente, più di ogni altra espressione artistica nel mercato dell'arte contemporaneo, ad attecchire fertilmente nel nuovo terreno dei circuiti artistici contemporanei, ricevendo calda accoglienza e consenso da parte degli enti museali, provocandone una fulminea diffusione.

Nella performance delegata la “romantica” figura dell'artista-performer, scrive Bishop, «presenza carismatica e unica» attorno a cui gravitavano le performance storiche degli anni Sessanta e Settanta, sparisce e viene «esternalizzata a soggetti non professionisti» generalmente rappresentanti «una particolare classe, razza, genere, disabilità (o altri attributi identitari)»[248], che istruiti dall'artista, vengono impiegati in semplici mansioni ripetitive, eseguibili senza alcuna particolare capacità tecnica.

La forza lavoro impiegata all'interno delle performance delegate e nell'ambito della produzione immateriale condivide forti parallelismi: nella produzione post-fordista, come si è visto, chiunque - all'interno della moltitudine - può diventare un lavoratore immateriale, soddisfando il requisito unico di predisporre di capacità comunicative e linguistiche (intelletto generale). Allo stesso modo, questa assenza di formazione professionale si ritrova nelle logiche di funzionamento delle performance delegate, dove l'atto creativo non è più una mansione specializzata e specifica dell'artista (non più detentore di un sapere visto che nel post-fordismo la polarizzazione dei saperi e la scissione tra compiti concettuali e compiti materiali è stata superata), ma viene eseguito dalla moltitudine dei non professionisti, gente comune, comprendente sia performer che pubblico.

Questo cambiamento di paradigma nel mondo dell'arte apre le porte ad alcune tendenze affermatesi durante la rivoluzione post-fordista: il fatto di demandare le performance a soggetti non professionisti fa sì che i fenomeni del lavoro *part-time*, della diffusione territoriale del lavoro, dell'uscita del lavoro dalle fabbriche vengano inglobati e si affermino anche nel circuito dell'arte.

---

[248] *Ibidem.*

La performance delegata è caratterizzata dal fatto che - svanita la connessione tra artista e performance - viene realizzata dalla co-presenza di performer e visitatori, in una realtà condivisa. Contrariamente a quanto avveniva nelle performance tra anni Sessanta e Settanta, dove l'opera era incentrata sull'azione e la valorizzazione del corpo del singolo artista (Chirs Burden, Vito Acconci, Marina Abramović, Gina Pane) la performance delegata, richiamando la body art di fine anni Sessanta, propone una riflessione «sull'immediatezza fenomenologica del corpo dal vivo e sulle specifiche identità socioeconomiche»[249] tramite l'esibizione di un corpo collettivo.

Tuttavia se i gruppi di soggetti che vengono selezionati per partecipare alle performance delegate vengono appositamente scelti dagli artisti per rappresentare un'appartenenza identitaria minoritaria (definita da genere, etnia, età e abilità), una volta assunti come novelli performer, definiscono, ancora prima e macroscopicamente, una categoria socioeconomica che accetta di piegarsi e di offrirsi al mercato, in cambio di una retribuzione spesso minima, mettendo in scena all'interno degli spazi espositivi sé stessi e parte della propria identità[250].

I performer delle performance delegate, infatti, condividono lo stesso destino dei lavoratori immateriali, chiamati a mettere la propria soggettività e le proprie relazioni sociali (spesso sotto forma di cooperazione) al servizio della produzione. Gli esempi di queste performance delegate sono molteplici: si possono annoverare gli esempi dei senzatetto assunti per *Observator*, 1992 di Pawel Althamer; o gli uomini e le donne disoccupate che si vestono da guardie di galleria *Reg[u]arding the Guards, 2005* di Elmgreen & Dragset fino ad arrivare agli studenti universitari assoldati da Tino Sehgal.

L'"industrializzazione" della performance[251] comporta cambiamenti radicali anche nelle pratiche di carattere logistico-organizzative: l'assunzione di lavoratori non specializzati ha incentivato la ripetibilità della performance, aumentando conseguentemente la sua collezionabilità da parte dei musei[252]. Essendo il materiale umano performativo disponibile essenzialmente illimitato e infinitamente sostituibile, anche l'artista della performance delegata, così come l'imprenditore post-fordista, fa affidamento alle tecniche dell'*outsourcing* e del *franchising* per trovare nuovi soggetti capaci di dar vita ad atti creativi (che come si è visto sono i generatori di plusvalore), da incanalare e organizzare all'interno nel processo produttivo.

[249] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 92.
[250] *Ibidem.*
[251] Ivi, p. 105.
[252] Ivi, p. 96.

Questi cambiamenti estetici e organizzativi della performance influiscono sul ruolo dell'artista che assume funzioni sempre più simili a quelle del manager post-fordista. La performance, come il business, dà ora massima importanza alla fase di reclutamento e l'artista e il curatore si trasformano in veri «manager delle risorse umane, negoziando qualifiche, turni e contratti»[253] facendo dell'*outsourcing* il loro strumento principale. L'*outsourcing* o esternalizzazione è uno degli strumenti chiave nel mondo degli affari dagli anni Novanta e prevede l'uso di manodopera assunta in paesi in via di sviluppo, «approfittando delle [...] differenze di salario a livello internazionale»[254] spesso usato per raggirare responsabilità legali o per sfruttare condizioni di lavoro non regolate e sfruttate. Il ricorso all'*outsourcing* è guidato dalla volontà di massimizzare i profitti e il suo utilizzo all'interno del mondo dell'arte è la testimonianza più evidente di come le transazioni finanziarie siano «diventate sempre più essenziali per la realizzazione della performance delegata»[255] e di come i contratti salariali dei performer siano diventati la voce più problematica e di maggiore spesa per enti museali ed artisti.

Le nuove necessità espositive delle performance, che richiedono orari sempre più dilatati per garantire la loro entrata «nel tempo della galleria come una presenza costante»[256] e necessitano di lavori a turni con continuo riciclo di personale, fanno della ricerca di performer disponibili a basso costo una necessità imprescindibile.

Le performance delegate, vista la mancanza in molti casi di abilità specifiche dei performer coinvolti, permettono la formazione dei propri interpreti *in loco* mediante semplici istruzioni, fornendo "corsi" di brevissima durata tenuti in stretta prossimità dell'inizio delle mostre. Questa modalità garantisce alle performance di perseguire le logiche del *just-in-time* tanto care al mercato contemporaneo, riducendo tempi e costi di preparazione e organizzazione. L'utilizzo di materie prime, in questo caso umane e professionali, solo in presenza di necessità produttiva, permette infatti di fornire risposte rapide alle richieste del mercato dell'arte ogni qual volta si debba realizzare opere in tempi ristretti.

Questa ampia disponibilità, la potenziale ubiquità e infinita ripetibilità, congiunta ad una retribuzione salariale minima per i performer non professionisti, permette alle performance di essere «comprate e vendute da istituzioni e individui, allestite e ri-performate in molte sedi»[257] in una continuità estetico-temporale che garantisce enormi vantaggi economici e di notorietà. Di contro, però, la performance paga il prezzo della

[253] Ivi, p. 104.
[254] *Ibidem*.
[255] Ivi, p. 105.
[256] Ivi, p. 104.
[257] Ivi, p. 103.

perdita “auratica” di straordinarietà e singolarità[258], da sempre tratto peculiare dell’evento artistico.

In conclusione, così come il mondo economico è stato inglobato nelle logiche della produzione culturale, così anche il mondo dell'arte è stato travolto dal cambiamento delle logiche di produzione industriale: il lavoratore si è ritrovato sempre più ad avere caratteristiche affini a quelle dell'artista, e nello specifico del performer, diventando un lavoratore immateriale. Al contempo, il performer delle performance delegate, ha fatto proprie le nuove condizioni lavorative del lavoratore immateriale. Da una parte, il mondo dell’arte si è ritrovato progressivamente a riflettere tendenze sociali ed economiche sempre più ampie, causate dalla nuova economia del lavoro, dall'altra il mondo economico ha spostato la propria attenzione dalle produzioni materiali alle produzioni dell'esperienza, tipiche del mondo dell'arte.
La performance delegata è considerabile come il culmine di questa trasformazione e il punto di convergenza di questi percorsi, fattore che ne ha decretato l'immediato successo nel mondo dell'arte dai primi anni Duemila, e che ha visto nella «fulminea ascesa di Tino Sehgal»[259] l'esempio più lampante e di maggiore successo.

[258] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 303.
[259] C. Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 2.

CAPITOLO III

Situazioni costruite e transazioni effimere

3.1 Tino Sehgal, il neo-manager post-fordista

Tino Sehgal è annoverabile tra i casi più emblematici di come la figura dell'artista si sia sovrapposta a quella del neo-manager[260] post-fordista: sia le sue opere sia il suo operato mostrano, infatti, in maniera esplicita ed implicita, le nuove interconnessioni che sono venute a crearsi tra produzione economica e produzione culturale, fornendo un quadro esemplificativo di come il cambiamento del paradigma economico post-fordista abbia influenzato e riplasmato anche la figura dell'artista.

Per comprendere meglio in che modo il ruolo di Sehgal nell'arte assomigli a quello del manager post-fordista nell'industria, risulta proficuo prendere prima brevemente in esame le caratteristiche e le attività di chi gestisce e organizza i processi produttivi nell'economia post-fordista: il neo-manager.

Con l'affermarsi del post-fordismo nel corso degli anni Settanta i rinnovati meccanismi produttivi hanno comportato il cambiamento della figura manageriale, riposizionandola nelle sue funzioni: se questa storicamente prevedeva una fredda e distanziata gestione burocratica della produzione collettiva, fondata sul controllo gerarchico, ora i neo-manager si rivolgono direttamente ai singoli lavoratori stimolando la loro creatività e corresponsabilità[261]. La nuova figura manageriale orienta il proprio sguardo direttamente alla creatività dei singoli lavoratori: il suo compito principale è quello di tentare di organizzare e catturare le relazioni comunicative, relazioni di sapere o relazioni sociali dei lavoratori, per poi trasformarle in risorse produttive, mercificate e commercializzabili[262]. Come si è evidenziato nei paragrafi precedenti, il nuovo ciclo di produzione del lavoro immateriale si costituisce in forme prettamente collettive, che

[260] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.
[261] *Ibidem.*
[262] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 12.

esistono solamente «sotto forma di rete e flusso»[263] in processi aperti di creazione, realizzati dagli scambi comunicativi tra i lavoratori e i consumatori.

Questi processi di creazione e innovazione, avendo una natura aperta, necessitano, come *conditio sine qua non* per formarsi, di un certo grado di libertà e una propria autonomia, indispensabile per mantenere vivo il carattere di "evento"[264] insito nel loro essere e necessario per la propria riuscita.

La figura del manager, nel tentativo di sottomettere le forme spontanee di cooperazione per capitalizzarne il «valore d'uso», si adopera con premura affinché sia garantita «l'autonomia e l'indipendenza» degli atti creativi e «del loro senso»[265].

La figura neo-manageriale è chiamata, quindi, ad un "delicato" e duplice compito: dapprima scovare e alimentare gli atti creativi (attività cooperative collettive generate dalle capacità lavorative relazionali, comunicative e linguistiche), e poi riuscire ad incanalarli in dispositivi di controllo dell'azienda che ne favoriscano l'esistenza, mantenendo sempre una gestione esterna del flusso creativo, senza mai intervenire nel processo di creazione.

Nei nuovi processi produttivi del lavoro immateriale si registra, quindi, rispetto al passato, una «radicale autonomia delle sinergie produttive»[266]: la produzione immateriale ha il compito fondamentale di catturare «le "esternalità" positive e sociali che la cooperazione spontaneamente produce e organizza»[267] per poi gestirle «attraverso il controllo delle tecnologie della comunicazione e dell'informazione e dei loro processi organizzativi»[268].

In conclusione, il nuovo management deve adoperarsi per fare in modo che le personalità, le soggettività del lavoratore vengano organizzate, comandate, valorizzate e per far ciò deve ridurre il proprio raggio d'azione, assumendo una posizione sempre più esterna nei processi di produzione.

Queste nuove logiche e funzioni manageriali appena descritte, sono rinvenibili nell'operato di Tino Sehgal e certificano la bontà della tesi secondo cui l'industria creativa oggi sia «arrivata a incarnare il post-fordismo»[269]: l'entrata negli spazi museali delle performance delegate (tra cui quelle di Sehgal) ha portato alla trasformazione di gallerie e musei da luoghi di contemplazione a luoghi «di congregazione, epifania e

[263] Ivi, p. 46.
[264] Ivi, p. 47.
[265] Ivi, p. 46.
[266] Ivi, p. 45.
[267] Ivi, p. 10.
[268] Ivi, p. 48.
[269] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.

scambio, [...] di produttività»[270], ultimando così l'ibridazione post-fordista tra industrializzazione dell'arte ed estetizzazione dell'industria, trasformando in ultima istanza il museo in un'industria produttiva.

Sehgal sembra seguire alla lettera i dettami post-fordisti mettendo al centro della sua attività la comunicazione umana e le "relazioni" tra le persone, base della cooperazione produttiva post-fordista. Molte delle sue performance come *This is Exchange*, *This Objective of that object*, *This Situation* consistono e trovano compimento proprio nell'interazione e negli scambi linguistici che avvengono tra interpreti e spettatori. In queste tipologie di performance, in cui l'elemento dialogico è centrale, è possibile osservare come Sehgal si muova in tutto e per tutto come un vero neo-manager post-fordista, assumendo in primo luogo una posizione defilata dai processi produttivi e comunicativi. Contrariamente a quanto avveniva con i performer degli anni Sessanta e Settanta, l'artista infatti non appare più in scena, non è più il protagonista dell'atto creativo. Come scrive Lazzarato, «L'epoca in cui il controllo di tutti gli elementi della produzione dipendeva dalla volontà e dalla capacità del capitalista» è oggi ritenuta cosa passata perché è «il lavoro che, sempre di più, definisce il capitalista, e non il contrario»[271]. Allo stesso modo per la performance, la figura romantica dell'artista che produceva significato e deteneva un sapere che veniva poi sublimato nell'atto creativo (virtuosistico), svanisce ed è sostituita dall'azione delegata e dal lavoro di terzi.

Con l'avvento del post-fordismo, così come l'imprenditore fordista (schumpeteriano), anche l'artista non trova più la propria legittimazione nelle sue capacità d'innovazione e creazione[272], in quanto esentato dal produrre forme e contenuti. L'artista, così come l'imprenditore, deve oggi occuparsi «più di assemblare gli elementi politici necessari allo sfruttamento dell'impresa, che delle condizioni produttive del processo lavorativo» poiché nel nuovo e paradossale scenario le condizioni produttive sono diventate progressivamente indipendenti dalla loro funzione[273].

Sehgal, più che come un artista, agisce sempre più come principio ordinatore, coordinando dall'esterno le sue performance delegate, e svolgendo le funzioni organizzative e gestionali tipiche del neo-imprenditore. La sua mansione principale diviene quella di catturare le facoltà intellettive di performer e visitatori ed astrarle: per riuscirci è chiamato a predisporre e organizzare le condizioni logistico-organizzative

[270] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[271] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 29.
[272] *Ibidem.*
[273] *Ibidem.*

affinché gli atti linguistici e le produzioni di soggettività trovino un ambiente fertile e controllato dove manifestarsi secondo la sua volontà, per poi poter essere sfruttate.

Le risorse socioculturali, linguistiche e comunicative concorrono tutte alla produzione immateriale, e per tal motivo per Sehgal ogni contesto sociale diviene un potenziale «capitale fisso che, messo a contatto col lavoro vivo» può «renderlo produttivo»[274]. Qualsiasi atto comunicativo può essere trasformato da Sehgal in una performance, producendo plusvalore: perfino un'intervista fatta dall'amico Hans Ulrich Obrist ad una persona, se messa «in uno spazio vuoto di un museo» e annunciata sotto il suo nome «opera di Tino Sehgal», diviene un «*This is Hans Ulrich Obrist*»[275], pronto ad essere commercializzato sul mercato dell'arte.

L'"imprenditore" Sehgal esercita la sua funzione di controllo e di sorveglianza dall'esterno del processo produttivo, dove si muove come «un architetto dell'interazione»[276]. Il suo compito consiste nel portare all'interno dello spazio museale l'intelletto generale umano[277] che circola liberamente nel "mondo esterno". Sfruttando il ruolo legittimante del contesto museale e la magnetica attrattività[278] che il suo nome suscita nei circuiti artistici, riesce a convogliare e sfruttare a suo favore le relazioni e i processi comunicativi che avvengono tra le persone (performer e visitatori), regolamentandoli ed evitando così che rimangano dispersi e infruttuosi.

In questa maniera, Sehgal trasforma le risorse umane intellettuali esterne al museo in fonti di valore che utilizza come se fossero di sua proprietà[279]. Ciò viene rimarcato in continuazione dagli annunci di inizio e fine atto creativo, con la proclamazione del suo nome in qualità di autore. Una volta entrate nello spazio museale, le soggettività esterne vengono incanalate e gli atti linguistici, che per loro natura si presentano discontinui e casuali, vengono organizzati da Sehgal nella struttura delle sue performance. Esemplificativo, in tal senso, è il caso di *This Progress*, dove un bambino accoglie il visitatore all'entrata dello spazio museale con una stretta di mano, lo guida nelle varie fasi dell'opera, facendolo dialogare con gli altri interpreti, finché non viene annunciata la paternità dell'opera: "quello che è successo è proprietà di Tino Sehgal". In altre parole, si realizza ciò che Luc Boltanski e Eve Chiapello riferendosi «all'estrazione del

---

[274] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 78.
[275] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.
[276] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[277] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit.
[278] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 35.
[279] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 78.

profitto dall'unicità intangibile di un dato luogo, persona o servizio» definiscono come «mercificazione dell'autentico»[280].

Sehgal, come si è visto, definisce «i parametri concettuali e la struttura operativa dell'opera dialogica, compresi il tema, i ruoli degli interpreti, il copione e il grado di libertà e di costrizione degli artisti e dei visitatori»[281]. Da questa prospettiva la denominazione di situazioni "costruite" data dall'autore alle sue performance non risulta affatto casuale: ciò che Sehgal cerca di realizzare infatti è la ri-creazione - artificiosa - di attività d'insieme, piccoli eventi, momenti di pura singolarità, che in maniera casuale e naturale si svolgono fuori dalle mura degli spazi espositivi, come l'interloquire con un bambino *This Success, this Failure*, il discutere di un'esibizione artistica con uno sconosciuto *This is Critique*, il parlare con un adolescente o un anziano del progresso e del futuro *This Progress*, l'offrire la propria opinione sull'economia di mercato *This is Exchange*, l'ascoltare un breve aneddoto sulla vita di qualcuno *These Associations*.
Le situazioni, ammette l'artista, vengono «costruite per convenzione», dal momento che «non è realmente possibile costruire una situazione» a causa del «loro carattere aperto»[282]. A sottolineare questa difficoltà, è anche il filosofo Deleuze, secondo cui ricreare un evento può essere considerato come «la cosa più delicata del mondo»[283].

3.2 L'autonomia dell'atto creativo nelle situazioni costruite

Si è visto come, tanto nel processo estetico quanto nel processo produttivo industriale, per poter catturare e successivamente sfruttare gli atti creativi, sia necessario garantire che la creatività si sviluppi autonomamente e il lavoro si stabilisca attraverso una auto-organizzazione: per tale ragione, l'imprenditore post-fordista deve concedere un certo grado di autonomia ai lavoratori immateriali per poterli sfruttare[284].
Nel post-fordismo la cooperazione sociale, infatti, precede la funzione dell'imprenditore, da cui è indipendente: quest'ultimo è chiamato solo a gestirne l'organizzazione autonoma, aspettando che essa «produca la sua intelligenza e crei le

[280] L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londra, Verso, 2007, p. 444.
[281] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», vol. 7, n. 1, 2014, p. 196.
[282] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 4.
[283] Ivi, p. 6.
[284] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 304.

sue forme»[285]. Così facendo Sehgal, una volta predisposta l'intelaiatura concettuale della sua opera, ovvero l'ideazione della performance e l'istruzione dei performer, può fisicamente non essere presente e aspettare che i visitatori entrino nel museo e "attivino" le sue opere, per poi suggere il plusvalore di questi eventi trasformati in prodotti.

In quanto «giochi linguistici» (per utilizzare un termine wittgensteiniano) le performance sehgaliane devono presupporre «un certo grado di libertà o autonomia»: non possono funzionare all'interno di strutture troppo rigide con «frasi e dialoghi preregistrati e sceneggiati»[286]. Ben consapevole di ciò, Sehgal costruisce sì un rigido modello gestionale delle attività comunicative e linguistiche (le situazioni costruite seguono sempre lo stesso copione), ma contemporaneamente lascia un margine di libertà e aleatorietà alle sue opere: è fondamentale che ai parlanti, ai lavoratori, ai visitatori sia consentita l'autonomia[287], pena il fallimento dell'atto creativo[288].

Sehgal nell'organizzare le sue performance si premura affinché i suoi interpreti si sentano inclusi e speciali, e non si percepiscano «come ingranaggi di una macchina»[289] utili solo alla produzione di un lavoro altrui. Se gli interpreti non si sentono liberi e felici, infatti, il lavoro non può avere un buon esito e finisce per ripercuotersi negativamente sull'artista[290]. La presenza di una componente di imprevedibilità è inoltre necessaria nella costituzione dell'atto creativo e deve sempre essere garantita: è «indispensabile nell'industria culturale» così come nella produzione post-fordista, che non possono esistere «senza un fattore *outside-of-the-programme*»[291].

In Sehgal l'imprevedibilità viene assicurata dai differenti approcci e dalle varie interazioni del pubblico, in modo che non si verifichino mai due conversazioni uguali. Altri elementi aleatori sono l'entrata e l'uscita in sala dei visitatori (che interrompono e fanno ricominciare le performance da capo) e i margini (seppur minimi) di iniziativa concessi dall'autore ai suoi interpreti che, a seconda delle situazioni, possono scegliere se parlare o meno col visitatore[292] (come avviene ad esempio in *This Situation*), o interrompere bruscamente la comunicazione (come in *This Objective of that object* e *This Progress*).

---

[285] *Ibidem.*
[286] Ivi, p. 308.
[287] *Ibidem.*
[288] P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 9.
[289] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.
[290] *Ibidem.*
[291] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society*, cit. p. 304.
[292] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.

3.3 *Outsourcing* e partecipazione

Il compito principale di Sehgal, una volta ideata una performance, consiste nel creare le condizioni organizzative necessarie per catturare i processi comunicativi e poterli far propri, in linea con le logiche manageriali di un imprenditore post-fordista. Come quest'ultimo, anche Sehgal si avvale, infatti, degli strumenti gestionali tipici della produzione post-fordista, ovvero *l'outsourcing* e il *franchising*. Nell'era post-fordista e a partire dagli anni Novanta, *l'outsourcing* è diventato un mezzo essenziale per le aziende per ottenere importanti vantaggi in termini di riduzione dei costi e miglioramento dell'efficienza[293], permettendo una produzione specializzata flessibile. Una produzione snella e dinamica è essenziale per l'imprenditore contemporaneo perché gli permette di rispondere con fulminee strategie *just-in-time* ai "capricci" del mercato. In termini generali, *l'outsourcing* consiste nel delegare a persone o aziende terze parte di alcune attività principali svolte dall'azienda madre. Questo strumento è solitamente connotato negativamente, perché le sue logiche di funzionamento implicano lo sfruttamento di lavoratori assunti in paesi dove il livello salariale è minore[294], così da poter massimizzare i profitti. In egual modo, Sehgal, ricorrendo all'*outsourcing*, riesce a trovare una forza lavoro potenzialmente infinita, (sfruttando l'intelletto generale, capacità onnipresente nella moltitudine), facilmente istruibile in tempi brevi e assoldabile con contratti di breve durata e a basso costo.

Dalle informazioni disponibili risulta che gli interpreti di Sehgal, ad esempio quelli che si esibiscono per *These Associations*, ricevono come salario il minimo previsto dallo stato inglese (London living wage) ovvero 8.30£[295], mentre per gli interpreti che vengono impegnati in *This is the news*, opera acquistata dal collezionista privato Giorgio Fasol, viene stabilito il pagamento di addirittura 1 euro all'ora[296].

Non dovendo contare sulla presenza fisica di un singolo performer in un determinato spazio e tempo, così come avveniva nelle performance degli anni Sessanta e Settanta, come tutte le altre performance delegate anche le opere di Sehgal offrono una

[293] M. G. Borelli, *Tino Sehgal, o delle pratiche di partecipazione attiva dello spettatore*, in «Alfabeta2» Marzo 2018. https://www.alfabeta2.it/2018/03/18/tino-sehgal-delle-pratiche-partecipazione-attiva-dello-spettatore/, consultato il 23/6/2021, p. 3.

[294] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 104.

[295] A. Singh, *Tino Sehgal At Tate Modern: Anarchy Comes To The Turbine Hall*, in «The Telegraph», Luglio 2012, https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9420806/Tino-Sehgal-at-Tate-Modern-anarchy-comes-to-the-Turbine-Hall.html, consultato il 22/10/2021.

[296] A. Tolve, *Giorgio Fasol: la collezione come forma simbolica* in «Artribune», Ottobre 2013. http://www.artribune.com/2013/10/giorgio-fasol-la-collezione-come-forma-simbolica/, consultato il 30/12/2021.

disponibilità illimitata ed ubiqua grazie a performer «infinitamente sostituibili»[297], che si traduce in ultima istanza in una potenziale e teorica reddittività che non trova precedenti storici.

Nella performance delegata la rimozione dalla scena di artisti professionisti garantisce enormi vantaggi economici in termini salariali, che nel post-fordismo si sono tramutati in «un elemento dei costi, e non più [...] di spesa»[298] essendosi azzerato il tempo che si interpone tra l'atto di produrre e l'atto di consumare[299].

Il fatto che Sehgal possa formare in tempi brevi nuovi interpreti con contratti a tempo determinato ogni qual volta ci sia richiesta di una sua opera in una nuova città o in una nuova esibizione, evidenzia come la sua pratica artistica collimi con le tecniche di produzione e di organizzazione aziendale del *just-in-time* che gli permettono di eliminare ogni rischio relativo al costo di installazione, garantendogli una flessibilità produttiva senza rivali. Il produttore post-fordista non produce infatti «*in vista* di un aumento della domanda, ma *a partire* dalla domanda»[300] Così Sehgal trova e forma i suoi interpreti occasionali solo nel momento in cui una sua performance viene richiesta per essere esposta in uno spazio espositivo, e non ha bisogno di pagare o istruire degli artisti professionisti. Il neo-manager riesce a fornire una «risposta in tempi brevi alle variazioni della domanda» assumendo la domanda «come un dato al quale adeguare l'offerta dei suoi prodotti»[301].

La centralità strategica dell'*outsourcing* assume, quindi, un ruolo chiave sia nel mondo della performance che nel mondo del business. Sehgal, così come il neo-imprenditore, è chiamato a dare grande rilevanza alla fase di reclutamento: l'artista si trasforma in questo modo in un «manager delle risorse umane» che negozia «qualifiche, turni e contratti»[302].

Per valutare e ingaggiare i futuri interpreti delle le sue performance, Sehgal effettua dei provini visionando e testando le capacità di conversazione e la sensibilità dei candidati[303]; questi, in linea con le logiche dell'*outsourcing*, vengono reclutati prevalentemente «in ambienti accademici e artistici» locali, a seconda di dove si terrà

[297] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 104.
[298] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 105.
[299] Ivi, p. 106.
[300] Ivi, pp. 105-106.
[301] Ivi, p. 105.
[302] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 104.
[303] I. Riendeau, *Tino Sehgal reinvente les regles du jeu*, cit.

l'esposizione[304]. Durante i colloqui, le persone sono messe alla prova e testate nella loro capacità di improvvisare[305]. I requisiti di assunzione richiedono una forte soggettività e il possesso di capacità intellettive sufficienti per poter reggere un dialogo con gli spettatori. Per *These Association*, ad esempio, i cinquanta candidati poi assunti hanno soddisfatto i criteri di essere profondi, misurati e ben istruiti[306].

Contrariamente a quanto accadeva con le assunzioni nelle fabbriche fordiste con il proletariato, i nuovi lavoratori sehgaliani sono ascrivibili (come si è evidenziato precedentemente nel paragrafo sul post-fordismo) a quella categoria definita da Paolo Virno come "moltitudine", persone accomunate dal linguaggio, da una buona istruzione di base e, ancor prima, da un intelletto generalizzato condiviso.

Il porre le capacità retoriche-comunicative e la proprietà intellettuale come elementi fondanti del proprio processo creativo, sottolineano in maniera lampante le affinità che Sehgal condivide con il post-fordismo e i nuovi processi di produzione fondati sulla capitalizzazione di comunicazione, linguaggio e interazioni sociali.

La "tipologia" di persone assunte dall'artista per interpretare il ruolo di performer evidenzia come la maggioranza di queste siano accomunate da una buona istruzione a cui si affianca o una bassa condizione economica o, alternativamente, una scarsa esperienza lavorativa, elementi quest'ultimi che li rendono facilmente propensi ad accettare una retribuzione salariale minima.

Tra gli interpreti di Sehgal si annoverano spesso: giovanissimi come, ad esempio, i bambini in *This is Right*, *This Success*, *This Failure* e *This Progress*, studenti in età pre-lavorativa o in cerca di lavori part-time come in *Kiss*, *This Progress*, *This is Contemporary* e *This Objective of That Object* (dove sono specificatamente studenti di filosofia[307]), non professionisti come i cantanti dilettanti in *This is Propaganda*, anziani in *This Progress* e più in generale lavoratori precari[308].

Una volta selezionati, gli interpreti vengono istruiti da Sehgal non tramite partiture o registrazioni materiali ma a partire dalla sua «memoria incarnata dell'opera»[309]; come testimoniato da alcune di queste persone la maggior parte delle sessioni di formazione viene effettuata dall'artista su Skype[310].

---

[304] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, dicembre 2014, p. 90.
[305] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, cit. p. 196.
[306] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[307] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 96.
[308] M. G. Borelli, *Tino Sehgal, o delle pratiche di partecipazione attiva dello spettatore*, cit. p. 2.
[309] T. Pape, N. Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, cit. p. 90.
[310] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.

Accanto all'*outsourcing* Sehgal adotta, inoltre, un altro strumento manageriale peculiare del post-fordismo: il *franchising*. L'artista, infatti, può vantare un «team di collaboratori regolari che lo assistono nella produzione e nella logistica delle mostre, sostituendolo quando non può essere presente»[311].

Nei casi in cui Sehgal fosse impossibilitato a fare provini a potenziali interpreti, delega agli ex collaboratori, ai suoi stessi produttori[312] o al team curatoriale l'incarico di trovare e scegliere chi è in grado di poter mantenere conversazioni su qualsiasi argomento e per diverse ore[313] o, in alcuni casi, l'intera organizzazione dell'opera, dalle audizioni alle istruzioni.

