



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle arti e conservazione
dei beni artistici

Tesi di Laurea

**Comunità, convivialità e partecipazione.
Autorialità condivisa nell'opera di
Maria Lai, Rirkrit Tiravanija e Oscar Murillo**

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Gaia Fappani

Matricola 893562

Anno Accademico

2022 / 2023

Abstract

Nel corso del Novecento si assiste alla crescita progressiva dell'importanza data al ruolo dello spettatore e ai meccanismi di convivialità, partecipazione e scambio che scaturiscono dall'esperienza con un particolare oggetto e/o azione artistica. Obiettivo di questa tesi è affrontare la tematica a partire dai termini ombrello di “arte partecipativa”, “arte relazionale” e “artivismo” sottolineandone le diverse sfumature e interpretazioni critiche. Si procederà secondo un percorso cronologico che vede le radici di queste pratiche nelle prime e seconde avanguardie, per poi presentare tre casi studio significativi. Il primo risale al 1981 e prende in esame la performance di Maria Lai *Legarsi alla montagna*, un'opera partecipativa attraverso la quale Lai mira a ridisegnare le relazioni degli abitanti di Ulassai per costruire un più forte senso di comunità. La volontà di creare dei momenti di convivialità e di coesione sociale è preponderante anche nella pratica artistica di Rirkrit Tiravanija che, a partire dagli anni Novanta, realizza delle opere-installazioni come *Untitled 1992 (Free)*, basate sulla condivisione e sulla ritualità del cibo. Il terzo artista che si prenderà in esame per il suo impegno comunitario e partecipativo è Oscar Murillo. In particolare, il focus verterà sul progetto *Frequencies* ideato nel 2013, progetto polivocale e caleidoscopico che, come il nastro di Lai, collega e traccia relazioni tra migliaia di ragazzi provenienti da tutto il mondo.

Indice

Introduzione	4
1. L'opera d'arte come progetto: genealogia dell'arte partecipativa	8
1.1 L'eredità delle prime e seconde avanguardie	11
1.2 Artivismo: l'attivismo politico come pratica estetica	26
1.3 Gli anni Novanta: tra svolta sociale ed estetica relazionale	40
2. Arte come comunità: Maria Lai e la comunità di Ulassai	60
2.1 Tessere relazioni: la performance collettiva <i>Legarsi alla montagna</i>	67
2.2 Registrare e tramandare. La comunità come autrice e custode	71
2.3 Performance, Land Art o arte relazionale?	75
2.4 Ciò che resta: l'eredità di Maria Lai	81
3. Arte come convivialità: l'arte relazionale di Rirkrit Tiravanija	97
3.1 Arte che nutre, diverte e unisce	98
3.2 <i>Untitled 1992 (Free)</i> e i suoi reenactment	100
3.3 Il rifiuto dell'oggetto estetico	106
3.4 Non solo arte relazionale	110

4. Arte come partecipazione: Oscar Murillo e la comunità globale	120
4.1 Mappare la coscienza collettiva: il progetto <i>Frequencies</i>	124
4.2 Oltre <i>Frequencies</i> . Nuove modalità di interazione con l'archivio nel contesto della mostra <i>A Storm Is Blowing from Paradise</i> a Venezia	132
4.3 Infondere all'arte l'intensità della vita	137
Conclusioni	155
Elenco delle immagini	159
Bibliografia	173
Sitografia	180
Videografia	185
Appendice	187

Introduzione

La scelta dell'argomento di questa tesi nasce da un'esperienza personale. Dal 15 settembre al 28 novembre 2022 sono stata tirocinante presso la mostra *A Storm Is Blowing from Paradise* dell'artista Oscar Murillo, tenutasi alla Scuola Grande della Misericordia di Venezia. Lavorando come assistente archivista (archive assistant) ho avuto l'opportunità di conoscere e approfondire il progetto *Frequencies*, seguendo le attività di mediazione e di disallestimento. Mi sono subito appassionata al progetto. Ciò che mi ha colpita in particolare è stata la portata transnazionale che lo connota, nonché la semplicità e l'immediatezza grazie alla quale permette di entrare in contatto con la cultura giovanile, rendendola partecipe e parte integrante dell'opera.

Il percorso di questo studio è dunque iniziato dal tema del capitolo finale, che è dedicato a *Frequencies*. Si è cercato di inserire il lavoro di Murillo in un contesto storico-critico più ampio, mettendolo a confronto con altri due casi studio significativi: la pratica relazionale di Maria Lai e di Rirkrit Tiravanija. E si è cercato di rispondere ad alcune domande fondamentali da cui sono scaturite la ricerca e la riflessione: in quale momento gli artisti cominciano ad aprirsi e condividere la propria autorialità con la società? In che modo evolve e muta il ruolo dello spettatore in relazione a tale apertura? Cosa vuol dire creare una comunità attraverso un progetto artistico?

Il primo capitolo, *L'opera d'arte come progetto: genealogia dell'arte partecipativa*, cerca di rispondere a queste domande contestualizzando i momenti in cui gli artisti cominciano a farsi promotori di progetti sociali, abbandonando lo studio e aprendosi alla collettività. Questa nuova attenzione alla dimensione sociale affievolisce la distanza tra arte e vita, così come quella tra artista e spettatore. La genealogia dell'arte partecipativa si snoda, lungo questo capitolo, intorno ad alcuni momenti chiave della storia del Novecento e a partire da una serie di testi cruciali, scritti sia come testimonianze dirette, sia come analisi critiche.

Le radici dell'arte partecipativa si possono far risalire alle avanguardie storiche. In *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), Claire Bishop procede secondo un percorso cronologico partendo proprio dal futurismo, dal dadaismo e dalle avanguardie russe. Oltre a proporre una stretta unione tra arte e vita, questi movimenti attuano un processo di revisione totale della spettatorialità, dove la questione della partecipazione è sempre più connessa all'impegno politico.

Dopo aver sottolineato le novità dirompenti degli anni Cinquanta e Sessanta, indagate tra gli altri da Umberto Eco nel testo *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962), ci si è concentrati sull'impegno politico e sociale, che vede un'esplosione di creatività in ogni parte del mondo, specialmente attorno al 1968. Gli artisti, che da quel momento si riuniscono spesso in collettivi, riprendono le proteste studentesche e mirano a rendere consapevole lo spettatore, spingendolo all'azione attraverso la partecipazione e la collaborazione. L'attivismo diventa una pratica estetica con cui l'artista e l'opera si aprono alla relazione con lo spettatore trasformandolo in un co-autore.

Con gli anni Novanta, la partecipazione del pubblico ai processi artistici raggiunge l'apice. L'arte diventa a tutti gli effetti convivialità, comunità, scambio. Uno dei primi critici e curatori a soffermarsi su tale aspetto, seppur con alcune criticità, è Nicolas Bourriaud, che nel 1998 pubblica il fortunato saggio *Estetica relazionale*.

Il primo capitolo presenta una selezione di opere e di artisti emblematici che caratterizzano le pratiche relazionali, con particolare attenzione al contesto extra-occidentale e ad artisti come Hélio Oiticica e il movimento Tropicália, Graciela Carnevale e il collettivo Tucumán Arde, e poi anche Tania Bruguera.

I tre capitoli successivi sono dedicati ciascuno all'analisi di un singolo artista e di un'opera-manifesto che ne mette in luce l'aspetto comunitario, conviviale e partecipativo. Il primo dei lavori esaminati è *Legarsi alla montagna* (1981) di Maria Lai, un'azione collettiva che scaturisce dallo stretto legame tra l'artista e la sua comunità di origine, Ulassai, in Sardegna. Attraverso questa performance partecipativa, che sfugge a ogni categoria critica univoca, Lai mira a ridisegnare i rapporti degli abitanti di Ulassai e a portare l'arte al di fuori del museo, direttamente a contatto con la vita, inserendola nel cuore della piccola comunità. Con *Legarsi alla montagna* il pubblico è protagonista, vive un'esperienza unica e crea uno spazio di incontro dal forte valore emotivo e sensoriale. La comunità di Ulassai, al contempo co-autrice e custode dell'opera, non è l'unica ad aver stretto una forte relazione con Lai, che si relaziona anche con i paesi vicini, facendoli diventare protagonisti di successive azioni collettive. La pratica di Lai si caratterizza per una generosità senza pari. Secondo l'artista, infatti, ogni opera deve essere come pane da donare a una mensa comune.

Interessato a creare momenti di convivialità e di coesione sociale, proprio a partire dalla condivisione di cibo, è l'artista di origini thailandesi Rirkrit Tiravanija. Il terzo capitolo è dedicato in particolare all'opera *Untitled 1992 (Free)*. Lo scopo di Tiravanija è di realizzare, grazie alle sue installazioni culinarie e partecipative, delle situazioni che stimolano l'interazione e lo scambio tra il pubblico. La comunità originata da queste occasioni di incontro è transitoria e circoscritta all'evento, nonché composta per la maggioranza da persone appartenenti alla stessa sfera sociale, in generale da amanti dell'arte. Nonostante Tiravanija sia uno degli esponenti più rappresentativi del concetto di estetica relazionale, così come teorizzato da Bourriaud, questo studio cerca di non limitare la sua opera a tale interpretazione. La genesi di *Untitled 1992 (Free)*, che è legata ai primi anni di studio di Tiravanija, caratterizzati dal rifiuto dell'opera come oggetto estetico, è messa in relazione alla proposta, formulata da Felix Bröcker in *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanija's Gastronomic Installations* (2017), di leggere le opere comunitarie dell'artista a partire dalle sue scelte gastronomiche. Ciò che comunque risulta fondamentale per l'arte di Tiravanija è la partecipazione e la presenza di molte persone.

Il quarto capitolo, riguardante Oscar Murillo e il progetto *Frequencies*, chiude il cerchio. Se Maria Lai tesse delle relazioni con gli abitanti di Ulassai e dei paesi vicini, Murillo traccia legami con la comunità globale di giovani studenti provenienti, appunto, da tutto il mondo. *Frequencies* è un progetto polivocale e caleidoscopico, dove le tele più che come dipinti funzionano come dispositivi in grado di registrare e mappare la coscienza collettiva. Affisse sui banchi di scuola per un periodo di circa sei mesi, le tele raccolgono i segni consci e inconsci degli studenti che sono invitati a scrivere, disegnare e scarabocchiare su esse. Puntando più sulle somiglianze che sulle differenze, l'obiettivo di Murillo e del suo studio è di continuare ad ampliare la rete internazionale raggiunta dal progetto e creare un senso collettivo comunitario privo di gerarchie. Un aspetto interessante e stimolante di *Frequencies* è l'enorme ventaglio di possibilità che offre nel momento della sua interazione prima con i ragazzi e poi con il pubblico. Ad esempio, alla mostra *A Storm Is Blowing from Paradise*, il progetto è presente al contempo come un archivio-biblioteca, una serie di dipinti e un'opera sonora e virtuale. Particolare attenzione viene infine prestata agli eventi dal vivo

organizzati dall'artista e caratterizzati dal ballo, dal cibo e dal dialogo che raccolgono altresì l'invito avanguardista di infondere all'arte l'intensità della vita.

Per lo studio preliminare e la stesura di tutti e tre i capitoli, il cui obiettivo principale è soffermarsi su un singolo progetto significativo sia del tipo di impegno sociale e relazionale avviato, sia della carriera stessa di ciascun artista, sono risultati fondamentali cataloghi e monografie, consultati presso le biblioteche degli atenei veneziani, Ca' Foscari e Iuav, dei musei, tra cui la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro e, specialmente, dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. Imprescindibili strumenti di ricerca sono state le interviste e le testimonianze dirette degli artisti, così come i siti di gallerie e musei internazionali. Fare esperienza è un aspetto centrale per comprendere le molteplici sfaccettature dei progetti analizzati e l'aver potuto partecipare come mediatrice a uno di loro è stato fondamentale, oltre che entusiasmante. La disponibilità, generosità e gentilezza che distinguono la comunità che si forma intorno a *Frequencies* sono tutte doti riscontrabili in Murillo stesso e nel suo gruppo di lavoro, con cui si sono avuti frequenti scambi; in particolare, con la coordinatrice del progetto, Madeleine Brown, da cui è nata una conversazione consultabile in appendice.

L'opera d'arte come progetto: genealogia dell'arte partecipativa

Nel corso del Novecento si assiste a un significativo cambiamento di prospettiva nel mondo dell'arte caratterizzato da un crescente interesse per la partecipazione e la collaborazione. Gli artisti abbandonano progressivamente i confini sicuri e certi del loro studio per aprirsi alla sfera collettiva e, mettendo da parte il processo creativo individuale, iniziano a concentrarsi sul contesto in cui operano e sulla dimensione sociale che li circonda. Il loro obiettivo è indagare le complessità e le incertezze dello spazio pubblico, nonché creare delle opere nuove che sfumino le distinzioni tradizionali tra arte e vita, arte e realtà. Non solo, tali mutazioni affievoliscono altresì la distinzione tra artista e spettatore facendo così crollare la classica separazione tra il ruolo attivo del primo e quello passivo del secondo. In particolare, acquista rilevanza e riconoscimento il ruolo centrale del pubblico e dei meccanismi di socialità, convivialità, partecipazione e scambio che scaturiscono dall'esperienza con un particolare oggetto e/o azione artistica. Il concetto di "esperienza" diventa così una parola chiave dell'arte contemporanea e accoglie al suo interno l'idea di una conoscenza emotiva, sensoriale e relazionale sia nei confronti dell'opera d'arte, sia degli altri. L'attenzione dedicata all'esperire e al vivere l'arte è cercata e adottata da sempre più artisti, i quali, piuttosto che porre l'accento sull'interpretazione e sul significato dell'opera, scelgono di mettere in primo piano l'esperienza del fruitore. La citazione di Jeff Wall "meaning is almost completely unimportant [...]. We don't need to understand art, we need only to fully experience it"¹ espone chiaramente questo atteggiamento. Puntando sull'interazione e sul dare vita a delle vere e proprie esperienze, gli artisti attuano dei processi che richiedono una partecipazione attiva da parte del pubblico, ora parte integrante dell'opera stessa².

La nuova configurazione del concetto di spettatorialità occupa un posto centrale in questo contesto. Il termine "spettatore", comunemente utilizzato per definire coloro

¹ A. Alberro, *Questionnaire on "The Contemporary"*, in "October", autunno 2009, vol. 130, p. 60. Tr. it.: "il significato è quasi del tutto indifferente [...]. Non abbiamo bisogno di capire l'arte, ma solo di viverla appieno".

² Ibidem.

che partecipano a varie manifestazioni ed eventi culturali, porta tradizionalmente con sé una connotazione negativa, caratterizzata da un coinvolgimento prevalentemente passivo. Tuttavia, come fa notare Jens Hoffmann, i livelli e i tipi di potere associati alla spettatorialità sono mutati nel tempo³. Si sofferma su questo aspetto anche la storica e critica dell'arte Claire Bishop che, nel testo *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), traccia quella che la curatrice dell'edizione italiana del libro, Cecilia Guida, definisce “una sorta di critica istituzionale dello spettatore”⁴. Tale evoluzione ha attraversato un lungo arco temporale e ha segnato profondamente la pratica artistica odierna. Nel corso del XX secolo, si è infatti assistito a un graduale cambiamento del ruolo dello spettatore che, da mero contemplatore passivo, si apre a una prospettiva in cui è sempre più parte integrante dell'opera d'arte. Il suo coinvolgimento si è così esteso oltre la sola visione per diventare multisensoriale, interessando il corpo per intero e trasformando radicalmente il rapporto tra lo spettatore, l'opera d'arte e l'autore. La relazione tra i tre viene reinterpretata e sovvertita.