3.4 Consumare, co-produrre, comunicare: il ruolo del pubblico

Il Post-fordismo porta ad una rivoluzione copernicana del ruolo del consumatore all'interno del mercato. Ponendo il consumatore al centro del mercato, la nuova produzione capitalista capovolge i rapporti di forza tra produttore e consumatore, ridefinisce la sua produzione in base alla singolarità e alla soggettività di quest'ultimo e si allontana sempre più dall'essere una produzione indistinta di massa per la massa.

I mercati di massa cedono il passo ai mercati di lusso, posizionali e personalizzati, per servire più accuratamente i clienti con un'offerta di beni sempre più specializzati, differenziati e individualizzati[314]. Nascono nuovi modi di produzione e di consumo: la merce, per la prima volta, diventa il risultato di «un processo di creazione che coinvolge tanto il produttore quanto il consumatore»[315] ed è questo uno dei motivi per cui la comunicazione, nel post-fordismo, prevale gerarchicamente sulla produzione materiale, perché fa della relazione tra produttori e consumatori la vera «fonte dei differenziali di redditività»[316].

Il rapporto con la clientela assume un ruolo talmente centrale da direzionare, influire, comandare le strategie organizzative e di produzione delle aziende, trasformando le

[311] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, cit. p. 196.
[312] T. Pape, N. Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, cit. p. 90.
[313] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.
[314] K. Krishan, *From Post-industrial to Post-modern Society: New Theories of the Contemporary World*, cit. p. 43.
[315] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 40.
[316] Ivi, p. 96.

merci da prodotti a «gratificazioni»[317] personalizzate per il cliente. Questi cambi di paradigma si evidenziano macroscopicamente anche nella produzione estetica e risultano particolarmente visibili nell'opera artistica di Tino Sehgal. Nella produzione immateriale l'autore perde parte della sua dimensione individuale e il pubblico assume una nuova natura, interpretando il molteplice ruolo di consumatore, co-produttore e comunicatore. Essendo, difatti, la comunicazione divenuta il fondamento della produzione post-fordista, il pubblico di Sehgal, partecipando attivamente alle sue opere, entra letteralmente nel processo di produzione, diventando un co-produttore dinamico sia all'interno del museo, sia - con non meno importanza - fuori da esso.

Questo fatto si manifesta *in primis* e più esplicitamente nelle situazioni sehgaliane dove la comunicazione tra performer e interpreti dà forma al prodotto finale. Nelle performance come *This is Right*, *This is Exchange*, *This Objective of that object*, *This Situation*, *This is Critique*, *This Progress*, *These Associations*, emerge più che mai questo inedito ruolo ricoperto dal pubblico, a cui Sehgal conferisce «la responsabilità di plasmare e persino di contribuire all'effettiva realizzazione dell'opera»[318]. La struttura predeterminata ma flessibile di queste performance pone le condizioni favorevoli affinché il pubblico si trasformi in un partecipante attivo, esentando l'artista dal processo creativo e rendendolo invece un vero e proprio coordinatore di progetto[319].

La ricezione del prodotto nel post-fordismo perde la sua storica connotazione passiva, assumendo una nuova importanza dal momento che diventa un atto creativo e una parte integrante del prodotto: egualmente, in Tino Sehgal, i visitatori nel museo vengono sollecitati dalle strutture delle performance ad interloquire con gli interpreti, a mettere "in gioco" la propria soggettività, le proprie facoltà intellettive, finanche i propri sentimenti (come in *Selling Out*) al fine di co-creare il prodotto culturale finale, donandogli vita e compiutezza. Afferma, infatti, didascalicamente Sehgal: «quando entri nella mia opera, la stai anche costruendo»[320].

Le opere di Sehgal sono emblematiche di quanto la produzione post-fordista sia diventata direttamente una produzione del rapporto sociale, che fa della soggettività la "materia prima" del lavoro immateriale[321]: palesano come lo scopo ultimo della produzione, nell'arte così come nell'industria, sia diventato oggi quello di «costruire il consumatore/comunicatore. E costruirlo attivo»[322]. Sehgal è cristallino in tal senso

[317] *Ibidem.*
[318] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 4.
[319] I. Riendeau, *Tino Sehgal reinvente les regles du jeu*, cit.
[320] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 4.
[321] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 85.
[322] Ivi, p. 42.

quando asserisce che la sua arte «richiede la partecipazione del visitatore. Non sono ammessi spettatori passivi»[323].

Le performance dialogiche di Sehgal vengono, inoltre, costruite con l'intento di creare tra gli interpreti e i visitatori relazioni di scambio biunivoche: così facendo l'artista realizza delle opere artistiche individualizzate e personalizzate per ogni singolo visitatore. Come nella produzione post-fordista, anche in quella performativa sehgaliana i prodotti sono emblematicamente passati dall'essere pensati per un gruppo collettivo (si pensi ad esempio all'insieme di spettatori presenti ad un'esibizione di Gina Pane o Chris Burden) all'essere creati per il singolo consumatore/visitatore, costruiti sulla base della sua interazione per offrire un prodotto esperienziale personalizzato. Nel corpus sehgaliano un esempio lapalissiano di ciò è rappresentato da *This Objective of that object*, dove l'opera si avvia ed evolve dall'affermazione del singolo spettatore, che diventa "l'oggetto della discussione" dell'intera performance, così come risulta particolarmente evidente anche in *This is Exchange* dove l'opera consiste in un dialogo a due attorno al tema dell'economia di mercato.

La co-produzione del visitatore nell'opera di Sehgal non si arresta qui: il suo pubblico, difatti, così come accade generalmente nell'era post-fordista, (con i lettori, ascoltatori, visitatori) assume una duplice funzione produttiva, che avviene in due tempi cronologicamente distinti. Se *in primis* il visitatore diventa, attraverso i processi comunicativi, un elemento costitutivo dell'opera nel museo, in un secondo momento, una volta fuoriuscito dallo spazio espositivo, egli continua a co-produrre l'opera in veste di comunicatore del prodotto, garantendone la sua circolazione orale, permettendo all'opera di continuare a vivere ed evolversi.

La portata di questo aspetto è in Sehgal, più di ogni altro artista contemporaneo, determinante e pregna di rilevanza, dato che impedendo ogni tipo di documentazione della sua opera l'artista affida (almeno teoricamente) al visitatore buona parte della trasmissione, della diffusione della sua opera e dell'azione pubblicitaria.

3.5 Autonomia e autorialità: il ruolo del marchio

La nuova importanza che la produzione estetica in epoca post-fordista attribuisce al pubblico e al consumatore all'interno del processo creativo si ripercuote, inevitabilmente, sulla figura dell'artista che vede svanire la sua proverbiale e auratica

[323] C. Strickland, *Is it art? For performance artist Tino Sehgal, it's immaterial,* cit.

dimensione autoriale. In termini generali, nell'economia post-fordista, come evidenziato dal filosofo italiano Paolo Virno, «l'arte si dissolve nella società come una medicina si dissolve in un bicchiere d'acqua» e tale dissoluzione avviene anche per «l'autonomia dell'artista e dell'arte»[324].

Il ridimensionamento dell'autonomia artistica risulta particolarmente evidente all'interno delle performance delegate, dove l'autore dell'opera si eclissa dietro i corpi degli interpreti, lasciando che siano le espressioni collettive e cooperative a costituire l'evento e la fonte creativa dell'innovazione[325].

Nelle situazioni sehgaliane questo effetto è amplificato dal fatto che l'autorialità dell'artista è ulteriormente frazionata e riposta oltre che nei performer anche nei visitatori, sempre più cruciali con la loro presenza e partecipazione per la costituzione dell'opera. Sehgal afferma che dietro l'ideazione delle sue performance vi sia il desiderio di «creare relazioni tra le persone che si basano su un'equa distribuzione del potere», dando allo spettatore «una sorta di autorità e potere nella manifestazione dell'opera»[326]. Sebbene in un primo momento sia constatabile che Sehgal rinunci parzialmente al suo status di autore delegando l'interpretazione del suo lavoro a visitatori ed interpreti[327], in un secondo momento il ridimensionamento autoriale risulta essere solo apparente e momentaneo: la cessione di parte dell'iniziativa creativa ai performer e ai visitatori non va a determinare affatto una "morte dell'autore", o presunta tale, ma diversamente, ne garantisce la sua permanenza[328].

Oltre a manifestarsi nelle solide strutture di presentazione e reiterazione delle sue situazioni, il "Sehgal autore" continua ad essere presente ed occupare - seppur in maniera discreta - una posizione vitale all'interno dell'opera, attraverso il marchio che accompagna ogni sua performance. L'auraticità dell'artista, ben lungi dall'essere dispersa e sebbene non più materialmente individuabile, si fa, infatti, più presente e incisiva che mai. Il "marchio Sehgal" agisce da «produttore di significato» senza necessitare della presenza fisica dell'artista: è in esso che risiede il vero (e celato) valore di tutta la sua opera.

In termini generali, nel post-fordismo, alla provvisoria perdita di autorialità dell'impresa o dell'autore nei processi di produzione si registra il contemporaneo «rafforzamento dei diritti di proprietà intellettuale» con lo scopo di appropriarsi dei «meccanismi sociali

---

[324] P. Gielen e P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, cit. p. 57.
[325] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 47.
[326] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, cit. p. 33.
[327] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, cit. p. 196.
[328] R. Schneider, *Performance Remains*, in *Perform, Repeat, Record Live Art in History*, (a cura di) A. Jones, A. Heathfield, Bristol, Intellect, 2012, p. 145.

alla base del circolazione della conoscenza»[329]. Ricchezza e potere, infatti, risiedono non più nei beni materiali ma in chi detiene i *copyrights, trade-marks e trade-secrets*[330]: è la proprietà del sapere che determina i prezzi relativi dei beni e dei servizi. Non a caso, Sehgal rimarca scrupolosamente la sua proprietà sull'opera facendo enunciare ai suoi interpreti con voce alta e martellante la paternità dell'opera ogni qualvolta che una performance viene portata a termine.

Pur delegando l'azione artistica a terzi, Sehgal mantiene, infatti, «esclusivamente per lui il diritto d'autore e la proprietà»[331] perché è nella comunicazione del suo "marchio" che avviene la creazione di plusvalore. Il marchio è l'elemento che permette alle sue situazioni di "diventare" opere d'arte.

A dimostrazione di ciò è il fatto che la riuscita o meno delle sue performance non dipende dalla qualità dell'interazione che avviene tra interpreti e pubblico. Nelle sue performance dialogiche non è importante di cosa si parli e se quello che vien detto è corretto, attinente o mera retorica. L'unica cosa che importa all'artista è che le sue performance accadano e che accadano in uno spazio museale con il nome di Tino Sehgal, perché è solo in questo luogo che possono trovare la loro ragion d'essere[332].

This is exchange (2003) è un'opera esemplificativa in tal senso: il visitatore esprime all'interprete la propria idea riguardo l'economia di mercato e riceve in cambio una somma di denaro. Il contenuto del processo comunicativo (cosa sia o meno l'economia di mercato) non ha alcuna rilevanza al fine costitutivo dell'opera[333]. Ciò che conta per l'imprenditore post-fordista è che la comunicazione si realizzi sotto forma di evento e sotto il suo nome: tradotto in Sehgal «perché il pezzo funzioni, qualunque conversazione va bene, basta che occupi il tempo e crei un'impressione di dialogo»[334]. All'artista, così come all'interprete di turno non interessa né l'opinione del visitatore né la bontà di quello che viene detto; è interessante notare che, paradossalmente, nel momento in cui un visitatore (come nel caso testimoniato da Vivian Ziherl) risponde seriamente al performer avviando «una conversazione autentica sull''economia di mercato» ottiene come risultato «una sospensione»[335] della performance, creando un cortocircuito nel suo funzionamento. Lo stesso Sehgal afferma che all'economia di

[329] C. Vercellone, Atti del workshop internazionale: *Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore*?, cit. p. 13.
[330] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 53.
[331] M. G. Borelli, *Tino Sehgal, o delle pratiche di partecipazione attiva dello spettatore,* cit. p. 3.
[332] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, cit. p. 15.
[333] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, in *Perform, Repeat, Record*, cit. p. 193.
[334] S. Lütticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015, p. 96.
[335] V. Ziherl, *Tino Sehgal: Is This Desire?,* in «Metropolis», n. 3, Giugno 2015. http://metropolism.com/magazine/2015-no-3/is-this-desire/, consultato il 24/09/2021.

mercato non importa il contenuto ideologico di quello che si dice, importa solo che si mantenga «l'affare dell'hula hoop»[336] in piedi.

«Ciò a cui si riduce» l'opera di Sehgal è quindi pura «retorica - e la retorica può essere davvero molto performativa, in particolare nel mondo dell'arte»[337]. Ne consegue che la partecipazione creativa[338] di visitatori e performer, a differenza dell'idilliaco proposito democratico annunciato dall'artista, non avendo alcun peso sulla riuscita dell'opera, è svuotata internamente di senso dalla stessa struttura predeterminata dall'artista; quest'ultima è, infatti, precauzionalmente ideata per auto-sorreggersi al fine di scongiurare ogni eventuale fallimento causato dai suoi partecipanti.

L'uguaglianza che Sehgal tanto declama non è riferita ai ruoli gerarchici dei partecipanti quanto in realtà all'«uguaglianza dell'enunciato o del contributo»[339] : nessuna opinione vale più di un'altra, dal momento in cui nessuna opinione ha di partenza valore.

In conclusione è grazie all'importanza artistica e commerciale del "marchio Sehgal" che l'artista può offrire «al performer e al visitatore [...] una struttura che permette all'esperienza di avere luogo e all'opera di manifestarsi»; altrimenti, questi atti comunicativi figurerebbero solo come semplici «momenti di socialità nel museo»[340]. Il marchio «funziona come strumento per la verifica e la circolazione» dell'opera nel mercato garantendo «l'aspetto performativo del suo lavoro»[341].

Esemplificativo in questo senso è il caso di *Selling Out* (2012) uno spogliarello da strip club traslato in uno spazio espositivo, che diviene performance grazie alla legittimazione dello spazio museale e al nome dell'autore, Tino Sehgal, annunciato a fine esibizione.

3.6 Gli atti comunicativi esterni: il monopolio dell'informazione

Si è visto nei paragrafi precedenti come l'artista Tino Sehgal, agendo come un manager contemporaneo, abbia improntato la propria produzione artistica creando performance che ricalcano, nelle logiche organizzative e di funzionamento, i processi di produzione appartenenti al modello economico post-fordista. La produzione post-fordista viene fondata sulla cooperazione produttiva e sui rapporti sociali, sul sapere, sulle capacità

[336] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 13.
[337] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 195.
[338] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, cit. p. 198.
[339] C. Bishop, *Out of Body. Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 8.
[340] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, cit. p. 196.
[341] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 33.

linguistiche e sulle facoltà comunicative dell'essere umano. Questi elementi, tutte manifestazioni dell'intelletto generale, diventano gli strumenti formali per la creazione di valore.

Gli atti comunicativi e linguistici, però, non producono valore di per sé: per farlo, hanno bisogno di essere incanalati in dispositivi di controllo e strutture che ne gestiscano i processi auto-organizzativi favorendone così la nascita e lo sviluppo. Nel caso di Tino Sehgal, le strutture di controllo sono rappresentate dalle configurazioni delle performance, dall'ambiente espositivo museale ed infine dal "marchio Sehgal", elementi che concorrono assieme a conferire valore agli eventi linguistici. Questo valore generato viene, poi, in ultima istanza, estrapolato nell'atto finale di vendita dall'artista.

Il ruolo principale del neo-manager post-fordista, qui impersonificato dall'artista Sehgal, è quello di predisporre ambienti che convoglino e stimolino il crearsi di atti comunicativi al fine di gestirli attraverso il controllo dei loro processi organizzativi, delle tecnologie della comunicazione, dell'informazione.

Tino Sehgal può essere a ragione considerato come il massimo esempio di artista post-fordista perché, nel panorama artistico contemporaneo, è l'unico capace di creare valore non solo gestendo e controllando gli atti comunicativi interni alle proprie opere, ma anche - e soprattutto - controllando i processi comunicativi e linguistici esterni ad esse.

Sehgal ha la forza di governare, direzionare ed incanalare a proprio piacimento gli atti comunicativi esterni grazie al fatto che detiene un ruolo "monopolistico" dell'informazione e della comunicazione riguardante la sua figura e il suo operato artistico: ciò è possibile, innanzitutto, grazie alle sue ferree regole che bandiscono ogni tipo di documentazione, rendendo impossibile ogni controllo critico[342]; grazie alla quantità, molto controllata e centellinata, di interviste rilasciate, alla forzata estromissione della critica di settore dal confronto (divieto di documentazione nei cataloghi), alle conoscenze nell'ambiente dell'arte contemporanea e della performance (i coreografi Jérôme Bel e Xavier Le Roy, la moglie Dorothea von Hantelmann, storica e critica d'arte, l'amico Hans Ulrich Obrist, co-direttore della Serpentine Gallery a Londra, il mentore e "sponsor" Jens Hoffman, direttore del Wattis Institute for Contemporary Arts, a San Francisco tra i tanti).

L'insieme di questi elementi gli permettono di assumere una posizione quanto mai unica e privilegiata nello scacchiere della comunicazione, garantendogli grandi margini gestionali nel predisporre e organizzare le condizioni logistiche dei flussi (e degli atti) comunicativi che genera la sua attività artistica.

[342] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 193.

La macchina comunicativa che si forma attorno alla sua figura, «con i suoi flussi a-significanti e significanti», diventa un enorme e ulteriore «dispositivo di cattura del plusvalore»[343]: come sottolinea Van Den Brand, attraverso i processi comunicativi esterni alla sua attività artistica Sehgal «rafforza la sua rivendicazione dello status di artista visivo, l'unicità della sua autorialità e un marchio distinto nel mercato dell'arte» rendendo «il suo prodotto artistico ancora più spettacolare»[344].

Tino Sehgal, al pari dei nuovi imprenditori post-fordisti, diventa l'anima delle forme di comunicazione e di informazione[345], che vengono utilizzate «come modalità strategica di comando e di organizzazione»[346].

L'artista è ben conscio che nell'era post-fordista il controllo della comunicazione diventa cruciale dal momento che il potere risulta sempre più in mano a chi è al comando dei processi delle «reti informatico-comunicative»[347]. La comunicazione, sia interna che esterna, assume un ruolo primario e la funzione principale dell'imprenditore post-fordista diviene quella di «far scorrere i flussi comunicativi e di catturarli»[348] gestendone la velocità e la quantità in circolazione.

Conseguentemente al ruolo così centrale della comunicazione, la pubblicità diventa uno degli strumenti più importanti che deve saper sfruttare l'imprenditore. La pubblicità, diversamente da quanto avveniva nell'impresa fordista, non viene più delegata «ad agenzie esterne» in quanto considerata «un fattore produttivo allo stessa stregua degli altri»[349], ma viene prodotta direttamente dall'industriale post-fordista.

Così avviene per Tino Sehgal. Le caratteristiche della pubblicità post-fordista riflettono le stesse peculiarità rinvenibili in tutta la sua estetica: la «merce scompare» e rimane unicamente il marchio[350]. La sua funzione non è solo quella di informare i mercati ma di costituirli. La pubblicità assume «un rapporto interattivo con il consumatore, [...] Dialoga con le sue convinzioni, i suoi valori, le sue opinioni, ha il coraggio di interpellarlo laddove la politica ha paura di spingersi»[351]. Gli atti comunicativi e linguistici esterni si manifestano, quindi, anche sotto forma di pubblicità diventando un'arma essenziale per accrescere il valore dei propri processi creativi. Da questa prospettiva l'imprenditore post-fordista, come Sehgal, è autorizzato a far ricorso perfino

[343] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 54.
[344] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 31.
[345] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 52.
[346] Ivi, p. 53
[347] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 53.
[348] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 54.
[349] Ivi, p. 57.
[350] Ivi, pp. 57-58.
[351] Ivi, p. 58.

alla menzogna dato che questa «hobbesianamente» rientra nell' «arsenale linguistico-comunicativo» utilizzato «per produrre beni e servizi, specialmente quando questi beni sono per loro definizione «beni rappresentativi, immagini di mondo»[352].

3.7 Il potere della comunicazione e l'assenza di documentazione

La creazione di plusvalore attraverso i processi comunicativi in Sehgal avviene, quindi, su due differenti livelli: il primo, interno alla sua opera, realizzato dalla presenza di interpreti e visitatori nel contesto museale, il secondo, invece, esterno allo spazio espositivo, che ha come protagonisti Sehgal, la critica, i visitatori stessi, e chiunque generalmente parli dell'artista.

L'imperativo di vietare in tutti i modi la documentazione delle proprie opere si rivela essere anche un fine strumento di marketing pubblicitario, che garantisce all'artista un controllo pressoché totale riguardo le informazioni che trapelano attorno alla sua figura e al proprio operato artistico. Contemporaneamente, la mancanza di documentazione comporta una generale mistificazione della sua opera, impossibilitando ogni confronto critico. La difficoltà all'accessibilità alle fonti per la verifica delle informazioni contribuisce alla creazione di un velo auratico attorno alla figura di Sehgal e alle sue performance, che non di rado finisce per cristalizzarsi nel tempo in falsi miti e informazioni distorte, ben lontane dalla fattualità.

L'affidamento al pubblico della trasmissione e diffusione orale della performance crea, inoltre, ulteriori mistificazioni del reale, alimentando credenze che si aggiungono e si sedimentano su alcune dichiarazioni non certo "trasparenti" dell'artista stesso.

L'elusività del lavoro sehgaliano, la carenza di informazioni e la guerra iconoclastica condotta dall'artista con «un fanatismo quasi talebano»[353] hanno sollevato in certi ambienti artistici[354] alcuni sospetti riguardo le reali intenzioni che spingono l'artista a vietare la documentazione della sua opera.

[352] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 32.
[353] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.
[354] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.

Nel divieto di ogni qual tipo di documentazione c'è, infatti, chi ha scorto un'astuta e ben pianificata strategia di marketing pubblicitaria[355] atta, per lo più, a camuffare una zoppicante proposta estetica dai tratti non propriamente innovativi[356].

Sehgal è conosciuto, soprattutto, per l'estremizzazione della retorica anti-mediatica della performance, attuata come nessun altro in passato, che si declina in una battaglia contro la riproduzione fotografica e videografica (e visiva in generale) di qualsiasi sua opera. Le sue posizioni iconofobiche, però, diversamente da quanto poteva accadere in certi casi con l'arte concettuale degli anni Sessanta, non sono - e non possono essere - lette come posizioni anticapitaliste, dal momento che l'artista è dichiaratamente un acclamato sostenitore del mercato[357] e per tali ragioni devono essere giudicate da un'altra prospettiva.

La dematerializzazione dell'opera d'arte e i *rumors* sono diventati, nel mondo post-fordista, così come nel mondo della performance art, «due delle forme più efficaci di pubblicità», ovvero dei mezzi utilizzati per eccitare l'attenzione dei media ed accrescere «il capitale simbolico dell'evento»[358]. Philip Auslander, teorico della performance, è il primo a sostenere infatti che «nonostante l'affermazione [...] che l'evanescenza della performance le permetta di sfuggire alla mercificazione, è proprio l'evanescenza della performance a darle valore in termini di prestigio culturale»[359].

Lo storico dell'arte Sven Lütticken sostiene che l'astuzia di Sehgal sia stata quella di comprendere come un lavoro basato sul «divieto radicale di riproduzione» possa portare ad «un effetto spettacolare senza pari»[360]. In altre parole, le opere di Sehgal creano valore e traggono profitto «dalla loro indisponibilità»[361], poiché il divieto di documentazione favorisce la loro «mitologizzazione», trasformandosi in «una forma paradossale di pubblicità»[362]. Sehgal sfrutta e alimenta gli atti comunicativi e linguistici, come chiacchiere e pettegolezzi attorno al suo operare, per produrre ulteriore plusvalore attorno alle sue opere.

La mancanza di documentazione e l'imperativo iconoclasta proibizionista crea interesse, accentra l'attenzione e amplia l'eco pubblicitario attorno alle sue performance: Sehgal,

---

[355] *Ibidem.*

[356] Tombale in questo senso sono le parole dello storico dell'arte di Harvard Benjamin H. D. Buchloh che descrive Sehgal come quel «tipo di artista che - se avesse incontrato l'orinatoio di Duchamp nel 1917 - avrebbe proposto di esporre un lavandino da cucina l'anno successivo, pienamente convinto di essere diventato un artista radicale in una notte».

[357] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.

[358] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. pp. 102-103.

[359] P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999, p. 58.

[360] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.

[361] *Ibidem.*

[362] *Ibidem.*

difatti, trasforma il museo, in questo modo, «in una zona di segretezza. Attira sia il voyeur che lo scettico che è in noi. Accresce la mistica del potere delle star che circonda gli artisti», che, nel suo caso, è «considerevole»[363]. Il divieto di riproduzione e la difficile reperibilità del suo lavoro trasforma l'opera d'arte in un'«immagine di culto» o, meglio, in un «atto di culto»: in un'epoca dove tutto è «ipermediatizzato»[364], il vincolo della presenza corporea come unica via esperibile dell'evento contribuisce ad accrescere esponenzialmente il capitale simbolico dell'esperienza dal vivo.

Nell'epoca degli smartphone e dei social media, dove l'obiettivo fotografico è a portata di mano di chiunque, la politica proibizionista di Sehgal suona fin dal principio utopistica e irrealizzabile, e «si traduce in una discrepanza evidente tra ideologia e realtà sul terreno dello spazio espositivo»[365]. I morbidi divieti presenti negli spazi espositivi possono essere interpretati, dunque, come ulteriori sottili strategie promozionali[366]. Le restrizioni arbitrarie intensificano il desiderio come «un paio di manette di velluto, una cintura di castità»[367]: la finalità è invogliare il visitatore alla trasgressione, aumentando il valore e l'unicità dell'atto documentario occulto e dando vita, in questo modo, ad una diffusione parallela e "clandestina" dei suoi lavori.

Dalle testimonianze dei visitatori si può riscontrare che, sebbene in alcuni spazi espositivi come il Martin-Gropius-Bau vengano prese diligentemente le indicazioni di proibire la documentazione delle opere, altri musei come lo Stedelijk Museum di Amsterdam (dove si è tenuta nel 2015 una mostra con le opere di Sehgal esposte per un anno intero!) mostrano un generale disinteresse sia da parte del personale sia degli interpreti di fronte all'utilizzo generalizzato di obiettivi fotografici[368], e consentono ai visitatori di riprendere gran parte delle performance[369], se non tutte, come nel caso del Palais de Tokyo a Parigi.

Sehgal, «ben consapevole del potere dei media di trasformare l'arte in un'informazione ampiamente disponibile»[370], da una parte sfrutta «la macchina pubblicitaria dei musei[371]

---

[363] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[364] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit, p. 102.
[365] S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 91.
[366] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Fall 2004, p. 216.
[367] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 35.
[368] S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 91.
[369] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 28.
[370] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 31.
[371] La convinzione secondo cui non essendoci comunicati stampa, la promozione delle sue mostre si debba basare unicamente sul passaparola risulta non propriamente veritiera, così come il fatto che le sue opere non debbano essere introdotte da nessuna data di inizio e di fine. È lo stesso sito della galleria Goodman (che lo rappresenta) a rivelare i titoli delle sue mostre, le date di inizio e fine esposizione e il luogo di esposizione delle sue opere, così come sono gli stessi musei come lo Stedelijk Museum di

per far sì «che la notizia delle performance effimere e largamente invisibili [...] si diffonda a macchia d'olio»[372] lasciando in aggiunta lo spettatore «libero di conservare qualsiasi traccia digitale o scritta a mano della sua esperienza» dando, (lontanamente dalle dichiarazioni di facciata), «una memoria materiale»[373] alla sua opera.
Il risultato è che online sono trovabili e visibili (utilizzando i più basilari motori di ricerca) le testimonianze fotografiche o videografiche di quasi tutte le opere di Sehgal: le oltre 355.500 visualizzazioni dei video e il mancato intervento censorio dell'artista in un'epoca dove le «draconiane leggi sul copyright»[374] regolano oppressivamente ogni piattaforma digitale (in particolar modo il sito web youtube.com che fa del suo punto di forza le leggi sul copyright e rimozione dei contenuti non autorizzati), palesano come i tanto decantati «instancabili sforzi per evitare che su internet circolino registrazioni delle situazioni costruite»[375] appartengano più al mondo dei proclami che non alla realtà ed evidenziano come vi sia una tacita approvazione dell'artista alla circolazione "illegale" dei suoi lavori, redditizia in termini di notorietà e visibilità.

Il monopolio comunicativo costruito da Sehgal viene realizzato, dunque, da una parte vietando ogni tipo di documentazione del suo lavoro, dall'altra rilasciando e concedendo un numero risicato di interviste, decidendo così quali e che tipo di informazioni far trapelare, rendendo di fatto problematico il reperimento di notizie che lo riguardano. In queste poche interviste, inoltre, è constatabile come l'artista sia solito svincolarsi dagli interrogativi più "scomodi" per la tenuta del suo apparato teorico-estetico: con un atteggiamento sfingeo, criptico e sfuggente evita il confronto critico e l'approfondimento di alcune tematiche che potrebbero risultare problematiche per l'integrità estetica delle sue opere, rendendo, con questa predisposizione interlocutoria, il compito dell'intervistatore arduo quanto «cercare di risolvere una prova»[376].
Nell'intervista al *The New Yorker* (2012), ad esempio, l'artista come «un imperatore romano, seduto in un palco al Colosseo» stabilisce quali argomenti valgono il suo interesse e sono meritevoli di risposta, come «la parola *approfondita*, [...] il calcio e il

---

Amsterdam nel 2015, ad evidenziare il periodo di esposizione delle sue opere (solo il titolo della mostra "A Year at the Stedelijk: Tino Sehgal" ne è una lampante dimostrazione).
[372] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 193.
[373] T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro. A Parigi*, in «Artribune», Novembre 2016. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/11/tino-sehgal-carte-blanche-palais-de-tokyo-parigi/, 13/11/2021, p. 5.
[374] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.
[375] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 16.
[376] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.

dire la verità»[377] divincolandosi, invece - quasi sistematicamente - dai quesiti più attinenti al suo operato artistico o inerenti al mondo dell'arte come la performance art, «le connotazioni della parola teatro»[378], la «deproduzione in sé»[379] «la recitazione, i cellulari, il discorso della reificazione e il parlare [...] dei propri figli»[380].

L'artista stesso contribuisce a costruire un alone di mistero attorno al suo operato, manifestando anche una certa riluttanza ad essere definito con la terminologia di settore da cui cerca in ogni modo di svincolarsi, creando ulteriori incertezze attorno alla sua opera artistica.

L'artista, con un'insistenza che Bishop definisce «pedante»[381], dimostra un certo «panico mediale»[382], rifiutando attivamente sia il linguaggio del teatro sia il linguaggio della performance per descrivere le sue strutture[383]: non ama che la sua pratica venga definita «performance», preferendo la non meglio specificata «situazione» (che per ammissione dello stesso artista non fa riferimento alle situazioni dell'Internazionale Situazionista)[384] e mal sopporta che quelli che lui definisce «interpreti» vengano chiamati performer[385].

Sehgal, nelle sue interviste, sostiene di non avere nulla contro il termine performance, ma di preferire che le sue opere siano percepite come opere d'arte visiva[386] e non performativa. Questa precisione è frutto della strategia di affermazione di Sehgal che fin da subito ha mirato al mondo (e al mercato) dell'arte visiva, rivendicando uno status che, come puntualizza Van Den Brand, non ha trovato sempre i riconoscimenti desiderati[387]. D'altro canto, le differenze "sostanziali" tra performance art e situazioni costruite non sembrano essere tali. Al pari della performance art, le opere di Sehgal infatti sono effimere e sfuggono alla tentazione di documentarle, preservarle e trasmetterle al pari di altre opere d'arte la cui dimensione materiale è più spiccata[388]. In altre parole, la performance si produce e *de-produce* solo scomparendo nell'istante in cui accade e «nessuna notazione, nessuna ricostruzione, nessuna registrazione [...] può

[377] *Ibidem.*
[378] H. U. Obrist, *Interview mit Tino Sehgal*, cit.
[379] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.
[380] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[381] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», cit. p. 96.
[382] R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment,* London, Routledge, 2011, p. 129 in S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, cit. p. 19.
[383] S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in *On Performativity*, cit. p. 19.
[384] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 96.
[385] *Ibidem.*
[386] H. U. Obrist, *Interview mit Tino Sehgal*, cit.
[387] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*cit. p. 6.
[388] in particolar modo quella formulata da Peggy Phelan in P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, p. 146.

conservarla» proprio perché non può partecipare in altro modo alla circolazione delle rappresentazioni: «una volta che lo fa diventa qualcosa di diverso dalla performance»[389]. Anche la presa di distanza di Sehgal dal teatro può risultare più pretestuosa che reale, dal momento che viene sostenuta evidenziando che la differenzia tra pezzi teatrali e situazioni costruite risiede nel fatto che queste ultime «hanno luogo durante l'orario di apertura del museo o della galleria, indipendentemente dalla presenza di visitatori»[390].
Tale descrizione, però, corrisponde soltanto a tre delle sue opere, *Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce and dan and other things, Kiss* e *These Associations*, ovvero le uniche a non dipendere dall'attivazione e dalla partecipazione del visitatore.

3.8 (Auto)Mitologia

Nel corso degli anni, Tino Sehgal è riuscito con abile maestria a costruire attorno alla sua figura un'aura quasi mitica aumentata dal velo di mistero che avvolge molti aspetti del processo creativo e delle sue strategie di mercato, frutto del controllo diretto e pressoché totale delle informazioni che lo riguardano. Sehgal, infatti, afferma Lauren Collins, è sensibile come molti artisti a come viene rappresentato dalla stampa, ma, a differenza di molti artisti, è anche dipendente dal modo in cui la stampa lo dipinge[391].
In questa sua raffinata strategia comunicativa l'autore si è costruito una pittoresca e accattivante immagine di sé. Tra i suoi rari interventi pubblici, quelli rilasciati ai suoi contatti stretti all'interno del mondo dell'arte vengono, poi, riproposti ed ereditati dagli addetti ai lavori e non, contribuendo alla creazione di un immaginario comune dell'artista.
L'amico intimo di Sehgal, Hans Ulrich Obrist, co-direttore della Serpentine Gallery, a Londra, descrive il suo lavoro come «profondamente ottimista» e foriero di cambiamenti «nella produzione della realtà»[392]. La storica dell'arte Dorothea von Hantelmann, compagna dell'artista e madre dei suoi due figli[393], presenta la sua opera «come l'apoteosi della più ampia definizione di performativo»[394]. Infine, il suo promotore, nonché amico di lunga data, Jens Hoffman, direttore del Wattis Institute for

[389] *Ibidem.*
[390] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 7.
[391] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[392] *Ibidem.*
[393] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, cit.
[394] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 195.

Contemporary Arts, a San Francisco, descrive l'artista come qualcuno che non aspira alla fama e nemmeno ai guadagni, ma si accontenta solo del riconoscimento del mondo dell'arte per essere stato «qualcuno che ha cambiato il corso dell'arte, o forse qualcosa di più»[395]. Hoffman lo definisce tout court come «il più grande ego che abbia mai visto»[396] con ambizioni da «multinazionale»[397].

Grazie alla supervisione e alla gestione di questi atti comunicativi e linguistici esterni Sehgal è riuscito a creare «una potente immagine di marca», tanto da divenire un vero e proprio modello per molti nuovi artisti, ed esercitare un'influenza così forte da generare una considerevole nascita di fenomeni emulativi, ovvero quello che Bishop definisce «effetto Sehgal»[398].

3.9 Ricezione e fraintendimenti

Tino Sehgal vede nella documentazione un pericolo in quanto potrebbe sostituirsi «all'esperienza dell'opera stessa» e la vieta tassativamente per evitare qualsiasi forma di eventuale «travisamento dell'opera»[399]. La mancanza di documentazione, tuttavia, influisce sul travisamento e sulla mistificazione della sua opera contribuendo ad aumentarne la spettacolarità[400]. L'artista lascia interamente allo spettatore il compito di trasmettere, documentare, contribuire alla propagazione della performance una volta uscito dal museo[401]. Quest'ultimo però, data la limitata visibilità delle opere e il suo diretto coinvolgimento in esse, finisce per caricarle di interpretazioni e sentimenti personali, fraintendendone il significato[402], e favorendo così la circolazione di versioni "alternative" e mistificate. La mancanza di documentazione impedisce di fatto qualsiasi forma di controllo critico[403] e ogni tentativo di verifica delle fonti, alimentando in questo modo il sovrapporsi di informazioni tra loro spesso contraddittorie. Alcune di esse si cristalizzano poi fino a divenire dicerie e falsi "miti" che, per via della loro

[395] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 19.
[396] L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, cit.
[397] *Ibidem.*
[398] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 35.
[399] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 20.
[400] Ivi, p. 31.
[401] T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro*, cit. p. 5.
[402] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 193.
[403] *Ibidem.*

pervasività, convincono la stessa critica e, venendo certificate come vere, rafforzano così ulteriormente la loro diffusione[404].

Un chiaro esempio di come certe mistificazioni nascano e si tramandino nel tempo è quello che si è formato attorno alla certezza secondo cui l'artista impiegherebbe delle guardie museali come performer[405]. Sebbene nelle opere *This is Contemporary*, *This is Good*, *This is Propaganda*, *This is Exchange*, *Selling Out* e *This is Critique* gli interpreti di Sehgal appaiano formalmente come guardie di sala, essi indossano semplicemente un travestimento con la finalità di creare un maggior effetto scenico e una maggiore sorpresa nei confronti del visitatore.

Parte della critica, però, come ad esempio Van Den Brand, Andrea Fraser e Christian Philipp Muller, Sven Lütticken[406], utilizza questa informazione distorta per supportare alcune tesi teorico-estetiche sul lavoro dell'autore. La diffusione piramidale di questa tipologia di informazioni e l'impossibilità di verificarne la provenienza, fa sì che spesso si "mitizzino" e vengano assodate come verità.

3.10 Transazioni economiche effimere: un falso mito?

La smaterializzazione delle opere di Sehgal ha contribuito a estendere l'azione performativa fino al momento della vendita. L'artista vende le sue opere immateriali stringendo accordi totalmente orali con gli acquirenti al fine di non lasciare in alcun modo tracce della sua arte e del suo passaggio.

L'immaterialità della transizione finanziaria, estensione concettuale del divieto di documentazione, è sempre stato considerato come il tratto estetico più innovativo e peculiare di Sehgal, l'elemento che ha catturato maggiormente l'interesse della critica e reso celebre l'artista[407]. Il tema della smaterializzazione dell'arte era già stato proposto dagli artisti concettuali degli anni Sessanta. Sehgal sostiene, però, che gli artisti concettuali, venendo dalla tradizione della pittura e della scultura, si fossero limitati a «smaterializzare l'oggetto artistico» solo in un primo momento, ri-materializzandolo poi

[404] Questo è uno dei motivi per cui solitamente gli studiosi e i critici di performance art cercando di evitare come fonte il contributo e il racconto del pubblico che ha partecipato attivamente all'evento, preferendo, per accertare le caratteristiche della performance, i resoconti dei testimoni oculari esterni all'azione per scongiurare distorsioni nella descrizione degli eventi.

[405] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.

[406] Scrive per esempio Lütticken a proposito di *This is Good*: «un addetto del museo che improvvisamente inizia a saltare su e giù»).

[407] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 31.

nella dimensione della scrittura e creando, di fatto, un «nuovo feticcio»[408]. Quest'ultimi avevano quindi fallito nei loro intenti una volta arrivati all'atto pratico, proprio nel momento in cui avevano creato un certificato che determinasse la proprietà dell'opera. Per Sehgal finché «c'è ancora carta con colore sopra - un oggetto», questo è infatti considerabile come «un dipinto»[409]. La descrizione su carta delle opere concettuali degli anni Sessanta (Yves Klein, i minimalisti, i land artists, per citarne solo alcuni) non soltanto produce una serie di feticci mercificabili, ma garantisce che queste opere (di cui si conoscono nel dettaglio titolo, materiali, fabbricazione, protocollo di appensione) «possano essere ricreate per una mostra»[410].

Sehgal, al contrario, mira a «lavorare in modo più puro dell'arte concettuale», arrivando, cioè, a «smaterializzare veramente l'oggetto in modo che non ci sia più nessun testo, nessun oggetto che garantisca che questo è un oggetto o qualcosa, come fa un certificato»[411].

La performatività dell'atto di vendita si basa, quindi, totalmente sull'immaterialità dell'evento e sulla assoluta assenza di tracce materiali dell'avvenuto acquisto. In questa situazione, l'unica traccia materiale ammessa dall'artista nell'atto di vendita ("curiosamente") «è quella del denaro stesso»[412], che deve essere consegnato in contanti all'artista stesso al momento dell'acquisto. Sehgal giustifica la presenza del contante sostenendo che «è un oggetto che non ha alcun valore in sé» e che gli interessa unicamente «come mezzo per una transazione»[413].

Dell'azione performativa della vendita non sono disponibili - ovviamente - testimonianze fotografiche o videografiche; inoltre, la galleria Marian Goodman, che rappresenta l'artista, si è sempre celata in questi anni dietro ad un impenetrabile muro di silenzio, non fornendo alcuna informazione attinente alle modalità di vendita delle opere[414]. Tutte le informazioni che si hanno a riguardo derivano integralmente dalle interviste rilasciate dall'artista. In queste si scopre che Sehgal fissa delle condizioni vincolanti affinché la vendita delle sue opere possa avvenire e l'azione performativa essere considerata realizzata. Come è stato già descritto, le clausole di vendita devono essere discusse oralmente, l'accordo si ritiene concluso una volta che le parti interessate

---

[408] H. U. Obrist, *Interview mit Tino Sehgal*, cit.
[409] *Ibidem.*
[410] M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débat sur le secret des transactions*, in «Le Monde», Gennaio 2011. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/01/15/un-achat-du-centre-pompidou-relance-le-debat-sur-le-secret-des-transactions_1466075_3246.html, consultato il 13/7/2021.
[411] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 21.
[412] Ivi, p. 19; H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[413] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 21.
[414] Ivi, p. 19.

si sono strette la mano e il pagamento deve avvenire sul posto, rigorosamente in contanti. Jan Mot, il rivenditore di Sehgal, afferma:

> Non c'è un contratto scritto o un certificato di autenticità che accompagni l'opera, né vengono date ricevute al collezionista o all'avvocato. Il collezionista acquisisce così solo il diritto di riprodurre l'opera, senza che nessun documento tangibile passi di mano. [...] se si comincia a fare una documentazione e un certificato [...] è come fare un falso Tino Sehgal[415].

Nel caso l'opera venisse ceduta successivamente, il procedimento di vendita deve rimanere vincolato agli stessi vincoli con cui è stata «acquistata originariamente»[416]; in caso contrario, se la procedura non venisse rispettata, diventa discutibile il fatto che si tratti «di una vendita autentica»[417].

Questo procedimento minuzioso e spettacolare del processo di vendita dell'immateriale, su cui si fonda buona parte dell'estetica di Sehgal, è stato, però, smentito - nei suoi tratti più critici - da Alfred Pacquement direttore del Centro nazionale d'arte e di cultura Georges Pompidou.

L'artista francese Fred Forest, in una lettera aperta al presidente del Centre Pompidou di Parigi, ha chiesto trasparenza nel rivelare le vere condizioni d'acquisto riguardo l'acquisizione dell'opera *This Situation* di Tino Sehgal avvenuta nel 2009. Vista l'atipicità dell'acquisizione, Forest ha mosso al direttore del museo l'accusa di aver utilizzato contributi pubblici in maniera poco limpida: seguendo i procedimenti di vendita stabiliti da Sehgal, infatti, il Centre Pompidou non può essere in grado di fornire alcuna testimonianza dell'avvenuto acquisto e della spesa effettuata, trasgredendo la legge francese.

Travolto dalla polemica e dalle possibili conseguenze legali, il presidente del Centre Pompidou è stato costretto a confessare che durante l'acquisto di un'opera di Sehgal, l'artista detta sì oralmente le istruzioni per la messa in scena della sua performance, ma queste vengono poi registrate dal personale «in un file conservato al museo»[418]. Pacquement continua affermando che tale procedura avviene allo stesso modo in tutti i musei del mondo (come anche il MoMa di New York) che decidono di acquistare un Sehgal. Alla domanda di Forest su come un'istituzione pubblica possa effettuare una

---

[415] *Ibidem.*
[416] *Ibidem.*
[417] *Ibidem.*
[418] M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débatsur le secret destransactions*, cit.

transazione finanziaria senza una ricevuta[419], Pacquement ha risposto che il pagamento all'artista, in realtà, non viene effettuato in contanti e che il museo è in possesso di una fattura inviata dalla galleria Goodman, a testimonianza della vendita.

Queste dichiarazioni hanno creato non pochi imbarazzi a Sehgal, che, nell'intervista rilasciata ad Hans-Ulrich Obrist affermava che la compilazione della fattura non è permessa nella sua vendita immateriale «perché poteva essere usata anche come una specie di prova o certificato»[420] e che i suoi lavori non dipendevano «da nessun tipo di documentazione»[421].

Il direttore del Pompidou precisa che durante l'atto di compravendita si è operato secondo le regole canoniche e non quelle di Sehgal, aggiungendo: «se avessimo dovuto pagare in contanti e senza fattura, saremmo stati in imbarazzo»[422]. È inoltre la stessa Agnès Fierobe, direttrice della galleria Marian Goodman che, chiamata in causa, ha confermato che il pagamento non avviene mai in contanti in quanto proibito e che la fattura di pagamento viene fatta ed inviata per e-mail[423].

Questo va, però, contro i principi sehgaliani, dal momento in cui è l'artista stesso a dichiarare, nell'intervista rilasciata al giornale *Il Manifesto* nel 2018 che così come un video e più di un video, anche lo scambio di email può essere considerato, in linea teorica, una grande minaccia[424] per la purezza e la riuscita delle sue opere.

Il direttore Pacquement sottolinea che probabilmente la vendita delle sue opere era «più purista» e «funzionava diversamente quando non aveva una galleria» e quando le sue opere avevano prezzi «modesti, sotto i 10.000 euro»[425] ma che, in seguito, l'artista sia stato inevitabilmente costretto, per questioni legali, a cambiare atteggiamento con l'aumento di valore delle sue opere (che ora fluttuano tra i 50.000 e i 150.000 euro di valore secondo la stessa galleria Goodman).

La retorica sulla transizione finanziaria immateriale viene a crollare. Sebbene l'azione performativa dell'atto di vendita sia regolata da vincoli che prevedono che l'artista non rilasci «un certificato per garantire l'autenticità dell'opera» e che l'acquirente debba «pagare in contanti, e non ricevere nessuna ricevuta in cambio»[426] ciò che emerge dalle parole del direttore del Centre Pompidou è che in realtà, tutte queste condizioni della

[419] *Ibidem.*
[420] H. U. Obrist, *Interview mit Tino Sehgal*, cit.
[421] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.
[422] M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débatsur le secret destransactions*, cit.
[423] *Ibidem.*
[424] L. Cerizza, *Prove tecniche di evaporazione dell'oggetto artistico*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, cit. p. 1.
[425] M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débat sur le secret des* transactions, cit.
[426] *Ibidem.*

performance non vengono mai rispettate. La vendita dell'opera immateriale è effettuata tramite bonifici tracciati, senza il passaggio di contante; vengono emesse ed inviate fatture di vendita a testimonianza dell'acquisto; ogni museo che acquista l'opera si premura di conservare dei file dove vengono memorizzate le indicazioni per la messa in scena delle performance acquisite. Questi file sono delle tracce, numerose e sparse in tutto il mondo, considerabili al pari dei feticci creati dagli artisti concettuali degli anni Sessanta, che Sehgal tanto biasima.

Sebbene Sehgal affermi nell'intervista rilasciata ad Hans-Ulrich Obrist che «la nozione» del suo lavoro «non è scritta»[427] la presenza dei file nei musei pone fine a questa narrazione "romantica" secondo cui il passaggio di conoscenza o documentazione delle opere di Sehgal deve essere unicamente orale e corporale, passando di corpo in corpo e da persona a persona, sotto forma di movimenti e narrazioni.

Viene meno in questo modo uno dei tratti salienti della poetica di Sehgal con cui l'artista ha sempre giustificato l'intero impianto concettuale del divieto di registrazione e documentazione delle proprie opere. Queste testimonianze mostrano e ribadiscono come alcune delle informazioni riguardanti l'artista non solo non corrispondano alla realtà, ma vengano messe in circolazione da Sehgal stesso per creare maggiore interesse e accrescere il valore attorno al suo operato e alle sue opere artistiche.

Il "caso Pompidou", in particolare, testimonia come l'artista, al pari dell'imprenditore post-fordista, sia autorizzato dalle nuove logiche produttive finanche nell'utilizzo della menzogna come strumento efficace per la produzione di valore: questo perché la menzogna è ontologicamente al pari degli altri atti comunicativi e linguistici, fondamento dei processi creativi e di produzione post-fordista.

Sehgal può essere dunque considerato un mirabile esempio di artista post-fordista non solo per la sua produzione artistica realizzata attraverso i processi comunicativi e linguistici all'interno delle sue performance, ma anche, e soprattutto per la capacità di produrre, gestire e creare «legittimità e, di conseguenza, [...] valore di mercato»[428] utilizzando la retorica e il marketing pubblicitario come atti creativi e comunicativi esterni all'azione artistica.

---

[427] H. U. Obrist, *Interview mit Tino Sehgal*, cit.
In questa intervista Sehgal sostiene che il passaggio da persona a persona dell'opera è talmente importante per la sua poetica, che per la mostra "*Do-it*" pur di evitare di scrivere le istruzioni della sua performance, aveva cercato qualcuno che si recasse per suo conto in aereo in Messico, luogo in cui si sarebbe tenuta l'esibizione, al fine di riferire le istruzioni della performance oralmente.

[428] M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débatsur le secret destransactions*, cit.

CAPITOLO IV

Santiago Sierra

4.1 Cenni biografici

Santiago Sierra è un artista performativo e concettuale contemporaneo divenuto famoso a livello internazionale grazie alla sua arte dai tratti crudi e diretti, di forte denuncia sociale. Le sue opere e performance artistiche sono incentrate prevalentemente sullo sfruttamento dei corpi della classe proletaria, degli ultimi, degli umili, di cui mostra la terrificante condizione esistenziale. È considerato come un cupo messaggero della verità del nostro tempo[429] che, attraverso la sua azione artistica, presenta e mette in luce le perverse dinamiche del capitalismo e del potere. L'artista mostra esplicitamente come il sistema economico si regga, e fomenti, l'alienazione e lo sfruttamento dei lavoratori, generando «l'ingiustizia delle relazioni [...], la disuguaglianza nella distribuzione della ricchezza [...] la devianza di lavoro e denaro e la discriminazione razziale in un mondo solcato da flussi migratori unidirezionali sud - nord»[430]. Nel presentare le abominevoli logiche che guidano il sistema economico capitalista, Sierra punta il dito verso lo spettatore, colpevole e complice, con la sua passività, di accettare un meccanismo così disumanizzante.

Santiago Sierra nasce a Madrid nel 1966. Si forma artisticamente all'università Complutense di Madrid e, parallelamente al percorso di studi, frequenta attivamente i maggiori circuiti artistici alternativi della capitale. I primi passi come artista li muove in Germania, dove si trasferisce dal 1990 al 1991, proseguendo e affinando i propri studi ad Amburgo con i professori F.E. Walter, S. Brown e B.J. Blume.
L'esperienza maturata nella città tedesca costituisce una tappa importante per l'ideazione e la formulazione del suo linguaggio artistico. Qui, infatti, oltre a muovere i primi passi nel circuito artistico internazionale, apprende, eredita e riconfigura gli stilemi tipici

[429] L. Henke, *Mea Culpa? Per l'arte l'assoluzione non esiste*, in *Santiago Sierra, Mea Culpa*, (a cura di) D. Sileo, L. Henke, Milano, Silvana Editoriale, 2017, p. 19.
[430] Ivi, p. 290.

dell'Arte Minimale americana, Concettuale e della Perfomance Art degli anni Sessanta e Settanta, metabolizzandoli e rielaborandoli nel suo personale linguaggio artistico e performativo[431].

Una volta tornato in Spagna, subito dopo aver terminati gli studi, Sierra trova un ambiente artistico inadeguato rispetto alle sue visioni e in cui non riesce più a rispecchiarsi. Decide, quindi, di trasferirsi a Città del Messico, in cerca di realtà più stimolanti e affini alla sua persona, dove poter far emergere il suo credo artistico.

L'ambiente artistico spagnolo che Sierra lascia era stato travolto durante gli anni Ottanta dall'ondata di una nuova febbre pittorica che, durante la transizione dalla dittatura alla democrazia, aveva finito per obliare in maniera definitiva le pratiche sperimentali e politicizzate di rivolta che avevano caratterizzato tutto il tardo periodo del regime franchista. Questo movimento artistico si faceva portavoce di una nuova cultura spagnola e di una nuova sensibilità, ascrivibile sotto il termine "*movida madrilena*", di impronta edonistica, superficiale, depoliticizzata, anti-intellettuale e assolutamente "relazionale", quintessenza di una cultura del glamour democratico, giovane, postmoderno e orientato al piacere[432].

Sierra stazionerà a Città del Messico dal 1995 al 2006 e, durante questa lunga permanenza in terra messicana, l'artista non solo verrà profondamente segnato umanamente ma riuscirà ad affermarsi definitivamente come artista internazionale di successo. Arrivato in Messico si trova davanti ad una situazione del tutto diversa da quella che ha lasciato in Europa e nella sua compiacente Spagna: la rivolta zapatista nel sud del paese, la svalutazione del peso, la crisi economica hanno portato, in maniera fulminea, alla recessione di tutta l'economia sudamericana, comportando l'inesorabile affermarsi del narcotraffico in tutto il territorio e il diffondersi di una criminalità sempre più radicata e inesorabilmente presente nella capitale[433].

Nel giro di cinquant'anni Città del Messico era passata da 1,4 a 20 milioni di abitanti, diventando così una delle città più grandi al mondo. La città si era trasformata in una metropoli mondiale «paradigma del fenomeno globale delle megalopoli asiatiche, latino-americane e africane»[434] dove convivono lussuosi grattacieli e favelas di periferia.

---

[431] J. Albarran, *Beyond an ethics of labor: geometry, commodity, and value in the oeuvre of Santiago Sierra* in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film,* (a cura di) D. Schreiber e D. Luckow, 2013, p. 34.
[432] *Ibidem*.
[433] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, p. 2.
[434] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 36.

L'improvvisa e sfrenata globalizzazione della città, aveva favorito «L'abbandono del *mestizaje* - una simbiosi di elementi spagnoli e indigeni ritenuta universale fino agli anni ottanta - a favore di costruzioni identitarie contradditorie» segnando un balzo nella «post-modernità o iper-modernità senza aver realizzato la modernità»[435]. La società formatasi in questo caos iper-accelerato non è più definibile come una società pluralistica bensì monolitica, dove i rapporti sociali non sono più «il prodotto di una trasformazione, bensì di una deviazione»[436]. Nell'America Latina le contraddizioni sociali ed economiche vengono esaltate «da una classe politica che non riesce quasi mai ad attuare un'equa ridistribuzione della ricchezza, con una crisi economica latente che [...] produce scossoni e bancarotte, aumentando costantemente il divario tra i grandi ricchi e i poveri affamati»[437]. Fabio Cavallucci descrive il "nuovo mondo" in cui approda Sierra come un «luogo in cui i frequenti colpi di mano, le dittature e la corruzione rendono evidente un sistema primitivo di rapporti umani basati sul principio della forza e del potere»[438], che si manifesta in maniera più esplicita e cruda rispetto a quanto non accade in Europa.

L'ambiente artistico e sociale che Sierra trova in questa nuova, inesorabile e drammatica realtà, segnerà in maniera decisiva la sua visione del mondo e dell'arte. In Messico la scena artistica risulta più polarizzata rispetto a quella europea e fa del valore di mercato il «criterio dominante di valutazione della qualità delle opere: l'arte sta dentro il mercato dell'arte, e quel che ne sta fuori è campione senza valore»[439]. Vivendo in prima persona dentro questa «delirante atrofia urbana»[440], Sierra comprende i meccanismi che sorreggono la società e il mercato e che regolano e gerarchizzano i rapporti umani, imparando che l'economia cinicamente «assorbe il valore» ma poi «non lo sostiene né tantomeno lo distribuisce»[441].

Proprio all'interno di questo desolante contesto Sierra trova, però, lo spunto e la possibilità di «attivare il proprio progetto di intervento diretto dell'arte nella sfera sociale e politica» prendendo così «le distanze dalla concezione solipsistica e separata che ha caratterizzato tutta la cosiddetta arte moderna»[442].

---

[435] *Ibidem.*
[436] *Ibidem.*
[437] F. Cavallucci, *Minime Deflagrazioni*, in *Santiago Sierra*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 22-25.
[438] Ivi, p. 25
[439] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 2.
[440] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 37.
[441] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 2.
[442] *Ibidem*.

L'artista, infatti, si rende conto che solamente se l'arte riesce a passare «attraverso le maglie del mercato, più o meno larghe a seconda delle contingenze»[443], allora può essere in grado di influire e operare sulla cultura delle comunità, apportandone mutamenti ed evoluzioni.
La realtà sociale, politico ed economica sudamericana, infatti, favorisce:

> lo sviluppo di un ambiente artistico intriso di problematiche scottanti trattate con toni forti, provocatori, spesso diretti apertamente contro un sistema politico sociale antidemocratico e coercitivo. [...] Interventi che spesso diventano essi stessi strumento di azione politica, in una koiné culturale in cui l'arte si insinua tra le pieghe delle vicende sociali come in nessun altro luogo, in cui assume una dimensione pubblica nel senso più ampio del termine[444].

Contrariamente a quanto avveniva in Spagna, dove il numero di visitatori che cercavano spazi espositivi impegnati nell'arte sperimentale e performativa era fortemente limitato[445], a Città del Messico gli spazi espositivi (Temistocle 44, Zona, Curare, ExTeresa o La Panaderia) promuovono e sostengono le attività artistiche più critiche e indipendenti, attraendo un pubblico relativamente ampio e particolarmente coinvolto nella lotta al cambiamento. Sierra trova quindi in questa nuova realtà un terreno fertile in cui far germogliare il proprio estro artistico.

4.2 Il "minimalismo politico"

Fin dagli esordi, le opere d'arte di Santiago Sierra prestano grande attenzione agli aspetti più drammatici delle realtà quotidiana. L'artista, infatti, tratta in maniera diretta ed esplicita i temi dello sfruttamento dei corpi più deboli e dei più deboli, le condizioni umilianti e disperate dei clandestini, la fatica e l'alienazione dei lavoratori più umili. Per raccontare queste tematiche utilizza un linguaggio asciutto ed inequivocabile, appreso ed elaborato durante i suoi anni trascorsi in Germania. Sierra prende in prestito la sintassi formale del Minimalismo americano di Robert Smithson e Richard Serra e la rielabora, caricandola in maniera paradossale di «connotazioni esplicite di natura

[443] *Ibidem*.
[444] F. Cavallucci, *Minime Deflagrazioni*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 26.
[445] J. Albarran, *Beyond an ethics of labor: geometry, commodity, and value in the oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. p. 37.

politica», tradendo così «il puritanesimo e il purismo delle origini»[446] e superando il formalismo di Serra[447]. Durante un'intervista con Gerald Matt, l'artista sottolinea quanto il suo pensiero e le sue opere siano debitrici e abbiano profondi legami con questa espressione artistica, affermando:

> ho sempre tenuto a mente l'approccio diretto e convincente della scultura nordamericana dell'anti-forma e quello italiano dell'arte povera, oltre al radicalismo degli autori tedeschi degli anni settanta [...] il minimalismo è la miglior scuola di sintassi, ed è per questo che lo uso come fondazione formale[448].

Il linguaggio minimalista è rinvenibile, in maniera evidente, già nelle sue prime opere e si ripresenta costantemente in tutti i lavori disseminati lungo i trent'anni della sua carriera artistica.

Fin dagli esordi, l'artista palesa questa tendenza vestendo i panni di uno scultore *sui generis*, che crea e lavora attraverso elementi modulari (di cui il cubo e il parallelepipedo sono gli elementi di maggior impiego), riconfigurati, però, in maniera del tutto particolare.

La serie de *I Contenedores cubicos*, tra le prime opere documentate dell'artista, così come tutti gli altri lavori realizzati tra il 1990 e il 1991, evidenziano in maniera chiara tutti i tratti caratteristici della sua poetica. In questi cubi e contenitori scuri e sporchi, che Sierra presenta negli spazi espositivi di Amburgo e Madrid, il riferimento al Minimalismo di Richard Serra risulta particolarmente esplicito ed intenzionale[449], così come l'aggiornamento e il cambio di direzione che l'artista apporta a questo linguaggio artistico. Infatti, in queste opere il cubo viene caricato di un carattere simbolico, «che lo allontana dalle specifiche non espressive e non ripetitive dell'oggetto minimalista»[450]. Essendo un gran debitore del pensiero marxista per quanto riguarda «il rapporto con il feticismo dei beni di consumo»[451], Sierra utilizza le teorie formulate nel primo capitolo de *Il Capitale* come punto di partenza per descrivere e muovere le proprie critiche nei confronti del sistema economico e della società. La teoria marxista sostiene che nei beni di consumo non vi possa essere traccia del processo del lavoro degli operai. La loro

---

[446] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 3
[447] *Ibidem.*
[448] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 51.
[449] J. Albarran, *Beyond an ethics of labor: geometry, commodity, and value in the oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. p. 31.
[450] *Ibidem*.
[451] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 63.

soggettività deve ad ogni costo essere annullata nel prodotto finale, oggetto del desiderio. L'artista, allora, crea volutamente «un'arte materialistica che non parla di desiderio, ma di realtà», lasciando le impronte degli operai nei suoi cubi e nei suoi parallelepipedi[452] a testimonianza del passaggio e del lavoro di chi - nella logica produttiva capitalistica - deve sempre risultare invisibile.