Il professore e storico dell'arte Alexander Alberro sottolinea come gli anni successivi al 1989 abbiano portato a un cambiamento dirompente che ha modificato le modalità con cui l'arte si rivolge al pubblico e che anzi, sta costruendo lo spettatore in modo nuovo⁵. Nell'ambito della sua trattazione, individua due concetti chiave connessi e caratterizzanti la spettatorialità contemporanea. Da un lato, emerge il concetto di “agency”, lo spettatore è coinvolto a tal punto da essere reso consapevole di una determinata realtà e spinto all'azione. Chi osserva, non solo acquisisce una nuova consapevolezza, ma è altresì incoraggiato a intraprendere azioni concrete volte a produrre un cambiamento. Dall'altro lato, emerge il concetto di “affect”, ovvero la reazione emotiva suscitata dall'esperienza di un'opera d'arte. Questo coinvolgimento

³ J. Hoffmann, voce *Spectator*, in “In Terms of Performance”, <http://intermsofperformance.site/keywords/spectator/jens-hoffmann> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁴ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa* (2012), ed. it. a cura di C. Guida, Roma, Luca Sossella Editore, 2015, p. 288.

⁵ A. Alberro, *Periodising the Contemporary Art*, in “Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art”, ed. Jaynie Anderson, Melbourne University Press, 2009, p. 67.

emotivo e l'idea stessa di vivere un'esperienza artistica sono collocati al centro dei linguaggi artistici contemporanei, soprattutto nel momento in cui l'opera d'arte ha cessato di essere un oggetto statico, come un quadro appeso a una parete o una scultura, per estendersi nello spazio e interagire direttamente con lo spettatore, rompendo la distanza tradizionalmente esistente tra quest'ultimo e l'opera stessa.

L'esperienza, l'interazione e la partecipazione emergono come elementi fondamentali nel processo di ridefinizione dello spettatore. Inoltre, la volontà di coinvolgere e collaborare con il pubblico è da connettere al desiderio di alcuni artisti e collettivi di emancipare lo spettatore dalla condizione alienante imposta dalle ideologie dominanti. In questa prospettiva, l'opera artistica si impegna a costruire uno spazio comune e condiviso, nonché a creare un nuovo senso comunitario attraverso un processo co-autoriale e partecipativo⁶.

È sulla scia di questi sviluppi che si delineano nuove tipologie artistiche descritte con una molteplicità di termini. "Arte partecipativa", "arte relazionale", "arte collaborativa", "arti di comunità", "arte comunitaria", "arte impegnata socialmente" e "artivismo" sono tutte denominazioni che rappresentano, in generale, pratiche artistiche orientate verso la dimensione sociale e la collaborazione. In aggiunta, per fare riferimento a questo tipo di attività artistiche, il concetto di "progetto" ha progressivamente preso il posto del termine "opera d'arte"⁷.

Un elemento distintivo di questi progetti partecipativi è la loro volontà di intervenire nell'ambito sociale con lo scopo di ripensare i legami tra il locale e l'universale. Per raggiungere tale obiettivo, gli artisti occupano, come accennato precedentemente, una zona liminale, mai pienamente aderente né all'arte né alla vita. Inoltre, scelgono di condividere la propria autorialità per ripensare il progetto collettivamente e per estendere agli spettatori la possibilità di immaginare in modo nuovo sia il mondo, sia le relazioni che intercorrono fra di loro.

Il progressivo interesse per la partecipazione attiva del pubblico, nonché la conseguente condivisione dell'autorialità, ruotano intorno a momenti chiave della storia del XX secolo, caratterizzati dall'emergere di nuove egemonie politiche e culturali. Nello specifico, tre tappe cruciali vedono l'affiorare di fenomeni che

⁶ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 277.

⁷ Ivi, p. 182.

influenzano profondamente l'ambiente artistico contribuendo alla ridefinizione dei rapporti tra arte, società e politica. Le radici delle pratiche partecipative risalgono infatti agli anni Dieci e Venti del Novecento per poi svilupparsi pienamente prima con le seconde avanguardie e dopo con l'arte degli anni Novanta.

1.1 L'eredità delle prime e seconde avanguardie

L'arte partecipativa trae le sue origini dalle avanguardie storiche e, in particolare, dalla loro volontà di avvicinare e unire l'arte alla vita quotidiana. La sua genealogia è condivisa e si intreccia con la storia della performance art, tra le due pratiche intercorre una stretta relazione ed è spesso difficile stabilire dei confini netti. Entrambe tentano, sebbene non in tutti i casi, di far crollare la distinzione tra autore e spettatore, professionista e dilettante, produzione e ricezione. Tuttavia, l'arte partecipativa si concentra più intensamente sulla dimensione collettiva e sociale, ponendo l'accento sulla condivisione di tale esperienza⁸. Ma è altresì vero che diverse performance possono essere ascritte all'ambito dell'arte partecipativa.

Secondo Claire Bishop, nel già citato *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, sono tre i momenti chiave che anticipano l'emergere di questa categoria artistica, tutti risalenti ai primi due decenni del Novecento.

Innanzitutto, risulta significativa la rottura della spettatorialità inaugurata dalle serate futuriste. In tali occasioni l'interazione diretta con il pubblico occupa un ruolo di primaria importanza, e l'intento degli artisti che vi partecipano è proprio di stimolare le folle a rispondere alle loro azioni, le prime che tentano altresì di combinare più linguaggi e media artistici. Gli eventi promossi, caratterizzati dalla creazione di uno spazio partecipativo, sfociano talvolta in scontri e proteste accese (Fig. 1). L'obiettivo primario di queste performance ha infatti finalità politiche e cerca di raggiungere un pubblico di massa attraverso gesti provocatori e attività promozionali volti a stimolare un cambiamento e, specialmente, a convertire il maggior numero di persone alla causa nazionalista e militarista portata avanti dai futuristi stessi. Scendere e occupare

⁸ C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 10.

direttamente le vie, penetrando nella quotidianità delle persone, è il loro scopo. L'insuccesso delle serate futuriste sarebbe dunque derivato dalla neutralità e passività del pubblico, piuttosto che da una sua risposta ostile. Nonostante le testimonianze visive e letterarie restituiscano l'impressione di serate totalmente caotiche, è importante sottolineare che queste manifestazioni non sono sprovviste di una struttura. Esse nascono di fatto come una nuova modalità grazie alla quale i futuristi espongono e presentano il loro lavoro, distaccandosi dalla mediazione delle mostre e delle pubblicazioni tradizionali e borghesi⁹. L'impegno futurista, dirompente e rivoluzionario, continua a esercitare una significativa influenza ma non è il solo movimento d'avanguardia ad attuare un rinnovamento del senso e della dimensione dell'evento artistico.

In secondo luogo, un momento rilevante per l'emergere dell'arte partecipativa è rappresentato dal dadaismo e in particolare dalla cosiddetta "stagione Dada" della primavera del 1921. Una volta stabilitosi a Parigi, il movimento Dada modifica il suo rapporto con il pubblico abbandonando progressivamente le forme più aggressive del Cabaret Voltaire di Zurigo e proponendo eventi più partecipativi. A partire dall'aprile-maggio 1921, su esempio dell'esperienza futurista, Dada programma una serie di manifestazioni sperimentali che – oltre a prevedere l'unione di performance, musica, poesia e pittura – intendono coinvolgere il pubblico parigino all'interno di spazi sociali non convenzionali. Ad esempio, organizzano varie escursioni per la città con l'obiettivo di sovvertire e trasformare in *non-sense* la forma sociale della visita guidata (Fig. 2-3). Secondo André Breton, nel 1921 Dada, nonostante l'ampio seguito raggiunto, è arrivato a un punto morto e fatica a trovare nuove forme di relazione tra gli artisti e gli spettatori, ormai assuefatti alla provocazione e all'anarchia caotica che caratterizza e distingue il movimento. Per Breton diventa infatti cruciale abbandonare tale attitudine per stabilire un legame più stretto tra l'azione artistica e la vita quotidiana dei partecipanti, riorientando così il gruppo verso obiettivi morali e politici nonché verso forme partecipative meno conflittuali. La performance dadaista ha dunque istituito una forma di collaborazione più armoniosa con il pubblico, distaccandosi dalle azioni precedenti del gruppo stesso e dalle serate futuriste¹⁰.

⁹ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., pp. 53-60.

¹⁰ Ivi, pp. 77-83.

Futurismo e dadaismo sono due punti fondamentali del processo di ridefinizione della spettatorialità. Entrambi i movimenti si contraddistinguono per la loro apertura alla partecipazione del pubblico e per la fuoriuscita dai tradizionali circuiti del mondo dell'arte. Entrambi i gruppi mirano a trasformare gli eventi artistici in esperienze comportamentali e proprio tale concetto sarà ripreso e sviluppato dalle seconde avanguardie degli anni Sessanta, soprattutto dalle forme artistiche maggiormente impegnate nel sociale.

Un terzo esempio storico, citato da Bishop come precursore dell'arte partecipativa e dell'interesse per la collettività e la partecipazione, è rappresentato dallo spettacolo di massa nell'ambito della Russia post-rivoluzionaria. Nel contesto russo, il fine per cui gli artisti scelgono di coinvolgere gli spettatori e utilizzare lo spazio pubblico è, rispetto ai due casi precedenti, ancora più strettamente di natura ideologica. Negli anni successivi alla rivoluzione del 1917, la triade composta da autore, opera d'arte e spettatore è riorganizzata e allineata alla dottrina culturale bolscevica. Risulta infatti quasi impossibile separare le espressioni artistiche dal contesto politico. L'arte delle avanguardie russe, chiamata a essere funzionale e a generare cambiamenti concreti nella società, rifiuta gli ideali borghesi in favore di pratiche legate alla produzione industriale e orientate verso una fruizione collettiva. La creatività viene così ridefinita come un'attività intrinsecamente sociale, volta a una vera e propria ristrutturazione estetica della vita quotidiana, soprattutto nel caso del costruttivismo e del suo sviluppo successivo, il produttivismo. Anche in questo caso, i movimenti artistici più noti (futurismo, costruttivismo e produttivismo) impiegano la performance e il teatro come strumenti privilegiati attraverso i quali coinvolgere il pubblico¹¹. L'apice di tale ideale è rappresentato dagli spettacoli di massa all'aperto, una tendenza che culmina a San Pietroburgo nel 1920. Questi cortei storici riprendono le forme teatrali e sono altamente efficaci nel coinvolgere al contempo sia lo spazio pubblico sia gli spettatori stessi. Nello specifico, si tratta di eventi che, mettendo in scena i momenti cruciali della lotta di classe, mirano a promuovere attivamente la partecipazione di massa. L'esempio più significativo è la rappresentazione diretta da Nikolai Evreinov de *L'assalto al Palazzo d'Inverno* (Fig. 4). Tenutasi il 7 novembre 1920, tale rievocazione

¹¹ Ivi, pp. 61-62.

vede il coinvolgimento sia dei partecipanti dell'evento originale del 1917, sia quello dei partecipanti-spettatori andando così a sfumare ulteriormente la già sottile linea di separazione tra rappresentazione teatrale e realtà sociale¹².

Le serate futuriste, la stagione Dada e lo spettacolo di massa russo cercano di delineare un nuovo spazio di coinvolgimento del pubblico. Una caratteristica comune a tutti e tre i movimenti è la questione della partecipazione che diventa sempre più indissolubilmente legata all'impegno politico. Proprio tale aspetto connoterà anche gli anni a seguire.

Tuttavia, aprendosi al contesto antropologico è possibile rintracciare un ulteriore precedente storico. Secondo la curatrice e storica dell'arte Claire Tancons la rappresentazione della comunità e la partecipazione di massa convergono altresì nel carnevale. Questa ricorrenza e la forma che la caratterizza può essere considerata come una fonte di ispirazione per quegli artisti che sono interessanti a intervenire in campo sociale¹³. La ritualità e le celebrazioni sia laiche sia religiose occupano infatti un posto di rilievo nella riflessione e nello studio intorno alle azioni artistiche collettive.

Nel tracciare una genealogia dell'arte partecipativa, un ulteriore momento fondamentale si colloca sul finire degli anni Cinquanta e coinvolge tutti gli anni Sessanta. Questi decenni segnano il passaggio da un'epoca all'altra e in campo artistico si esplorano diverse strade che, oltre a rappresentare una fonte inesauribile di ispirazione ancora oggi, continuano a informare il dibattito intorno alla partecipazione e alla spettatorialità. Una di queste direzioni è messa in evidenza da Umberto Eco che nel 1962 pubblica il testo *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Per descrivere le opere e la dirompente innovazione che gli artisti stavano attuando in quel periodo, Eco utilizza il termine di "opera aperta". Attraverso questa espressione intende illustrare la nuova visione dell'opera d'arte: un'opera che non si presenta più al fruitore come un'entità compiuta e immutabile, ma piuttosto come un campo di possibilità aperto all'interpretazione. Secondo Eco, questa

¹² Ivi, pp. 68-72. (C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., pp. 68-72.)

¹³ C. Tancons, voce *Participation*, in "In Terms of Performance", <http://intermsofperformance.site/keywords/participation/claire-tancons> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

evoluzione rappresenta la risposta degli artisti alle recenti scoperte scientifiche e alle influenze derivate dalle nuove modalità di descrivere la realtà sviluppate dalle altre discipline:

Così l'arte contemporanea sta tentando di trovare [...] una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell'unico modo che le sia possibile, sotto specie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali metafore epistemologiche: e costituiscono un nuovo modo di vedere, di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto¹⁴.

Umberto Eco, nel corso del suo trattato sulle possibilità relazionali offerte dalle opere aperte, dedica attenzione al nuovo ruolo che le stesse attribuiscono allo spettatore. Mette così in evidenza il ruolo attivo e fondamentale del fruitore a cui ogni volta è richiesto di completare l'opera nel momento stesso in cui la sta esperendo esteticamente. Ogni spettatore genera così una prospettiva unica ed è quindi possibile affermare che ogni atto di fruizione costituisce un atto interpretativo. In questa ottica, l'opera è volutamente concepita come aperta alla libera interazione da parte dello spettatore che partecipa così attivamente alla creazione dell'opera stessa, o perlomeno al suo significato¹⁵.

Oltre al concetto di "opera aperta", Eco delinea un'ulteriore categoria più specifica di opere a cui fa riferimento utilizzando il termine "opera in movimento":

La poetica dell'*opera in movimento* (come in parte la poetica dell'opera "aperta") instaura un nuovo tipo di rapporti tra artista e pubblico, una nuova meccanica della percezione estetica, una diversa posizione del prodotto artistico nella società; apre una pagina di sociologia e di pedagogia, oltre che una pagina della storia dell'arte. Pone nuovi problemi pratici creando situazioni comunicative, instaura un nuovo rapporto tra *contemplazione* e *uso* dell'opera d'arte¹⁶.

¹⁴ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962, p. 9.

¹⁵ Ivi, pp. 26-28.

¹⁶ Ivi, p. 53, (corsivo di U. Eco).

Questa categoria trova delle manifestazioni rilevanti soprattutto nel contesto delle arti plastiche. Con l'espressione "opera in movimento" Eco si riferisce in particolare a quelle opere d'arte che intrinsecamente possiedono una sorta di dinamicità, una capacità di presentarsi all'osservatore in modo caleidoscopico e costantemente diverso. Entrambi i concetti introdotti da Eco sottolineano una situazione inedita e in costante evoluzione che si presenta veramente come un contesto aperto e in movimento. Tra le opere citate da Eco, un esempio emblematico di "opera in movimento" è rappresentato dai *mobiles* di Alexander Calder (Fig. 5). Attraverso le sue sculture, l'artista statunitense sollecita lo spettatore ad attivarsi, a muoversi intorno all'opera per osservare ed esplorare le molteplici forme e prospettive che la compongono. La configurazione dei *mobiles* non è univoca e il loro movimento si combina con quello dell'osservatore¹⁷.

L'obiettivo delle opere "aperte" e di quelle "in movimento" consiste nell'espandere l'ambito di ciò che è percepibile e godibile. Con tale proposito, gli artisti inventano forme che non lasciano mai riposare lo sguardo dello spettatore e sfidano le convenzioni percettive tradizionali. Questa ricerca di dinamicità non è limitata esclusivamente alla scultura tridimensionale, ma si manifesta altresì nel piano bidimensionale grazie alle sperimentazioni condotte dagli artisti informali, e in particolare dagli artisti appartenenti alle correnti dell'arte programmata e dell'arte cinetica¹⁸.

Lea Vergine, in *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, dedica un capitolo all'arte programmata e cinetica, sottolineando il desiderio dei giovani artisti all'interno di questa corrente di esaminare i fenomeni della percezione e di dimostrare che ciò che assume rilevanza all'interno dell'opera non sono soltanto le implicazioni di conoscenza e comunicazione, ma anche il progetto stesso¹⁹. Secondo Vergine, gli artisti di queste correnti, spesso riuniti in gruppi e collettivi, riprendono l'eredità delle avanguardie storiche. In particolare, rinnovano il mito e l'utopia della corrispondenza tra una nuova forma artistica e una nuova società. Gli esponenti del

¹⁷ Ivi, pp. 135-136.

¹⁸ L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996, p. 97.

¹⁹ Ivi, p. 88.

Gruppo T (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi – Fig. 6), si esprimono infatti in questi termini:

Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. [...] Quindi considerando l'opera come una realtà fatta con gli stessi elementi che costituiscono quella realtà che ci circonda è necessario che l'opera stessa sia in continua variazione²⁰.

Uno dei protagonisti dell'arte cinetica a livello internazionale è l'artista venezuelano Jesús Rafael Soto. Giunto a Parigi nel 1950, Soto contribuisce in modo significativo all'emergere della corrente cinetica partecipando alla mostra *Le Mouvement* tenutasi presso la galleria Denise René nel 1955 (Fig. 7). Con le sue opere Soto conduce esperimenti volti a incorporare il movimento all'interno della staticità scultorea. Nonostante la sua ricerca si inserisce in una direzione avviata negli anni Trenta del Novecento da artisti come Moholy-Nagy, la peculiarità del suo approccio consiste nel porre l'accento sulla partecipazione attiva dello spettatore; quest'ultimo è infatti posizionato al centro del processo creativo e interpretativo. Le sue opere attraggono lo spettatore e acquisiscono un significato e un valore solo nel momento in cui il visitatore partecipa e interagisce attivamente con esse. Un esempio eloquente di questa concezione della relazione tra l'opera d'arte e lo spettatore è evidente nelle opere-installazioni intitolate *Penetrables*, iniziate da Soto a partire dal 1967 (Fig. 8-9). I *Penetrables* consistono in aste di metallo e/o fili di nylon che vengono sospesi nello spazio. Queste installazioni invitano i visitatori a misurarsi con l'opera, a entrare nell'ambiente definito dalle aste e a manipolarlo, trasformando così la scultura in un'installazione dinamica che si espande e si evolve attraverso le azioni del pubblico. In questi lavori Soto enfatizza la dimensione di apertura, azione e movimento come elemento essenziale per una completa fruizione dell'opera. L'artista dichiara infatti:

Before, the viewer was like an outside witness to reality. Today we know that man is not on one side and the world on the other. We are not observers but integral parts of a reality which we know to be teeming with living forces, many

²⁰ Ivi, p. 100.

of them invisible. We are in this world like fish in water: we are not distanced from matter-energy, we are within it and not facing it: there are no more viewers, there are only participants²¹.

L'arte cinetica, secondo la visione di Soto, mira non solo a incorporare il movimento, a sfidare la percezione e a estendersi nello spazio, ma anche a inglobare al suo interno lo spettatore, superando gradualmente la dicotomia del rapporto uno a uno che tradizionalmente caratterizzava questo tipo di arte interattiva.

Sebbene questa forma di apertura costituisca un passo significativo per l'evoluzione e la nascita dell'arte partecipativa, è in ambito performativo che si collocano le più audaci sperimentazioni in merito alla partecipazione del pubblico. Le prime manifestazioni di artisti che si aprono alla collettività hanno luogo grazie all'operato di provocatori come Yves Klein e Piero Manzoni. Nel 1958, presso la galleria Iris Clert di Parigi, Klein tiene una mostra poco convenzionale intitolata *The Void*. L'esposizione consiste in una serie di azioni performative che coinvolgono direttamente il pubblico attraverso gesti e atti semplici ispirati a comportamenti quotidiani. Ad esempio, Klein offre al pubblico un cocktail di colore blu contenente una sostanza che rimane rilevabile nelle urine per diversi giorni. Gli spettatori, semplicemente bevendo, diventano essi stessi l'opera e contribuiscono altresì a diffondere nel mondo il gesto artistico²².

Nel contesto statunitense, una tappa fondamentale è rappresentata dalle sperimentazioni condotte presso il Black Mountain College. Questa istituzione educativa, che riprende l'eredità della Bauhaus, si pone l'obiettivo di formare gli artisti secondo uno spirito collaborativo e antigierarchico (Fig. 10). Tra le personalità di

²¹ A. Pierre, *Biography of Jesús Rafael Soto*, tr. ing. di M. Back e T. Noujaim, Avila, Atelier Soto, p. 54, disponibile su <https://jesus-soto.com/wp-content/uploads/2021/09/Soto-Biography-EN.pdf> [ultimo accesso 14 novembre 2023]. Tr. it.: "Prima lo spettatore era come un testimone esterno della realtà. Oggi sappiamo che l'uomo non sta da una parte e il mondo dall'altra. Non siamo osservatori, ma parti integranti di una realtà che sappiamo essere brulicante di forze vive, molte delle quali invisibili. Siamo in questo mondo come pesci nell'acqua: non siamo distanti dalla materia-energia, siamo dentro di essa e non di fronte a essa: non ci sono più spettatori, ma solo partecipanti".

²² C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, in "Art e Dossier", Giunti Editore, vol. 289, 2012, p. 39.

spicco che gravitano intorno al Black Mountain College figurano artisti del calibro di John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Charles Olson e Mary Caroline. Qui, nell'estate del 1952, John Cage orchestra la performance *Theater Piece No. 1*, spesso considerata il prototipo degli happening. L'idea di Cage è di esplorare la mancanza di uno scopo preciso e la performance *Theater Piece No. 1* comprende una serie di azioni eterogenee: Cage tiene delle conferenze, Merce Cunningham danza tra il pubblico, David Tudor suona il pianoforte, e alcuni dei *White Painting* di Robert Rauschenberg vengono esposti nello spazio come elementi decorativi (Fig. 11). Nello sviluppo di questa forma d'arte performativa e multimediale gioca un ruolo di primo piano l'artista, nonché teorico dell'happening, Allan Kaprow. Nel suo saggio *Something to Take Place: a Happening*, pubblicato nel 1959 sulla rivista *The Anthologist*, Kaprow teorizza l'happening come un "assemblage di eventi che si svolgono in più di una situazione spaziale e temporale e un lavoro artistico attivato da performer e dal pubblico"²³. Il primo happening della storia, presentato il 4 ottobre 1959 presso la Reuben Gallery di New York, ha un titolo esplicativo: *18 Happenings in 6 Parts* (Fig. 12 – 13). L'opera consiste infatti in una serie di azioni divise in sei parti, ciascuna delle quali comprende tre attività. Lo svolgimento dell'azione è attentamente strutturato e scandito dal suono di una campanella che non solo segnala la fine e l'inizio di ciascuna azione, ma anche la necessità di spostarsi in un'altra stanza e al contempo assistere e realizzare le diverse parti dell'evento. Per la riuscita dell'happening, ogni spettatore riceve un foglio con le istruzioni da seguire. Inoltre, prima dell'evento, Kaprow spedisce un invito ad amici e conoscenti per incoraggiarli a partecipare attivamente alla realizzazione della sua opera. In tali inviti scrive: "Come ognuna delle settantacinque persone presenti, lei sarà simultaneamente spettatore e protagonista"²⁴. Kaprow inaugura il dialogo e lo scambio tra artista e spettatore, e afferma:

Io volevo soprattutto che il pubblico, più che assistere, "partecipasse" al mio lavoro, e dovetti trovare un modo pratico per realizzare il mio intento. Elaborai quindi un sistema di situazioni e immagini molto semplici, con meccanismi e

²³ T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume I, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia, 2020, p. 20.

²⁴ Ibidem.

implicazioni elementari. Tutte queste azioni, descritte in una lettera che precedeva il mio arrivo, potevano essere imparate da chiunque. Chi desiderava partecipare all'happening, poteva decidere da solo²⁵.

Kaprow concepisce il pubblico come elemento fondamentale della sua opera e mira a incoraggiarne l'attiva partecipazione attraverso l'utilizzo di partiture che illustrano il corso delle azioni da eseguire, ma lasciano anche spazio per una certa dose di spontaneità. La sua poetica è caratterizzata dall'obiettivo di introdurre allo stesso tempo l'aleatorietà e di coinvolgere gli spettatori direttamente nell'opera. Tuttavia, Lea Vergine nota che nei primi happening non vi è spazio per l'improvvisazione. Gli artisti realizzano una sorta di "struttura a compartimenti" e in ciascuno accade qualcosa: un'azione elementare, un suono, un rumore. L'artista stabilisce una sequenza e spesso, al fine di gestire meglio l'insieme di azioni e garantire la riuscita dell'opera, partecipa direttamente all'esecuzione²⁶.

Riprendendo modalità simili a quelle degli happening e delle performance, anche i protagonisti del movimento artistico Fluxus tendono a coinvolgere allo stesso modo autori e fruitori, nonché a combinare svariati media in uno stesso lavoro. Fluxus, costituitosi nel 1962 sotto la guida di George Maciunas, architetto e artista di origine lituana, comprende una vasta schiera di artisti internazionali. Tra i suoi membri figurano personalità di spicco come Joseph Beuys, Nam June Paik, Dick Higgins, La Monte Young, John Cage e Yoko Ono. Fluxus propone di sfidare i confini e i limiti di ciascun genere artistico utilizzando un approccio interdisciplinare che abbraccia una vasta gamma di espressioni tra cui la musica elettronica e concreta, la danza, la poesia e il teatro di strada. L'obiettivo principale consiste nell'inserire l'arte nel flusso della vita quotidiana. La quotidianità, con le sue azioni e gesti più semplici, diventa il materiale artistico stesso e, trasformando tali attività in opere Fluxus, gli artisti attribuiscono importanza alla vita così come è. A tal proposito John Cage dichiara: "l'arte diviene una sorta di condizione sperimentale in cui si sperimenta il vivere"²⁷. Nel *Fluxus Manifesto*, redatto e pubblicato da Maciunas nel 1963, emerge chiaramente

²⁵ L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 46.

²⁶ Ivi, pp. 39-40.

²⁷ G. Celant, *Arte Povera*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969, p. 227.

il concetto che l'arte non deve avere limiti e che chiunque ha la possibilità di creare opere artistiche. Nel manifesto si legge infatti: “[...] egli (l'artista) deve dimostrare che tutto può essere arte e che chiunque può farla”²⁸.

Riferendosi in particolare al flusso quotidiano dell'esistenza, gli artisti di Fluxus realizzano per lo più opere dalla natura effimera, il cui valore non può essere monetizzato e che oggi possiamo conoscere attraverso la mediazione delle documentazioni fotografiche e testuali. Una performance rilevante per il particolare coinvolgimento richiesto al pubblico è *Cut Piece* di Yoko Ono del 1964 (Fig. 14). Questa performance rappresenta una delle opere più celebri dell'artista e la sua essenza risiede nella sua semplicità; oltre all'artista e allo spettatore, sono presenti pochissimi elementi. Ono appare seduta su un palco, vestita con abiti neri e con un paio di forbici in mano. La performance prende vita e si sviluppa solo nel momento in cui lo spettatore decide di intervenire. Al pubblico viene infatti precedentemente richiesto di contribuire alla realizzazione dell'opera avvicinandosi e tagliando i vestiti che Ono indossa. Durante tutta l'azione, l'artista rimane immobile e inespressiva nonostante gli spettatori, spinti dal crescente coraggio, procedono a tagliare e strappare i suoi abiti, camicetta e spalline del reggiseno incluse. L'intenzione di Yoko Ono è di essere contemporaneamente vittima del pubblico e vincitrice dei propri limiti e paure²⁹.

Joanna Haigood, direttrice e co-fondatrice dello Zaccho Dance Theatre di San Francisco, nel definire il concetto di partecipazione, sottolinea il ruolo storico della danza sociale nel creare un motivo per le persone di riunirsi³⁰. L'appropriazione della gestualità quotidiana e la volontà di ricongiungere l'arte alla vita appartengono infatti altresì allo scenario della danza postmoderna che offre interessanti spunti di rinnovamento culturale. La linea di demarcazione tra le varie discipline artistiche risulta estremamente elastica e così come gli artisti, anche i ballerini cercano una maggiore connessione con la socialità promuovendo un'idea di danza partecipativa

²⁸ Ivi, p. 60.

²⁹ T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume I, anni 1960-2000*, cit., pp. 17-19.

³⁰ J. Haigood, voce *Participation*, in “In Terms of Performance”,

<http://intermsofperformance.site/keywords/participation/joanna-haigood> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

nella quale il pubblico viene coinvolto attraverso l'improvvisazione e il processo volto a inserire l'arte nella vita³¹.

Questa concezione di ritrovo, di partecipazione e di collaborazione attraverso la danza è stata adottata da diversi artisti come una significativa pratica partecipativa. Ad esempio, a metà degli anni Sessanta, l'artista brasiliano Hélio Oiticica pone le persone al centro della sua arte collaborando con una scuola di samba di Mangueira Hill, una delle più grandi favelas di Rio de Janeiro. La collaborazione prevede la creazione di una serie di performance dirompenti basate sul ballare la tipica danza brasiliana indossando una sorta di mantello definito dall'artista *Parangolé* (Fig. 15). La parola "parangolé" è un termine gergale utilizzato a Rio de Janeiro per descrivere una serie di stati d'animo e situazioni differenti che spaziano dall'ozio all'agitazione, fino a comprendere una situazione animata e improvvisa come una festa da ballo. Allo stesso modo, i *Parangolé* di Oiticica hanno uno statuto indefinito. I mantelli, realizzati con tessuti dipinti e materiali insoliti come plastica, stuoie e corde, prendono vita solo attraverso i movimenti delle persone che li indossano (Fig. 16-17). Proprio perché chi indossa i *Parangolé* diventa parte integrante dell'opera e della performance stessa, Oiticica preferisce parlare di partecipanti piuttosto che di spettatori³². Il suo obiettivo è di costruire un senso di comunità attraverso l'arte e la partecipazione ed è per questo motivo che si rivolge alla danza. Oiticica vede infatti una convergenza tra l'esperienza creativa del samba e la forma che la sua arte ha assunto con i *Parangolé*. In entrambi i casi si tratta di esperienze che mirano a coinvolgere le persone e a promuovere una forma di partecipazione libera e creativa attraverso il movimento del corpo³³.

Un secondo esempio di eventi sociali partecipativi che coinvolgono la danza è rappresentato dalle *Funk Lessons* (Fig. 18) dell'artista afroamericana Adrian Piper. Tra il 1982 e il 1984, Piper tiene una serie di "lezioni", definite come spettacoli collaborativi, in cui insegna a gruppi più o meno numerosi, principalmente composti da persone bianche, la musica funk e come ballarla (Fig. 19). In *Notes on Funk*, Piper

³¹ T. Macri, *Slittamenti della performance. Volume I, anni 1960-2000*, cit., p. 34.

³² A. Dezeuze, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica's Parangolés*, in "Art Journal", estate 2004, vol. 63, n. 2, p. 59.