In questa sorta di «minimalismo politico», come lo definisce Klaus Biesenbach[453], l'artista rivolta dal suo interno il paradigma minimalista: ne sfrutta l'abbiccì sintattica, l'effetto di presenza, la sua materialità ma, al contempo, ne supera il «peccato orgoglioso»[454] della non referenzialità (tipica della scultura minimalista di Morris e Le Witt[455]), rovesciandone la serialità industriale e la presunta purezza. Ogni riferimento esterno, che veniva in precedenza asetticamente eliminato, rivendica ora la propria esistenza sotto forma di impronta, di fatica, di sporcizia e imperfezione a testimonianza dello sfruttamento che si cela dietro alla luccicante perfezione del prodotto finale.

I suoi cubi realizzati con materiali poveri e di recupero (pezzi di piastre da blindatura, teloni dei camion, materiali trovati per strada), con le loro «superfici malandate, [...] ricoperte di tracce di lavoro, e quindi ben lontane dalla purezza e dalla coesione degli oggetti minimalisti», rappresentano in modo eloquente la forma attuale dei rapporti commerciali, «l'iper-materializzazione del flusso delle merci nell'era della containerizzazione capitalistica»[456]. Come afferma Juan Albarran, i contenitori cubici di Sierra:

> perdono la loro funzione per essere spostati nello spazio espositivo. Nella loro nuova funzione di oggetti d'arte, [...], diventano simboli per quei flussi commerciali che in definitiva costituiscono la vita quotidiana alienata dello spettatore. In questo senso, il cubo non fa più appello alla semplicità e alla perfezione di un ordine classico, ma al caos erratico dei flussi di capitale, in quanto non ci sono quasi più punti di riferimento per la liberazione collettiva[457].

Numerose sono le opere nella ricca produzione di Sierra che ruotano similmente attorno a questi elementi: *24 Blocchi di cemento spostati di continuo durante una giornata di*

---

[452] Ivi, p. 64.
[453] *Ibidem.*
[454] *Ibidem.*
[455] L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996, pp. 122-150.
[456] J. Albarran, *Beyond an ethics of labor: geometry, commodity, and value in the oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. p. 32.
[457] *Ibidem.*

lavoro da parte di operai remunerati (Ace Gallery L.A. Los Angeles, luglio 1999), ad esempio, è una performance in cui dieci operai di origine messicana o provenienti dall'America Centrale, in cambio di una retribuzione minima pari ad una giornata lavorativa, sono incaricati di spostare tra i corridoi e tra le sale espositive della Ace Gallery, senza mai fermarsi, 24 blocchi di cemento (unità modulari abitualmente impiegate come frangiflutti), di due tonnellate ciascuna e grandi circa 250 x 150 x 100 cm. La finalità di questa performance è mostrare come, a fine giornata, nella lussuosa galleria di Los Angeles, gli sforzi immani di questi lavoratori risultino ben visibili attraverso le tracce lasciate: queste si presentano sotto forma dei danni causati al pavimento e alle pareti della galleria dallo strisciamento dei pesantissimi blocchi, dagli strumenti e dai materiali impiegati dagli operai, dai resti del cibo, dalle bevande consumate, oltre che dagli stessi sporchi blocchi di cemento.

L'opera *3 Cubi di 100 cm Per Lato Spostati di 700 cm* (Kunsthalle Sankt Gallen, San Gallo, Svizzera, Aprile 2002), si presenta nei meccanismi simile a quella precedentemente descritta. Sei rifugiati albanesi, senza il diritto di lavoro, vengono assunti da Sierra per spostare a mano tre cubi di cemento da una parete all'altra della sala espositiva[458]. Ciò che rimane della loro mansione, alla fine della performance, sono le marcate striature lasciate sul pavimento della Kunsthalle, testimonianza dei loro sforzi erculei e del loro tempo mal retribuito. In entrambe queste performance, risalta immediatamente l'utilizzo del linguaggio minimalista (con il cubo sempre protagonista), come elemento attorno cui far ruotare la critica nei confronti delle logiche disumanizzanti del capitalismo.

Un'altra opera esemplificativa dell'uso metaforico, caricato di connotazioni politiche, che Sierra fa degli elementi modulari minimalisti, è *Ostruzione di una superstrada con un camion a rimorchio* (Anillo Periférico Sud, Città del Messico, Novembre 1998)[459]. In questa insolita performance, tra le prime realizzate fuori da uno spazio istituzionale espositivo, Sierra paga un autista per bloccare per cinque minuti con il proprio camion le corsie laterali di una delle arterie più trafficate di Città del Messico. Il rimorchio del camion, (un prisma bianco perpendicolarmente), immobilizza il traffico sulla circonvallazione circolare di Città del Messico, e diventa «una scultura nello spazio pubblico», citando in tal modo la «lunga tradizione del memoriale»[460]. L'artista riprende l'evento dall'alto registrandolo su pellicola. Da questa prospettiva si nota come la forma

[458] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 166.
[459] Ivi, p. 184.
[460] J. Albarran, *Beyond An Ethics of Labor: Geometry, Commodity, and Value in the Oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. pp. 32-33.

di parallelepipede del camion si ponga in continuità con l'utilizzo sintattico dei moduli geometrici da parte dell'artista e evidenziando le loro implicazioni sul reale.
Sebbene la congestione creatasi a causa del blocco stradale abbia una durata limitata, metaforicamente l'evento si presenta come un «fugace memoriale della ribellione»[461]. Quello che può apparire, in un primo momento, come un normale incidente, mostra tuttavia come il parallelepipedo di Sierra abbia la forza, seppur temporanea, di creare un corto circuito nel sistema, portando ad un «arresto del flusso di merci e dell'energia del lavoro che fa avanzare il cosiddetto progresso di Città del Messico»[462]. Il container, che «come prisma allude innegabilmente al Minimalismo» è allo stesso tempo «un simbolo del commercio» e in questo caso è riposizionato dall'artista, trasformandosi «in un ostacolo che sabota il sistema»[463].

4.3 Corpi e potere

Come si è visto, il linguaggio artistico utilizzato nelle performance di Sierra è strettamente legato ad una *forma mentis* di stampo minimalista, essenziale, univoca, ripetitiva, da fondamentalista per il rigore assoluto[464]. Questa peculiare impostazione procedurale e formale, che l'artista ha, si riversa poi nel particolare "utilizzo" che egli fa, nelle sue performance, delle persone.
Gli operai, i precari, le prostitute, gli immigranti, i drogati e gli emarginati in genere sono i soggetti che vengono ingaggiati e retribuiti da Sierra per partecipare alle sue performance. Questi vengono utilizzati dall'artista «come elementi costruttivi e resi oggetti»[465], considerati dall'artista, al pari dei cubi, niente più che singoli elementi modulari. Questa impostazione mentale che Sierra utilizza nei processi creativi, ripetitiva, minimalista, apatica e asettica rispecchia perfettamente le logiche industriali che regolano il sistema economico capitalista. Con tale approccio oggettivizzante e de-umanizzante, Sierra adotta e incarna, per tutte le sue opere, la stessa logica violenta dello sfruttamento capitalista, esibendola in scena attraverso la presenza corporea di chi la subisce. Le sue performance sfruttano questo "espediente" per raccontare in maniera asciutta e volutamente cinica «la violenza dello sfruttamento sui corpi più deboli, le

[461] *Ibidem.*
[462] *Ibidem.*
[463] *Ibidem.*
[464] F. Cavallucci, *Minime Deflagrazioni*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 11.
[465] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 42.

condizioni umilianti e disperate dei clandestini, la fatica e l'alienazione dei lavori più umili»[466]. Ogni opera di Santiago Sierra gravita attorno al tema dello sfruttamento dei lavoratori e degli ultimi, mettendo in scena i loro corpi e i diversi modi in cui questi vengono piegati, umiliati, corrotti dal potere, mostrando così «il rischio della svalutazione della persona a opera di un sistema economico indifferente e cinico»[467] di cui noi spettatori e l'artista stesso, siamo parte attiva e integrante.

Le performance di Sierra ci pongono di fronte a situazioni di degrado e di disagio, che ci appartengono e avvengono silenziosamente tutti i giorni nel nostro quotidiano, rese invisibili dalle logiche del Capitale e possibili dalle nostre coscienze anestetizzate. L'artista spagnolo cerca di ridestare lo spirito in chi le guarda, allertandoci con le sue manifestazioni forti e provocatorie, «invitandoci a meditare sulla condizione generale della nostra società, sul nostro sistema economico che pare funzionare perfettamente, lasciandosi però alle spalle una massa di persone deprivate dei diritti fondamentali»[468].

In tutte le sue performance lavoratori precari, disperati, bisognosi vengono retribuiti per compiere azioni dalle finalità apparentemente inutili, per loro e per gli altri, spesso faticosissime e deformanti per i loro corpi. Questi diventano il centro delle performance, la degradata "tela vivente" su cui il potere lascia i suoi indelebili segni e su cui dobbiamo soffermarci, per focalizzare l'attenzione.

Tantissimi sono gli esempi nel corpus artistico di Sierra a tal riguardo: dalla performance *Occupazione della Galleria Pancho Fierro di Lima* (Perù, Agosto 2008) con 430persone pagate 30 *soles* all'ora per riempire la sala espositiva fino al punto dal renderla inaccessibile; all'azione *68 persone pagate per bloccare l'entrata di un museo*, realizzata nel Museo di Arte Contemporanea di Pusan, in Corea, nell'ottobre del 2000. Fino a performance di stampo erculeo, estremamente faticose come *Muro della galleria rimosso, inclinato a 60 gradi rispetto al pavimento e sorretto da 5 persone*, realizzato nella galleria Acceso A di Città del Messico nell'aprile del 2000, dove gli operai, per cinque giorni, effettuando turni di quattro ore, venivano pagati per sorreggere un pesantissimo muro di cemento.

Tra le performance di Sierra solitamente più criticate[469] dal pubblico e dalla critica stessa per la loro spietatezza, figurano le opere che vedono l'artista intervenire direttamente sui corpi degli operai, dei lavoratori, delle persone.

---

[466] F. Cavallucci, C. Jimenez (a cura di), *Santiago Sierra*, cit. p. 6.
[467] *Ibidem*.
[468] *Ibidem*.
[469] C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2018, p. 129.

In queste performance l'equazione di creazione di plusvalore marxiana messa in scena dall'artista si degrada a tal punto da scarnificarsi fino ai suoi estremi: si passa da una remunerazione in cambio del corpo e del tempo del lavoratore per eseguire una mansione, ad una remunerazione in cambio solamente del corpo del lavoratore.

Nella performance *Riga di 160 cm Tatuata su 4 persone* (El Gallo Arte Contemporaneo, Salamanca, Spagna, 2000) al prezzo di una dose, quattro prostitute eroinomani danno il consenso a essere tatuate. Similmente in *Riga di 30 cm tatuata su una persona retribuita* (51 Regina Street, Città del Messico, 1998) Sierra ingaggia una persona senza tatuaggi e senza l'intenzione di farne, la quale, per bisogno di denaro, acconsente a farsi marchiare la pelle per tutta la vita, ricevendo in cambio un pagamento di 50 dollari[470]; e ancora, nella performance *Riga di 250 cm tatuata su 6 persone retribuite* (Espacio Aglutina Dor, L'Avana, 1999) in cambio di un compenso di 30 dollari sei ragazzi disoccupati di Habana Vieja danno il loro consenso a farsi tatuare.

Una performance simile è stata presentata dall'artista anche alla Quarantanovesima Biennale di Venezia del 2001, con il titolo *133 Persone pagate per farsi tingere i capelli di biondo* (Arsenale, Venezia, 2001). In questa performance Sierra convoca i venditori ambulanti illegali presenti in città, immigrati provenienti da tutte le parti del mondo, e in cambio di 120.000 lire a testa (circa 60 dollari) li paga per farsi tingere i capelli di biondo.

In questa tipologia di performance, i lavoratori vendono letteralmente il proprio corpo, in una forma legalizzata, consolidata e accettata, sostenuta dal sistema capitalistico: viene così messa a nudo, in maniera tanto esplicita quanto semplice nella sua resa, «l'essenza del lavoro, la vendita del corpo, dell'intelligenza e del tempo», che è «sempre a vantaggio di altri e mai nel proprio interesse»[471]. Per l'artista non vi è alcuna dignità umana derivante dal lavoro, questo al pari di una «dittatura» rappresenta «la morte della libertà individuale»[472]. I suoi operai lavorano per lavorare. Non c'è un significato di ampio respiro nascosto dietro la loro attività. Sierra restituisce in scena questa assurda condanna sisifea.

[470] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 103.
[471] C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, 2018, p. 136.
[472] *Ibidem.*

4.4 La presenza dell'assenza

Nelle prime opere di Sierra la rappresentazione del lavoro degli sfruttati viene esibita attraverso i cubi di richiamo industriale e minimalista, che mostrano le tracce tattili, fisiche e biologiche degli operai che li hanno prodotti e trasportati nelle gallerie e nei musei. Con il passare degli anni, l'artista diventa sempre più esplicito nelle sue intenzioni ed arriva ad esporre al pubblico nelle sue performance, la presenza in carne ed ossa, talvolta ingombrante o anche inopportuna, di quella classe di persone che il sistema capitalistico sfrutta e piega alla sua alienante logica di produzione.

Vi è un'ulteriore categoria di opere, in cui il tema dello sfruttamento capitalista viene sviscerato e presentato in maniera paradossale. In queste performance Sierra non si limita più a mostrare la presenza di queste persone, la loro sofferenza fisica ed interiore, ma porta nelle gallerie e nelle sale espositive anche la presenza della loro assenza.

In questo modo l'artista porta *de facto* alle estreme conseguenze la logica capitalista secondo cui gli operai debbano annullarsi dietro i processi di produzione. I suoi lavoratori realizzano e danno senso compiuto alle sue opere nel momento stesso in cui scompaiono - fisicamente – al loro interno.

Attorno a questo tema, vengono declinate numerose performance, come ad esempio *8 persone pagate per rimanere all'interno di scatole di cartone*, (Kunstwerke di Berlino, 2000), e *12 Operai pagati per restare dentro scatole di cartone* (Ace Gallery New York, 2000). In queste opere gli operai, in gran parte donne nere o di origine messicana, vengono ingaggiate attraverso un'agenzia governativa per l'impiego e devono rimanere chiuse in delle grosse scatole per quattro ore al giorno per un periodo di 50 giorni. Sierra, in cambio della loro invisibile immobilità, le paga con il salario minimo orario previsto dalla legge dello stato, dieci dollari.

Nella performance *Persona pagata per restare nel portabagagli di una macchina*[473] (Limerick City Gallery, Irlanda, 2000) esibita all'inaugurazione della Quarta Biennale EVA, all'ingresso della sede principale, una persona retribuita con 30 sterline irlandesi, rimane rinchiusa nel portabagagli di una vettura parcheggiata fuori dall'edificio. In *20 Operai nella Stiva di una Nave* (Porto di Barcellona, 2001)[474] venti persone di origine maghrebina e subsahariana reclutate tramite l'associazione Ibn sono state pagate 4000 pesetas (circa 20 dollari) per rimanere rinchiuse nella stiva di una nave per tre ore.

[473] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 122.
[474] Ivi, p. 114.

Queste tipologie di performance si spingono fino a proporre situazioni sempre più spinte e paradossali, al limite del grottesco, come nel caso di *3 persone pagate per giacere ferme all'interno di 3 scatole durante una festa*. Questa performance di grandissimo impatto (e fortemente criticata) viene realizzata durante l'inaugurazione della Settima Biennale de L'Avana del 2000. Nella terrazza di una casa della capitale cubana, tre prostitute vengono pagate il minimo salariale da Sierra per essere rinchiuse dentro a delle scatole durante la festa di inaugurazione dell'evento. Gli invitati al party, artisti, critici d'arte, tra cui i curatori della Biennale stessa, in un clima disteso e di allegria tra una risata ed un bicchiere di vino, finiscono inconsapevolmente col sedersi proprio sulle scatole posizionate dall'artista spagnolo, ignorando però completamente il loro contenuto[475].

La performance *Persona pagata per 360 ore di lavoro continuato*[476], realizzata nel 2000 al MoMA PS1 di New York, è uno degli esempi più scioccanti di questa serie di lavori. Per ordine di Sierra, un operaio viene confinato vivo dietro un muro di mattoni fatto innalzare all'interno di una sala della galleria. Il lavoratore viene assunto con l'incarico di rimanere confinato per quindici giorni in cambio di un compenso di dieci dollari all'ora. Nel mentre, dall'altra parte della parete in laterizio, i visitatori del museo sono liberi di entrare ed uscire nella sala espositiva, ignari dell'atto disumanizzante che è stato voluto dall'artista, che si svolge a pochi passi da loro.

In questo modo l'artista sottolinea non solo la tensione fra le due condizioni contrapposte di libertà e carcerazione, che intercorrono tra visitatori e lavoratori, tra classe agiata e classe proletaria, ma evidenzia anche la loro incomunicabilità attraverso l'apposizione dell'elemento fisico di separazione per eccellenza: il muro, che occlude, separa e censura. Questo elemento di separazione verrà poi riproposto pochi anni dopo da Sierra nella performance tenutasi all'interno del Padiglione Spagnolo durante la Cinquantesima Biennale di Venezia del 2003. In questa occasione, l'artista rimarca ulteriormente le logiche dell'emarginazione, con una doppia azione. Il primo sbarramento è dato all'entrata, dal momento che per accedere al Padiglione bisogna dimostrare ai guardiani di essere in possesso della cittadinanza spagnola. Internamente, invece, chi riesce ad entrare trova l'intero spazio espositivo bloccato da un muro grezzo di mattoni, innalzato dall'artista, che impedisce il proseguo della visita.

[475] C. Jimenez, *Ma se è teatro*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 57.
[476] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 40.

I muri di cui Sierra fa spesso utilizzo «sono un'allusione alle imposizioni disposte dall'alto in basso, ai compartimenti dell'ordine»[477]. Possono essere visibili o meno, presentarsi nella nostra realtà quotidiana sia fisicamente come confini, sbarramenti, certificati da esibire, sia nei nostri rapporti sociali nelle forme dell'indifferenza, dell'incomprensione, dell'omologazione.

In queste performance, Sierra cerca di forzare lo sguardo dei visitatori su quelle situazioni di emarginazione che appartengono al nostro vivere quotidiano ma che vengono volontariamente evitate da tutti noi, nel frettoloso tentativo di eludere il confronto con la propria coscienza, sempre più sporca. L'artista, allora, nella concezione di queste performance, opera su questo gioco di sguardi e di non-sguardi, presentando il desiderio di evasione dello spettatore, ribaltandolo, ottenendone il risultato contrario. Il fatto di non poter vedere qualcosa pur sapendo che esiste ha un effetto straordinario per Sierra che afferma:

> Ciò che immagini ha spesso più forza di quello che ci si presenta dal vivo. E come girare per Ciudad Juàrez: sai che lì ammazzano la gente come mosche, ma per fortuna non davanti a te. Tuttavia accade e ne sei consapevole. È molto inquietante[478].

4.5 Capitalismo contro Capitalismo

Le performance di Sierra presentano il capitalismo per quello che è, senza ricorrere a mediazioni e metafore. Ed è proprio in mancanza di questa rappresentazione, di questo filtro estetico, che scaturisce in maniera paradossale la reazione scandalizzata in chi guarda. L'autore agisce ed opera proprio come fa il capitalismo: utilizza i lavoratori,

> prescindendo deliberatamente da qualsiasi qualifica lavorativa [...] in termini di conoscenza o padronanza di un mestiere, di destrezza manuale e uso intelligente della memoria o dell'immaginazione al momento di eseguire un determinato lavoro. [...] nessuna di queste antiche caratteristiche del lavoro umano viene richiesta ai lavoratori utilizzati nelle sue opere. L'unica cosa che si richiede è che

[477] *Ibidem*.
[478] C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, cit. p. 137.

> siano assolutamente disponibili e disposti a fare o farsi fare quel che l'artista vuole, in cambio di un salario[479].

Le persone assoldate nelle sue performance non trascendono la loro fattuale realtà, non hanno valore estetico. Questa volontà artistica ben precisa è sottolineata dal fatto che per l'autore non esiste rappresentazione che possa superare in termini di efficacia comunicativa il reale: guardare il volto di una persona è più potente che osservare una sua rappresentazione[480], afferma infatti l'autore. Secondo questa logica, quindi, per rappresentare un lavoratore sfruttato, bisogna sfruttare un lavoratore.
La sua arte agisce sulla realtà che ci circonda perché interagisce con essa. Le sue performance sono «interventi mirati sulla realtà e ne disvelano il sistema che ne è a fondamento, in cui ognuno di noi è parte integrante»[481]. Sierra attua, dunque, una presentazione del Capitale e non una sua rappresentazione. Questo suo andare oltre i limiti rappresentativi[482] rende le sue performance scomode, spesso brutali, realizzate né per compiacere l'autore stesso né per piacere al pubblico a cui sono rivolte. Come sostiene Pierluigi Tazzi, le sue opere non vanno viste come azioni dimostrative in quanto sono azioni compiute in sé,

> non aspirano a mettere in rilievo le contraddizioni e non denunciano alcunché. Si danno nelle condizioni e alle condizioni che le hanno consentite e rese te e rese attuali. [...] E queste condizioni sono tutte legittime, permesse e attuali[483].

Sierra tratta l'operaio, così come tutte le persone che accettano i suoi incarichi, come oggetti «anche dal punto di vista politico ed etico»[484], dal momento che una persona remunerata, vendendo il proprio tempo, il proprio corpo e il proprio lavoro per gli interessi di un altro, diviene, per quel lasso di tempo, un mero strumento nelle mani del capitale. Sierra, nelle sue performance, attua, quindi, una mera presentazione[485] duchampiana degli eventi e delle persone. Facendo eco a Jean-Luc Nancy, secondo cui il corpo si configura già come un articolatore del senso senza il bisogno di darsi in ulteriori rappresentazioni di sé, essendo (di per sé) già teatro - Sierra non ri-presenta i

[479] C. Jimenez, *Ma se è teatro*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 58.
[480] C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, cit., p. 137.
[481] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 4.
[482] Ivi, p. 5
[483] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 3.
[484] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 40.
[485] E. Husserl, *Fantasia e Coscienza d'Immagine*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2017.

corpi, non ne duplica la presenza (presentazione del loro essere-presenti)[486]. Ciò che il capitalismo *è* viene presentato, in tutta la sua cinica violenza alienante. Vengono mostrati degli operai che sono assunti semplicemente per fare gli operai, creando così una sorta di grado zero recitativo, paradossalmente teatrale, che ben si sposa con la massima minimalista di Frank Stella per cui «quel che si vede è quel che si vede»[487].
I lavoratori pagati da Sierra, sia che si mostrino o si nascondano, che siano attivi o inattivi nelle attività da svolgere, continuano ad essere dei lavoratori, ossia «gente disposta a fare o a farsi fare tutto quello che chi li paga ordina, e a farlo indipendentemente dal senso che possono o non possono trovare in ciò che fanno»[488].
Analizzata da un'altra prospettiva, questa presa di posizione può, però, produrre allo stesso tempo una nuova e paradossale chiave di lettura: il lavoro così astratto diventa «un'attività orientata, [...] da una finalità senza fine, da una teleologia senza télos», e raggiunge, secondo il critico d'arte Carlos Jimenez,

> un certo isomorfismo con l'attività artistica che, per le estetiche di radice kantiana, è determinata ugualmente da una finalità senza fine. In questo contesto, l'equazione 'il lavoro come arte e l'arte come lavoro', che potrebbe riassumere il proposito essenziale della strategia artistica di Sierra, acquisisce nuovi e importanti significati alla luce di una solidarietà sottesa tra i due termini della stessa, che suole essere disattesa da coloro che si sforzano di sottolineare le differenze insanabili tra l'uno e l'altro. Tra l'arte e il lavoro[489].

Il lavoro portato negli spazi espositivi da Sierra cerca di rifuggire da ogni tentazione rappresentativa e si presenta vivo e reale agli occhi dei visitatori. Così facendo, però, il suo tentativo di distanziamento lo fa ritornare paradossalmente al punto di partenza. La sua mancanza di finalità lo accomuna nuovamente all'azione dell'arte, ridefinendo il suo stesso esser*ci* in galleria, in una fuga ontologica apparentemente impossibile.
In questi termini, nelle opere performative di Sierra, si può rivedere quanto Kafka aveva pensato per il suo Grande Teatro di Oklahoma, teatro immaginario descritto all'interno del suo romanzo giovanile *America*, opera rimasta incompiuta.
Karl, il giovane protagonista del romanzo, disperatamente in cerca di un lavoro, trova appeso in città un manifesto pubblicitario che recita: «Il grande Teatro di Oklahoma vi

[486] A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Laterza, 2018, pp. 70-71.
[487] F. Poli, *Il sistema dell'Arte Contemporanea*, Bari, Laterza Editore, 2011, p. 76.
[488] C. Jimenez, *Ma se è teatro*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 61.
[489] Ivi, p. 95.

chiama! [...] Chiunque è benvenuto! Chi vuole diventare artista, si presenti! Siamo il teatro che può impiegare chiunque, ognuno al suo posto!»[490]. Il Grande Teatro di Oklahoma, infatti, è un teatro che assume tutti e dove chiunque può entrare a far parte della compagnia, dove ognuno è quel che è: ingegnere, tecnico o studente di una scuola media. Di fatto è un teatro paradossale che,

> se adempisse veramente alla promessa di impiegare 'tutti', si dissolverebbe come teatro perché tutti vi saremmo incorporati ed esso stesso finirebbe per assorbire il mondo. Un teatro senza pubblico in cui tutti saremmo attori, come nell' happening, dove non ci sono attori né spettatori: solo teatro[491].

In questa logica di riduzione, di avvicinamento al grado zero, anche il ruolo di Sierra, quello di artista, demiurgo e ideatore della performance, diviene sempre più marginale e sottile, fino addirittura a scomparire, come ad esempio in *Proposta n.102 Monumento concettuale, Memoriale alla libertà e all'unità a Lipsia*. In quest'opera Sierra esprime la volontà di scomparire, vietando che venga usato il suo nome come autore[492]. L'artista sostiene che egli non deve assolutamente interferire con ciò che accade nelle performance. Così come vuole la logica capitalista, anche la traccia lasciata dall'artista (che è altro non è che un lavoratore per l'ente museale) deve sparire dal prodotto finale.
In un'intervista rilasciata a Gabrielle Macjert nel 2002, Sierra afferma che il suo compito è quello di restare dietro le quinte, «intervengo soltanto se ci sono incertezze, oppure per occuparmi di eventuali contrattempi. Non parlo neppure con gli operai, tendo a farlo solo se necessario»[493]. Come sostenuto da Pierluigi Tazzi, l'artista è quindi «fuori dall'opera, ne è estraneo, alieno al processo da lui stesso innescato. E non potrebbe essere altrimenti, ché se ne fosse partecipe, quel che verrebbe a cadere sarebbe la pertinenza della sua stessa opera»[494].
Sierra, a differenza dei performer degli anni Sessanta e Settanta, non si misura fisicamente, corporalmente, con il rito che ha prodotto[495].
Grazie a questa auto-imposta alienazione riesce ad eludere ogni tipo di forma di collaborazione solidale, evitando «processi di lavoro che consentano una dignitosa auto-

[490] F. Kafka, *America*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1970, p. 293.
[491] C. Jimenez, *Ma se è teatro*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 45.
[492] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 76.
[493] Ivi, p. 24.
[494] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 4.
[495] *Ibidem*.

rappresentazione dei partecipanti tipici dell'estetica relazionale»[496]. In questo modo Sierra riesce nel suo intento principale di manifestare, nella maniera più pura possibile, le astratte, apatiche e fredde logiche del sistema capitalista. La sua alienazione è «la misura della sua coscienza, che non è coscienza di Sé, bensì coscienza del proprio ruolo e come artista e come individuo appartenente alla comunità allargata degli uomini»[497]. Nelle performance degli anni Settanta, artisti come Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramović, mettevano in scena nelle loro performance, in prima persona, atti di punizione fisica, forme di tortura, denunciando rapporti di potere o situazioni di malessere esistenziale (si pensi all'iconica performance *Shooting Piece* (1970) di Chris Burden, dove l'artista si fa sparare ad un braccio da un suo amico[498], o alle azioni di Gina Pane[499], dove l'artista si auto-infligge ferite come in *Azione Sentimentale* del 1973). Sebbene Sierra sia, in qualche modo, debitore di queste performance storiche soprattutto per quanto attiene alla documentazione ereditata dall'arte concettuale degli anni Settanta[500] (granulose fotografie in bianco e nero, brevi testi esplicativi, video), per quanto riguarda la loro realizzazione e l'intervento diretto dell'artista in scena, ne prende scientemente le distanze e le critica apertamente. Per Sierra le performance del passato presentano come problema principale l'ipocrisia dell'atteggiamento dei performer, che si offrono alla platea come dei martiri cattolici, afferma infatti l'artista:

> A me sembrano atteggiamenti disonesti. L'artista si flagella per solidarietà con quanti se la passano veramente male. Ma sotto sotto sei tu, Chris Burden, che lo firmi, sei tu in azione, con la tua faccia. Fa parte delle tue opere, e la tortura non è reale[501].

L'artista spagnolo risolve questa imbarazzante *impasse*, sfruttando l'*escamotage* delle performance delegate. Sierra riesce così ad inscenare una sorta di realismo etnografico, in cui l'esito o lo svolgimento dell'azione da lui progettata si configura come una traccia indicale della realtà economica e sociale del posto in cui si trova di volta in volta a lavorare[502]. «Entra in trattativa con gli operai; essi concordano sui processi di lavoro e

---

[496] J. Albarran, *Beyond An Ethics of Labor: Geometry, Commodity, and Value in the Oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. p. 42.
[497] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 4.
[498] R. Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, London, Thames and Hudson, 2004, p. 103.
[499] C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, cit. p. 47.
[500] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 63.
[501] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 61.
[502] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 64.

sulle condizioni della loro prestazione» e questo «non comporta una (pseudo)messianica vetrinatura da parte dell'artista»[503].

In conclusione, Sierra è ben consapevole della sua posizione, del suo ruolo autoriale e del suo coinvolgimento nel "business", e risponde alle logiche del mercato artistico regolamentate dal capitalismo globale al pari di tutti gli altri artisti. Contrariamente a questi, tuttavia, essendo consapevole della propria posizione all'interno del sistema economico, incarna le logiche del capitale nei suoi processi creativi, lanciando così un "disperato" grido d'accusa contro di esse. In questa maniera «problematizza, critica e punta il dito contro il suo stesso approccio recitando la parte dell'uomo d'affari»[504] ben consapevole, però, del fatto che i suoi tentativi di denuncia verso le logiche capitaliste, essendo realizzati all'interno del sistema capitalista stesso, non solo risulteranno vani, ma contribuiranno ad alimentare il funzionamento del sistema stesso contro cui si sta battendo. Almeno dichiaratamente, Sierra non attribuisce alla sua figura e alle sue operazioni artistiche alcun ruolo salvifico, dato che non contempla alcuna possibilità di cambiamento nel sistema politico economico vigente. La sua visione risulta, infatti, radicalmente nichilistica e ambigua. Come scrive Pierluigi Tazzi, l'artista «sa che estetica e discorso non salvano né redimono e che l'arte resta in quella zona grigia, impura di anarchia, dove si pone il problema e non si accettano compromessi consolatori»[505].

Sierra, dunque, vive e sostenta ciò che critica e ciò che denuncia, rendendosi colpevole tanto quanto gli altri. L'artista sembra, quindi, volerci solamente e mestamente ricordare che apparteniamo tutti ad un «sistema a cui nessuno può sottrarsi»[506]. Egli sfrutta gli altri, pagandoli il minimo sindacale concesso, per eseguire opere da cui riceverà un ingente compenso, e viene a sua volta sfruttato nel medesimo modo, dalle gallerie, dai mercanti e dai collezionisti[507], in un ciclo apparentemente eterno e perverso, una vera «tragedia senza catarsi»[508].

---

[503] J. Albarran, *Beyond An Ethics of Labor: Geometry, Commodity, and Value in the Oeuvre of Santiago Sierra*, in *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, cit. p. 42.
[504] *Ibidem*.
[505] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 3.
[506] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 64.
[507] *Ibidem*.
[508] P. Tazzi, *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca, 2002, cit. p. 3.

CAPITOLO V

Santiago Sierra e Tino Sehgal a confronto

5.1 L'arte alla prova dell'economia

I cambiamenti economici non solo attraversano e riorganizzano la società in tutti i suoi aspetti, ma costituiscono anche il contesto entro cui l'arte contemporanea è creata, influenzandone profondamente le strutture, le logiche e la ricezione[509]. Come sostiene Howard Becker in *I Mondi dell'Arte*, infatti, i modelli economici dominanti ridefiniscono in maniera determinante le condizioni entro le quali gli artisti possono esprimersi e lavorare[510].

I sistemi economici e i modelli di organizzazione del lavoro assumono un ruolo centrale, in particolare modo, nel mondo delle performance. Essi incidono infatti sulle condizioni di creazione, di realizzazione e organizzazione delle opere, facendo delle transazioni finanziarie e del lavoro salario contrattuale dei performer gli elementi di maggiore interesse per artisti e galleristi[511]. Per queste ragioni, negli ultimi vent'anni l'arte della performance ha abbandonato la dimensione «artigianale, basata sul personaggio romantico dell'artista-performer»[512], diventando sempre più un'emanazione delle nuove dinamiche che regolano il sistema capitalistico. Di conseguenza, gli artisti finiscono inesorabilmente con il ritrovarsi invischiati nelle logiche della macchina produttiva a cui non possono «più sottrarsi»[513]. L'arte della performance è divenuta quindi esemplificativa dei nuovi rapporti instauratisi tra arte, economia e lavoro.

Se l'arte è una prospettiva privilegiata sul mondo da cui è possibile scorgere, anticipatamente, dinamiche sociali e sistemi economici, oggi, come puntualizza Claire Bishop, è soprattutto la circolazione delle economie attorno alle performance a risultare quasi più politica del loro stesso contenuto[514]. Le modalità di creazione e di vendita

[509] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 105.
[510] H. Becker, *I Mondi dell'Arte*, (a cura di) M. Sassatelli, Bologna, Il Mulino, 2012.
[511] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 105.
[512] *Ibidem.*
[513] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. p. 37.
[514] *Ibidem*.

delle performance e i comportamenti degli artisti stessi al di fuori delle loro opere, assumono, infatti, non solo un ruolo rappresentativo della realtà sociale ma anche costitutivo di ciò che ci circonda[515]. La performance art non è solo il prodotto di circostanze date, ma contribuisce «all'esistenza di queste stesse circostanze»[516], consolidando così le condizioni in cui è creata e sostenuta.

Questo aspetto risulta molto accentuato nelle performance delegate, che si prestano in maniera emblematica a mostrare le criticità del lavoro, della precarietà, dello sfruttamento che il sistema economico capitalista comporta. L'impianto strettamente coreografico di molte performance non fa che enfatizzare la rappresentazione dell'«ordine politico e sociale»[517] egemone, rendendo manifeste o esibendo le relazioni gerarchiche all'interno delle collettività[518].

Le opere di artisti come Sehgal e Sierra, esplicitamente e implicitamente, volontariamente e involontariamente, portano in primo piano le questioni legate al sistema produttivo, al lavoro, alla precarietà, alle differenze sessuali, alla subordinazione del corpo, e alla sua abiezione[519], ossia le criticità che più attanagliano il nostro presente. Diversamente però da quanto accadeva in passato, le problematiche sollevate restano in uno stato di perenne sospensione e irrisoluzione proprio in virtù dell'assenza, nelle performance delegate, della figura dell'artista e di un finale catartico.

5.2 Il sistema capitalista: critiche ed elogi

Gli artisti performativi contemporanei, dunque, non rappresentano solo lo «Zeitgeist»[520] della nostra epoca ma, attraverso la loro ricerca artistica, contribuiscono a co-costituire la realtà socio-economica di cui sono loro stessi espressione. Sierra e Sehgal agiscono infatti nel mondo dell'arte, partendo proprio dalla consapevolezza delle nuove relazioni che intercorrono tra processi produttivi e creativi all'interno del mondo artistico contemporaneo. Sierra presenta le logiche del potere capitalista di matrice industriale, esibendo le condizioni alienanti dei suoi performer alle prese con lavori inutili e pesanti. Sehgal, invece, riflette lo spirito del post-fordismo, reificando le soggettività e le

[515] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, p. 33.
[516] *Ibidem.*
[517] B. Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, in *IDENTITY.MOVE! Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context former East Europe*, Warsaw, Goethe-Institut Warsaw, 2015, p. 1.
[518] *Ibidem.*
[519] C. Bishop, *Out of Body. Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 5.
[520] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, p. 4.

relazioni sociali dei performer e dei visitatori e sfruttando i processi comunicativi e linguistici per creare dei veri e propri prodotti da commercializzare sul mercato[521].

Sia Sierra che Sehgal, sebbene rappresentino due diverse manifestazioni della produzione capitalista, fanno assumere ai loro performer la forma di «categoria di merce»[522]. Le loro opere altro non sono, quindi, che manifestazioni dei nostri tempi, rappresentative e costitutive di come i sistemi produttivi disciplinino le nostre vite all'interno della società e in particolare quelle dei lavoratori. Il confronto tra i due artisti risulta particolarmente interessante in quanto, sebbene entrambi sfruttino le logiche capitaliste all'interno delle loro opere, finiscono per declinarle in modi diametralmente opposti.

La principale differenza tra i due artisti risiede nelle posizioni che essi assumono nei confronti del sistema capitalistico. Sierra denuncia lo sfruttamento del proletariato da parte del Capitalismo presentandone dichiaratamente logiche e funzionamenti. Con opere crude ed eticamente violente, senza mai cedere a effetti caricaturali[523], porta all'evidenza le condizioni alienanti dei lavoratori all'interno del sistema capitalistico. La dimensione materiale della sua arte presenta i segni e le tracce che la ferocia del capitalismo e del potere di cui è espressione lascia sui corpi dei lavoratori.

Sehgal, al contrario, celebra il sistema capitalistico e si fa entusiasta promotore del mercato e della innovativa riformulazione produttiva portata dal post-fordismo. Si prodiga nell'evidenziare l'assenza di tracce e l'immaterialità dei processi di produzione del suo fare artistico. Incarna, con il suo operato, le caratteristiche principali dell'imprenditore post-fordista.

5.3 La denuncia di Sierra

L'opera trentennale di Sierra è incentrata sulla «feroce e coraggiosa critica all'ideologia capitalista»[524], che viene vista come un'«eterna dannazione»[525] per l'essere umano.

L'artista esprime tutta la sua insofferenza nei confronti delle condizioni socio-economiche del nostro tempo con un approccio estremamente critico e diretto. Effettua una «spietata radiografia della realtà» evidenziando come capitalismo e totalitarismo

[521] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.
[522] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, p. 33.
[523] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 49.
[524] Ivi, p. 14.
[525] Ivi, p. 49.

siano le due più grandi «escrescenze dannose del nostro tempo»[526], disumanizzanti ed inconciliabili con la felicità e la libertà umana. Il capitalismo, infatti, tramite la ciclicità divorante del lavoro e la sua futile e insensata ripetizione, piega l'uomo ad una condizione di estenuante «lotta permanente»[527]. Le sue performance rimandano a situazioni sgradevoli, attraversate da tensioni irriducibili che presentano fedelmente le condizioni di sfruttamento dei lavoratori su cui si fonda il sistema economico. Sierra utilizza, infatti, coscientemente le stesse metodologie con cui il capitale sfrutta i lavoratori. Reifica per mettere in discussione la reificazione, sfrutta per denunciare lo sfruttamento. Non si limita ad «approfittare delle condizioni di lavoro contemporanee» ma, mostrandocele, disturba «il nostro rapporto con esse»[528].

Sierra, contrariamente a Sehgal, non ragiona affatto in termini di produzione. Per mostrare il capitalismo lo spoglia del suo fine ultimo, la produzione, facendo svolgere ai suoi lavoratori mansioni inutili e senza alcuno scopo finale. Emerge, in questo modo, la perversa illogicità che regola il mercato e che piega ad umilianti condizioni le vite dei lavoratori e delle persone. L'artista è esplicito nell'esporre come le nostre vite, finanche le nostre pulsioni individuali, siano subordinate alle relazioni economiche e sociali.

Le sue performance ci restituiscono «manifesti neri»[529] dei nostri giorni, che indagano su come l'economia di mercato e le leggi del capitale deteriorino la società, gli ideali democratici, i diritti, «i concetti di uguaglianza, libertà, di dignità»[530] dell'uomo portandolo prima «all'isolamento, poi all'estraniazione»[531].

5.4 Il cambiamento senza cambiamento di Sehgal

A differenza di Sierra, Tino Sehgal è uno strenuo fautore dell'economia di mercato e del capitalismo e sottolinea a più riprese di non trovare alcun difetto nel capitalismo di per sé[532] o nei «dogmi neoliberali di progresso, crescita e libero mercato»[533]. «Resistere al mercato» per l'artista, è un'azione che definisce «fuorviante»[534]. L'artista afferma,

[526] Ivi, p. 14.
[527] Ivi, p. 12.
[528] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 112.
[529] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 6.
[530] *Ibidem.*
[531] Ivi, p. 14.
[532] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[533] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 33.
[534] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.

infatti, che è «arrogante mettere in discussione»[535] il funzionamento del capitalismo, essendo questo il frutto laborioso di un processo di perfezionamento ed evoluzione, durato secoli nelle società umane.

Sehgal non cerca, quindi, in nessun modo di sottrarsi alle logiche del mercato e anzi riconosce che un compito fondamentale dell'arte sia quello di produrre, distribuire e vendere opere[536]. Per lui è prioritario, infatti, fare in modo che si mantenga in piedi il sistema capitalistico, continuando a tutti i costi a «far circolare le cose nell'economia»[537].

Sehgal ha, quindi, un rapporto di adorazione nei confronti del mercato che giudica «fantastico»[538]: lo celebra, lo sostiene e lo incarna.

Sehgal sviluppa infine «una visione 'fantasmagorica' della cultura anticapitalista»[539]. La critica che muove nei confronti della «base materiale del lato produttivo dell'economia di mercato»[540] risulta, infatti, più una strategia di marketing pubblicitario per rendere più appetibili i propri prodotti sul mercato dell'arte, che un'efficace lotta al sistema. Celandosi dietro al «paravento ideologico»[541] dei suoi pomposi proclami sulla cattiva ecologia, sulla cattiva economia e sui cattivi valori[542], l'artista si erge a portavoce di un «futuro capitalismo benigno»[543] la cui bontà, però, è già stata storicamente smentita da tempo. Come afferma Lütticken l'opera di Sehgal si presenta quindi come una «favola ipocrita, […] uno specchio magico ideologico puntato sull'ordine esistente»[544]. Le sue performance non sono «né la suggestione di un regno di pura presenza senza rappresentazione mediatica, né un esercizio di finta ecologia»[545]. Come sostiene Holland Cotter, Sehgal si pone come l'artista «perfetto per l'attuale industria dell'arte, che si basa sul profitto»[546]. È l'alfiere del capitalismo in quanto, continua Cotter, per un verso «pontifica sui pericoli della produzione materiale» e per l'altro contribuisce «a mantenere il flusso di denaro nel sistema di produzione di oggetti del mercato»[547]. In tal modo, si oppone senza fare opposizione, critica senza fare critica. Con la proposta post-fordista cambia le modalità di produzione capitaliste per non cambiare il modello

[535] H. U. Obrist, *Hans Ulrich Obrist Interviews Tino Sehgal*, cit.
[536] S. Umathum, *Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily*, in «Theatre Research International», vol. 34, n. 2, 2009, p. 5.
[537] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 12.
[538] H. U. Obrist, *Hans Ulrich Obrist Interviews Tino Sehgal*, cit.
[539] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 197.
[540] E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, cit.
[541] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.
[542] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[543] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 192.
[544] Ivi, p. 190.
[545] Ivi, p. 197.
[546] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, cit.
[547] *Ibidem*.

capitalista. Le sue intenzioni e il suo lavoro appaiono tanto tautologici[548] quanto i titoli delle sue situazioni costruite, «una struttura che imita quella del mercato, una parodia che ci confronta con l'ideologia del nostro tempo»[549].

Sehgal incarna così il post-fordismo e incarnandolo, implicitamente, lo problematizza. Come sostiene Krauss, quando l'arte tende a resistere ad una particolare manifestazione del capitale (qui espressa dalla produzione materiale) e l'artista si prodiga nel creare un'alternativa al fenomeno capitalistico in questione, il suo prodotto artistico diviene una versione alternativa, forse più ideata, «della stessa cosa contro cui stava reagendo»[550]. Così facendo, l'artista altro non fa che modificare le caratteristiche strutturali del capitalismo, creando uno «spazio immaginario» in cui proietta e inventa le possibilità di un nuovo sviluppo, un nuovo livello «più avanzato del capitale»[551]. L'arte di Sehgal, nel porre resistenza al processo di produzione materiale capitalistico, contribuisce di fatto a idealizzare uno stadio successivo del capitale. La sua millantata «rivoluzione culturale» non fa che preparare il suo pubblico ad «occupare un futuro mondo reale che l'opera d'arte ha già portato a immaginare, un mondo ristrutturato non attraverso il presente ma attraverso il prossimo momento della storia del capitale»[552]. Il post-fordismo, in definitiva, si presenta come una forma ancora più penetrante del capitalismo all'interno della società, in cui i modi industriali hanno permeato e sussunto ambiti fino a quel momento inviolabili come la comunicazione, il tempo libero, l'arte, e la vita stessa delle persone[553]. Per la prima volta nella storia, il post-fordismo, come afferma l'economista Ernest Mandel, costituisce «una industrializzazione universale generalizzata. Meccanizzazione, standardizzazione, iperspecializzazione e parcellizzazione del lavoro, che in passato determinavano solo il regno di produzione di beni nell'industria vera e propria, ora penetrano in tutti i settori della vita sociale»[554]. In questo ineluttabile meccanismo, ogni mossa creativa e ogni forma di antagonismo e di ribellione, finiscono per essere strumentalizzate dal capitale, fino a diventare «a loro volta cibo per alimentare il sistema capitalistico», venendo «assimilati all'interno di

[548] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 40.
[549] *Ibidem.*
[550] R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, vol. 54, the MIT press, Autumn 1990, p. 11.
[551] *Ibidem.*
[552] *Ibidem.*
[553] *Ibidem.*
[554] Ernest Mandel, *Late Capitalism*, London, Verso, 1978, p. 387.

esso»[555]. Le situazioni e i tentativi rivoluzionari generati in grembo al capitalismo continuano ad alimentare il capitalismo stesso[556].

In conclusione, se da un lato, per Sehgal la nuova produzione capitalista realizzatasi col post-fordismo rappresenta una soluzione alternativa e salvifica per il pianeta e la vita delle persone, dall'altra per Sierra, la totale commercializzazione di ogni angolo del pianeta e di ogni segmento della vita sociale ed individuale, viene vista come «la forma più malvagia di totalitarismo che la storia conosca»[557]. Sierra vede nel post-fordismo la deriva più folle del capitalismo, improntata a un «nichilismo distruttivo», che annulla ogni idea di trascendenza e di futuro negando «ogni possibilità di stabilire una distanza critica dal mondo esistente»[558]. Mentre Sehgal critica chi prova a mettere in discussione le logiche del capitalismo cercando di opporsi al mercato, Sierra condanna duramente chi, con leggerezza, abbraccia questo sistema, stigmatizzando tale posizione come «idealismo fatalista o escatologia astratta e dogmatica davanti al *male del mondo*»[559].

5.5 Performer e pubblico

Una delle principali differenze riscontrabili tra Sierra e Sehgal risiede nel livello di consapevolezza dei loro performer. Per Sierra i lavoratori sono disposti, in cambio di un misero compenso, a fare o a farsi fare tutto quello che l'artista richieda loro. Eseguono qualsiasi incarico indipendentemente dal senso che possono trovare in ciò che viene loro ordinato[560]. Sono consapevoli e accettano la loro condizione di sfruttati. Al contrario, gli interpreti di Sehgal non realizzano totalmente la loro condizione. L'artista ha bisogno che essi si sentano liberi all'interno delle sue situazioni costruite, affinché possano esprimere al meglio e liberamente la propria soggettività. Si premura quindi di rassicurarli e convincerli del fatto che essi non sono solamente gli ingranaggi della sua macchina di produzione[561]. Inconsci del loro stato di reificazione, vengono attratti dal fascino dell'ambiente artistico e dal suo capitale simbolico, offrendosi alla mercé

[555] S. Bottani, *Contro il principio di produzione*, in «Doppio Zero», Marzo 2018. https://www.doppiozero.com/materiali/contro-il-principio-di-produzione, consultato il 23/6/2021.
[556] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 11
[557] D. Sileo, *Santiago Sierra. Mea Culpa*, in *Santiago Sierra, Mea Culpa*, (a cura di) D. Sileo, L. Henke, cit. p. 14.
[558] Ivi, pp. 14-15.
[559] Ivi, p. 7.
[560] C. Jimenez, *Ma se è teatro*, in *Santiago Sierra*, cit. p. 61.
[561] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.

dell'artista, accettando salari minimi o retribuzioni nulle, pur di approfittare dell'opportunità esperienziale "unica". Nelle opere di Sehgal si cela «la violenza capitalista dietro la felicità del consumo» dove «gli interessi di mercato e la violenta lotta di classe» vengono mascherati dall'«apparente serenità dell'arte»[562] e dal brusìo delle sue «pseudo-conversazioni»[563]. Questa festosa pàtina di meraviglia e spettacolarità, che camuffa le condizioni di reificazione dei lavoratori, risulta allettante anche per il pubblico, il quale viene coinvolto nel processo di produzione attraverso la sua partecipazione attiva. Nel post-fordismo infatti, come ricordato da Virno, ogni visitatore in possesso dell'intelletto generale può diventare un potenziale prezioso lavoratore immateriale da poter sfruttare[564]. Una volta coinvolto nella performance di Sehgal, infatti, lo spettatore viene trasformato «da consumatore a parte intrinseca della merce»[565]. Alla violenza delle immagini e alla severa icasticità espressiva delle opere di Sierra[566], che allertano il visitatore dei pericoli del sistema economico, si contrappone l'accogliente benvenuto delle situazioni di Sehgal, come ben esemplificato dal «Welcome to this Situation!»[567] di una di esse.

Per Sierra il fine ultimo della sua arte è cercare di smuovere l'animo dei suoi spettatori, per risvegliarli dal torpore dell'indifferenza. Mostrando il cinismo spietato del capitalismo, l'artista rivolge loro un'accusa di complicità, mettendoli in guardia sulla parossistica realtà che stanno contribuendo ad alimentare. Gli spettatori di Sierra rimangono eticamente scossi di fronte all'esibizione dello sfruttamento lavorativo degli emarginati, categoria che più di tutte subisce gli schemi di subordine istituzionale. Ciò che più li spaventa è rilevare quanto sia sottile la linea che separa la loro condizione sociale da quella dell'emarginato: è facile passare da una classe agiata ad una umile, mentre ben più difficile è intraprendere il percorso inverso.

L'artista afferma che, come in un film sugli zombie[568], i visitatori provano «panico sociale di fronte agli emarginati» per paura di «essere infettati dalla povertà degli altri e di finire come loro»[569]. Con orrore ne prendono immediatamente le distanze. Gli spettatori di Sierra hanno, quindi, terrore sociale di divenire come i performer in scena, mentre, al contrario, nelle situazioni costruite di Sehgal i visitatori accettano

[562] C. Bishop, *Participation*, cit. p. 87.
[563] S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 96.
[564] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 11
[565] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 39.
[566] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 5.
[567] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, cit. p. 89.
[568] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 45.
[569] *Ibidem.*

volontariamente di assumere, sebbene per poco tempo, le stesse condizioni lavorative degli interpreti in sala.

5.6 La voce del silenzio e l'uso del linguaggio

Le performance di Sierra differiscono da quelle di Sehgal inoltre per la diversa valenza attribuita al linguaggio. Nelle sue performance, Sierra mette in scena e sfrutta gli emarginati della società (disoccupati, prostitute, immigrati) che vengono impiegati per svolgere mansioni faticose, ambigue o inutili. In nessuna di queste performance è previsto che parlino o comunichino con gli spettatori mentre lavorano. L'artista, paradossalmente, imponendo loro il silenzio e presentandoli impegnati in condizioni di lavoro alienanti, fa sì che essi abbiano la possibilità di rivelare la loro drammatica situazione, dando così loro una voce per farsi sentire[570]. Il linguaggio visivo, l'aspetto lineare delle performance e il forte simbolismo in Sierra sono per lo spettatore «un invito al dialogo e concretizzano una conversazione con il mondo»[571] sul mondo. Il silenzio di Sierra ci insegna che «nulla può sfuggire al sistema dello sfruttamento»[572].

Al contrario, in Sehgal è proprio quando i lavoratori parlano che prende corpo lo sfruttamento capitalistico. Anche qui, paradossalmente, è parlando che tacciono sulle condizioni reificanti della loro performance e di come il capitale si appropri della loro soggettività e delle loro capacità relazionali. I due artisti rispecchiano, anche in questo aspetto, i sistemi di produzione a loro riferibili. Non a caso, «nel sistema fordista la produzione escludeva la comunicazione»[573] in quanto, una volta entrata direttamente nella produzione, svolgeva un ruolo di disturbo, destabilizzante, che portava al suo blocco e alla sospensione dell'attività lavorativa. Nel sistema postfordista, invece, «l'inclusione della comunicazione ha un valore direttamente produttivo»[574] la catena di produzione è strutturalmente «parlante, *comunicante*» al fine di «fluidificare e di velocizzare la circolazione d'informazioni»[575].

Nella performance di Sierra l'interprete «non crea il valore, la bellezza e il senso, piuttosto li fa emergere inserendo nella realtà la propria azione come un cuneo tra forze

[570] Ivi, p. 18.
[571] *Ibidem.*
[572] *Ibidem.*
[573] C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, cit. p. 16.
[574] *Ibidem.*
[575] *Ibidem.*

contrastanti»[576]. La sola presenza dello spettatore conferisce significato all'opera nella tensione dei silenzi e del disagio, facendo emergere i contrasti e le differenze tra i gruppi sociali[577]. Nella performance di Sehgal, invece, il senso può essere dato solo ed esclusivamente a patto che avvenga l'atto comunicativo tra interprete e visitatore. Nel silenzio, la performance, non ha luogo e non produce né valore né significato, che è dato solo tramite il linguaggio.

Infine, ai titoli tautologici delle situazioni costruite in Sehgal, che lasciano spazio immaginativo al visitatore, corrispondono i titoli «estremamente descrittivi e volutamente privi di qualsiasi fraintendimento o ambizione poetica»[578] di Sierra, che si pongono in linea con la disarmante semplicità compositiva[579] dell'artista. In questo modo egli si pone in modo chiaro ed eticamente corretto riguardo a ciò che sta succedendo realmente in scena, evitando così i titoli spettacolari che usa con una «certa ipocrisia» buona parte del «mondo elitario dell'arte»[580].

5.7 Materialità e immaterialità

Un'ulteriore differenza che emerge tra Sierra e Sehgal, in rapporto alle due diverse fasi di capitalismo, può essere rilevata nell'approccio che i due artisti hanno nei confronti della materialità e dell'immaterialità. Sierra rappresenta in modo straordinario la «forma attuale dei rapporti commerciali: l'iper-materializzazione del flusso delle merci nell'era della containerizzazione capitalistica»[581]. La poetica dell'artista mira a evidenziare la presenza delle tracce e dei segni materiali che il lavoro e il sistema capitalista lasciano sulla realtà. I prodotti del lavoro portato in galleria devono stigmatizzare la testimonianza della fatica della manodopera che l'ha eseguita. Graffi, impronte, scatoloni, residui organici rimangono a sottolineare come, dietro lo sfavillante mondo dell'arte, si celi anche una categoria di lavoratori umili che dalla società vengono quotidianamente dimenticati e nascosti. Come le tracce dei lavoratori rimangono nell'ambiente museale, così le tracce del potere e dello sfruttamento capitalista rimangono sui loro corpi. Tatuaggi, cicatrici, capelli tinti, sono i segni indelebili della

[576] D. Sileo, *Santiago Sierra. Mea Culpa*, in *Santiago Sierra, Mea Culpa*, (a cura di) D. Sileo, L. Henke, cit. p. 13.
[577] Ivi, p. 37.
[578] *Ibidem.*
[579] *Ibidem.*
[580] Ivi, p. 18.
[581] J. Albarran, *Beyond an ethics of labor: geometry, commodity, and value in the oeuvre of Santiago Sierra*, cit. p. 32.

sottomissione delle persone alle logiche del processo produttivo imperante. Se nel capitalismo industriale «la fantasmagoria delle merci era fondata sull'occultamento del lavoro»[582], Sierra, al contrario, porta il lavoro fuori dai cancelli delle fabbriche[583] e lo esibisce in scena rendendolo visibile agli occhi della gente.

Sehgal, viceversa, applica al lavoro una logica traslucida, immateriale, virtuale, direzionando tutti i suoi sforzi nel tentativo di cancellare ogni traccia possibile del lavoro che è stato messo in scena. La sua poetica, infatti, è incentrata nell'evidenziare l'assenza di tracce e l'immaterialità dei processi di produzione. Così come accade nel post-fordismo, dove la fabbrica diventa «fabbrica trasparente» e gli uffici «spazi *open space* di lavoro flessibile», Sehgal fa del lavoro «l'oggetto di messinscena»[584]. Con la sua logica *deproduttiva* elimina però, immediatamente, ogni possibile testimonianza materiale dell'avvenuto sfruttamento dei suoi lavoratori.

5.8 *There is no alternative*

Santiago Sierra e Tino Sehgal sono accomunati dalla consapevolezza che il mercato abbia ormai travolto in maniera irreversibile ogni aspetto della vita. Questa presa di coscienza condivisa, declinata nelle forme dell'accettazione e della rassegnazione, è la motivazione principale che spinge questi due artisti a realizzare le loro opere. Sehgal ritiene che il «mercato come [...] sistema di distribuzione» si sia ormai talmente alienato della realtà che da esso ormai «sfugge solo l'aria»[585]. Il mercato, afferma lapidario l'artista, non sparirà mai[586] ed è «qualcosa da cui non si può e non si vuole essere al di fuori»[587]. Analogamente anche Sierra, con profondo sconforto nichilista, sembra rassegnarsi al fatto che «non c'è alternativa a questo sistema, né un modo per eluderlo, cambiarlo o metterlo in discussione»[588]. A suo dire, infatti, il capitalismo si è trasformato in un inarrestabile «ordinamento totalitario distruttivo» che ha completamente annullato «ogni coscienza visionaria» nelle persone. La penetrazione delle logiche capitaliste è avvenuta in maniera così profonda e pervasiva nella vita e nella società, da annullare ogni velleità di un suo possibile superamento. Si è generato

[582] S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 96
[583] *Ibidem.*
[584] *Ibidem.*
[585] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 33.
[586] H. U. Obrist, *Hans Ulrich Obrist Interviews Tino Sehgal*, cit.
[587] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 33.
[588] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 38.

nelle persone un atteggiamento fatalista e una «coscienza positivistica totalitaria» secondo cui è molto più conveniente abbandonarsi all'idea «della fine della storia e dell'ultimo uomo»[589], che non attivarsi per una possibile rivoluzione sistemica. Quest'attitudine è riscontrabile in Sehgal, che asseconda e celebra con la sua arte la propria impossibilità di resistere, facendo della propria impotenza un punto di vista unico[590]. Il "*there is no alternative*" tatcheriano giustifica il suo attaccamento nei confronti del nuovo modello post-fordista e la sua reticenza verso qualsiasi azione atta a scardinare la vigente infrastruttura economica[591].

La presa di posizione di Sehgal risulta in linea con l'approccio che sempre più spesso gli artisti contemporanei assumono nei confronti delle problematiche economiche e sociali dei giorni nostri. Questo fatto viene evidenziato in particolar modo dal critico d'arte Nicolas Bourriaud che evidenzia come, da parte degli artisti, vi sia stata una vistosa metamorfosi dell'atteggiamento nei confronti del cambiamento sociale[592] rispetto al passato, che da rivoluzionario è passato ad essere resiliente, remissivo, rassegnato. La tensione utopica degli artisti dell'avanguardia è infatti scomparsa in nome di un'affannosa ricerca di «soluzioni provvisorie nel qui e ora»[593]. Nel contemporaneo, gli artisti come Sehgal non cercano più di cambiare il proprio ambiente, di combattere le ingiustizie, di guardare al futuro con occhi diversi e speranzosi, ma, come sostiene Bishop «sono più propensi a sostenere questa economia che a sfidarla»[594]. Si limitano, cioè, a imparare «ad abitare il mondo in un modo migliore»[595], creando con la propria arte delle deboli «microtopie»[596] in cui rifugiarsi, rimodellandole di volta in volta a seconda degli imperativi categorici dei tempi presenti. Per queste ragioni, pur trattando di economia nell'arte contemporanea, Sehgal evita accuratamente di affrontare ogni problematica relativa agli aspetti di costo, prezzo e valore riguardanti il suo lavoro[597], omettendo, di fatto, le implicazioni che il suo ruolo assume all'interno dell'economia contemporanea.

---

589 Ivi, pp. 14-15.
590 P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, cit. p. 76.
591 J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 38.
592 C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 54.
593 *Ibidem.*
594 C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 105.
595 C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 54.
596 *Ibidem.*
597 S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 96.