³³ H. Oiticica, *Dance in my Experience. Diary entry, 1965-66*, in C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, pp. 105-109.

descrive il suo progetto e le intenzioni che lo animano, contestualizzandole con le sue esperienze e i feedback sia dei collaboratori sia dei partecipanti. Piper spiega che il funk si caratterizza come un linguaggio culturale peculiare all'interno della cultura nera. Si tratta di un mezzo di comunicazione interpersonale e di espressione collettiva di sé radicato nella musica e nella danza africana, riscoperto grazie al crescente interesse suscitato dal movimento per i diritti civili degli anni Sessanta e Settanta. All'interno della cultura nera, la danza sociale assume un ruolo diverso rispetto a quello presente nella cultura bianca. Infatti, nella cultura nera, la danza si configura come un rito collettivo e partecipativo, un'esperienza trascendente che è spesso integrata nella vita quotidiana. Nel contesto del funk, la preoccupazione principale non è tanto l'aspetto spettacolare individuale, quanto la partecipazione completa di tutti all'interno di un'esperienza collettiva condivisa. Le performance *Funk Lessons* di Piper si ispirano proprio a questo concetto e si articolano in due parti. L'obiettivo principale dell'artista è di permettere a tutti i partecipanti di "GET DOWN AND PARTY. TOGETHER"³⁴. La prima parte dello spettacolo consiste nella dimostrazione dei movimenti base del funk con l'intento di avviare un processo che consenta a ciascun partecipante di utilizzare liberamente il nuovo linguaggio fisico e di improvvisarci sopra. La scomposizione del funk nelle sue movenze fondanti e più semplici, lo rende facilmente accessibile a tutti, ma Piper nota comunque come il successo delle performance sia vario e dipenda in parte dall'ambiente, in parte dal numero e dalla composizione del pubblico. Nella seconda parte dello spettacolo, man mano che i partecipanti provano i passi di danza, Piper introduce gradualmente la musica. Durante questa fase, dialogando e ballando, viene affrontata la relazione tra danza, musica e cultura. In *Funk Lessons* il dialogo sostituisce l'approccio pseudo-accademico delle lezioni, e l'idea di unione sociale sovverte la separazione tradizionale tra pubblico ed esecutore. Quello che giustifica, per l'artista, la realizzazione di tali performance è l'esperienza che le persone traggono dalla partecipazione. Inoltre, un elemento importante è la capacità di tali azioni di superare il senso di alienazione che Piper prova sia nei confronti della cultura bianca sia di quella nera. L'artista pone costantemente l'accento sul problema razziale nei suoi

³⁴ A. Piper, *Notes on Funk I*, 1985, in C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 130 (maiuscolo di A. Piper).

lavori e sostiene che affrontare consapevolmente la questione può portare a una comprensione più profonda delle dimensioni culturali e politiche della propria identità sociale, aiutando di conseguenza a superare le barriere razziali e culturali³⁵.

Tornando agli anni Sessanta e all'arte visiva, un esempio esplicativo e rivoluzionario dell'intenzione di includere direttamente nell'opera lo spettatore è incarnato dall'artista Michelangelo Pistoletto e dalla sua serie *Quadri specchianti*, realizzata a partire dal 1962. Nell'osservare queste opere, e riflettendosi in esse, lo spettatore si trova inevitabilmente coinvolto all'interno dell'opera (Fig. 20). I *Quadri specchianti* sono fondamentali nella poetica di Pistoletto e costituiscono sia la base per le sue future produzioni artistiche, sia il fondamento delle sue riflessioni teoriche. Questi lavori, caratterizzati dall'inclusione dello spettatore e allo stesso tempo dell'ambiente circostante, si configurano come una sorta di autoritratto del mondo, stabilendo così una soglia che mette in comunicazione il mondo dell'arte con il mondo reale. Questi quadri si creano e ricreano costantemente in base ai movimenti e agli interventi che vengono riflessi nella loro superficie e costituiscono un esempio di come l'arte possa essere un'esperienza partecipativa e interattiva³⁶.

Nella seconda metà degli anni Sessanta, dopo aver “aperto” il quadro alla presenza e alla partecipazione del pubblico, Pistoletto ha esteso questa filosofia al suo studio (Fig. 21). Del resto, la sua inclinazione a mantenere uno stretto legame con gli artisti della scena torinese è caratteristica del suo approccio. A partire dal 1968, il suo studio è diventato il luogo di una serie intensa di attività pubbliche che coinvolgono artisti, poeti, registi e musicisti. Questi incontri informali creano un ambiente favorevole alla condivisione e alla collaborazione creativa. Nell'aprile dello stesso anno, in occasione della 34. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, identificata come la “Biennale della contestazione”, Pistoletto emette un invito a unirsi a lui, delineando la sua concezione di collaborazione:

³⁵ Ivi, pp. 130-134.

³⁶ Sito Michelangelo Pistoletto, *Quadri Specchianti*, <http://www.pistoletto.it/it/crono04.htm> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Io per collaborazione intendo un rapporto umano non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di sé stesso è l'opera che mi interessa³⁷.

Pistoletto ha ricercato l'interazione diretta con il pubblico anche attraverso opere più vicine alla performance. Tale attitudine, propria già delle prime azioni collettive dell'artista, è stata ulteriormente sviluppata con la creazione della compagnia teatrale chiamata Lo Zoo. Per la realizzazione degli spettacoli il collettivo coinvolge direttamente la popolazione di alcuni piccoli paesi lungo la costa ligure, votando così le azioni alla collaborazione e alla partecipazione³⁸. Composto da individui con diversi background artistici, Lo Zoo sviluppa i propri spettacoli come il risultato di collaborazioni dove la multidisciplinarietà è posta in primo piano grazie all'unione delle diverse esperienze e abilità di ciascun membro. Nel testo *Arte Povera* del 1969 di Germano Celant, gli artisti del collettivo dichiarano:

Noi non lavoriamo per gli spettatori, siamo noi stessi attori e spettatori, [...]; tra noi che si riesce a lavorare insieme c'è un rapporto diretto, percettivo e istantaneo [...]. Quando voi vedete, sentite e fiutate uno spettacolo fatto dallo Zoo, quello che voi credete di capire è solo la corteccia, [...], ma non saprete mai cosa è successo finché non sarete attori e spettatori al di qua delle sbarre³⁹.

La compagnia teatrale debutta nel 1968 con lo spettacolo *L'uomo ammaestrato* (Fig. 22) che prevede il coinvolgimento attivo anche dei residenti del piccolo villaggio di Vernazza. Per Pistoletto, l'obiettivo non è semplicemente far partecipare il pubblico, ma stimolarne altresì la sua libertà e creatività⁴⁰.

L'attitudine partecipativa di Pistoletto continua negli anni Novanta e include l'istituzione della comunità chiamata Cittadellarte di Biella. Nel 1991 acquista l'ormai

³⁷ Sito Michelangelo Pistoletto, *Apertura dello studio*, <http://www.pistoletto.it/it/crono07.htm> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

³⁸ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, cit., p. 40.

³⁹ G. Celant, *Arte Povera*, cit., p. 231.

⁴⁰ Sito Michelangelo Pistoletto, *Lo Zoo*, <http://www.pistoletto.it/it/crono07b.htm> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

dismesso Lanificio Trombetto con l'obiettivo di creare una fabbrica culturale che metta l'arte in relazione con i diversi ambiti del tessuto sociale. L'intenzione dell'artista consiste nell'ispirare e produrre una trasformazione responsabile della società, che può avvenire solamente grazie alla presa di coscienza e all'azione diretta dei cittadini. L'istituzione di Cittadellarte nel 1998 si pone come l'attuazione concreta del manifesto *Progetto Arte* redatto dall'artista stesso nel 1994⁴¹. In questo manifesto Pistoletto propone un nuovo ruolo per l'artista contemporaneo:

Progetto Arte si fonda sull'idea che l'arte è l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale⁴².

Sottolineando l'importanza della riflessione continua da parte degli artisti sul loro ruolo e sull'impatto che la loro produzione può avere nel contesto sociale e culturale, Pistoletto invita gli artisti a superare i confini delle istituzioni museali per immergersi direttamente nella società. L'intento di questo approccio è di influenzare un cambiamento nella realtà utilizzando gli strumenti dell'arte⁴³.

1.2 Artivismo: l'attivismo politico come pratica estetica

L'impegno sociale e politico emerge come una tematica centrale e significativa, sottolineata non solo dagli artisti stessi, come nel caso di Michelangelo Pistoletto, ma altresì da curatori, storici e critici d'arte. Specialmente a partire dagli anni Sessanta, cercando di attualizzare l'unione tra arte e vita già avviata dalle avanguardie storiche, scultori, pittori e performer intensificano il loro coinvolgimento nell'attivismo e

⁴¹ Sito Fondazione Pistoletto, Cittadellarte, Biella, <https://www.cittadellarte.it/michelangelo-pistoletto> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁴² M. Pistoletto, *Progetto Arte*, 1994, disponibile su http://www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁴³ V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 169-170.

nell'impegno sociale. Le ricerche d'avanguardia emerse nella seconda metà degli anni Sessanta sono infatti contraddistinte, oltre che dalla loro natura internazionale⁴⁴, dalla loro volontà di libertà e di rottura nei confronti del passato sul piano sia culturale, sia politico, sia sociale. Lucy Lippard, scrittrice, attivista e critica d'arte, intende promuovere l'attivismo come un'effettiva pratica estetica. Nel suo saggio *Trojan Horses: Activist Art and Power* del 1984, Lippard evidenzia alcune peculiarità dell'arte attivista e traccia una sorta di genealogia della stessa considerando il Cavallo di Troia un primo esempio significativo. Le opere attiviste, opponendosi alle istituzioni e al loro desiderio di assegnare un valore economico a qualsiasi opera od oggetto artistico, ed essendo per lo più progetti a lungo termine, risultano poco vendibili sul mercato e più interessate a valutare il loro impatto sul sociale. Ponendo in rilievo la natura collaborativa e partecipativa, il significato di questo genere di arte è infatti strettamente legato al valore pratico che ha all'interno di una determinata comunità⁴⁵. L'arte attivista, l'arte impegnata nel sociale e l'arte partecipativa si intrecciano e sovrappongono, rendendo sempre più difficile attuare una netta distinzione.

Vincenzo Trione, nell'opera intitolata *Artivismo, Arte, politica, impegno*, introduce il concetto di "artivismo" per descrivere questa tendenza dell'arte contemporanea in cui l'attivismo viene impiegato come pratica estetica. Tale corrente artistica mira a creare un dialogo tra l'opera stessa e chi la fruisce, incoraggiando una partecipazione attiva e soprattutto una riflessione critica sulle tematiche affrontate. Secondo l'analisi di Trione, gli artivisti manifestano un intento specifico: "liberare l'arte dalla sua cornice contemplativa per riportarla nelle dinamiche della Storia, [...]. Tenendo saldi i piedi per terra, prestano attenzione all'attualità"⁴⁶. Gli artivisti, sostenendo la prospettiva che la creazione artistica non richieda necessariamente la produzione di oggetti tangibili, preferiscono dare vita a delle situazioni, sfidando così le regole del

⁴⁴ F. Poli, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Roma, Laterza, 1995, p. VIII. Le seconde avanguardie, sia americane che europee, si evolvono tramite varie tendenze coesistenti e connesse originando movimenti quali la Minimal Art, la Process Art, l'Arte Povera, la Land Art o Earth Work, l'Arte Concettuale e la Performance e Body Art.

⁴⁵ L. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, in "Art after Modernism, Rethinking Representation", Brian Wallis (ed.), The New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, p. 355.

⁴⁶ V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, cit., p. 24.

mercato dell'arte. In questo contesto, ciò che assume importanza è il processo creativo piuttosto che il risultato finale. Tale approccio porta a un rinnovato interesse per l'installazione come forma artistica che, oltre a incoraggiare la partecipazione attiva e la costruzione condivisa di significati, trasforma l'esperienza estetica in un'esperienza partecipativa e coinvolgente. Interagendo attivamente, lo spettatore diventa altresì parte integrante e co-autore dell'ambiente stesso⁴⁷. Il principale obiettivo degli attivisti è così quello di provocare risposte e trasformare le consuetudini e le strutture dell'ambito artistico, mirando a generare impatti sociali tangibili e a favorire un'evoluzione nella percezione e nell'azione collettiva. L'arte diventa uno strumento di cambiamento e trasformazione profondo e radicale della società. Attraverso le loro performance, gli attivisti si immergono in contesti socio-antropologici delicati, offrendo possibili soluzioni e vie di uscita. La loro pratica mette in evidenza l'importanza dell'interazione, dell'apertura e della promozione di spazi di dialogo e partecipazione, costruendo e concependo la comunità come un insieme diversificato, come una costellazione⁴⁸.

La fine degli anni Sessanta è veramente esplosiva e caratterizzata dal notevole impegno sociale degli artisti che, spinti dalla consapevolezza politica e dalla necessità di protestare contro la guerra del Vietnam, il razzismo e il sessismo, intendono apportare dei cambiamenti significativi nella società e nella cultura. Le prime agitazioni partono proprio dagli Stati Uniti e sono portate avanti per lo più dagli studenti universitari. Una figura di spicco in tale contesto è Tom Hayden, fondatore di *Student for a Democratic Society* e autore nel 1962 del manifesto *The Port Huron Statement* nel quale affronta il tema dell'identità e sottolinea l'importanza di tornare a essere protagonisti e avere il controllo della propria vita. Secondo Hayden, l'individuo del mondo contemporaneo è diventato un semplice ingranaggio del sistema capitalista americano ed è per questo necessario che le persone prendano consapevolezza della situazione e promuovano un cambiamento che riguardi sia la loro vita personale sia quella della società nel suo insieme. L'obiettivo è di rivendicare i diritti fondamentali

⁴⁷ Ivi, pp. 163-164.

⁴⁸ Ivi, pp. 166-167.

di ciascuno e di farlo diventando operativi e unendo lo studio alla lotta politica.⁴⁹ Nel 1969 a New York, sulla scia dei moti sociali, si costituisce il collettivo artistico Guerrilla Art Action Group (GAAG). Il nome stesso del gruppo riflette lo spirito di critica, lotta e guerriglia che lo anima rispetto alla società e alla cultura del tempo. Strettamente connesso ai movimenti di protesta, GAAG realizza azioni collettive e critiche verso determinati comportamenti della società americana. L'obiettivo del gruppo è infatti sovvertire le convenzioni esistenti e favorire un cambiamento nelle istituzioni e nel sistema dell'arte. Agendo in questo contesto, gli artisti di GAAG portano avanti un discorso di critica istituzionale. Ad esempio, organizzano diverse proteste non violente sia di fronte sia all'interno del Museum of Modern Art di New York evidenziando – soprattutto attraverso l'utilizzo di cartello con frasi esplicative come “Museum of Modern Art: Racist” (Fig. 23) – quanto la pratica curatoriale del museo sia poco inclusiva e mostri solo una storia dell'arte, quella occidentale, precludendo così a tutte le altre esperienze e gli altri artisti extraeuropei di essere presenti.

Le ripercussioni di queste proteste arrivano anche in Europa e sfociano nelle contestazioni del maggio 1968. Secondo l'artista e performer Jean-Jacques Lebel gli eventi del maggio sessantottino rappresentano una forma di happening. Inoltre, in un articolo del 1969, l'artista sostiene che è proprio grazie a essi se il sogno avanguardista di trasformare l'arte in vita si è finalmente realizzato⁵⁰.

Il 1968 vede gli artisti impegnati politicamente e votati alla realizzazione di progetti partecipativi anche nel contesto artistico extraeuropeo. Negli anni Sessanta, il Brasile vive un momento di esplosiva creatività culturale, parzialmente arrestatosi con il colpo di stato militare del 1964 che porta al potere un governo oppressivo di destra determinato a eliminare qualsiasi tipo di dissenso. Tale governo reprime duramente le proteste studentesche, così come ogni altra espressione politica, minando fortemente le libertà individuali e collettive. Nel 1968 la situazione diviene ancora più tesa per via dell'emanazione di una legge che prevede di fermare e arrestare le persone solo per sospetto e senza il bisogno di alcun mandato. Conseguenza diretta di tale norma sono

⁴⁹ P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2017, pp. 66-67.

⁵⁰ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 111.

arresti di massa e torture nei confronti di tutti coloro che appartengono ai movimenti di protesta e ai gruppi di controcultura⁵¹.