Le situazioni costruite di Sehgal, adagiandosi compiaciute all'interno del sistema economico dominante, finiscono così per crollare in un «intrattenimento compensatorio (e autocelebrativo)»[598], «una glorificazione del mercato», forse una sua «parodia»[599].
Anche per Sierra la speranza in un possibile cambiamento del sistema capitalistico è svanita e l'artista è cosciente del fatto che la sua arte non può ontologicamente essere rivoluzionaria. Evita, pertanto, di trasformarsi in un «complice del monumentale collettivo che si auto-illude di cambiare il mondo»[600]. Il filosofo francese Jacques Rancière in *Malaise dans l'esthetique* (2004), ben evidenzia il supplizio di Tantalo in cui l'opera artistica di Sierra è destinata a rimanere. L'arte critica, come quella di Sierra, mira generalmente a far prendere coscienza allo spettatore «dei meccanismi di dominazione» nel tentativo di trasformarlo «in un agente consapevole nella trasformazione del mondo»[601]. Nell'invito a scorgere «i segni del Capitale dietro gli oggetti e i comportamenti quotidiani» trova, però, il suo più grande impedimento. Reiterando la perpetuazione del mondo in scena, infatti, l'arte raddoppia i suoi «segni interpretativi»[602]. Così facendo, ottiene un effetto di annullamento, finendo per attenuare ogni possibile forma di resistenza nel mondo reale[603].
Sierra agisce, quindi, in un paradossale e contraddittorio sentimento di speranza e rassegnazione. La sua arte, che pur non ambisce ad una rivoluzione strutturale, nel riproporre violentemente le storture causate dal sistema economico, prova a lanciare al pubblico un ultimo afono grido d'aiuto affinché la consapevolezza collettiva possa, un giorno, portare ad un miglioramento della situazione.

5.9 Alienazione, “oggettificazione”, reificazione

Con le loro opere d’arte, direttamente o indirettamente, Sierra e Sehgal mostrano gli effetti negativi causati dallo sfruttamento lavorativo capitalista, facendo emergere l’alienazione, l’*oggettificazione* e la reificazione dei loro performer.
Nelle sue performance, Sierra mette in scena l’alienazione dei lavoratori, ossia gli effetti fisici e psicologici che si ripercuotono sui corpi dei lavoratori a causa della ripetitività e della mancanza di senso del loro lavoro. L'*oggettificazione* delle persone viene poi

[598] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit. p. 79.
[599] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 40.
[600] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 45.
[601] J. Rancière, *Malaise dans l'esthetique*, in *Participation*, cit. p. 83.
[602] *Ibidem.*
[603] *Ibidem.*

brutalmente provata mostrando a che prezzo si può acquistare il corpo e il tempo di una persona. I corpi umani, nel libero mercato, si trasformano in merci economiche e facilmente reperibili. A chi lo accusa di far fare lavori umilianti ai suoi performer, l'artista replica che le azioni presentate nelle sue performance, «come farsi fare un tatuaggio, masturbarsi, restare da soli o farsi rasare la testa non sono azioni di per sé umilianti»[604]. Ciò che le fa apparire come tali e che ci spaventa, è che «vengono compiute dietro un pagamento»[605]. Il lavoro è visto, infatti, come una forma di dittatura[606]. Per l'artista, le persone che vengono affittate o noleggiate, che vendono il loro corpo, la loro intelligenza e il loro tempo per il profitto di un altro, rimandando per sempre la possibilità di vivere[607], subiscono la morte della libertà individuale, la più disumana delle punizioni.

Anche nelle opere di Sehgal è presente una forma di *oggettificazione* degli interpreti: è l'artista stesso a considerare i suoi interpreti al pari di vere e proprie sculture viventi dentro un museo[608] (presenze continue e fisse nello spazio e nel tempo) [609], che alla fine dell'orario di apertura rincasano per ripresentarsi l'indomani[610]. A differenza delle impassibili sculture, però, i suoi interpreti vengono messi alla prova fisicamente e mentalmente nel resistere ai lunghi turni, («fonte di molta ansia da parte degli interpreti»)[611], agli sguardi degli spettatori, all'inoperosità durante la mancanza di visitatori, al tedio della meccanicità delle loro azioni. Così come accade ai performer di Sierra anche quelli di Sehgal rimangono anonimi[612].

Reiterano in modo meccanico «i loro copioni o gesti in un loop live per tutta la durata dell'esibizione»[613]. Le conversazioni, che appaiono come dei copioni semi-scritti, vengono ripetute, finanche parola per parola[614], infinite volte, fino al punto da essere disprezzate e odiate dagli stessi interpreti[615].

---

[604] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 37.
[605] *Ibidem*.
[606] D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, cit. p. 63.
[607] *Ibidem.*
[608] H. U. Obrist, *La mostra sconfinata, se un anno insieme vi sembra troppo poco*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, «Il Manifesto», 3 Febbraio 2018, p. 4.
[609] Claire Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 1.
[610] H. U. Obrist, *La mostra sconfinata, se un anno insieme vi sembra troppo poco*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, cit. p. 4.
[611] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, cit. p. 95.
[612] J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, cit. p. 3.
[613] C. Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 3.
[614] T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro. A Parigi*, in «Artribune», cit.
[615] J. E. H. Smith, *Interpreting Tino Sehgal*, (Justin Erik Halldor Smith, Aprile 2013). https://www.jehsmith.com/1/2013/04/interpreting-tino-sehgal.html, consultato il 04/12/2021.

Se in alcune performance, come *Kiss* o *Untitled*, gli interpreti portano avanti le loro azioni impassibilmente senza mai rivolgere nemmeno uno sguardo ai visitatori, in tutte le altre, come automi, vengono attivati e disattivati dall'entrata in sala dei visitatori stessi. Le loro azioni, le loro conversazioni vengono in continuazione troncate improvvisamente e bruscamente dalla presenza di un nuovo spettatore, «alla stregua di un pulsante di riavvolgimento»[616], per poi immediatamente ripetersi ogni volta da capo. Nei momenti in cui tutti lasciano la sala rimangono «come giocattoli abbandonati»[617].
La condizione *oggettificante* dei performer viene, inoltre, amplificata dall'ambiente espositivo museale. A differenza del teatro, qui gli spettatori non hanno necessariamente pagato per vedere l'opera e sono liberi di andarsene in qualsiasi momento e di prestare meno attenzione nei confronti della loro azione, mettendo «alla prova la resistenza e il virtuosismo dei performer» che per farsi notare devono ulteriormente sforzarsi affinché la propria performance risulti ancora più spettacolare.
Inoltre, come sottolineato da Bishop, l'esibizione al museo è causa di ulteriori frustrazioni:

> acustica scadente, pavimenti duri, aria condizionata (progettata per proteggere gli oggetti dall'umidità, ma disidratante per gli esseri umani), nessun camerino e problemi di sicurezza derivanti dalla vicinanza del pubblico agli artisti. Le sculture e i dipinti sono protetti da plinti e montanti; le persone no[618].

Nelle situazioni costruite, inoltre, gli interpreti di Sehgal subiscono un processo di reificazione[619]. Questo emerge nel modo con cui le soggettività delle persone e le loro relazioni sociali vengono svuotate del loro significato e della loro essenza, strumentalizzate e vendute al pari di oggetti nel libero mercato. Come sottolinea Paolo Virno, l'antropogenesi nel modo di produzione, che porta le capacità linguistiche e intellettive ad essere sussunte all'interno della produzione capitalistica[620], fa sì che nel post-fordismo regni «una miseria schiacciante. La peggiore povertà che si possa

---

[616] A. Lubow, *Making Art Out Of An Encaunter*, in «New York Times», Gennaio 2010. http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html, consultato il 26/10/2021.
[617] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», cit. p. 97.
[618] C. Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 2.
[619] Il termine reificazione è stato coniato dal filosofo György Lukács (appartenente alla Scuola di Francoforte), per descrivere quel processo di alienazione tipico dei giorni contemporanei che vede l'oggettivazione delle relazioni sociali e della soggettività dell'essere umano.
[620] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 63.

immaginare, perché sono le stesse abilità comunicative ad essere rivendicate, sfruttate»[621]. Precisa Virno:

> nessuno è povero come chi vede ridotto a lavoro salariato il proprio rapporto con la presenza degli altri, cioè la propria facoltà comunicativa, il proprio possesso di un linguaggio[622].

L'autonomia del lavoro post-fordista diviene, quindi, «intensificazione dello sfruttamento»[623] e gli esseri umani, come scrive Klossowski, diventano null'altro che «moneta vivente»[624]. Nel post-fordismo le logiche capitaliste mercificano quindi l'umanità spogliata da ogni sovrastruttura, l'intimità, il privato. Tutto ciò che apparteneva alla sfera privata ora assume una forma e un prezzo. In *These Associations*, la più grande opera di Sehgal, i performer sono incaricati di raccontare «frammenti di vita ed episodi privati»[625] dal forte impatto emotivo: dall'imbarazzante ricordo legato alla propria infanzia, al primo colpo di fulmine, fino alle emozioni provate durante il primo giorno di asilo[626]. Queste storie devono essere raccontate e ripetute in continuazione a tutti i visitatori per sette ore di fila, quattro o cinque giorni alla settimana, per tre mesi[627]. I sentimenti, le memorie private[628], le emozioni degli interpreti diventano dunque le merci preziose messe in vendita dall'artista post-fordista.
Le relazioni umane si cristallizzano come mezzi per la produzione di valore, trasformando le persone stesse in macchine produttive, distinguibili solo in base alla loro performatività produttiva (quantitativa e qualitativa della propria soggettività e interiorità)[629]. La maggiore autonomia lasciata da Sehgal ai suoi performer è utile solamente al processo produttivo e non si traduce in maggiore libertà.
Il bancomat, come scrive Bishop, assurge a paradigma di «modello di transito per le funzioni sociali più elementari»[630]. Al prezzo del biglietto è concessa l'occasione, di pochi minuti, di poter comunicare e socializzare con gli interpreti, ricreando in galleria

---

[621] P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society* in *Being an Artist in Post-Fordist Times*, (a cura di) A. Gielen, e P. De Bruyne, cit. p. 308.
[622] P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, cit. p. 63.
[623] M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, cit. pp. 10 -11.
[624] P. Klossowski, *La Moneta Vivente*, (a cura di) A. Marrone, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2008.
[625] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, cit.
[626] *Ibidem.*
[627] C. Bishop, *Out of Body*. *Black Box, White cube, Public Space*, cit. p. 2.
[628] S. Bottani, *Contro il principio di produzione*, cit.
[629] L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, (a cura di) P. S. Falla, New York, W.W. Norton & Company, 2005, p. 1006.
[630] C. Bishop, *Participation*, cit. p. 162.

«opportunità di scambio, piacere o conflitto»[631]. Anche la soggettività del visitatore, per esempio in *This is Exchange*, viene ripagata con il rimborso di parte del prezzo del biglietto. Le interazioni umane relazionali vengono così commercializzate, determinate e scandite dal sistema economico. Le piccole comunità istantanee[632] createsi, si dissolvono per sempre una volta consumata la transazione finanziaria prestabilita. Viene a meno il senso più profondo dell'arte collaborativa.

Dal capitalismo industriale al post-fordismo e dunque da Sierra a Sehgal, si passa, come afferma Claire Bishop, da

> un modello di lavoro industrializzato, organizzato dal management, in cui il lavoratore si sente sfruttato e non realizzato, a un modello connessionista, basato sul progetto, strutturato da reti, in cui il lavoratore è probabilmente ancora più sfruttato ma si sente più realizzato e autonomo[633].

Se in Sierra la volontà di mostrare lo sfruttamento dei lavoratori è una scelta deliberatamente artistica e coscienziosa, in Sehgal emerge implicitamente dalle azioni e dalle condizioni dei suoi performer. Lütticken afferma, infatti, che le opere di quest'ultimo si presentano come «dimostrazioni reticenti delle leggi oscure»[634], che avvolgono il mondo del lavoro, estremamente deboli «in quanto a consapevolezza delle linee astratte e dei flussi deterritorializzati nei quali si collocano»[635]. Non è un caso, forse, che la questione della reificazione e dello sfruttamento, per stessa ammissione dell'artista, non sia un argomento di suo interesse[636].

---

[631] *Ibidem*.
[632] C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Fall 2004, p. 54.
[633] C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, cit. p. 110.
[634] S. Lütticken, *Dance Factory*, cit. p. 97.
[635] *Ibidem*.
[636] T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, cit.

5.10 *Selling Out* versus *Spruzzi di poliuretano su diciotto persone*

I due opposti approcci e le due opposte prospettive sulla tematica dello sfruttamento dei lavoratori e delle implicazioni negative che i sistemi economici hanno sulla società e nell'arte, possono essere riassunte ed esemplificate dal confronto di due opere: *Selling Out* (2007) e *Spruzzi di poliuretano su diciotto persone* (2002).

Dove Sierra condanna le condizioni che portano alla mercificazione del corpo umano, Sehgal spettacolarizza le stesse condizioni alienanti del lavoro. In *Selling Out* la mercificazione del corpo femminile e maschile, diviene un'opera d'arte. Gli interpreti sono pagati per eseguire uno striptease all'interno dello spazio museale. La loro azione da night club viene traslata nel luogo espositivo, caricata di valore simbolico e spettacolarizzata dall'artista. Sehgal vede nello striptease il miglior esempio per la sua arte immateriale, tanto che in esso ritrova il «modello perfetto per il futuro» e «per la performance art progressiva»[637]. Lo striptease è infatti intrinsecamente commerciale, «quasi del tutto immateriale», proprio come devono essere le sue opere. Racchiude tutto ciò che l'artista desidera in un'opera d'arte: è un «un prodotto come qualsiasi altro prodotto» realizzato «da una persona che trasforma le sue azioni»[638]. Lo striptease, per Sehgal, rappresenta un «tentativo di salvare il capitalismo dalle sue stesse tendenze distruttive»[639].

Una delle performer di *Selling Out* Dorothy Dubrule, sull'Open Space ufficiale del sito del San Francisco Museum of Modern Art[640], confessa gli effetti causati sul suo fisico e sulla sua psiche nell'interpretare la performance per Sehgal. Il suo corpo, a fine turno, è come caduto da una collina rocciosa: le ginocchia sono gonfie per aver strisciato sul pavimento della galleria, i fianchi indolenziti, la schiena dolente per via dei tacchi alti[641]. Uscita dal museo, sente addosso gli occhi della gente che poco prima l'ha vista nuda. Al supermercato, per strada, percepisce che negli sguardi che incrocia «ogni paio di occhi porta il riflesso dei miei capezzoli al museo»[642]. Una volta tornata tra le mura domestiche, al tentativo del compagno di abbracciarla da dietro, si ritrova a scattare istintivamente in una posizione di difesa, afferandogli il braccio. Il lavoro di Dorothy

[637] S. Lütticken, *Progressive Striptease*, cit. p. 190
[638] *Ibidem.*
[639] *Ibidem.*
[640] D. Dubrule, *What I'm Doing When I'm Selling Out* (Open Space, Aprile 2019). https://openspace.sfmoma.org/2019/04/what-im-doing-when-im-selling-out/, consultato il 13/10/2021.
[641] *Ibidem*
[642] *Ibidem.*

Dubrule in galleria è svolto dai tre ai cinque giorni settimanali, i suoi turni durano tre ore. Durante le sue esibizioni, non può portare né orologi né telefoni con sé. Conta ogni ballo che esegue per misurare quanto tempo le rimane da lavorare. Dopo venti danze circa, afferma la performer, sa che le manca circa un'ora[643]. L'interprete racconta di come non tutti i giorni in cui si ritrova a performare siano sinonimo di meraviglia e magia. Quando si sente minacciata dai visitatori, le giornate le diventano talmente pesanti da «desiderare di tirar fuori i capezzoli per far sì che la gente si sbrighi»[644] e la lascino in pace. I tempi morti, tra l'entrata di un visitatore in sala e un altro, per l'interprete diventano eterni.

La Duburle denuncia come «i meccanismi del sito della galleria e del pubblico del museo» pieghino gli interpreti «nella forma di un oggetto d'arte, spersonalizzato e riprodotto con solo leggere variazioni»[645]. Col passare del tempo, la performer inizia a mettere in discussione la sua stessa unicità chiedendosi se è divenuta soltanto un prodotto di arredamento[646]. L'interprete descrive come questa sensazione di *oggettificazione* venga maggiormente amplificata quando i visitatori lasciano la sala a metà della danza. Quando questo avviene, la performer si odia[647]. Si percepisce sbagliata. La performer testimonia, poi, come Sehgal rassicuri le sue spogliarelliste incoraggiandole a pensare a sé stesse come delle sculture. «La gente si allontana sempre dalle sculture, niente di che» afferma la performer. L'artista le convince che «è liberatorio essere un oggetto d'arte; non c'è vergogna, non c'è desiderio. Non ci sono stati d'animo, né dolore, né brutte giornate»[648]. Non esiste alcuna aspettativa nei confronti di una scultura. Dorothy Duburle conclude che lavorare a questa performance di Sehgal, l'ha gratificata per i soldi guadagnati ma l'ha fatta sentire al contempo complice «di una fantasia pericolosa»[649].

In *Spruzzi di poliuretano su diciotto persone*, Sierra agisce nella direzione contraria rispetto a Sehgal. La sua opera d'arte esibisce un corpo oppresso, e non è il corpo oppresso a diventare un'opera d'arte. In questa performance, eseguita nella Chiesa sconsacrata di San Matteo, a Lucca, Sierra ingaggia diciotto entraîneuse residenti in Toscana, ma provenienti da tutta l'Europa dell'Est. Alla presenza di un gallerista e di un critico d'arte, le spoglia e, una alla volta, le fa posare in due differenti posizioni: una

[643] *Ibidem.*
[644] *Ibidem.*
[645] *Ibidem.*
[646] *Ibidem.*
[647] *Ibidem.*
[648] *Ibidem.*
[649] *Ibidem.*

seduta a gambe aperte e una a quattro zampe. Una volta in posizione, l'artista copre la zona limitrofa alla vagina con della plastica malamente tagliata[650] da dei sacchetti per l'immondizia e fa spruzzare da due operai del poliuretano bianco sull'area coperta dalla plastica. Una volta completato il gesto, la plastica nera ricoperta di plastica viene rimossa e gettata sul pavimento. Terminata l'operazione con tutte le ragazze, il gallerista le paga 105 euro, concludendo la performance.

L'oggettificazione del corpo femminile che avviene in questa performance è la stessa di quella che si presenta nell'opera di Sehgal, caricata dalle stesse connotazioni sessuali e retribuita allo stesso modo. Ma se da un lato e Sierra, con quest'opera, condanna la degenerazione delle logiche del mercato, la trivialità della mercificazione del corpo e, in particolar modo, la mercificazione che avviene dentro il mondo dell'arte, (ponendo in opposizione la «la professione dei partecipanti (entrenaîneuse, operai, gallerista, artista, critico d'arte), i loro rispettivi ruoli [...] e rapporti contrattuali»)[651], dall'altro Sehgal, con *Selling Out*, incarna proprio quel mondo dell'arte che tanto è avverso a Sierra e personifica, paradossalmente, le tendenze distruttive del capitalismo che si era messianicamente proposto di scongiurare.

[650] P. Tazzi (a cura di), *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Lucca, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, 2002.
[651] *Ibidem.*

Bibliografia

AA. VV., *Tino Sehgal*, in «Il Manifesto», 3 Febbraio 2018.

J. Albarran, *Beyond An Ethics of Labor: Geometry, Commodity, and Value in the Oeuvre of Santiago Sierra*, in (a cura di) D. Schreiber, D. Luckow*, Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, Cologne, Snoeck, 2013.

I. Amizlev, *Tino Sehgal. Esse est percipi. To Be Is To Be Perceived*, in «Espace», n. 106, Hiver 2013.

H. Arendt, *The Portable Hannah Arendt*, New York, Penguin, 2000.

H. Arendt, *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 2009.

P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999.

P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in *Perform, Repeat, Record*, (a cura di) A. Jones, A. Heathfield, Bristol, Intellect, 2021.

H. Becker, *I Mondi dell'Arte*, (a cura di) M. Sassatelli, Bologna, Il Mulino, 2012.

C. Bedford, *The Viral Ontology of Performance*, in *Perform, Repeat, Record*, (a cura di) A. Jones, A. Heathfield, Bristol, Intellect, 2021.

A. Bernstein, *Marina Abramovic in Conversation With Ana Bernstein*, in «Caderno Videobrasil», n. 1, 2005.

C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», n. 110, Fall 2004.

C. Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity*, in «October», n. 140, 2012.

C. Bishop, *No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal*, in «Art Forum», Maggio 2005. https://www.artforum.com/print/200505/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-8831, consultato il 26/10/2021.

C. Bishop, *Participation*, London e Cambridge, Whitechapel and The MIT Press, 2006.

C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in «Artforum», vol. 44, n. 6, 2006.

C. Bishop, *Out of Body. Black Box, White Cube, Public Space*, Skulptur Projekte Muenster, 2017.

L. Boltanski, E. Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, Londra, Verso, 2007

M. G. Borelli, *Tino Sehgal, o delle pratiche di partecipazione attiva dello spettatore*, in «Alfabeta2» Marzo 2018. https://www.alfabeta2.it/2018/03/18/tino-sehgal-delle-pratiche-partecipazione-attiva-dello-spettatore/, consultato il 23/6/2021.

S. Bottani, *Contro il principio di produzione*, in «Doppio Zero», Marzo 2018. https://www.doppiozero.com/materiali/contro-il-principio-di-produzione, consultato il 23/6/2021.

S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, in «The Vision», Febbraio 2018. https://thevision.com/cultura/sehgal-ogr-performance-art/, consultato il 23/6/2021.

N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano, 2010.

F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo (secoli XV-XVII)*, Torino, Einaudi, 1979.

F. Braudel, *Une rupture plus grave que celle des années trente*, in «L'Expansion», Octobre 1982.

R. Burt, *Dance and Post-Fordism*, in *Ungoverning Dance: Contemporary European Theater Dance and the Commons*, (a cura di) R. Burt, New York, Oxford University Press, 2017.

R. Carnevale, *fino al 14.XII.2008 Tino Sehgal Milano, Villa Reale*, in «Exibart», Novembre 2008. https://www.exibart.com/milano/fino-al-14-xii-2008-tino-sehgal-milano-villa-reale/, consultato il 02/11/2021.

E. Carpenter, *Be the Work. Intersubjectivity in Tino Sehgal's This objective of that object*, in «On Performativity», 2014. https://walkerart.org/collections/publications/performativity/be-the-work/, consultato il 13/7/2021.

R. Catlin, *Don't Be Surprised if a Woman Sings to You in the Hirshhorn's Sculpture Garden*, in «Smithsonian Magazine», Settembre 2018. https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/woman-singing-you-hirshhorns-sculpture-garden-piece-art-180970255/, consultato il 27/01/2022.

R. Catlin, *Going to the Hirshhorn? Don't Be Surprised If Someone Serenades You*, in «The Washington Post», Ottobre 2018. https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/going-to-the-hirshhorn-dont-be-surprised-if-someone-serenades-you/2018/10/09/3faef2ea-cb33-11e8-a3e6-44daa3d35ede_story.html, consultato il 27/01/2022.

F. Cavallucci, C. Jimenez (a cura di), *Santiago Sierra*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

L. Collins, *The Question Artist, Tino Sehgal's Provocative Encounters*, in «New Yorker», Luglio 2012.

https://www.newyorker.com/magazine/2012/08/06/the-question-artist, consultato il 13/7/2021.

H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», Gennaio 2010.
https://www.nytimes.com/2010/02/01/arts/design/01tino.html?pagewanted=2, consultato il 13/7/2021.

F. A. Cramer, *Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial*, in «Dance Research Journal», special issue Dance in the Museum, Vol. 46, n. 3, 2014.

G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano, Sugarco, 1990.

J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, in «Sin Objeto», n. 0, 2017.

V. Di Rosa, *Il medium è la mostra*, in «Fata Morgana Web», Marzo 2018. https://www.fatamorganaweb.it/tino-sehgal-ogr-torino/, consultato il 23/6/2021.

U. Fadini, A. Zanini, *Lessico postfordista*, Milano, Feltrinelli, 2001.

E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo, una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci Editore, 2014.

E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance A New Aesthetics*, London, Routledge, 2008.

H. Foster, *The Crux of Minimalism*, in *Individuals, A Selected History of Contemporary Art: 1945-1986*, (a cura di) H. Singerman, Los Angeles, The Museum of Con temporary Art, 1986.

S. Franco, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno XII, n. 12, 2020.

M. Freyssinet, *La division capitaliste du travail*, Paris, Savelli, 1979.

A. Fumagalli, *Scambio di lavoro, conoscenza, bioeconomia*, in *Atti del workshop internazionale: Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, (a cura di) C. Vercellone Quaderni di Dipartimento - EPMQ, No. 174, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Economia Politica e Metodi Quantitativi (EPMQ), Pavia, 2005.

P. Gielen, P. De Bruyne, *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, NAi Publishers, 2009.

G. Ginnachi, *Chi decide chi partecipa? Ripensare l'epistemologia della partecipazione*, in «Connessioni Remote», n. 2, 2021.

C. Gleadell, *Tino Sehgal: Invisible Art Worth £100k*, in «The Telegraph», Maggio 2013. https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/10041272/Tino-Sehgal-Invisible-art-worth-100k.html, consultato il 05/11/2021.

R. Goldberg, *Performance. Live Art Since the 60s*, London, Thames and Hudson, 2004.

N. Gozzano, *Tino Sehgal alle Officine Grandi Riparazioni di Torino*, in «Unclosed» 2018. http://unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/225-tino-sehgal-alle-officine-grandi-riparazioni-di-torino.html?tmpl=component&print=1&page=, consultato il 05/11/2021.

A. Gramsci, *Americanismo e fordismo*, in «Quaderni dal carcere», Vol. 3, Torino, Einaudi, 1975.

T. Griffin, *Tino Sehgal: An Interview*, in «Art Forum», Maggio 2005. https://www.artforum.com/print/200505/tino-sehgal-an-interview-8832, consultato il 23/6/2021.

B. Groys, *Going Public*, Postmedia Books, Milano, 2013.

M. Guerrin, *Un achat di Centre Pompidou relance le débat sur le secret des transactions*, in «Le Monde», Gennaio 2011. http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/01/15/un-achat-du-centre-pompidou-relance-le-debat-sur-le-secret-des-transactions_1466075_3246.html, consultato il 13/7/2021.

M. Hardt, *Production and Distribution of the Common. Arts in Society*, in *Being an Artist in Post-Fordist Times*, (a cura di) A. Gielen, e P. De Bruyne, Rotterdam, NAi Publishers, 2009.

J. Heiser, *Funky Lessons*, Frankfurt am Main, Revolver, 2005.

E. Husserl, *Fantasia e Coscienza d'Immagine*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2017.

S. Jackson, *Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity*, in «The Drama Review», n. 4, 2012.

S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in «On Performativity», 2014. http://walkerart.org/collections/publications/performativity/performativity-and-its-addressee, consultato il 30/11/2021.

S. Jackson, *The Way We Perform Now*, in «Dance Research Journal», special issue Dance in the Museum, Vol. 46, n. 3, December 2014.

F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review», n. 146, Luglio-Agosto 1984.

A. Jones, A. Heathfield, (a cura di) *Perform, Repeat, Record Live Art in History*, Bristol, Intellect, 2012.

F. Kafka, *America*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

P. Klossowski, *La Moneta Vivente*, (a cura di) A. Marrone, Sesto San Giovanni, Mimesis Edizioni, 2008.

L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, (a cura di) P. S. Falla, New York, W.W. Norton & Company, 2005.

R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, vol. 54, the MIT press, Autumn 1990.

K. Krishan, *From Post-industrial to Post-modern Society: New Theories of the Contemporary World*, Cambridge, Blackwell, 1995.

B. Kunst, *The Participatory Politics of Dance*, in *IDENTITY.MOVE! Dance, Process, Artistic Research. Contemporary Dance in the Political, Economic and Social Context former East Europe*, Warsaw, Goethe-Institut Warsaw, 2015.

M. Lazzarato, *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Verona, Ombre corte, 1997.

A. Lepecki, *Choreopolice and Choreopolitics*, in «Communauté des Chercheurs sur la Communauté». https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki/, consultato il 30/11/2021.

A. Lubow, *Making Art Out Of An Encaunter*, in «New York Times», Gennaio 2010. http://www.nytimes.com/2010/01/17/magazine/17seghal-t.html, consultato il 26/10/2021.

S. Lütticken, *Dance Factory*, in «Mousse Magazine», n. 50, 2015.

S. Lütticken, *Progressive Striptease*, in *Perform, Repeat, Record*, (a cura di) A. Jones, A. Heathfield, Bristol, Intellect, 2021.

E. Mandel, *Late Capitalism*, London, Verso, 1978.

C. Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

B. Milani, *Designing the Green Economy: The Postindustrial Alternative to Corporate Globalization*, Lanham, Rowman and Littlefield, 2000.

T. Morton, *Tino Sehgal*, in «Frieze», Aprile 2007. https://www.frieze.com/article/tino-sehgal-0, consultato il 26/10/2021.

C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, 2018.

A. Negri, *Marx au-delà de Marx*, Paris, L'Harmattan, 1996.

A. Negri, *Vingt thèses sur Marx*, in *Marx après les Marxismes*, (a cura di) M. Vakaloulis e J. M. Vincent, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 333-372.

A. Negri, J. Revel, *Inventare il comune*, Roma, Derive Approdi, 2012.

H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal*, in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», Bremen, 2003.

H. U. Obrist, *Hans Ulrich Obrist Interviews Tino Sehgal*, in «Johnen Galerie», 2003. https://www.yumpu.com/en/document/read/5873345/hans-ulrich-obrist-interviews-tino-sehgal-huo-johnen-galerie, consultato il 05/11/2021.

T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, Dicembre 2014.

M. Pascarella, *Tino Sehgal delle polemiche. Si accende il dibattito sullo spettacolo del Festival di Santarcangelo dove un danzatore nudo, in mezzo alla strada, orina di fronte al pubblico*, in «Artribune», Luglio 2015. https://www.artribune.com/tribnews/2015/07/tino-sehgal-delle-polemiche-si-accende-il-dibattito-sullo-spettacolo-del-festival-di-santarcangelo-dove-un-danzatore-nudo-in-mezzo-alla-strada-orina-di-fronte-al-pubblico/, consultato il 14/6/2021.

P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.

J. Pine, J. Gilmore, *The Experience Economy*, Cambridge, Harvard Business Press, 1999.

F. Poli, *Il sistema dell'Arte Contemporanea*, Bari, Laterza Editore, 2011.

A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Roma, Laterza, 2018.

E. Pound, *Selected Prose 1909-1965*, New York, New Directions, 1973.

Y. Rainer, D. Crimp, T. Paggett, *Yvonne Rainer Accuses Marina Abramovic and La Moca of Exploiting Performers*, in «ArtForum», Novembre 2011. https://www.artforum.com/news/yvonne-rainer-accuses-marina-abramovi-263-and-la-moca-of-exploiting-performers-29348, consultato il 13/7/2021.

I. Riendeau, *Tino Sehgal reinvente les regles du jeu*, in «Espace Sculpture», n. 98, 2011.

I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», vol. 7, n. 1, 2014.

I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, University of Guelph, Master Crossways, 2016.

T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro. A Parigi*, in «Artribune», Novembre 2016. https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/11/tino-sehgal-carte-blanche-palais-de-tokyo-parigi/, consultato il 13/11/2021.

M. Sapija, *Towards Destroying Capitalism: Michael Landy and Santiago Sierra*, in «*Espace. Art actuel*», n. 122, 2019.

R. Schneider, *Performance Remains* in *Perform, Repeat, Record*, (a cura di) A. Jones, A. Heathfield, Bristol, Intellect, 2021.

R. Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011.

D. Schreiber, D. Luckow (a cura di), *Santago Sierra. Skulptur, Fotografie, Film*, Colonia, Raum Publications, 2013.

D. Sileo, L. Henke (a cura di), *Santiago Sierra. Mea Culpa*, Milano, Cinisello Balsamo, 2017.

A. Singh, *Tino Sehgal At Tate Modern: Anarchy Comes To The Turbine Hall*, in «The Telegraph», Luglio 2012. https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9420806/Tino-Sehgal-at-Tate-Modern-anarchy-comes-to-the-Turbine-Hall.html, consultato il 22/10/2021.

A. Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.

R. Smith, Art Show as Unruly Organism, in «The New York Times» Giugno 2012. https://www.nytimes.com/2012/06/15/arts/design/documenta-13-in-kassel-germany.html, consultato il 05/11/2021.

A. Somaini, *La cornice e il problema dei margini della rappresentazione*, in «Le parole della filosofia», Seminario di filosofia dell'immagine, Università degli Studi di Milano, Milano 2000.

T. Somers, *Tino Sehgal at Stedelijk Museum*, in «200% The Lenghts to Which Artists Go». https://200-percent.com/tino-sehgal-at-stedelijk-museum-312/, consultato il 16/09/2021.

D. Stein, *Tino Sehgal*, in «W Magazine», Novembre 2009. http://www.wmagazine.com/story/tino-sehgal, 13/11/2021.

H. Steyerl, *Is The Museum a Factory?*, in «e-flux Journal», n. 7, Giugno 2009. http://www.e-flux. com/journal/is-a-museum-a-factory/, consultato il 23/6/2021.

C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, in «The Christian Science Monitor», Febbraio 2010. https://www.csmonitor.com/The-Culture/Arts/2010/0216/Is-it-art-For-performance-artist-Tino-Sehgal-it-s-immaterial/%28page%29/2, consultato il 16/09/2021.

P. Tazzi (a cura di), *Santiago Sierra, Poliuretano espreado sobre 18 personas*, Lucca, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, 2002.

T. Terranova, *Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy*, in «Social Text», vol. 18, n. 2, Duke University Press, 2000.

A. Tolve, *Giorgio Fasol: la collezione come forma simbolica* in «Artribune», Ottobre 2013. http://www.artribune.com/2013/10/giorgio-fasol-la-collezione-come-forma-simbolica/, consultato il 30/12/2021.

S. Umathum, *Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily*, in «Theatre Research International», vol. 34, n. 2, 2009.

J. Van Den Brand, *Tino Sehgal: Art as Immaterial Commodity*, Saarbrücken, LAP Lambert Academic Publishing, 2015.

C. Vercellone, *Atti del workshop internazionale: Lavoro cognitivo e produzione immateriale. Quali prospettive per la teoria del valore?*, Quaderni di Dipartimento - EPMQ, n. 174, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Economia Politica e Metodi Quantitativi (EPMQ), Pavia, 2005.

L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996.

P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma, DeriveApprodi, 2002.

P. Virno, *On Virtuosity*, in *The Visual Culture Reader*, (a cura di) Nick Mirzoeff, London, Routledge, 2013.

P. Virno, *The Dismeasure of Art An Interview with Paolo Virno*. *Arts in Society* in Being an Artist in Post-Fordist Times, (a cura d) A. Gielen, e P. De Bruyne, Rotterdam, NAi Publishers, 2009.

D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*, Dijon, Les presses du réel, 2012.

D. von Hantelmann, M. Jongbloed, *I Promise It's Political: Performativity*, in «*Art*, Cologne», Museum Ludwig, 2002.

D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *On Performativity*, *Living Collections Catalogue*, (a cura di) E. Carpenter, Vol. 1, Minneapolis: Walker Art Center, 2014.

C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, London, Tate Publishing, 2018.

E. Yetişkin, *Control of the Crisis of Codes in Communicative Institutional Spaces*, in «Istanbul University Faculty of Communication Journal», vol. 1, n. 39, 2011.

V. Ziherl, *Tino Sehgal: Is This Desire?*, in «Metropolis», n. 3, Giugno 2015. http://metropolism.com/ magazine/2015-no-3/is-this-desire/, consultato il 24/09/2021.

Sitografia

ArtsLife History, *Tino Sehgal*, https://artslife.com/history/2015/05/sehgal-tino-1976/, consultato il 05/11/2021.

J. Benhamouhuet, *Tino Sehgal at Palais de Tokyo: The Taped Confessions of a 21st Century Rebel Artist* (Judith Benhamou reports, Ottobre 2016). https://judithbenhamouhuet.com/tino-sehgal-at-palais-de-tokyo-the-taped-confessions-of-a-21st-century-rebel/, consultato il 23/6/2021.

S. Bordes, *Tino Sehgal au Guggenheim* (French Morning, Marzo 2010) https://frenchmorning.com/tino-sehgal-au-guggenheim/, consultato il 23/6/2021.

J. Confino, *Tino Sehgal's Tate Modern Exhibition Metaphor for Dematerialisation* (The Guardian, October 2012). https://www.theguardian.com/sustainable-business/tino-sehgal-tate-modern-exhibition-metaphor-dematerialisation, consultato il 23/8/2021.

D. Dubrule, *What I'm Doing When I'm Selling Out* (Open Space, Aprile 2019). https://openspace.sfmoma.org/2019/04/what-im-doing-when-im-selling-out/, consultato il 13/10/2021.

Fondation Beyeler, *Artist Talks: Tino Sehgal - About His Work "This Progress"*, https://www.youtube.com/watch?v=m5V2fHB2sFk, consultato il 09/11/2021.

Fondation Beyeler, *Artist Talks: Tino Sehgal - About His Work "Kiss"*, https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY, consultato il 09/11/2021.

Fondazione Nicola Trussardi, *Tino Sehgal*, Ottobre 2008, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/tino-sehgal/, consultato il 23/6/2021.

Hirshhorn Museum, *Tino Sehgal: This You. Sep 01 – Oct 14, 2018*, 2018, https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/tino-sehgal-this-you/, consultato il 27/01/2022.

R. Hooper, *Dispatches from Documenta: Part III, Can art change the world?*, (Glasstire Texas Visual Art, Agosto 2012). https://glasstire.com/2012/08/17/dispatches-from-documenta-part-iii-can-art-change-the-world/, consultato il 05/11/2021.

Kunsten Museum, *Tino Sehgal – This Success/This Failure*, 2018, https://kunsten.dk/en/exhibition/tino-sehgal-this-successthis-failure-8916, consultato il 14/6/2021.

La Biennale di Venezia, *Premi della Biennale Arte 2013*, https://www.labiennale.org/en/node/2332, consultato il 13/09/2021.

A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019). https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-25-summer-2012/welcome-his-situation, consultato il 05/11/2021.

Marian Goodman Gallery, *Tino Sehgal Stedelijk Museum*, https://www.mariangoodman.com/news/54-tino-sehgal-stedelijk-museum/, consultato il 05/11/2021.

J. E. H. Smith, *Interpreting Tino Sehgal*, (Justin Erik Halldor Smith, Aprile 2013). https://www.jehsmith.com/1/2013/04/interpreting-tino-sehgal.html, consultato il 04/12/2021.

Stedelijk Musem, *Tino Sehgal: This Variation February 4 – March 3*, Gennaio 2019, https://www.stedelijk.nl/en/news/tino-seghal-variation, consultato il 05/11/2021.

Studio Museum in Harlem, *Dispatch from dOCUMENTA (13): Will Rawls in Conversation with Thomas J. Lax*, https://studiomuseum.org/article/dispatch-documenta-13-will-rawls-conversation-thomas-j-lax, consultato il 05/01/2022.

Tate Modern, *Santiago Sierra*, https://www.tate.org.uk/art/artists/santiago-sierra-6878, consultato il 23/6/2021.

Tate Modern, *Santiago Sierra: Performance and Controversy*, Aprile 2008, https://www.tate.org.uk/art/artists/santiago-sierra-6878/santiago-sierra-performance-and-controversy, consultato il 13/09/2021.

WocomoCULTURE, *Artist Forbids Any Reproduction Of His Artworks | LIVE ART # 6*, https://www.youtube.com/watch?v=0TC0iSWCCjM, consultato il 26/11/2021.

APPENDICE I

Elenco delle opere di Tino Sehgal

INSTEAD OF ALLOWING SOME THING TO RISE UP TO YOUR FACE DANCING BRUCE AND DAN AND OTHER THINGS (2000)

Instead of allowing something to rise up to your face dancing Bruce and Dan and other things è una delle prime opere di Sehgal, datata 2000. La performance vede un danzatore eseguire ripetutamente e al rallentatore[652] le coreografie di *Roll* di Dan Graham (1970) e i due pezzi *Tony Sinking into the Floor, Face up and Face Down* e *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* (1973) di Bruce Nauman[653].

Questa performance, come le altre appartenenti al "primo periodo", ha una natura ibrida e viene definita come un oggetto dinamico, a metà strada tra la scultura e la coreografia. I performer non sono dei professionisti e si esibiscono a turni di novanta minuti alternandosi durante l'orario di apertura del museo. Un video della performance *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing Bruce and Dan and other things* eseguita allo Stedelijk Museum di Amsterdam il 20 Gennaio 2015, caricato da un utente privato, è presente su youtube e vanta ben 2930 visualizzazioni (al 31/12/2021)[654]. Un ulteriore video della performance è presente sulla piattaforma dailymotion.com[655].

KISS (2002)

Kiss è una performance presentata per la prima volta in uno spazio espositivo nel 2002. È eseguita da due attori, rispettivamente un uomo e una donna che, sdraiati per terra, inscenano un lungo bacio intramezzato da movimenti al rallentatore. Sehgal la definisce come una coreografia o un passo a due danzato molto lentamente[656]. I due performer, in abiti informali, si muovono e si avvinghiano sul pavimento della sede espositiva con

[652] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, cit.

[653] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 8.

[654] *Tino Seghal: Instead of allowing something to rise up to your face dancing bruce...*, https://www.youtube.com/watch?v=BtalZwUWpcY, consultato il 21/12/2021.

[655] *Tino Sehgal at Stedelijk Museum Amsterdam. Tino Sehgal at Stedelijk Museum Amsterdam*, https://www.dailymotion.com/video/x306ctu, consultato il 21/12/2021.

[656] Fondation Beyeler, *Artist Talks: Tino Sehgal - About His Work* "*Kiss*", https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY, consultato il 09/11/2021.

movimenti fluidi ma rallentati, «senza enfatizzare alcuna posizione particolare»[657] in «continuo movimento e cambiamento»[658] e senza alcuna interazione con il pubblico. Da una posizione orizzontale, con una serie di movimenti da «lottatori animatronici»[659] i due attori passano ad una posizione verticale che culmina con il bacio[660]. Subito dopo i due interpreti annunciano il titolo dell'opera "Tino Sehgal, Kiss, 2002", per poi tornare alla posizione originaria e ripetere l'intera sequenza dall'inizio[661].

I performer assumono pose che evocano alcune celebri opere scultoree e figurative: c'è chi vi vede le riproposizioni plastiche de *Il Bacio* di Rodin e Brancusi[662], chi la ceramica *Made in Heaven* di Jeff Koons del 1989-91[663], chi ancora *il Bacio* di Gustav Klimt e vari dipinti di Gustave Coubert degli anni Sessanta dell'Ottocento[664].

Durante il periodo delle mostre, come quella tenutasi al Guggenheim Museum di New York, *Kiss* viene eseguita ogni giorno e nello stesso punto durante l'intero orario di visita del museo dall'apertura alla chiusura. Gli interpreti, che a volte vengono riferiti come «danzatori professionisti»[665] si cambiano di turno ogni tre ore con un'altra coppia, per evitare che la performance si interrompa[666], facendola così proseguire in un ciclo continuo.

Kiss viene talora definito, da chi ne ha avuto visione, come un «tableau visivo»[667]. Appartiene, infatti, al primo corpus di opere sehgaliane risalenti ai primi anni del nuovo secolo e accomunate da una certa scultoreità e dalla non interazione con gli spettatori[668]. L'aspetto scultoreo viene evidenziato anche da Silvia Bottani alla presentazione della mostra all'OGR di Torino a cura di Luca Cerizza, quando descrive *Kiss* come un'opera

---

[657] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.
[658] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», cit.
[659] C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, in «The Christian Science Monitor», cit.
[660] Fondation Beyeler, *Artist Talks: Tino Sehgal - About His Work "Kiss"*, https://www.youtube.com/watch?v=ZWfM71KsPTY, consultato il 09/11/2021.
[661] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.
[662] C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, in «The Christian Science Monitor», cit.
[663] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.
[664] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 8.
[665] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», cit.
[666] *Ibidem*.
[667] C. Strickland, *Is It Art? For Performance Artist Tino Sehgal, It's Immaterial*, in «The Christian Science Monitor», cit.
[668] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», cit.

che cancella l'idea del monumento scultoreo, eliminandone il piedistallo, «per restituire alla vita un'azione eternata nella pietra»[669].

Un video della performance *Kiss* tenutasi al Museum Contemporary Art Kiasma di Helsinki nel 2015, caricata da un utente privato, è presente su youtube ed è stata visionata 62.891 volte (al 31/12/2021)[670]. Sono presenti, inoltre, anche altri video di *Kiss*, relativi rispettivamente all'esibizione per il cinquantesimo anniversario del Museum of Contemporary Art Chicago (2017) e al Palais de Tokyo (2016) e che sono stati visualizzati complessivamente 26.534 volte (al 31/12/2021)[671].

THIS IS GOOD (2002)

This is Good è una performance realizzata per la prima volta nel 2002.

Dentro lo spazio espositivo, il performer, travestito da guardia museale, all'avvicinarsi del pubblico (dieci o quindici secondi dall'entrata del visitatore in sala[672]), esegue una «vivace danza sincronizzata»[673] di circa quattro secondi, saltellando da un piede all'altro e ruotando in contemporanea entrambe le braccia davanti a sé[674]. Terminato il movimento, l'attore declama il titolo, il nome dell'autore e la data di realizzazione. La situazione viene riattivata ogni qual volta un nuovo visitatore entra in sala: per questa caratteristica può essere considerata la prima opera di Sehgal in cui è la presenza dello spettatore ad avviare la performance. L'effetto di sorpresa e stupore che "l'azionarsi" di *This is Good* crea nei visitatori è intenzionale[675], secondo quanto riporta l'autore, per «attirare l'attenzione della gente»[676]. Il movimento eseguito, nell'intenzione di Sehgal, deve essere senza inizio e senza fine «come la proporzione della figura in movimento di Da Vinci, tutto il movimento allo stesso tempo»[677].

Nella performance d'esordio eseguita nell'ambito di Manifesta 4 a Francoforte, «c'è ancora un'etichetta, […] un oggetto [...] che produce significato»[678]. Nelle esibizioni successive la targhetta museale con sopra scritto il nome dell'autore e il titolo della

---

[669] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, cit.
[670] *Tino Sehgal's Kiss*, https://www.youtube.com/watch?v=lwTvzERGj6E&t=1s, consultato il 21/12/2021.
[671] *Tino Sehgal at MCA 50th* "*The Kiss*", https://www.youtube.com/watch?v=1wdc6AV8-h8&t=29s, consultato il 21/12/2021.
[672] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal,* in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.
[673] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations. Hans Ulrich Obrist's interview project*, cit. p. 7.
[674] A. Lubow, *Making Art Out Of An Encaunter*, in «New York Times», cit.
[675] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations. Hans Ulrich Obrist's interview project*, cit. p. 7.
[676] H. U. Obrist, *Interviews Tino Sehgal,* in «Katalog Des Kunstpreised der Boettcherstrasse», cit.
[677] *Ibidem*.
[678] *Ibidem*.

performance viene tolta e sostituita dalla declamazione orale del performer. Questa procedura diverrà convenzionale per tutte le sue future opere.

La scelta di far vestire i performer come i guardiani del museo riguarda anche la performance *This is propaganda*, ideata nello stesso anno. Due video della performance *This is Good*, caricate da utenti privati, sono presenti su youtube e sono stati visionati 6998 volte (al 31/12/2021)[679].

THIS IS PROPAGANDA (2002)

This is Propaganda è una performance realizzata per la prima volta nel 2002 e proposta alla 49esima Biennale di Venezia del 2003 all'interno del progetto curatoriale Utopia Station di Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija[680]. Secondo alcune testimonianze il performer travestito da guardia museale, ogni qual volta un visitatore entra nella sala espositiva, si dirige verso l'angolo della stanza e guardando la parete, inizia, con voce mesta[681], ad intonare il motivetto "This is propaganda, you know, you know, this is propaganda". La melodia è ripresa dal ritornello della hit internazionale *Propaganda* del gruppo musicale pop norvegese Briskeby (2000)[682]. Terminata la canzone, l'attore si gira e guardando il pubblico declama il titolo, il nome dell'autore e la data di realizzazione dell'opera. L'interprete rimane in silenzio fino all'entrata di un nuovo visitatore in sala, che con la sua presenza "aziona" nuovamente la performance. Questa suscita spesso imbarazzo nei visitatori, colpiti dall'inaspettato evento.

Una testimonianza video della performance eseguita al Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart di Berlino (29 Dicembre 2013) mostra come la dinamica di questa performance venga riproposta dal performer senza che esso si giri con le spalle al muro, cantando il motivo con voce lirica e interloquendo senza problemi con i visitatori più curiosi che pongono domande[683].

La scelta di far vestire i performer come i guardiani del museo caratterizza anche la performance *This is Good*, ideata lo stesso anno. I performer vengono scelti dopo un'audizione (nel caso dello Stedelijk Museum ne sono stati selezionati cinque su cento candidati) e sono tutti cantanti dilettanti[684]. Un video della performance *This is*

---

[679] *Tino Sehgal it's good 2*, https://www.youtube.com/watch?v=B9yWP0ydoEE, consultato il 21/12/2021.

[680] C. Bishop, *No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal*, in «Art Forum», Maggio 2005. https://www.artforum.com/print/200505/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-8831, consultato il 26/10/2021.

[681] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.

[682] T. Somers, Tino Sehgal at Stedelijk Museum, in «200% The Lenghts to Which Artists Go», https://200-percent.com/tino-sehgal-at-stedelijk-museum-312/, consultato il 16/09/2021.

[683] *Una vigilante de museo canta en la sala:* "*Esto es propaganda*", https://www.youtube.com/watch?v=kGr_DFhnbPI, consultato il 21/12/2021.

[684] T. Somers, Tino Sehgal at Stedelijk Museum, in «200% The Lenghts to Which Artists Go», cit.

Propaganda presso il Museum Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart di Berlino (2013), caricato da un utente privato, è presente su youtube ed è stato visionato 6127 volte (al 31/12/2021)[685].

THIS IS EXCHANGE (2002)

This is Exchange è una performance datata 2002 e presentata poi al Padiglione Tedesco durante la 55esima Biennale Arte di Venezia del 2005. In questa performance, l'interprete, come già successo in *This is Good* e *This is Propaganda*, è vestito da guardia museale. Al momento dell'ingresso dei visitatori dentro il Padiglione o nelle sale museali (ad esempio allo Stedelijk Museum[686]), il performer accoglie il pubblico pronunciando la seguente formula: "Ciao, il mio nome è... si tratta di un pezzo di Tino Sehgal, dal titolo *This is Exchange*. Questo pezzo è un'offerta. Offro di pagare la metà di quello che hai pagato per entrare qui dentro a chi fa una breve dichiarazione sull'economia di mercato e ne discute con me. Ti interessa questa offerta?".

Il visitatore ha la facoltà di accettare l'accordo e partecipare ad una discussione in cambio di soldi. Terminata la conversazione gli viene fornita una parola in codice con cui, presentandosi alla reception, può andare a riscattare la somma "dovuta" (2 euro allo Stedelijk Museum[687]). La performance si svolge e si ritiene conclusa nell'esito e nelle intenzioni qualsiasi cosa o idea venga espressa dall'interpellato[688]. I soldi che vengono restituiti al visitatore rimangono come testimonianza materiale della performance[689].

THIS IS RIGHT (2003)

This is Right è una performance ideata nel 2003 e presentata allo stand della Wrong Gallery durante la fiera del Fireze Art Fair di Londra. La performance vede bambini decantare e descrivere parti del catalogo delle opere di Sehgal disponibili all'acquisto. I due giovanissimi performer mostrano i pezzi al visitatore di turno e ne enunciano titolo, data, numero di edizione e prezzo. La studiosa e critica Claire Bishop descrive l'evento sottolineando che la terminologia critica e il gergo utilizzato dai performer creavano in lei un sentimento di «piacevole orrore»[690], dal momento che gli interpreti, di giovanissima età, non comprendevano ciò che stavano dicendo.

---

[685] *Una vigilante de museo canta en la sala:* "*Esto es propaganda*", https://www.youtube.com/watch?v=kGr_DFhnbPI, consultato il 21/12/2021.
[686] T. Somers, Tino Sehgal at Stedelijk Museum, in «200% The Lenghts to Which Artists Go», cit.
[687] *Ibidem*.
[688] D. von Hantelmann, *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*, Dijon, Les presses du réel, 2012.
[689] T. Somers, Tino Sehgal at Stedelijk Museum, in «200% The Lenghts to Which Artists Go», cit.
[690] C. Bishop, *No Pictures, Please: The Art of Tino Sehgal*, in «Art Forum», Maggio 2005.

THIS IS NEW (2003)

This is new è una performance realizzata per la prima volta nel 2003.

Un performer, travestito da guardia museale, declama il titolo di una notizia dal quotidiano del giorno[691].

THIS OBJECTIVE OF THAT OBJECT (2004)

This Objective of that object è una performance del 2004. Questa situazione vede cinque performer «vestiti in abiti civili»[692] agire all'interno di una sala museale. I performer sono inizialmente disposti in zone diverse della sala e rivolgono lo sguardo verso le pareti. All'entrare di un visitatore in sala, gli si avvicinano uno dopo l'altro, camminando all'indietro fin quando non lo accerchiano ad una distanza di circa tre o quattro metri. I performer continuando a dare le spalle iniziano a respirare «pesantemente in un ritmo sincrono»[693]. Iniziano poi a sussurrare all'unisono la frase "L'obiettivo di quest'opera è di diventare l'oggetto di una discussione" ripetutamente, aumentano progressivamente il tono della voce. «Più questa frase viene pronunciata ad alta voce, più suona enfatica, [...] con pause sempre più lunghe tra ogni pronuncia»[694]. Come indicato nella descrizione dell'acquisizione del Walker[695], l'intento dei performer è quello di provocare un commento del visitatore, in modo che la performance possa proseguire; nel caso non vi sia nessuna risposta o reazione, i cinque performer iniziano a diminuire il tono di voce e a disarticolare sempre di più la frase, accasciandosi lentamente a terra. Esalata l'ultima battuta all'unisono, i performer giacciono sul pavimento immobili e silenziosi per alcuni istanti. «Senza commenti, senza comunicazione, l'opera d'arte non ha forza vitale»[696].

Nel caso un visitatore dica o faccia qualcosa (dallo schiarirsi la gola, a un brontolio sottovoce, dalla risata a uno squillo improvviso di un cellulare, da una risata a un commento in una lingua straniera[697]) la "discussione" ha inizio (questo accade anche quando i performer si sono già accasciati al suolo: in questo caso si rialzano e

---

https://www.artforum.com/print/200505/no-pictures-please-the-art-of-tino-sehgal-8831, consultato il 26/10/2021.

691 Fondazione Nicola Trussardi, *Tino Sehgal*, Ottobre 2008, https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/tino-sehgal/, consultato il 23/6/2021.

692 T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro. A Parigi*, in «Artribune», cit.

693 D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *On Performativity, Living Collections Catalogue*, (a cura di) E. Carpenter, Vol. 1, Minneapolis: Walker Art Center, 2014, p. 14.

694 *Ibidem*.

695 S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in «On Performativity», cit.

696 D. von Hantelmann, *The Experiential Turn*, in *On Performativity, Living Collections Catalogue*, cit. p. 14.

697 *Ibidem*.

proseguono). I performer, rimanendo sempre di spalle, annunciano eccitati "Abbiamo un commento, abbiamo un commento. Chi risponderà, chi risponderà?" cui segue un "Io" pronunciato da chi di loro si offre. Si avvia quindi una discussione tra i cinque performer relativa al commento fatto dal visitatore, ricercandone i possibili significati e implicazioni[698]. I visitatori possono cercare di intervenire nella discussione con ulteriori commenti o osservazioni, pur recitando un ruolo molto marginale nell'economia del discorso[699]. In alcuni casi, «gli interpreti possono [...] decidere in qualsiasi momento di iniziare una danza circolare e una serie di frasi e uscire dalla stanza, lasciando spesso un interprete rimasto a sostenere la conversazione con il visitatore»[700].

La discussione si conclude (la durata può arrivare fino a dieci minuti circa[701]) con uno degli interpreti che esclama "Allora…" attivando così una formula di otto parole, pronunciate in sequenza una dopo l'altra dai diversi performer: "Allora-niente-più-commenti, Allora-niente-più-domande". I quattro performer si allontanano pronunciando «interiezioni incomprensibili»[702] e l'unico rimasto annuncia il nome dell'artista, il titolo dell'opera e la data. I performer ritornano nella sala poco dopo per ricominciare nuovamente l'azione performativa. Se durante il corso della performance entra in sala un nuovo visitatore, la conversazione viene troncata immediatamente e la performance riavviata, con le stesse modalità, da capo. A volte uno dei performer si posiziona vicino all'entrata o all'uscita del luogo dove avviene la performance, con l'intento di impedire agli spettatori di uscire nel bel mezzo del dibattito[703].

Due video della performance *This Objective of that object*, caricati da utenti privati, sono presenti sul web. Il primo è presente sulla piattaforma youtube.com[704], il secondo su dailymotion.com, nella versione tenutasi al Magasin III Museum for Contemporary Art di Stoccolma nel 2008[705], visionate più di 20 volte (al 31/12/2021).

THIS IS CONTEMPORARY (2005)

This is Contemporary è una performance del 2005 presentata alla 50esima Biennale di Venezia nel Padiglione tedesco. L'esibizione coinvolge dai tre ai cinque performer, tutti

[698] *Ibidem*.
[699] *Ibidem*.
[700] S. Jackson, *Performativity and Its Addressee*, in «On Performativity», cit.
[701] T. Santambrogio, *Tino Sehgal e l'arte dell'incontro. A Parigi*, in «Artribune», cit.
[702] *Ibidem*.
[703] *Ibidem*.
[704] *Tino Sehgal Pipilotti Rist*, https://www.youtube.com/watch?v=SvF5331dLrM, consultato il 21/12/2021.
[705] *Tinosehgal. Exposición de Tino Sehgal en el Magasin 3 de Estocolmo*, https://www.dailymotion.com/video/x5bfq3, consultato il 21/12/2021.

di età pre-lavorativa o pensionabile[706], vestiti come guardasala della Biennale[707] (espediente già usato nelle performance *This is Good*, *This is Propaganda*, *This is Exchange*). Alla vista dei visitatori in sala, i performer iniziano a danzare nella loro direzione da tre diversi angoli della sala, intonando all'unisono e con toni enfatici una sorta di mantra cantato recitante "Oh! Questo è così contemporaneo, contemporaneo, contemporaneo". Il canto dura circa trenta secondi e, una volta finito, porta all'interruzione del movimento dei tre performer. Un attore annuncia il nome dell'artista, il titolo dell'opera e la data; la performance termina e subito dopo riparte seguendo lo stesso schema[708]. Un video della performance *This is Contemporary* tenutasi alla Biennale di Venezia, caricato da un utente privato, è presente su youtube, visionato complessivamente più di 25.990 volte (al 31/12/2021)[709].

THIS YOU (2006)

This You è una performance ideata da Sehgal nel 2006. Le interpreti scelte dall'artista devono cantare qualche verso di una canzone all'avvicinarsi di un visitatore. La scelta del brano deve essere fatta a seconda dello stato d'animo percepito in quest'ultimo[710]. Terminata la breve serenata[711] viene annunciato il titolo dell'opera, l'autore e l'anno. L'opera è stata pensata da Tino Sehgal come un regalo per il pubblico[712].

La performance è stata acquistata dall'Hirshhorn Museum di Washington nel 2018[713]. In questa versione otto interpreti sono state scelte per lavorare a turni di quattro ore, per sei settimane[714].

---

[706] *So Contemporary*, https://www.youtube.com/watch?v=Sb6CQ3F8xKY&t=69s, consultato il 21/12/2021.

[707] S. Umathum, *Given the Tino Sehgal Case: How to Save the Future of a Work of Art that Materializes Only Temporarily*, in «Theatre Research International», vol. 34, n. 2, 2009, p. 1.

[708] *Ibidem*.

[709] *This Is So Contemporany*, https://www.youtube.com/watch?v=0XuiJit9cOA, consultato il 21/12/2021.

[710] R. Catlin, *Going to the Hirshhorn? Don't Be Surprised If Someone Serenades You*, in «The Washington Post», Ottobre 2018. https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/going-to-the-hirshhorn-dont-be-surprised-if-someone-serenades-you/2018/10/09/3faef2ea-cb33-11e8-a3e6-44daa3d35ede_story.html, consultato il 27/01/2022.

[711] *Ibidem*.

[712] R. Catlin, *Don't Be Surprised if a Woman Sings to You in the Hirshhorn's Sculpture Garden*, in «Smithsonian Magazine», Settembre 2018. https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/woman-singing-you-hirshhorns-sculpture-garden-piece-art-180970255/, consultato il 27/01/2022.

[713] Hirshhorn Museum, *Tino Sehgal: This You. Sep 01 – Oct 14, 2018*, 2018, https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/tino-sehgal-this-you/, consultato il 27/01/2022.

[714] R. Catlin, *Don't Be Surprised if a Woman Sings to You in the Hirshhorn's Sculpture Garden*, in «Smithsonian Magazine», cit.

THIS SUCCESS, THIS FAILURE (2007)

This Success, this Failure è una performance realizzata per la prima volta nel 2007 all'Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra. Sehgal utilizza gli spazi della galleria come parco giochi per i bambini delle scuole limitrofe, a cui dà delle istruzioni, "trasformandoli" in suoi performer. Le istruzioni prevedono che i bambini inventino un gioco e che si debbano avvicinare al visitatore non appena questo entri nello spazio espositivo. I bambini devono chiedere al visitatore dell'ICA se il loro gioco è un fallimento o meno a seconda dei loro criteri di valutazione precedentemente stabiliti, creando così uno stimolo per la discussione. Il visitatore viene invitato a prendere parte al gioco con i bambini[715]. *This Success, This Failure* acquistato dal Kunsten Museum of Modern Art di Aalborg, viene messo in scena con la "collaborazione" di 1500 bambini locali, chiamati venticinque alla volta a creare la situazione[716].

THIS SITUATION (2007)

This Situation è una performance creata nel 2007 e articolata come un ciclo senza inizio né fine: il visitatore è libero di entrare e uscire dalla stanza in qualsiasi momento»[717] e prevede sei performer vestiti in abiti casuali, posizionati lungo le quattro pareti della sala. All'entrata dei visitatori, questi annunciano all'unisono: "Benvenuti...in...questa...situazione"[718] a cui segue «un'esalazione empatica, simile a un sospiro»[719] prolungato e un movimento all'indietro, lungo le pareti della stanza. Questo gesto serve a creare una «partecipazione corporea collettiva tirata fuori dal micro-evento del respiro stesso»[720]. I performer si immobilizzano in pose diverse che possono andare «da una posizione seduta casuale a una mano autorevole che punta nella stanza, fino a un tableau di gruppo»[721], attirando così ulteriormente l'attenzione di chi è presente in sala.