In questo contesto, gli artisti appartenenti alla corrente neoconcreta, tra i quali Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, si interessano alla partecipazione e al dialogo con il pubblico intendendo l'opera come un'occasione unica per stimolare la vicinanza tra i corpi e l'importanza del loro agire collettivo⁵². Un esempio di partecipazione corporale dello spettatore può essere visto nei precedentemente citati *Parangolé* di Hélio Oiticica. L'operato dell'artista è indissolubilmente legato all'impegno sociale, tutto ciò che produce può essere letto come una risposta radicale al clima del Brasile del suo tempo e alla mancanza di libertà che lo caratterizza. Michael Wellen, curatore della sezione di arte internazionale presso la Tate Modern di Londra, evidenzia come la volontà di Oiticica sia di creare un'arte che possa essere partecipativa e immersiva e che dia contemporaneamente al pubblico la possibilità di muoversi e interagire in modo nuovo e soprattutto libero. Vivendo in un regime oppressivo, Oiticica è interessato a offrire alle persone una parentesi di libertà. Nel 1968 dà vita al progetto *Tropicàlia* (Fig. 24), una installazione ambientale che affronta in modo ironico l'immagine e lo stereotipo del Brasile come paradiso tropicale. Oiticica gioca su questo stereotipo a partire dal titolo stesso e nonostante la presenza della sabbia, delle palme, dei pappagalli e delle varie strutture colorate restituisca l'idea di un paradiso tropicale, l'opera ha un sottofondo politico. Le strutture si ispirano direttamente alle favelas di Rio de Janeiro. L'architettura, i colori vivaci delle baraccopoli, il movimento e in particolare il samba sono tratti caratteristici della pratica artistica di Oiticica e sono tutti presenti in *Tropicàlia*. L'opera consiste in un piccolo labirinto tropicale descritto dall'artista come “[...] it's a map of Rio, and it's a map of my imagination. It's a map you go into”⁵³. *Tropicàlia* è l'opera partecipativa più nota dell'artista ed è progettata

⁵¹ Tate, *The story of Hélio Oiticica and the Tropicàlia movement*;

<https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oiticica-7730/story-helio-oiticica-and-tropicalia-movement> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁵² C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body Art*, cit., p. 42.

⁵³ Tate, *Hélio Oiticica and the Tropicàlia Movement* | *TateShots*, 15 febbraio 2019; https://youtu.be/fA-Mm8_SGsc?si=0IhtKOWsBjb31MhJ [ultimo accesso 14 novembre 2023]. Tr. it.: “[...] è una mappa di Rio ed è una mappa della mia immaginazione. È una mappa in cui si entra”.

con l'intento di attivare i sensi dei partecipanti. Chiunque può entrarvi e camminare a piedi nudi nella sabbia, guardare la televisione oppure semplicemente rilassarsi. È infatti proprio incoraggiando la libera espressione dei partecipanti che Oiticica reagisce alla dittatura brasiliana.

A partire da questa installazione ambientale, il termine “tropicàlia” viene utilizzato per indicare il movimento controculturale brasiliano che abbraccia le arti visive, la musica, la scrittura e il cinema. Il movimento unisce alla celebrazione della cultura e del popolo brasiliano l'esposizione delle contraddizioni della modernizzazione sotto il regime dittatoriale. Essendosi sviluppato in questo contesto, Tropicàlia si impegna attivamente sia in campo creativo che politico⁵⁴.

Dunque, la fine degli anni Sessanta vede l'ingresso dirompente di tale pratica artistica partecipativa e politicizzata in molti Paesi. In Argentina essa assume una forma particolare sotto l'influenza dell'artista Oscar Masotta e del collettivo artistico Grupo de Artistas de Vanguardia della città di Rosario. Le forme di arte partecipativa argentine, nonostante siano contemporanee alle sperimentazioni in atto in Brasile, si differenziano da esse poiché maggiormente autoriflessive. L'arte brasiliana invita i partecipanti a percepire e sentire, mentre la controparte argentina chiede loro di pensare e analizzare. Questo nuovo approccio concettuale alla partecipazione caratterizza vividamente il Ciclo de Arte Experimental organizzato dal collettivo artistico di Rosario tra maggio e ottobre 1968. Le azioni del Grupo de Artistas de Vanguardia, composto da differenti personalità unite dal dialogo costante, riflettono la politicizzazione del gruppo e, nel corso del 1968, il loro impegno politico si sviluppa con la nascita di un ulteriore collettivo, Tucumán Arde. Durante i loro incontri gli artisti sperimentano forme alternative di socialità e di collaborazione, e discutono i principi di una nuova estetica che intende agire tra l'opera, l'artista e la realtà. Il Grupo de Artistas de Vanguardia concepisce lo spazio espositivo come uno strumento privilegiato e significativo per affrontare questioni rilevanti e attuali, quali la parità di genere, la liberazione sessuale e l'autoritarismo. Inoltre, questo mezzo artistico è pensato per trasmettere forme di dissenso e di contestazione. Il Ciclo di Rosario del 1968 è composto da dieci azioni individuali accomunate dall'idea di intervenire al di

⁵⁴ Tate, *The story of Hélio Oiticica and the Tropicàlia movement*, cit. [ultimo accesso 14 novembre 2023].

fuori degli spazi istituzionali per trovare nuovi linguaggi, materiali e pubblici, e volte a combinare l'arte con la vita quotidiana. La maggior parte di questi eventi è infatti ispirata ai comportamenti e alle relazioni sociali. L'azione artistica più dirompente del Ciclo è organizzata da Graciela Carnevale per la serata di chiusura del 7 ottobre 1968⁵⁵. *Acción del encierro* (Fig. 25) consiste in una azione semplice che l'artista lascia dispiegare senza svelarne le intenzioni. L'opera prevede semplicemente l'utilizzo di una stanza il più neutra possibile e la presenza di un pubblico partecipante. Carnevale spiega con queste parole lo svolgersi dell'azione:

The door has been hermetically closed without the audience being aware of it. I have taken prisoners. The point is to allow people to enter and to prevent them from leaving. Here the work comes into being and these people are the actors. [...], in fact the spectators have no choice; they are obliged violently, to participate⁵⁶.

In questo caso, come sottolineato da Carnevale, gli spettatori sono obbligati a partecipare ed è proprio la loro partecipazione, intesa sia come una reazione positiva sia negativa, a determinare il corso e la fine dell'opera, imprevedibili tanto per l'artista quanto per gli spettatori partecipanti. Il pubblico diventa protagonista e l'opera si realizza solo attraverso esso.

Carnevale, con questa azione, produce un atto di aggressione nei confronti del pubblico con lo scopo di provocare nello spettatore una presa di coscienza della realtà violenta in cui è immerso quotidianamente in Argentina. *Acción del encierro* consiste proprio nel far vivere e provare ai partecipanti quel senso di disagio, ansia, asfissia e

⁵⁵ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., pp. 127-129.

⁵⁶ G. Carnevale, dichiarazione pubblicata originariamente su una serie di brochure distribuite alla fine dell'azione e ad accompagnamento del Ciclo de Arte Experimental, Rosario, 7-19 ottobre 1968, in C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 117. Tr. it.: "La porta è stata chiusa ermeticamente senza che il pubblico se ne accorgesse. Ho fatto dei prigionieri. Il punto è permettere alle persone di entrare e impedire loro di uscire. Qui nasce l'opera e queste persone sono gli attori. [...], in realtà gli spettatori non hanno scelta, sono obbligati violentemente a partecipare".

oppressione che accompagna ogni atto di violenza. L'artista intende rendere visibile la repressione e la censura quotidiana portata avanti dal governo e al tempo stesso sottolineare la necessità di assumere un ruolo attivo per ribellarsi e cambiare le proprie condizioni di esistenza. *Acción del encierro* di Carnevale rappresenta chiaramente l'idea di arte del gruppo, intesa ora come un intervento sulla realtà, un'azione provocatrice e non più qualcosa da contemplare⁵⁷.

Claire Bishop, all'interno della sua "critica istituzionale dello spettatore"⁵⁸, esamina le esperienze partecipative argentine sottolineandone gli aspetti innovativi. Una delle principali osservazioni riguarda la necessità degli artisti argentini di uscire dagli spazi istituzionali per occupare lo spazio pubblico. Questo spostamento è inteso a promuovere un dialogo diretto con il contesto pubblico e a creare connessioni e relazioni con le persone che lo abitano. In secondo luogo, concepiscono la mostra secondo una prospettiva nuova, riconfigurandola come una successione di eventi collaborativi nei quali lo spettatore assume un ruolo cruciale all'interno di una situazione che seppur non viene dichiarata esplicitamente, è predeterminata dall'artista. Infine, gli artisti argentini adottano un approccio che impiega le persone stesse come materiale artistico. Questo utilizzo intenzionale del pubblico come componente dell'opera rappresenta un'innovazione significativa. Attraverso il ricorso alla coercizione e talvolta all'aggressività nei confronti del pubblico, gli artisti mirano a generare una consapevolezza più profonda riguardo alla brutalità e alle dinamiche oppressive perpetrate dalla dittatura argentina⁵⁹.

Graciela Carnevale, in dialogo con Elvira Vannini, sottolinea come, verso la fine degli anni Sessanta, la sua pratica artistica, così come quella degli altri componenti del gruppo, si sia trasformata in un'esperienza estetico-politica. L'attivismo del collettivo non è soltanto determinato dal contesto politico locale e dalle dinamiche internazionali

⁵⁷ E. Vannini, *Non potevamo restarcene neutrali, dovevamo compiere un'azione per uscire da quella prigionia. Conversazione con Graciela Carnevale*, 11 ottobre 2017; <http://www.hotpotatoes.it/2017/10/11/non-potevamo-restarcene-neutrali-dovevamo-compiere-unazione-per-uscire-da-quella-prigionia-conversazione-con-graciela-carnevale/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁵⁸ Riferimento alla nota 4.

⁵⁹ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 136.

generali, ma è altresì connesso alla pratica artistica stessa, basata sulla dinamica di gruppo e sul dialogo costante. La dichiarazione di Carnevale, “vivere si è convertito in un’esperienza estetica”⁶⁰, evidenzia in che modo il legame intrinseco tra la sua esperienza personale e la sua pratica artistica abbia trasformato non solo la sua percezione del mondo, ma anche il senso di responsabilità che sente nei confronti di esso.

Come accennato in precedenza, la progressiva politicizzazione e radicalizzazione del Grupo de Artistas de Vanguardia culmina nel movimento rivoluzionario Tucumán Arde (Fig. 26), incentrato sull’azione culturale e la contro-informazione. Attraverso l’organizzazione di performance e happening, gli artisti del collettivo propongono di utilizzare l’arte come strumento sociopolitico, con l’obiettivo di suscitare consapevolezza e coinvolgere l’opinione pubblica nella denuncia delle ingiustizie perpetrate dal regime dittatoriale argentino. Il nome scelto dal collettivo, Tucumán Arde, rappresenta un’esplicita dichiarazione di intenti. La scelta di Tucumán, capoluogo della regione dell’Argentina settentrionale, è emblematica e riguarda l’operazione governativa avviata nel 1966 che ha fortemente colpito l’area. Tale manovra, denominata “Operazione Tucumán” e presentata dalla dittatura come un’iniziativa per favorire lo sviluppo industriale e agricolo, in realtà provoca la chiusura di numerose fabbriche di zucchero, caratteristiche della regione, nonché la conseguente disoccupazione e crisi economica e sociale. Inoltre, va sottolineato che Tucumán rappresenta il luogo storico dove gli argentini proclamarono l’indipendenza dal dominio spagnolo il 9 luglio 1816. La scelta di Tucumán, può dunque essere letta anche come una rievocazione del fervore e dello spirito rivoluzionario che ha caratterizzato la lotta per l’indipendenza. L’uso del termine “arde” (inteso proprio come ardere o bruciare) nel nome del collettivo riflette sia il desiderio di evidenziare le ferite sociali ed economiche provocate dal regime sia indicare un appello alla rivolta e all’azione. Il movimento, nato con l’obiettivo di difendere i diritti dei lavoratori, presenta una chiara rottura con l’egemonia dell’istituzione artistica. Oltre a proporre una nuova estetica, ridefinisce il ruolo dell’arte stessa, legandolo intrinsecamente all’attivismo politico. Secondo León Ferrari, uno dei membri del gruppo, “Tucumán

⁶⁰ E. Vannini, *Non potevamo restarcene neutrali, dovevamo compiere un’azione per uscire da quella prigionia. Conversazione con Graciela Carnevale*, cit., [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Arde ha usato l'arte per fare politica"⁶¹. Per il collettivo, l'arte si trasforma in uno strumento rivoluzionario che contribuisce attivamente al processo di liberazione del Paese.

Tuttavia, l'utopia rivoluzionaria di Tucumán Arde si dissolve nel corso del Processo di riorganizzazione nazionale, nome con cui si fa riferimento alla dittatura militare che, dal 1976 al 1983, governa il Paese e attua politiche di repressione brutale mirate ai settori più radicali della società. Graciela Carnevale mette in evidenza il distacco storico che separa questo periodo dall'esplosione di creatività e dagli ideali degli anni Sessanta, sottolineando l'imperativo di individuare nuove direzioni e approcci:

[...] capisco la relazione dialettica tra le pratiche e i momenti storici e come in situazioni diverse è necessario ripensare le strategie e i modi di fare, dal momento che questi ultimi vengono continuamente assimilati e neutralizzati dal sistema, perdono l'efficacia e diventano inoperanti quando sorgono nuove circostanze. Il nostro presente è molto diverso dagli anni Sessanta e ci sfida a esplorare nuovi concetti e strumenti, nuove risposte che devono considerare nuovi territori in disputa e in lotta in questa fase del capitalismo globale che investe e disegna le nostre forme di vita⁶².

Nei decenni successivi si assiste all'integrazione nel panorama artistico di figure provenienti dai movimenti di protesta degli anni Sessanta nonché a un rinnovato interesse per l'arte femminista che arricchisce la nozione di arte politica integrando elementi personali, processi di presa di coscienza e trasformazione sociale. Tale approccio contribuisce alla formulazione della concezione che il politico è personale, ovvero la consapevolezza di come gli avvenimenti a livello locale, nazionale e internazionale influenzino profondamente le nostre esistenze. Ognuno dunque gioca un ruolo cruciale nella formazione e nel sostegno di una comunità civica informata e partecipe. A questo proposito, secondo Lucy Lippard, non è necessario che ogni artista produca un'arte attivista, ma è altresì indispensabile che ogni artista, in quanto membro della società, sia politicamente informato e responsabile⁶³. In questa prospettiva, ogni

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

⁶³ L. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, cit., pp. 341-351.

artista è coinvolto, implicitamente o esplicitamente, in dinamiche e questioni sociali e politiche. Il legame tra l'arte e l'impegno politico è un terreno intricato e caratterizzato da una molteplicità di produzioni. Claire Bishop, d'altra parte, rileva come la relazione tra la forma artistica e l'impegno politico stia diventando sempre più complessa nel contesto attuale⁶⁴.

Gli anni Ottanta sono caratterizzati dall'emergere di un nuovo stile di dissenso basato sulla collaborazione, sull'immersione interculturale, sulla ripresa delle culture pop e punk e sulla fusione tra cultura "alta" e "bassa". Un rilevante collettivo artistico istituitosi a New York nel 1985 e attivo ancora oggi è rappresentato dalle Guerrilla Girls (Fig. 27). Questo gruppo di artiste attiviste anonime affonda le sue radici nei movimenti artistici degli anni Sessanta e un chiaro legame di questa eredità è esplicitato dal nome stesso del gruppo che adotta il termine "guerrilla", ripreso dal gruppo Guerrilla Art Action Group formatosi nel 1969. Le Guerrilla Girls si inseriscono così in questa tradizione di arte collettiva, partecipativa e di critica sociale pungente. Le artiste di Guerrilla Girls utilizzano titoli provocatori, immagini incisive e dati statistici rilevanti per mettere in luce e denunciare sia i pregiudizi e le disparità di genere ed etnia, sia la corruzione presente nell'ambito dell'arte, del cinema, della politica e della cultura pop. Impegnate in un'ampia gamma di azioni, che vanno dalla creazione di manifesti e striscioni per le strade fino alla pubblicazione di libri e video, le Guerrilla Girls intendono prendere posizione sempre, denunciando i comportamenti scorretti e le pratiche discriminatorie perpetrate dalle istituzioni artistiche e promuovendo un dibattito critico su tali tematiche⁶⁵.

Numerosi artisti e collettivi, tra cui Guerrilla Art Action Group, Group Material, Political Art Documentation/Distribution e le Guerrilla Girls stesse si impegnano attivamente a utilizzare lo spazio pubblico come terreno per il loro intervento critico volto a promuovere il dibattito civico. Il lavoro dell'artista, scrittore e attivista Gregory Sholette, noto per il suo ruolo di co-fondatore di importanti progetti e collettivi come Political Art Documentation/Distribution e REPOhistory, si concentra in particolare sull'analisi degli approcci adottati dagli artisti focalizzati sull'attivismo e sull'impegno sociale. Sholette, in occasione di un incontro organizzato presso la mostra Critical

⁶⁴ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 85.

⁶⁵ Sito Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com/our-story> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Mass del 2002 tenutasi allo Smart Museum of Art di Chicago, evidenzia come queste pratiche critiche condividano un obiettivo centrale: porre domande e sfide riguardo la natura del mondo, i modi in cui lo percepiamo e le possibilità di azione all'interno di esso. Secondo Sholette, tali pratiche critiche sono intrinsecamente politicizzate. Nel contesto contemporaneo, gli attivisti contribuiscono a formulare modelli sostenibili e autonomi, affrontando una vasta gamma di questioni, precedentemente trattate in modo esclusivo da movimenti come femminismo, ambientalismo e movimento per i diritti civili⁶⁶.

Anche Vincenzo Trione, nel suo approfondimento sull'attivismo, sottolinea il potere intrinseco delle pratiche critiche e militanti: esse hanno la capacità di assumere posizioni rispetto a tematiche specifiche, rivelando aspetti nascosti del presente e riconsiderando il ruolo e lo spazio della politica. Le opere degli attivisti non sono semplici creazioni isolate ma “eventi che vengono dal mondo, sono nel mondo e, talvolta, hanno addirittura l'ambizione di produrre effetti sul mondo”⁶⁷. Ad esempio, l'artista e attivista cubana Tania Bruguera ha avviato nel 2010 un progetto a lungo termine denominato *Immigrant Movement International (IMI)* volto a fornire servizi legali e sanitari ai migranti⁶⁸. Alla base di questo progetto vi è la volontà di riconoscere e valorizzare la ricchezza intellettuale portata dai migranti, considerandola come un simbolo di connessione transnazionale. Bruguera percepisce infatti la diversità culturale come un vantaggio e si impegna a dare voce a coloro che troppo spesso sono stati emarginati e resi invisibili. Fondato in collaborazione con la sociologa Saskia Sassen e supportato dal Queens Museum of Art di New York e da Creative Time, *Immigrant Movement International* si configura come una comunità di individui che condivide una missione definita. Presentandosi come un ampio movimento socio-politico, il progetto *IMI* si pone l'obiettivo di esaminare e sollevare interrogativi sul significato e sull'esperienza dell'essere migranti nel contesto contemporaneo, caratterizzato da costanti mutamenti sociali, politici e ambientali. *IMI* comprende una serie di laboratori educativi, focalizzati su discipline come la storia dell'arte e

⁶⁶ D. S. Wang, *Practice in Critical Times: A Conversation with Gregory Sholette, Stephanie Smith, Temporary Services, and Jacqueline Terrassa*, in “Art Journal”, estate 2003, vol. 62, no. 2, p. 69.

⁶⁷ V. Trione, *Attivismo. Arte, politica, impegno*, cit., p. 48.

⁶⁸ Ivi, p. 75.

l'informatica, oltre all'organizzazione di manifestazioni ed eventi che coinvolgono una variegata gamma di professionisti, attivisti e amministratori di diverse comunità locali. Questo gruppo multidisciplinare, coordinato da Bruguera, si impegna verso la promozione dell'integrazione e lo sviluppo di una coscienza individuale. Affronta le crescenti problematiche relative alle condizioni degli esuli e degli apolidi connesse al fenomeno dell'immigrazione per trasformare la percezione del pubblico in merito. Inoltre, *IMI* si propone di ribadire l'importanza del diritto di cittadinanza. Per raggiungere tali scopi, il progetto ha assunto diverse forme, delineando Bruguera come promotrice (*initiator*), di iniziative che nel corso del tempo hanno raggiunto una propria autonomia. Tra le manifestazioni tangibili di *IMI* emerge la creazione nel 2011 del *Migrant Manifesto* che si configura come una dichiarazione concreta e incisiva. Questo manifesto espone le questioni e le sfide affrontate dai migranti e dagli individui senza appartenenza politica, proponendo idee e richieste per affrontare tali problematiche. O ancora, nel 2012, a Città del Messico, Bruguera fonda il partito politico *Partido del Pueblo Migrante*, con l'obiettivo di rappresentare la categoria e i diritti dei migranti nel parlamento messicano. Successivamente, nel 2014, realizza la performance *The Francis Effect*, finalizzata a mettere in evidenza l'influenza sociale del pontefice in relazione alla tematica dell'immigrazione. Per quindici settimane, di fronte al Guggenheim Museum di New York, Bruguera ha coinvolto i passanti, chiedendo loro di firmare una petizione volta a estendere la cittadinanza vaticana a tutti gli immigrati privi di documento⁶⁹.

Il progetto *Immigrant Movement International* condivide il suo fondamento teorico con il concetto di *Arte Útil* di Bruguera stessa. Nella sua *Reflexions on Arte Útil* del 2012 l'artista spiega il significato di questo termine, sottolineando in particolare l'intento di utilizzare l'arte come strumento di emancipazione sociale e politica. Secondo Bruguera, l'Arte Útil mira a immaginare e sviluppare dei progetti artistici che offrono alle persone un'opportunità per riflettere sul mondo contemporaneo, legandosi così a quello che per l'autrice è l'impulso naturale di ogni artista: “[...] trying to

⁶⁹ F. Vason, *Being migrants. Tania Bruguera e l'Immigrant Movement International*, in “Kabul Magazine”, 13 ottobre 2016; <https://www.kabulmagazine.com/being-migrants-tania-bruguera-immigrant-movement-international/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

understand the things surrounding them and sharing with others the questions they make to themselves and the answers they find”⁷⁰.

L’Arte Útil, oltre a presentare tali problematiche, intende agire nella realtà per dare vita a delle utopie realizzabili, all’interno delle quali il pubblico viene concepito come utente (*user*), e contribuisce al loro funzionamento. Nonostante parta da una proposta avviata dall’artista, tale tipologia progettuale può vivere anche senza il suo successivo intervento diventando a tutti gli effetti un lavoro per le persone e delle persone. Infine, Bruguera descrive l’Arte Útil come una forma di arte sociale praticata e fortemente connessa con la società in cui agisce: “Arte Útil should be part of everyday life; it should be a daily exercise in creativity”⁷¹.

Dunque, la pratica artistica di Tania Bruguera può essere definita a tutti gli effetti come attivismo. L’artista è stata più volte censurata per il carattere politico e attivista delle sue opere. Attraverso le sue azioni e performance si è infatti sempre rivolta alla collettività presentando sé stessa come attivatrice di eventi che raggiungono il culmine solamente nel momento in cui vengono fatti propri dalle persone.

Ma non solo politica sociale, sempre più artisti mirano a sensibilizzare e rendere responsabile lo spettatore attraverso le loro opere, incoraggiando altresì determinati comportamenti e non presentando semplicemente delle denunce. Per quanto riguarda le opere e i progetti visti precedentemente, è dunque possibile parlare di agency così come la intende Alexander Alberro. Si tratta di pratiche artistiche che incoraggiano ad avere un’opinione critica e a reagire e agire per apportare un cambiamento significativo nel mondo nonché a immaginare mondi futuri possibili e sostenibili. Come sostiene l’artista Tania Bruguera “art is living the future in the present. [...] Art is to start practicing the future”⁷². Muovendosi nel complesso ambito che unisce estetica e politica, gli artisti contemporanei non prestano più attenzione alla sola

⁷⁰ T. Bruguera, *Reflexions on Arte Útil*, Ed. Y. Aznar e P. Martinez, Madrid 2012; <https://taniabruquera.com/reflexions-on-arte-util-useful-art/> [ultimo accesso 14 novembre 2023]. Tr. it.: “[...] cercare di capire le cose che li circondano e condividere con gli altri le domande che si pongono e le risposte che trovano”.

⁷¹ Ibidem. Tr. it.: “Arte Útil dovrebbe essere parte della vita quotidiana; dovrebbe essere un esercizio quotidiano di creatività”.

⁷² Ibidem. Tr. it.: “arte è vivere il futuro nel presente. [...] Arte è iniziare a praticare il futuro”.

esperienza contemplativa ma ricercano e attivano esperienze e situazioni sociali e solidali dalla più lunga durata⁷³.

1.3 Gli anni Novanta: tra svolta sociale ed estetica relazionale

Il 1989, e gli anni immediatamente successivi, rappresentano un momento significativo nella ridefinizione dei ruoli in ambito artistico. Come precedentemente segnalato dallo storico dell'arte Alberro, questo periodo segna un'epoca caratterizzata da cambiamenti radicali. Oltre alla revisione del ruolo dello spettatore, si assiste altresì a una trasformazione nel concetto stesso di "opera d'arte". Durante gli anni Novanta, si verifica una progressiva diffusione del termine "progetto", che inizia a sostituire la nozione tradizionale di "opera d'arte". Il concetto di progetto diviene un termine ombrello, adottato per descrivere una vasta gamma di pratiche artistiche. In particolare, identifica quei lavori che si configurano come dei processi sociali aperti, in diretta opposizione all'idea convenzionale di opera d'arte come oggetto finito e immutabile. Questa evoluzione semantica riflette la progressiva dinamicità e partecipazione abbracciata dall'opera stessa. Il focus verte intorno a quei lavori che, come parte della radicale revisione critica in atto, attribuiscono priorità alle qualità relazionali dell'interazione piuttosto che alla mera produzione di oggetti artistici. In questo nuovo contesto, l'enfasi è posta sul processo creativo e sulla durata nel tempo dell'esperienza artistica. Questa svolta influisce significativamente anche sulla pratica espositiva, ed è infatti proprio in ambito curatoriale che emergono le prese di posizione più forti⁷⁴.

Claire Bishop, nell'articolo *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, esamina le espressioni artistiche degli anni Novanta caratterizzate dal marcato interesse per la collettività, la collaborazione e l'impegno diretto con gruppi sociali locali. Questi progetti artistici adottano le dinamiche situazionali sociali come fondamento principale per la loro creazione, in linea con l'invito avanguardista a fondere arte e vita. Gli artisti che si dedicano a questa pratica vedono nell'azione

⁷³ T. J. Demos, *Decolonizzare la natura*, in "Kabul Magazine", no. speciale *Earthbound. Superare l'Antropocene*, 2021, pp. 51-58 (prima ed. 2018). [cfr. T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlino, 2016].

⁷⁴ C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, cit., p. 222.

collettiva e nella condivisione delle idee due valori fondamentali. Secondo l'analisi di Bishop, gli anni Novanta rappresentano un momento cruciale nel quale l'arte avvia una svolta sociale che a sua volta genera, anche nel campo della critica artistica, una svolta etica. Nonostante tale innovazione, Bishop sottolinea l'importanza di continuare ad affrontare criticamente questi lavori in quanto arte, senza trascurare il punto di vista estetico. Per comprendere a pieno la complessità di queste forme d'arte contemporanea è infatti necessario bilanciare l'analisi critica della dimensione sociale ed etica con un'appropriata valutazione estetica. Confrontando la sua attitudine critica con quella della curatrice svedese Maria Lind, Bishop sottolinea come il metodo di Lind si concentri maggiormente su un approccio etico basato sull'idea di rinuncia da parte dell'autore. Al contrario, Bishop sostiene che le migliori pratiche collaborative sono quelle che tentano di integrare gli aspetti estetici, sociali e politici in un'unica visione. Gli artisti più rilevanti affrontano così la contraddizione tra l'autonomia autoriale e l'intervento sociale sia all'interno della struttura dell'opera sia nelle condizioni della sua ricezione⁷⁵.

L'evoluzione dell'opera d'arte come progetto, l'enfasi sul processo piuttosto che sulla creazione di un oggetto concreto e l'aspirazione a generare momenti di interazione e di scambio tra le persone, portano all'emergere dell'aggettivo "relazionale" per descrivere le opere a partire dalla seconda metà degli anni Novanta. Pablo Helguera, artista e direttore dei programmi accademici presso il MoMA di New York, evidenzia come l'utilizzo dell'aggettivo relazionale per descrivere un particolare tipo di interazione tra l'artista e lo spettatore o partecipante, preveda l'ausilio di una struttura progettata dall'artista stesso. Questo termine appare per la prima volta con l'artista brasiliana Lygia Clark. Intorno al 1968, Clark sviluppa i suoi *Objetos relacionais* per promuovere delle azioni di gruppo dallo scopo terapeutico, considerate da Clark stessa distanti dall'ambito artistico. Gli *Objetos relacionais* (Fig. 28) consistono in degli oggetti, da usare in due o più persone, che mirano a distorcere la

⁷⁵ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in "Artforum", febbraio 2006; <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

tradizionale percezione incoraggiando gli spettatori-partecipanti a coordinare in modo nuovo mente e corpo e a riadattare i propri sensi⁷⁶.

Definendo l'aggettivo relazionale, anche l'artista Andrea Fraser mette in luce come la percezione, la manipolazione, la composizione delle relazioni siano un aspetto fondamentale dell'attività artistica nel corso dei secoli. Citando Henri Matisse: "I do not paint things but the relations between things"⁷⁷, Fraser sottolinea la prospettiva secondo cui l'arte non si concentra solamente sulla rappresentazione di oggetti, ma piuttosto sulle relazioni che esistono tra essi. Inoltre, rileva come lo sviluppo e l'aumentato interesse verso le dinamiche relazionali nell'ambito artistico coincida e sia influenzato dai progressi registrati in campo accademico, nella psicoanalisi e nella pratica politica⁷⁸.

Tuttavia, il termine relazionale guadagna grande visibilità e rilevanza nel dibattito sulle arti visive con la pubblicazione nel 1998 del testo *Estetica relazionale* di Nicolas Bourriaud. Bourriaud introduce per la prima volta il concetto di "estetica relazionale" in un saggio incluso nel catalogo della mostra *Traffic*, tenutasi nel 1996 presso il CAPC di Bordeaux (Fig. 29). Attraverso la sua attività curatoriale e teorica, e grazie alla sua assidua frequentazione degli artisti, Bourriaud intende esaminare il contesto attuale e sviluppare strumenti efficaci e prospettive adeguate a comprendere le trasformazioni in atto nel campo del sociale. Secondo Bourriaud, l'arte degli anni Novanta si caratterizza per un nuovo approccio e una rinnovata relazione con la società, la storia e la cultura⁷⁹.

Il 1989 segna una cesura significativa, rappresentando la fine dell'era postmoderna e l'inizio dell'epoca contemporanea. Una delle immagini più emblematiche che definisce il 1989 è la caduta del muro di Berlino, simbolo della riapertura dell'Europa

⁷⁶ P. Helguera, voce *Relational*, in "In Terms of Performance", <http://intermsofperformance.site/keywords/relational/pablo-helguera> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

⁷⁷ A. Fraser, voce *Relational*, in "In Terms of Performance", <http://intermsofperformance.site/keywords/relational/andrea-fraser> [ultimo accesso 14 novembre 2023]. Tr. it.: "Non dipingo le cose, ma le relazioni tra le cose".

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. Di M. E. Giacomelli, Milano, Postmedia, 2010, p. 11.

verso est. Tale evento sancisce l'avvio di un dialogo culturale, politico e sociale tra est e ovest, ampliando e coinvolgendo progressivamente anche altre regioni del mondo, nonché aprendo le porte a una più ampia e diversificata interazione culturale. In questo nuovo contesto globale, l'arte diventa un mezzo attraverso il quale osservare e interpretare il cambiamento in atto. La globalizzazione emerge come un tema dominante nel panorama contemporaneo, caratterizzato dall'inclusione e dalla presenza di nuovi scenari, immaginari e rappresentazioni. Bourriaud evidenzia come, nella contemporaneità, il legame sociale sia stato trasformato in un'entità standardizzata. Riprendendo la nozione di "società dello spettacolo" descritta da Guy Debord, sottolinea come si sia delineata una società nella quale le relazioni umane non sono più esperite direttamente, bensì gradualmente distorte a causa della loro rappresentazione "spettacolare". Sono state esse stesse trasformate in un prodotto. Questo scenario costituisce la cornice problematica in cui si colloca attualmente l'arte. In tale contesto, l'espressione artistica sembra essere un terreno fertile per sperimentare nuove dinamiche sociali.