Questi tableaux vivants sembrano evocare delle atmosfere della pittura di genere o bucolica, come ad esempio *Le dejeuner sur l'herbe* (1862-1863) di Edouard Manet o *Un*

---

[715] T. Morton, *Tino Sehgal*, in «Frieze», Aprile 2007, https://www.frieze.com/article/tino-sehgal-0, consultato il 26/10/2021.

[716] Kunsten Museum, *Tino Sehgal – This Success/This Failure*, in «Kunsten», 2018, https://kunsten.dk/en/exhibition/tino-sehgal-this-successthis-failure-8916, consultato il 14/6/2021.

[717] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», cit. p. 193.

[718] J. Helser, *Welcome to this Situation*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, «Il Manifesto», 3 Febbraio 2018, p. 6.

[719] *Ibidem*.

[720] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, dicembre 2014, p. 89.

[721] *Ibidem*.

dimanche apres-midi a Vile de la Grande Jatte (1884-1886) di Georges Seurat[722] e vengono mantenuti dai cinque secondi a un minuto.

Dopo questo momento di sospensione, uno dei performer esclama una data e una citazione ad alta voce (senza specificarne l'autore). Gli interpreti sono tenuti ad imparare le citazioni a memoria e a recitarle a caso[723]: ogni performer ne memorizza dalle venti alle quaranta[724], di stampo filosofico (in senso lato). Si tratta di citazioni che storicamente vanno dal 1588 al 2005 e spaziano da Montaigne ai Salonnieres a Michel Foucault e Ulrich Beck[725], e trattano temi sociali di attualità, come ad esempio l'obsolescenza pianificata, il razzismo, l'accumulo di spazzatura senza valore, i matrimoni omosessuali, la catastrofe ambientale del consumismo, ecc[726].

Con una «curiosa lentezza»[727] dei movimenti si sciolgono le pose degli interpreti e dalla citazione nasce una conversazione dibattito, fatta in lingua inglese[728]. Gli interpreti sono incaricati di muoversi senza sosta, senza accenti gestuali e seguono una velocità lenta, in contrasto con il ritmo abituale e frenetico del discorso»[729].

Per quasi la totalità del tempo, solo uno o due performer prendono parola, uno per volta, e la conversazione avviene in gran parte tra loro. Dopo un certo periodo di tempo possono chiedere ad un visitatore cosa ne pensa, invitandolo a partecipare alla discussione. I partecipanti possono rispondere all'invito o intervenire spontaneamente, sebbene la responsabilità di portare avanti la conversazione resti agli interpreti[730].

All'entrata in sala di un nuovo visitatore, la performance si interrompe immediatamente e i performer tornano alla loro posizione iniziale, come se la presenza di un nuovo spettatore funzionasse «alla stregua di un pulsante di riavvolgimento»[731]. Riparte quindi meccanicamente l'intera situazione: «benvenuto, respirazione, camminata all'indietro, posa in silenzio, citazione, movimenti lenti, conversazione»[732]. Il tutto si ripete fino alla chiusura del museo.

---

[722] Ivi, p. 93.
[723] J. E. H. Smith, *Interpreting Tino Sehgal*, in «Justin Erik Halldor Smith», cit.
[724] *Ibidem*.
[725] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», cit. p. 93.
[726] Ivi, p. 97.; J. Helser, *Per un nuovo modello produttivo*, in AA. VV., *Tino Sehgal*, cit. p. 6.
[727] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», cit. p. 91.
[728] J. Helser, *Per un nuovo modello produttivo* in AA. VV., *Tino Sehgal*, cit. p. 6.
[729] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», cit. p. 91.
[730] *Ibidem*.
[731] A. Lubow, *Making Art Out Of An Encaunter*, in «New York Times», cit.
[732] T. Pape, Noémie Solomon, A. Thain, *Welcome to This Situation: Tino Sehgal's Impersonal Ethics*, in «Dance Research Journal», cit. p. 91.

Nel caso la citazione scelta risultasse di poco interesse o non producesse i frutti sperati, i performer possono far ripartire spontaneamente l'intera performance, annunciando autore, titolo e data, suddividendosi la frase di chiusura e pronunciandone una parola a testa: "*Tino / Sehgal / Questa / Situazione / Duemila / e sette*"[733]. Sebbene sia ancora presente una minima coreografia nei movimenti dei performer, *This Situation* è incentrata soprattutto sul linguaggio e mette in scena conversazioni su questioni sociali ed economiche, mettendo in discussione la relazione tra vita ed estetica. *This Situation* è accomunata nelle modalità alla performance *This Progress*: entrambe utilizzano le risposte dei visitatori per costruire un dialogo e - di conseguenza - l'opera in sé[734]. Dalle testimonianze dei partecipanti, l'opera non sempre riesce nel tentativo di creare un contesto comunicativo di scambio e autenticità. Al contrario, molti sono gli spettatori che si sono sentiti infastiditi dalla «rigida struttura della situazione e dall'ambientazione»[735] e dalla artificiosità dell'esperienza.

I performer seguono delle regole rigide, che strutturano tempi e ritmi delle azioni e dentro questi parametri è concesso un margine di libertà e l'indeterminatezza dell'evento, così come succede per «certi generi musicali»[736]. La testimonianza di un performer sottolinea cosa succede nei tempi morti tra un'attivazione e l'altra dell'opera:

> quando non c'è nessun visitatore nella stanza, gli interpreti parlano di quanto hanno fame, o di quanto hanno bisogno di fare pipì, o, se la precedente conversazione sul teatro situazionista o sull'estetica dell'esistenza si è dimostrata abbastanza interessante, continuano a parlare di quello[737].

SELLING OUT (2007)

Selling Out è una performance ideata da Sehgal nel 2007 ed è la prima da *Kiss* (2002) in avanti a non presentare nel titolo il classico "*This is*". Prevede lo striptease di un giovane interprete (maschio o femmina) travestito da guardia di sicurezza del museo, all'interno di uno spazio museale e/o espositivo. Al MOMA di San Francisco la performance vede l'alternarsi di sette performer, che si cambiano ogni tre ore, lavorando da tre a cinque giorni alla settimana[738].

---

[733] *Ibidem*.
[734] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», cit. p. 193.
[735] Ivi, p. 195.
[736] J. E. H. Smith, *Interpreting Tino Sehgal*, in «Justin Erik Halldor Smith», cit.
[737] *Ibidem*.
[738] D. Dubrule, *What I'm Doing When I'm Selling Out* (Open Space, Aprile 2019). https://openspace.sfmoma.org/2019/04/what-im-doing-when-im-selling-out/, consultato il 13/10/2021.

La performer è collocata in spazi dove sono esposte altre opere d'arte e quando i visitatori cominciano a guardarle, lei inizia a spogliarsi. Il vestiario solitamente prevede: «stivali con il tacco», usati appositamente per far rumore in galleria e richiamare l'attenzione, «pantaloni neri, pesanti in vita in modo da scivolare via una volta aperta la zip; una camicia nera abbottonata; una giacca a vento con il logo del museo ricamato sul petto; e un cordino con una targhetta al collo [...], un reggiseno sportivo elasticizzato» più facile da mettere e rimettere[739]. La svestizione termina lasciando la performer in mutande: a questo punto, si infila la mano nella cucitura laterale delle mutande e guardando il visitatore negli occhi, con voce dura annuncia il nome dell'autore, il titolo della performance e la data di creazione[740]. Segue la fase di rivestizione della performer che ricomincia a spogliarsi ogni qual volta entri un nuovo visitatore nello spazio espositivo. Ai performer selezionati per l'esibizione viene fatto un corso accelerato di stritpease per insegnare loro «un glossario di codici» a cui attingere per creare il proprio stile individuale partendo da una partitura comune. Ogni performer guadagna 33,33 dollari l'ora lordi.

Un video della performance *Selling Out* tenutasi al MOMA di San Francisco (2019), è stato caricato direttamente da una delle performer di *Selling Out*, Dorothy Dubrule, sull'Open Space ufficiale del sito del San Francisco Museum of Modern Art[741]. Sul sito del museo è presente una pagina interamente dedicata alla descrizione dell'esperienza della Dubrule come performer di Tino Sehgal: oltre al video testimonianza dell'esibizione, vi figurano una serie di fotografie documentarie scattate dalla ricercatrice accademica Ariel Osterweis[742], curatrice del Routledge Performance Archive[743]) e la meticolosa descrizione della performance da parte della Dubrule arricchita dal commento della sua intera esperienza da stripteaser nel museo.

THIS IS CRITIQUE (2008)

This is Critique è una performance del 2008 che, in alcune occasioni, segue la performance *Selling Out.* Un attore, vestito da guardia museale, è incaricato di chiedere

[739] *Ibidem*.
[740] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 33.
[741] D. Dubrule, *What I'm Doing When I'm Selling Out* (Open Space, Aprile 2019). cit.
[742] Ariel Osterweis è una ricercatrice accademica americana. Ha avuto il suo dottorato (Ph.D) in Performance Studies all'università di Berkeley. Insegna *Critical Dance Studies* and *Performance Studies* alla Sharon Disney Lund School of Dance del California Institute of the Arts (CalArts). Ha numerose pubblicazioni accademiche ed è diventata nel Dicembre 2021 la nuova direttrice del Routledge Performance Archive.
[743] https://arielosterweis.com/

al visitatore un commento sull'avvenuta performance *Selling Out*. Prima di porre l'interrogativo, annuncia il nome dell'autore, il titolo e la data della performance[744].
In altre occasioni, la performance consiste in un interprete che chiede ai visitatori di muovere delle critiche a Tino Sehgal artista e le sue opere asserendo: «Non sarà un po' vanitoso questo Sehgal, a credersi così innovativo, criticando lo stesso sistema in cui si muove?»[745].

THIS PROGRESS (2010)

This Progress è una performance del 2010 in cui il visitatore (singolo o in piccoli gruppi), avanzando all'interno dell'aerea espositiva, viene impegnato in una serie di conversazioni sostenute con quattro interpreti diversi che si succedono uno dopo l'altro: un bambino, un adolescente, un adulto e una persona anziana[746]. La performance incomincia con un bambino che avvicinandosi al visitatore lo accoglie stringendogli la mano e ponendogli l'interrogativo "Cos'è il progresso?"[747]. L'interpellato è libero di proporre la propria definizione. La risposta quindi varia a seconda dei partecipanti. Il performer quindi chiede di essere seguito: durante il dialogo accompagna il visitatore al secondo performer, un adolescente, a cui viene riferita sinteticamente la risposta del visitatore. Il secondo performer prende spunto dalla risposta per avviare nuovamente la conversazione sull'argomento. Il visitatore coinvolto ha quindi il dovere di riformulare il proprio pensiero in maniera più complessa. Mentre avviene lo scambio di battute, il terzo performer, un adulto, interrompe la discussione sostituendo all'improvviso l'adolescente. La brusca interruzione lascia un senso di perplessità e inquietudine[748]. Con la stessa dinamica, nel mezzo della camminata e della conversazione il performer adulto abbandona improvvisamente il visitatore nel bel mezzo della discussione e viene sostituito da un quarto, di età anziana. Il quarto performer inizia a raccontare una storia personale che però interrompe improvvisamente annunciando l'autore dell'opera, il titolo e la data e andandosene. La performance prevede la partecipazione di un grande numero di attori: cento performer di tutte le età vengono assoldati per *This Progress*: ogni giorno, venti tra questi che si danno il cambio ogni quattro ore, sono incaricati di

[744] J. A. Diego, *The Illogic of Sehgal. Performance, Experience and Immaterial Economy in Tino Sehgal´s Work*, cit. p. 27.
[745] R. Carnevale, *fino al 14.XII.2008 Tino Sehgal Milano, Villa Reale*, in «Exibart», Novembre 2008. https://www.exibart.com/milano/fino-al-14-xii-2008-tino-sehgal-milano-villa-reale/, consultato il 02/11/2021.
[746] Fondation Beyeler, *Artist Talks: Tino Sehgal - About His Work* "*This Progress*", https://www.youtube.com/watch?v=m5V2fHB2sFk, consultato il 09/11/2021.
[747] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.
[748] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», cit. p. 192.

interagire con i visitatori[749]. I performer devono seguire solo alcune istruzioni per guidare gli interpreti nel loro lavoro e, a eccezione delle frasi introduttive e conclusive, non esiste un copione fisso[750].

L'obiettivo della performance non è «fare emergere definizioni scientifiche di progresso o trasmettere una visione unilaterale» bensì generare in un ambiente istituzionale «momenti di socialità»[751], mettendolo «a confronto con le proprie convinzioni e valori»[752]. *This Progress* è stato oggetto di molte critiche ed è stato descritto da chi ne ha fatto esperienza come «goffo, sconclusionato, indeterminato, pieno di dubbi e ambiguità»[753].

THIS VARIATION (2012)

This Variation è una performance realizzata nel 2012 per dOCUMENTA 13 di Kassel[754] ed è considerata come una delle opere più ampie e complesse di Sehgal[755].

La performance viene eseguita in una stanza completamente buia[756]. Una volta entrato in sala, il visitatore si ritrova circondato da un grande gruppo di interpreti (da quindici a venti persone[757]) che parlano, ballano e intonano a cappella cori gospel, canti, *beatbox*, seguendo una partitura ideata da Sehgal[758]. Il volume, la frequenza e l'ordine dei canti, dei suoni e dei discorsi pronunciati dai performer varia a seconda della risposta del pubblico presente in sala[759].

La performance è stata acquistata dallo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 2018[760].

Due video della performance *This Variation*, caricati da utenti privati, sono presenti su youtube, visionati complessivamente più di 17.936 volte (al 05/01/2022)[761].

---

[749] A. Lubow, *Welcome to This Situation… Tino Sehgal's Turbine*, (Tate Modern, Giugno 2019), cit.

[750] I. Riendeau, *Conversations et collaborations au musée: le cas de Tino Sehgal*, in «Muséologies: les cahiers d'études supérieures», cit. p. 191.

[751] Ivi, p. 193.

[752] *Ibidem*.

[753] H. Cotter, *In the Naked Museum: Talking, Thinking, Encountering*, in «New York Times Art Review», cit.

[754] Stedelijk Musem, *Tino Sehgal: This Variation February 4 – March 3*, Gennaio 2019, https://www.stedelijk.nl/en/news/tino-seghal-variation, consultato il 05/01/2022.

[755] *Ibidem*.

[756] Marian Goodman Gallery, *Tino Sehgal Stedelijk Museum*, https://www.mariangoodman.com/news/54-tino-sehgal-stedelijk-museum/, consultato il 05/01/2022.

[757] R. Hooper, *Dispatches from Documenta: Part III, Can art change the world?*, (Glasstire Texas Visual Art, Agosto 2012). https://glasstire.com/2012/08/17/dispatches-from-documenta-part-iii-can-art-change-the-world/, consultato il 05/01/2022.

[758] R. Smith, Art Show as Unruly Organism, in «The New York Times» Giugno 2012. https://www.nytimes.com/2012/06/15/arts/design/documenta-13-in-kassel-germany.html, consultato il 05/01/2022.

[759] Studio Museum in Harlem, *Dispatch from dOCUMENTA (13): Will Rawls in Conversation with Thomas J. Lax*, https://studiomuseum.org/article/dispatch-documenta-13-will-rawls-conversation-thomas-j-lax, consultato il 05/01/2022.

[760] Stedelijk Musem, *Tino Sehgal: This Variation February 4 – March 3*, cit.

THESE ASSOCIATIONS (2012)

These Associations è una performance di Tino Sehgal realizzata nel 2012, commissionata direttamente dalla Tate Modern di Londra.

La performance prevede l'impiego di settanta[762] interpreti, vestiti con abiti casual e scarpe da ginnastica, che accolgono i visitatori nella Turbin Hall con movimenti coreografati, corse, suoni ritmici e gutturali, canti e interagendo con il racconto di brevi storie personali[763]. I performer hanno età diverse e sono disposti nello spazio come fossero visitatori[764]: seguono una coreografia che non è fissata in anticipo ma viene dettata da semplici regole che devono seguire e che fungono da istruzioni per il movimento. Sehgal afferma che le basilari regole impartite sono date da giochi virtuali (luci, input ecc), e rendono il movimento corale più simile a una partita di calcio che ad una marcia monodirezionale[765]; le regole devono essere interpretate in base al rapporto con lo spazio e i visitatori[766], garantendo così sempre nuove possibilità di interazioni. Gli interpreti vengono istruiti a lungo attraverso un workshop della durata di un anno e selezionati dall'artista per rappresentare «uno spaccato della società»[767]. Durante la performance si esibiscono a turno ogni quattro ore, ricevendo un salario pari a 8.30£ all'ora, come prevede il London living wage, ossia il salario minimo inglese[768].

Più di ventotto video, che documentano la performance *These Associations* presso la Tate Modern di Londra, il Palais de Tokyo di Parigi e il Centro Cultural Baco do Brasil di Belo Horizonte sono presenti su youtube, caricati da utenti privati e visionati complessivamente più di 102.028 volte (al 31/12/2021)[769].

UNTITLED (2013)

Untitled è una performance realizzata nel 2013 e presentata alla 55esima Biennale Arte di Venezia, con cui l'artista si è aggiudicato il premio Leone D'Oro. La performance coinvolge un piccolo gruppo di performer che, seduti sul pavimento dello spazio

---

[761] *This Variation - Tino Sehgal*, https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y, consultato il 05/01/2022.
[762] S. Bottani, *Tino Sehgal alle OGR vi farà cambiare idea sulla performance art*, cit.
[763] V. Di Rosa, *Il medium è la mostra*, in «Fata Morgana Web», cit.
[764] I. Rodrigues da Costa, *The Paradox of Preserving Performance, Tino Sehgal's Constructed Situations and Hans Ulrich Obrist's Interview Project*, cit. p. 5.
[765] *Ibidem*.
[766] V. Di Rosa, *Il medium è la mostra*, in «Fata Morgana Web», cit.
[739] A. Singh, *Tino Sehgal At Tate Modern: Anarchy Comes To The Turbine Hall*, in «The Telegraph», cit.
[768] *Ibidem*.
[769] *Performance in the Tate Modern London - Tino Sehgal These Associations*, https://www.youtube.com/watch?v=Pk7FKMEwMRg&t=4s, consultato il 21/12/2021.

espositivo, intonano suoni, lievi ronzii, vocalizzi mentre eseguono piccoli movimenti. Come in *Kiss* anche qui i performer non hanno alcuna interazione con il pubblico.
La performance è stata premiata dalla giuria «per l'eccellenza e la portata innovativa del suo lavoro, che apre i confini delle discipline artistiche»[770].

Più di venti video della performance *Untitled* tenutasi alla Biennale di Venezia e al Gropius Bau di Berlino sono presenti su youtube, caricati da utenti privati e visionati complessivamente più di 104.869 volte (al 31/12/2021)[771].

[770] La Biennale di Venezia, *Premi della Biennale Arte 2013*, https://www.labiennale.org/en/node/2332, consultato il 13/09/2021.
[770] *Tino Sehgal - L'opera alla Biennale di Venezia 2013*, https://www.youtube.com/watch?v=knF5WY_d1KU, consultato il 21/12/2021.

APPENDICE II

Elenco dei video delle performance di Tino Sehgal disponibili online

INSTEAD OF ALLOWING SOME THING TO RISE UP TO YOUR FACE DANCING BRUCE AND DAN AND OTHER THINGS (2000)

A Saturday Afternoon at The Guggenheim, https://vimeo.com/14582331 consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal: Instead of Allowing Something To Rise Up To Your Face Dancing Bruce..., https://www.youtube.com/watch?v=BtalZwUWpcY, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal at Stedelijk Museum Amsterdam. Tino Sehgal at Stedelijk Museum Amsterdam, https://www.dailymotion.com/video/x306ctu, consultato il 21/12/2021.

https://www.instagram.com/p/BVMg0ujluek/, 11 Giugno 2017.

https://www.instagram.com/p/BVZVQGFDMFE/, 16 Giugno 2017.

https://www.instagram.com/p/BVcQdDVBXHp/, 17 Giugno 2017.

https://www.instagram.com/p/BVhMAdIhjAC/, 19 Giugno 2019.

https://www.instagram.com/p/Bj2eZckh9ur/, 10 Giugno 2018.

KISS (2002)

Tino Sehgal's Kiss, https://www.youtube.com/watch?v=lwTvzERGj6E&t=1s, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal au Palais de Tokyo, https://www.youtube.com/watch?v=O0VIxubUu4c&t=241s, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal: Kiss (2003) At Nova Tretyakovska Gallery, 2017, https://www.youtube.com/watch?v=EwbYnZANFZQ, consultato il 21/12/2021.

Documenting a Performance by Tino Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=iFTSFP59eeo, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal at MCA 50th "The Kiss", https://www.youtube.com/watch?v=1wdc6AV8-h8&t=29s, consultato il 21/12/2021.

THIS IS GOOD (2002)

Tino Sehgal It's Good, https://www.youtube.com/watch?v=eZeENpxlTbc, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal It's Good 2, https://www.youtube.com/watch?v=B9yWP0ydoEE, consultato il 21/12/2021.

THIS IS PROPAGANDA (2002)

Una vigilante de museo canta en la sala: "Esto es propaganda", https://www.youtube.com/watch?v=kGr_DFhnbPI, consultato il 21/12/2021.

https://www.instagram.com/p/BPLLc5DDrpn/, 12 Gennaio 2017.

https://www.instagram.com/p/BTz9ZSMAoyO/, 8 maggio 2017.

https://www.instagram.com/p/BXQZIWlDctq/, 1 Agosto 2017.

https://www.instagram.com/p/BeK_De9gwpw/, 20 Gennaio 2018.

https://www.instagram.com/p/mbebtin_IH/, 6 Aprile 2014.

THIS OBJECTIVE OF THAT OBJECT (2004)

Tino Sehgal Pipilotti Rist, https://www.youtube.com/watch?v=SvF5331dLrM, consultato il 21/12/2021.

Tinosehgal. Exposición de Tino Sehgal en el Magasin 3 de Estocolmo, https://www.dailymotion.com/video/x5bfq3, consultato il 21/12/2021.

https://www.instagram.com/p/BLeEiWjAE3f/, 12 Ottobre 2016.

https://www.instagram.com/p/BLo2ikVFXGV/, 16 Ottobre 2016.

https://www.instagram.com/p/BL5x6zjhO3N/, 23 Ottobre 2016.

https://www.instagram.com/p/BL6liodjo9d/, 23 Ottobre 2016.

https://www.instagram.com/p/BMoXblzgsuL/, 10 Novembre 2016.

https://www.instagram.com/p/BNDA7BLAs8R/, 20 Novembre 2016.

https://www.instagram.com/p/BNppSS5jNQI/, 5 Dicembre 2016.

https://www.instagram.com/p/BN2TW-Dh4uA/, 10 Dicembre 2016.

https://www.instagram.com/p/BPDIUF-jYic/, 9 Gennaio 2017.

THIS IS CONTEMPORARY (2005)

So Contemporary, https://www.youtube.com/watch?v=Sb6CQ3F8xKY&t=69s, consultato il 21/12/2021.

This Is So Contemporany, https://www.youtube.com/watch?v=0XuiJit9cOA, consultato il 21/12/2021.

https://www.instagram.com/p/1daac4O31G/, 14 Aprile 2015.

https://www.instagram.com/p/2DTyyHxlt2/, 29 Aprile 2015.

https://www.instagram.com/p/BLV59lCjLxk/, 9 Ottobre 2016.

https://www.instagram.com/p/BZkNOd_jWGU/, 28 Settembre 2017.

https://www.instagram.com/p/BjvYpv5gZM9/, 8 Giugno 2018.

https://www.instagram.com/p/Bj9YkYOlUwu/, 13 Giugno 2018.

https://www.instagram.com/p/B_HepcqHCoA/, 18 Aprile 2020.

THIS YOU (2006)

https://www.instagram.com/p/BbNaIonFznU/, 7 Novembre 2017.

SELLING OUT (2007)

https://www.instagram.com/p/Bntj0yOlhF2/, 14 Settembre 2018.

THIS VARIATION (2012)

Tino Sehgal This Variation at Manchester International Festival, https://www.youtube.com/watch?v=taSe72WL0Wo&t=528s, consultato il 05/01/2022.

This Variation - Tino Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=HVICJ49vD8Y, consultato il 05/01/2022.

THESE ASSOCIATIONS (2012)

Tino Sehgal at Tate Modern, https://vimeo.com/54314537, consultato il 21/12/2021.

The Unilever Series: Tino Sehgal, https://vimeo.com/46372477, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal, https://vimeo.com/188358755, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal (The Unilever Series), https://vimeo.com/51864414, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal, https://vimeo.com/51947993, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal, https://vimeo.com/51948947, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal at The Tate, https://vimeo.com/50439422, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal (The Unilever Series Video 2), https://vimeo.com/51864413, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal - These Associations / Tate Modern, https://vimeo.com/52546881, consultato il 21/12/2021.

These Associations, https://vimeo.com/48655640, consultato il 21/12/2021.

These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=JDRToXwB7BA, consultato il 21/12/2021.

Performing Art alla Tate Modern, https://www.youtube.com/watch?v=LnC388E0RjY, consultato il 21/12/2021.

Tate Modern Thing 2012, https://www.youtube.com/watch?v=MJmSAiLkAQs, consultato il 21/12/2021.

Essas associações, de Tino Sehgal, no CCBB, https://www.youtube.com/watch?v=CDfUfG4N89g, consultato il 21/12/2021.

Essas Associações / These Associations @ ccbb / rj, https://www.youtube.com/watch?v=GGgv-KQ8x8U, consultato il 21/12/2021.

Performance Art Live 24/08/12, https://www.youtube.com/watch?v=1pfv2__lhTM, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal- Palais de Tokyo, https://www.youtube.com/watch?v=woLx-Ty6E54, consultato il 21/12/2021.

Essas associações, https://www.youtube.com/watch?v=JihxZaL3p7k, consultato il 21/12/2021.

Tate Performance, https://www.youtube.com/watch?v=x7ktchrB_rA, consultato il 21/12/2021.

Space and Time, https://www.youtube.com/watch?v=AvFMU99wVl8, consultato il 21/12/2021.

Participando de Essas Associações – Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=UaQ75wVx-rw, consultato il 21/12/2021.

Kevin and Stephen in Performance Art at the Tate Modern, https://www.youtube.com/watch?v=QFfQKKhuzs8, consultato il 21/12/2021.

These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=JDRToXwB7BA, consultato il 21/12/2021.

Palais Tokyo, https://www.youtube.com/watch?v=Mj6pe7q0TmI, consultato il 21/12/2021.

Performance in the Tate Modern London - Tino Sehgal These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=Pk7FKMEwMRg&t=4s, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=0SNlxOuLNsA&t=7s, consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal, https://www.youtube.com/watch?v=B9VWzZoFz7k&t=324s, consultato il 21/12/2021.

Steffen Lipski - Tino Sehgal - These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=9lGwwJ0qrsM&t=4s, consultato il 21/12/2021.

Steffen Lipski - Tino Sehgal - These Associations II, https://www.youtube.com/watch?v=imRc4MB7bB0, consultato il 21/12/2021.

These Associations - Tino Seghal - Tate Modern October 2012, https://www.youtube.com/watch?v=4WwfRFvHnhA&t=181s, consultato il 21/12/2021.

These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=O3vXoqMBS68, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal at Palais de Tokyo (october 2016), https://www.youtube.com/watch?v=gRl1EuJNnFk, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal au Palais de Tokyo, https://www.youtube.com/watch?v=O0VIxubUu4c&t=241s, consultato il 21/12/2021.

These Associations, https://www.youtube.com/watch?v=9OxD2e617Lc, consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal at Tate, https://www.youtube.com/watch?v=WS2UEOouxpU, consultato il 21/12/2021.

These Associations at Tate Modern, London, https://www.youtube.com/watch?v=p7FsMtMSW_U, consultato il 21/12/2021.

The Unilever Series - Tino Sehgal at Tate Modern, https://www.youtube.com/watch?v=er0GG6mX0d0&t=3s, consultato il 21/12/2021.

Tate Modern Turbine Hall 20 July 2012, https://www.youtube.com/watch?v=OisYnMVZKbM, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal Performance @ Martin Gropius Bau, https://www.youtube.com/watch?v=DVVtc_xQdFU&list=PLGBHRUgfyS_wm2aKGsTHa-0DcQzMJOwQS&index=21&t=85s, consultato il 21/12/2021.

UNTITLED (2013)

Ildo Bonato,for Tino Sehgal, Biennale di Venezia 2013, https://vimeo.com/78539649, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal, 55th Art Biennale of Venice, https://vimeo.com/78384529, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal: Performance Biennale Arte Venezia 2013, https://www.youtube.com/watch?v=R6VtsJA61kk, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal Performance, https://www.youtube.com/watch?v=fLTjgMNd0Mw, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal, Performance, https://www.youtube.com/watch?v=bd7rmCBFbn0, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal - L'opera alla Biennale di Venezia 2013, https://www.youtube.com/watch?v=knF5WY_d1KU, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal Venice Biennale 2013, https://www.youtube.com/watch?v=T-xq4_QBeAg, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal @ Venice 2013, https://www.youtube.com/watch?v=oI7POnm58H0, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal - Biennale di Venezia 2013 - leone d'oro., https://www.youtube.com/watch?v=3agLCJ3so1Q, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal. Venice Biennal. 30.05.2013., https://www.youtube.com/watch?v=1N0wET4Z36Y, consultato il 21/12/2021.

Biennale d'art de Venise, Tino Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=_npm0lBeNvw, consultato il 21/12/2021.

Biennale d'art de Venise, Lion d'or, Tino Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=xyfmN3CIE8w, consultato il 21/12/2021.

Bienal de Venecia Artista Ganador 2013 Tino Sehgal, https://www.youtube.com/watch?v=noHqL90_JyQ, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal. Venice biennale May 2013., https://www.youtube.com/watch?v=oSqGZsvMcWI, consultato il 21/12/2021.

Me Watching a Tino Sehgal Performance Piece at the Venice Biennale 2013, https://www.youtube.com/watch?v=g7Y6IcD0eMc, consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal, Venice Biennale 2013, https://www.youtube.com/watch?v=hIyF8hzC_Gc, consultato il 21/12/2021.

Sister Wendy Explains Tino Sehgal to Vatican Representatives at the 2013 Venice Bienniale, https://www.youtube.com/watch?v=9ODkzMUK41g, consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal at Venice Biennale 2013, https://www.youtube.com/watch?v=l33bclaiBvo, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal Bienal de Venecia 2013, https://www.youtube.com/watch?v=PmuUYVZEU2k, consultato il 21/12/2021.

Tino Seghal Venise 2013, https://www.youtube.com/watch?v=zShDphnXhIg, consultato il 21/12/2021.

Tino Sehgal Performance, https://www.youtube.com/watch?v=lwDuvcnJGZk, consultato il 21/12/2021.