Obiettivo di *Estetica relazionale* è classificare e decodificare le produzioni artistiche contemporanee, caratterizzate da una natura apparentemente evasiva e sfuggente, adottando strumenti concettuali e chiavi di lettura nuove, che non dipendano esclusivamente dall'eredità dell'arte degli anni Sessanta. Bourriaud intende sviluppare approcci critici e analitici originali che consentano di comprendere appieno la complessità e l'innovazione dell'arte contemporanea⁸⁰. Con il concetto di "estetica relazionale" fa riferimento alle forme di produzione artistica sviluppatasi intorno alla metà degli anni Novanta. Queste pratiche pongono un'elevata enfasi sul coinvolgimento diretto dello spettatore e sulla produzione di ciò che Bourriaud definisce "interstizio sociale"⁸¹, ovvero uno spazio di relazioni umane che suggerisce delle possibilità alternative di scambio e di connessione tra individui.

Nella sua trattazione emergono figure di rilievo come Félix González-Torres, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick e Philippe Parreno. Sebbene si tratti di una generazione eterogenea di artisti, ognuno con uno stile distintivo, essa è caratterizzata da un approccio simile nei

⁸⁰ Ivi, pp. 7-10.

⁸¹ Ivi, p. 16.

confronti dell'opera d'arte e da un medesimo orizzonte pratico e teorico: la "sfera dei rapporti interumani"⁸². La centralità delle relazioni umane e delle dinamiche sociali è un elemento unificante tra le varie espressioni artistiche ora comprese all'interno del paradigma relazionale. Bourriaud, riconoscendo la necessità di ridefinire il campo semantico, definisce l'arte relazionale come un "insieme di pratiche artistiche che prendono come punto di partenza teorico e pratico l'insieme delle relazioni umane e il loro contesto sociale, piuttosto che uno spazio autonomo e restrittivo"⁸³. Le pratiche artistiche relazionali sono caratterizzate dalla produzione e dall'elaborazione di un'esperienza comunitaria specifica, che mira a favorire modelli alternativi di partecipazione sociale, conversazioni e altre forme di scambio. L'opera d'arte relazionale crea una comunità di spettatori-partecipanti e, con questo obiettivo in mente, gli artisti relazionali trasformano l'osservatore in un interlocutore, ponendo l'accento sul contatto e sulla tattilità, e privilegiando l'interazione diretta e la partecipazione attiva. Si inseriscono così pienamente in quella che Alberro aveva definito come la nuova e dirompente costruzione dello spettatore avviatasi negli anni successivi al 1989. Sebbene la partecipazione attiva dello spettatore sia stata teorizzata precedentemente, specialmente con gli happening e le performance di Fluxus, Bourriaud evidenzia che la specificità dell'arte attuale consiste nel creare relazioni che si estendono al di fuori del contesto artistico.

L'arte relazionale ridefinisce il ruolo dello spettatore considerandolo un agente attivo e parte di una comunità impegnata a costruire, sulla base dei modelli d'azione proposti dall'artista nel contesto reale, possibili universi nei quali apprendere ad abitare meglio il mondo. Secondo Bourriaud, questo è uno degli aspetti distintivi che caratterizzano questa forma d'arte come rivoluzionaria, differenziandola dall'arte precedente, più incentrata sulla creazione di realtà immaginarie e utopiche⁸⁴. Inoltre, uno dei principali slittamenti dell'arte contemporanea relazionale riguarda proprio la sua volontà di dare vita e istituire una comunità. Durante gli anni Novanta infatti, l'opera d'arte assume un ruolo significativo come strumento generativo di comunità grazie all'atto stesso dell'incontro. Tale prospettiva suggerisce che non vi è forma

⁸² Ivi, p. 57.

⁸³ Ivi, p. 134.

⁸⁴ Ivi, pp. 13-14.

artistica più autentica dell'incontro umano e delle relazioni dinamiche che ne derivano. Secondo Bourriaud, proprio a causa di questo orientamento, "l'arte contemporanea sviluppa apertamente un progetto politico in quanto si sforza di investire la sfera relazionale, problematizzandola"⁸⁵.

Le trasformazioni e le evoluzioni del panorama artistico avviate dall'estetica relazionale coinvolgono non solo la natura delle opere stesse, ma influenzano altresì il concetto di esposizione e di mostra. Bourriaud nota come l'interazione tra il visitatore e le opere d'arte diventi determinante nella definizione e nella struttura stessa dell'allestimento. In ambito relazionale, le mostre sono concepite come piattaforme generatrici di situazioni e forme conviviali. Tuttavia, si può individuare un prototipo storico, presentato da Bourriaud stesso, che anticipa quest'idea: il vernissage della mostra di Yves Klein presso la galleria Iris Clert a Parigi nell'aprile del 1958. In tale occasione, l'evento di inaugurazione diventa parte integrante del dispositivo espositivo.

In conclusione, Bourriaud pone l'accento sull'obiettivo intrinseco dell'arte relazionale, affermando che non è la convivialità a essere il fine, bensì il prodotto della convivialità stessa⁸⁶. Inoltre, sottolinea la necessità di valutare le relazioni prodotte dalle opere d'arte relazionale attraverso criteri estetici, politici ed etici.

Il saggio *Estetica relazionale* occupa un posto di rilievo a livello internazionale nel contesto delle pratiche artistiche partecipative e orientate alla produzione di relazioni umane, ma è altresì oggetto di critiche significative. Un primo giudizio critico che può essere mosso a Bourriaud riguarda l'assenza di considerazione nei confronti delle forme di espressione artistica più politicamente motivate che emergono come risposta alla realtà sociale e politica degli Stati Uniti negli anni Ottanta. L'omissione nell'analisi di Bourriaud delle azioni e dei collettivi che promuovono una serie di pratiche di attivismo artistico, nonostante possano costituire una fonte di riflessione preziosa e interessante per gli stessi artisti, si inserisce nella decisione di separare nettamente la nuova tendenza artistica degli anni Novanta da tutte le sperimentazioni precedenti. Una seconda critica significativa evidenzia la limitata esposizione di artisti provenienti da ambiti culturali diversi da quello occidentale. Purtroppo, il gruppo di

⁸⁵ Ivi, p. 18.

⁸⁶ Ivi, p. 103.

artisti relazionali presentato da Bourriaud conferma ancora oggi la predominanza di artisti occidentali, principalmente europei, all'interno della critica artistica. La mancata menzione di un'artista come Lygia Clark, il cui lavoro si collega strettamente al concetto di arte relazionale, rappresenta una lacuna notevole nella trattazione di Bourriaud⁸⁷.

Nel panorama critico, assume un ruolo di rilievo l'articolo di Claire Bishop intitolato *Antagonism and Relational Aesthetics*, pubblicato sulla rivista *October* nel 2004. La storica dell'arte britannica adotta una prospettiva critica nei confronti del testo e della teoria di Bourriaud su due fronti principali. In primo luogo, secondo Bishop, l'arte relazionale è indissolubilmente legata alla storia dell'arte degli anni Sessanta. L'accento posto sugli affetti, il favorire le relazioni intersoggettive e collaborative, così come la visione dell'opera d'arte come un mezzo di partecipazione non rappresentano caratteristiche esclusive emerse solo negli anni Novanta. Questi tratti distintivi sono condivisi con le pratiche artistiche precedenti. Gli happening, le performance di Fluxus, le dichiarazioni di artisti come Joseph Beuys, che propone l'idea che tutti siano artisti, sono fortemente interconnesse e intrecciate agli obiettivi ricercati dagli artisti contemporanei. Inoltre, Bishop mette in luce l'analogia esistente tra la teoria di Bourriaud e la concezione di "opera aperta" proposta da Umberto Eco nei primi anni Sessanta⁸⁸.

La seconda critica di Bishop riguarda l'affermazione di Bourriaud secondo la quale le relazioni generate dall'estetica relazionale siano di natura intrinsecamente democratica. Bishop contesta questa prospettiva poiché le relazioni promosse dall'arte relazionale appaiono principalmente armoniose e rivolte a comunità omogenee. Secondo la visione di Bishop, un discorso democratico si sviluppa in presenza di un qualche tipo di antagonismo che definisce le relazioni, enfatizzando il ruolo del dialogo e della negoziazione. Per questo motivo, sottolinea l'opera di due artisti, Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra, che non sono stati presi in considerazione da Bourriaud ma che, secondo la sua prospettiva, rappresentano modelli esemplificativi di una compenetrazione più complessa tra l'ambito sociale e quello estetico. Bishop

⁸⁷ R. Pinto, *Il dibattito sull'arte degli anni Novanta*, in N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., pp. 148-151.

⁸⁸ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", autunno 2004, vol. 110, pp. 53-62.

argomenta che non è più sufficiente sostenere che coinvolgere lo spettatore sia un atto democratico, piuttosto, ogni opera d'arte determina in anticipo il grado di partecipazione che lo spettatore può raggiungere con essa. Bishop infine sottolinea che il compito dell'analisi contemporanea dell'arte consiste nell'esaminare come l'arte attuale si rivolge agli spettatori e valutare la qualità delle relazioni che essa instaura con il pubblico senza lasciare da parte l'aspetto estetico⁸⁹.

I termini ombrello “arte partecipativa”, “attivismo” ed “arte relazionale”, non sono altro che delle chiavi di lettura attraverso le quali comprendere e valutare il vasto campo delle pratiche artistiche contemporanee. È all'interno di questo discorso che si possono inserire i tre artisti e casi studi trattati nei capitoli seguenti.

⁸⁹ Ivi, pp. 67-78.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

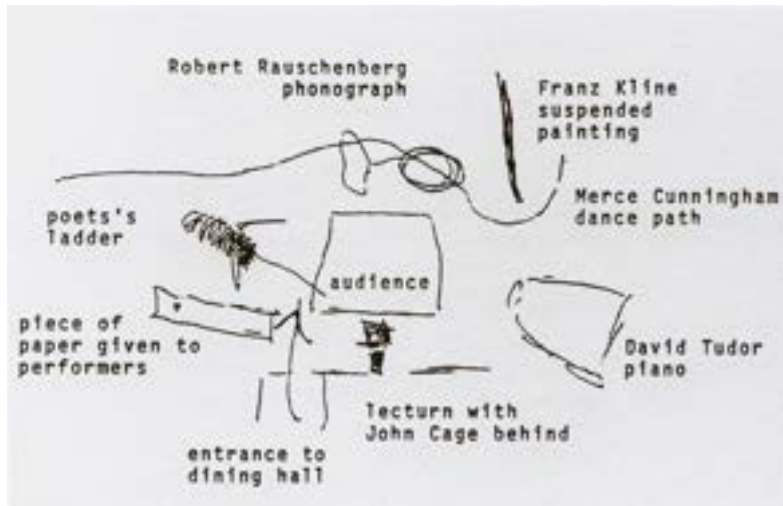


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

Arte come comunità: Maria Lai e la comunità di Ulassai

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti⁹⁰.

CESARE PAVESE, *La luna e i falò*

È con questa citazione del celebre romanzo di Cesare Pavese, *La luna e i falò*, che l'archeologa Maria Antonietta Mongiu e il direttore del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, Francesco Muscolino, aprono l'incontro intitolato *Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*. Parte dell'appuntamento "Dialoghi di Archeologia, Architettura, Arte e Paesaggio", la conversazione intende sottolineare e far comprendere meglio il legame che unisce l'artista Maria Lai (Fig. 30) al suo paese natale⁹¹.

Tutta la pratica artistica di Maria Lai può essere letta in relazione al rapporto che l'artista tesse con la Sardegna e, in particolare, con la sua comunità di origine, Ulassai. Nonostante trascorra gran parte della sua vita lontana da casa, si formerà infatti a Roma e a Venezia e vivrà per un lungo periodo nella capitale, il rapporto dell'artista con l'Isola è al tempo stesso energico e tumultuoso. La storia di Maria Lai con la Sardegna è quella di un eterno ritorno e Lai stessa sosterrà: "I rapporti con la Sardegna sono sempre dei rapporti vitali, è una radice da cui continuamente prendo nutrimento anche se poi ho bisogno di respirare altrove"⁹².

Per Maria Lai l'insularità diventa identitaria, aspetto che condivide con gli scrittori Salvatore Cambosu e Giuseppe Dessì. È grazie al sodalizio, alla lettura e alla

⁹⁰ C. Pavese, *La luna e i falò* (1950), Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, p. 9.

⁹¹ F. Muscolino, M. A. Mongiu (a cura di), *Incontro con Romano Cannas. Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*, in "Dialoghi di Archeologia, Architettura, Arte e Paesaggio", Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, 18 maggio 2023; <https://www.youtube.com/live/WEnZfv95dd8?si=6DZZ61KiPIGID94r> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

⁹² M. Bregani (diretto da), *Sulle tracce di Maria Lai*, LaGAlla23 productions, 2019; <https://www.raiplay.it/programmi/sulletracedimarialai> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

collaborazione con i due che Lai riscopre il senso del mito e delle leggende sarde che segneranno tutto il suo lavoro. Michela Murgia evidenzia brillantemente quest'attitudine dell'artista sostenendo:

“[Lai] capisce che i maestri non le servono perché li ha sempre avuti davanti: negli scenari di casa, nelle relazioni della comunità, nelle leggende dei vecchi e nel suo ricchissimo mondo interiore. Capisce che essere originale vuol dire anzitutto riconoscere le origini”⁹³.

Un aspetto importante da sottolineare nell'indagine sull'universo sardo portata avanti dalle tre personalità artistiche è che nessuno ricorre al dettaglio folcloristico. Il loro approccio è differente poiché, sebbene appartengano alla cosiddetta “cultura alta”, il loro sguardo è attento e umile, comprendono che la tradizione della loro terra e civiltà è portatrice di un artigianato altissimo che permea la vita quotidiana di ciascun cittadino e che rappresenta sempre una forma d'arte, sia esso espresso sotto forma di ricamo, tessuto, tappeto o racconto popolare⁹⁴. Inoltre, la curatrice Luisa Lonardelli legge questa volontà di Lai mettendola in relazione sia con ciò che la critica e femminista Carla Lonzi ha registrato negli anni Settanta nello scritto *Sputiamo su Hegel*, sottolineando il bisogno delle artiste di proporre una profonda deculturizzazione del linguaggio artistico e filosofico; sia con l'ingenuità che ha caratterizzato l'infanzia di Maria Lai in stretto contatto con la natura e con una civiltà preistorica⁹⁵. In particolare, Lai riprende l'eredità preistorica della Sardegna, legandosi a quelle narrazioni mitopoietiche che, nonostante siano riferite a un territorio specifico, hanno però la capacità di trasformarsi in universali. Lai rilegge le antiche leggende con uno sguardo attento al presente e ogni reinterpretazione si offre anche come

⁹³ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai*, nella serie di podcast “Monrgana”, episodio 21, 17 febbraio 2020; <https://storielibere.fm/?s=Morgana+Maria+lai> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

⁹⁴ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso edizioni, 2017, p. 31.

⁹⁵ L. Lonardelli, *Maria lai. Dispersersi nell'opera*, in “Vesper” *Materia-autore*, no. 2, primavera-estate 2020, p. 111.

un'occasione per riflettere sulla condizione dell'uomo e la relazione che intraprende con l'arte⁹⁶.

Una seconda caratteristica del percorso artistico di Maria Lai è il suo procedere solitario, sempre ai margini ma costantemente aggiornata sulle ricerche di punta dell'arte a lei contemporanea, situandosi così in un territorio di mezzo. Il suo linguaggio cambia dunque in relazione sia al contesto contemporaneo sia alla tradizione sarda, percorrendo e realizzando opere ascrivibili all'arte polimaterica (Fig. 31), all'utilizzo di materiali naturali e soprattutto quotidiani (Fig. da 32 a 34) in corrispondenza con l'emergere e la diffusione dell'Arte Povera, fino all'approdo all'Arte Concettuale negli anni Settanta. A questo proposito, la curatrice Elisa Fulco nel 1998 scrive dell'operato dell'artista:

L'anarchia linguistica, il nomadismo comportamentistico, l'utilizzazione di materie povere a portata di mano e naturali così come il recupero della dimensione antropologica del fare artistico sono le eredità morali che l'Arte Povera ha lasciato alla Lai, e ad un'intera generazione di artisti che sul finire degli anni Sessanta gravitava a Roma. [...] L'Arte Povera e l'Arte Concettuale infatti sono il sostrato su cui, dagli anni Sessanta a oggi, si muove autonomamente la Lai. [...] si ricompongono le conflittualità della Lai: isolamento e ansia di comunicazione⁹⁷.

O ancora, Elena Pontiggia, nel suo scritto monumentale *Maria Lai. Arte e relazione* del 2017 dove riepiloga l'intero lavoro dell'artista, mette in rilievo come il mondo di telai, tessuti e pani delle feste di Lai, espressione di una Sardegna millenaria, si sia relazionato in particolare con il mondo dell'Arte Concettuale:

Dialoga con l'arte più recente e muovendo dagli strumenti del lavoro della sua terra, dagli atavici elementi della cultura femminile mediterranea, e della

⁹⁶ E. De Cecco, *Come un gioco*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cat. (Nuoro, Museo d'Arte provincia di Nuoro, 11 luglio – 29 settembre 2002), Nuoro, Arte Duchamp, 2002, p. 17.

⁹⁷ C. Armeni, *Maria Lai e la critica*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 111.

Sardegna in particolare, si confronta con le tendenze contemporanee europee. Raccoglie l'eco di un'esperienza antica ma è attenta al presente⁹⁸.

Anche la stessa Maria Lai mette in rilievo questa sua attitudine quando dichiara:

Ciò che appare, cioè la cultura contemporanea, che senz'altro ho acquisito fuori dalla Sardegna, e che mi permette un dialogo col mondo, è solo la punta dell'iceberg. [...] Ho dietro di me millenni di silenzi, di tentativi di poesia, di pani delle feste, di fili di telaio⁹⁹.

Ma nell'opera di Maria Lai ci sono degli elementi che la avvicinano anche a esperienze d'oltre oceano, nello specifico alla Land Art per quanto riguarda i suoi interventi ambientali. Ciò che c'è di nuovo in Lai è però il carattere lirico della sua opera e la volontà di collaborare con il pubblico. Un aspetto particolare della sua ricerca artistica è infatti il rapporto complesso dell'artista con il binomio io – collettività. Lonardelli si interroga su questa caratteristica e nota come il procedere di Lai sia sempre in equilibrio tra privato e pubblico, anonimato ed espressione individuale, personale e collettivo. Nel suo saggio *Maria Lai, figlia d'anima*, Lonardelli offre una lettura interessante volta ad analizzare questo aspetto alla luce della condizione di Maria Lai di essere stata una figlia d'anima. In questo complesso sistema familiare la comunità agisce come una sorta di metafamiglia, il singolo svolge infatti un ruolo di corresponsabilità nella cura dell'infanzia, secondo una logica accrescitiva delle relazioni. All'età di due anni Lai viene lasciata agli zii ed è proprio nel periodo passato a Cardedu che scopre il suo talento artistico, alimentato dall'esclusività, rara per l'epoca, di essere figlia unica e dalla solitudine che ne consegue, ma anche dalla totale connessione con la natura. A Cardedu, in uno dei luoghi più remoti della Sardegna, Lai poteva vivere liberamente la propria creatività. Un altro aspetto portatore di questa dicotomia tra privato e pubblico è costituito dal richiamo di Lai a tutti quei gesti millenari e artigianali, iscritti nella storia della donna

⁹⁸ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 125.

⁹⁹ B. Casavecchia, *Maria Lai*, in "Flash Art", 23 giugno 2017; <https://flash---art.it/article/maria-lai/#> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

che non riguardano solo il quotidiano ma che costituiscono allo stesso tempo una simbologia sociale condivisa. Da una parte quindi Lai sceglie di vivere in disparte, al di fuori del meccanismo del sistema dell'arte; dall'altra, ricerca un'espressione che appartenga alla memoria collettiva di tutti, e che quindi non sia riferibile a nessuno, dove la firma dell'artista non sia più riconoscibile se non nella creatività generata dalla comunità stessa¹⁰⁰. Il percorso artistico di Lai procede con alcune variazioni stilistiche che non per forza vedono la fine di un linguaggio, ma che spesso si stratificano e uniscono, secondo una consequenzialità tutta sua, legata alle tradizioni millenarie della sua terra. Lai è mossa dal desiderio di collegare e unire insieme elementi distanti ricercando sempre di più la smaterializzazione dell'opera. Lai ha infatti confessato: "L'assenza dell'autore è una presenza più forte"¹⁰¹. La sua produzione può così essere letta come un lavoro volto a rendere l'oggetto artistico anonimo in modo tale da avvicinarlo il più possibile alla vita di tutti. Questo era il sogno di Maria Lai: "[...] poter fare comprendere l'arte, specie l'arte contemporanea, spesso di difficile lettura, a tutte le persone. Perché l'arte deve essere per tutti"¹⁰².

È possibile individuare degli elementi tipici nella ricerca artistica di Maria Lai. Primo fra tutti è l'attenzione che presta alla dimensione quotidiana realizzando opere che non solo inglobano elementi della realtà ma che arrivano spesso a coincidere con essa. Inoltre, introduce nel suo lavoro, in maniera estremamente naturale, materiali e procedimenti che hanno a che fare con la sfera intima e familiare. Il riferimento al lavoro domestico riguarda in particolare quei compiti e azioni ascritti all'ambito femminile a cui lei stessa si era sottratta. Ciò che colpisce è la lucidità di Lai nel riconoscere la sua posizione – sosterrà infatti: "Ero consapevole che la strada dell'arte era anche quella della mia emancipazione"¹⁰³ – e l'importanza della sua formazione per così dire domestica, dichiarando: "La prima Accademia di Belle Arti l'ho fatta con le donne che facevano il pane a casa mia"¹⁰⁴. Maria Lai assume dunque il ruolo di portatrice di tradizione, secondo la definizione data dall'UNESCO, ovvero diventa

¹⁰⁰ L. Lonardelli, *Maria Lai, figlia d'anima*, in "Palinsesti" 9, 2020, pp. 1-11.

¹⁰¹ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 328.

¹⁰² Ivi, p. 326.

¹⁰³ Ivi, p. 22.

¹⁰⁴ L. Lonardelli, *Maria Lai. Dispersersi nell'opera*, cit., p. 106.

portavoce del patrimonio immateriale femminile sardo ricreando quel mondo per trasmetterlo alle generazioni successive. È proprio il cosciente cortocircuito tra passato e presente che caratterizza tutta la sua opera, unito alla destrezza nell'utilizzare il linguaggio di entrambi¹⁰⁵.

Come sottolineato precedentemente, unito alla dimensione quotidiana va segnalato l'interesse per le arti minori, l'artigianato e le forme narrative. L'attenzione verso tali pratiche è in linea con la riflessione di altre artiste internazionali. Ad esempio, l'artista brasiliana Lygia Clark, citata nel primo capitolo di questo elaborato, recupera dal serbatoio artigianale tutta una serie di elementi e materiali che poi utilizzerà per produrre gli *Objetos relacionais*, ovvero degli oggetti artistici relazionali che servono a connettere fra loro le persone e le stesse con l'arte, soprattutto dal punto di vista terapeutico, curativo e migliorativo. Secondo Lai:

L'arte nasce col saper fare artigianale [...]. L'uno non esiste senza l'altro. [...] È questo il vero senso corale, coinvolgente, collettivo dell'arte. A Ulassai è avvenuto, si è ripetuto il miracolo medievale dell'homo faber¹⁰⁶.

Una terza caratteristica del lavoro di Lai è l'importanza assegnata alla cultura popolare, fonte imprescindibile di ispirazione e sostrato necessario per comprendere le sue opere. In particolare, Lai fa riferimento alle fiabe, alle leggende e ai rituali dell'Isola ormai parte della memoria collettiva popolare. Inoltre, l'artista utilizza e rielabora il patrimonio locale per riflettere sulle possibilità di comunicazione e sulle relazioni che legano il pubblico con l'arte. Aspetto posto in primo piano da Emanuela De Cecco nel saggio scritto per il catalogo della mostra *Come un gioco* dedicata a Maria Lai e tenuta presso il Museo d'Arte provincia di Nuoro nel 2002. Secondo De Cecco: “Lai, guardando la memoria popolare propone una forma di condivisione allargata, offre una risposta di drammatica attualità che si fonda sul recupero o meglio sul ritrovo di una base comune”¹⁰⁷. Per raggiungere questa base comune Lai ricerca nella cultura popolare sarda quelle fiabe e tradizioni caratterizzate da una semplicità

¹⁰⁵ B. Casavecchia, *Maria Lai*, cit., [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹⁰⁶ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 324.

¹⁰⁷ E. De Cecco, *Come un gioco*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 26.

primaria e universale, capace di trasformarsi in uno spazio comune per tutti, non solo per i sardi. Questa abilità di saper arrivare dal particolare all'universale viene notata dal critico Marcello Venturoli già nel febbraio 1957, quando Lai tenne la sua prima personale alla galleria l'Obelisco di Roma¹⁰⁸. Venturoli, recensendo la personale di Lai sul numero di maggio di *Prospettive meridionali*, conclude lo scritto definendo l'artista come “una sicura promessa non solo per l'arte sarda moderna, ma per quella della nuova generazione”¹⁰⁹.

Una quarta peculiarità riscontrabile nel suo percorso è l'aspetto ludico e spensierato che connota molte delle sue opere, soprattutto quelle realizzate in collaborazione con i bambini che uniscono al gioco il pedagogico. Lai infatti oltre che artista è anche insegnante di disegno, rimanendo sempre attenta a preservare la bambina che c'è in lei. Il gioco e la modalità del “come se” non viene utilizzata dall'artista solo nel processo creativo ma è anche un vero e proprio strumento con il quale affrontare la vita. Una delle sue dichiarazioni più famose, del 1994, sottolinea l'equivalenza tra gioco e arte sempre al centro della sua poetica: “Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti”¹¹⁰. Per Lai ricorrere alla dimensione ludica non è altro che un'ulteriore modalità attraverso la quale avvicinare all'arte adulti e bambini. Modalità che allo stesso tempo comprende un aspetto didattico poiché mira a educare il pubblico a vivere sempre meglio immerso nell'arte. Il direttore del Museo MAXXI di Roma, Bartolomeo Pietromarchi, descrivendo le sezioni in cui era stata suddivisa la mostra *Maria Lai. Tenendo per mano il sole* del 2019-2020 pone in rilievo come le stesse raccontino proprio questa “pratica del giocare, dell'incontrare, del partecipare, del condividere. L'oggetto diventa un dispositivo con cui entrare in relazione con l'altro”¹¹¹.

Un ulteriore attributo della poetica di Lai è il contatto empatico con la natura sviluppato nella sua infanzia, nello specifico negli anni trascorsi a Cardedu. L'attenzione che Maria Lai presta al paesaggio è connessa ai miti della sua terra,

¹⁰⁸ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 63.

¹⁰⁹ C. Armeni, *Maria Lai e la critica*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 104.

¹¹⁰ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 17.

¹¹¹ Museo MAXXI, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, 26 luglio 2019; https://youtu.be/G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

ancorata a un panorama preistorico. La riflessione attorno a questo tema raggiunge il suo apice con l'opera *Legarsi alla montagna* dove la meditazione sul paesaggio diventa “motore capace di innescare relazioni”¹¹².

2.1 Tessere relazioni: la performance collettiva *Legarsi alla montagna*

È l'8 settembre 1981 e tutti gli abitanti di Ulassai sono pronti a collaborare e a realizzare l'azione collettiva *Legarsi alla montagna*. L'opera consiste nel legare insieme ogni casa, finestra e balcone di Ulassai con un nastro celeste che il giorno successivo, il 9 settembre, verrà fissato alla montagna, unendo così ogni cittadino al proprio vicino e al paesaggio circostante. Maria Lai ha più volte raccontato la genesi e lo svolgimento dell'opera, evidenziando sempre come l'occasione di mettere in atto la performance sia arrivata inaspettatamente. Nel 1979, Maria Lai viene invitata dall'allora sindaco di Ulassai, il democristiano Antioco Podda, a fare un monumento ai caduti di guerra. Emanuela De Cecco, nel suo saggio del 1996 *Maria Lai. Le fila del racconto*, si affida alle parole dell'artista stessa per riportare le dinamiche che hanno condotto alla realizzazione di questo evento rivoluzionario. Lai sottolinea: “avevo un problema col mio paese, non andavo lì da decine di anni – abitavo a Roma – ed ero convinta che non ci avrei più messo piede”¹¹³. Le parole dell'artista sono così dure poiché nel 1955 aveva perso il fratello Lorenzo, ucciso in seguito a un agguato avvenuto proprio a Ulassai. È anche per via di questa tragedia familiare che Maria Lai decide di lasciare nuovamente la Sardegna e di stabilirsi a Roma, dove può dedicarsi più liberamente alla carriera artistica e allontanarsi dal luogo che le ha recato così tanto dolore. Per questa ragione è inizialmente molto scettica nei confronti della chiamata del sindaco, certa che voglia rivangare il passato. La motivazione è invece di natura completamente diversa: per dare visibilità al paese ed entrare finalmente nella Storia, Podda e la giunta comunale avevano raccolto una somma di denaro e intendevano affidare la realizzazione di un monumento ai caduti alla loro concittadina, Maria Lai.

¹¹² E. De Cecco, *Come un gioco*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 27.

¹¹³ E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, in “Flash Art”, anno 29, no. 199, estate 1996, p. 70.

In un primo momento, Lai rifiuta la proposta replicando che l'unico modo per entrare davvero nella Storia è creare qualcosa di totalmente nuovo. Inoltre, ribadisce che con la sua arte è più interessata a realizzare un monumento ai vivi, piuttosto che ai morti, portando così la discussione a una fase di stasi. Due anni dopo il comune decide di richiamare Lai e sentire cosa suggerisce per Ulassai. Prende dunque vita *Legarsi alla montagna*, progetto che parte dalla volontà di dar vita a qualcosa che non fosse mai stato fatto prima e che potesse conciliare il mondo dell'arte con quello del paese. Per raggiungere questo obiettivo Lai capisce che l'autore dell'opera doveva essere l'intera Ulassai. Decide così di indagare nella cultura popolare del paese dialogando con le persone e scoprendo un mondo di fiabe e leggende che venivano tramandate di generazione in generazione e che erano veramente divenute parte del patrimonio e dell'inconscio collettivo di ciascuno¹¹⁴. La sovrabbondanza di racconti e miti è strettamente connessa al paesaggio di Ulassai, caratterizzato dai tipici affioramenti rocciosi dell'Ogliastro, i Tacchi, spesso soggetti a frane e smottamenti. Sovrastando l'abitato, i Tacchi svolgono una duplice funzione: da una parte inquadrano il territorio e rendono molto suggestivo ed emblematico il panorama; dall'altra, pur essendo ricchi di grotte che forniscono riparo, la loro presenza è minacciosa. Ed è proprio per stigmatizzare ed esorcizzare gli episodi tragici di frane che hanno coinvolto intere cittadine che sono nate e si sono tramandate diverse leggende, ognuna legata alla propria montagna¹¹⁵.

Maria Lai, tra la moltitudine di fiabe che riguardano Ulassai, ne nota in particolare una, sottolineando come essa ricorra più spesso delle altre. Si tratta della leggenda *Sa Rutta de is 'antigus* (La grotta degli antichi) in cui viene narrata la storia di una bambina mandata a portare il pane ai pastori che si trovavano sulla montagna circostante insieme al proprio gregge. La bambina viene spedita sulla montagna, che da sempre minaccia frane, così come cappuccetto fu mandata incontro al lupo. Salita sulla montagna, trova gregge e pastori rifugiati in una grotta poiché è in arrivo un temporale. La bambina rimane con loro al riparo e insieme guardano lo spettacolo della tempesta. A un certo punto, portato dal vento, vedono passare un nastro celeste e solamente la bambina, ancora capace di stupore, sceglie di inseguirlo e di uscire dalla grotta

¹¹⁴ Ivi, p. 72.

¹¹⁵ L. Lonardelli, *Maria Lai. Dispersersi nell'opera*, cit., p. 107.

salvando così la propria vita. In quel momento infatti la montagna frana inghiottendo i pastori e l'intero gregge. Nell'intervista condotta nel centro teatrale "Fueddo e Gestu" di Villasor, con cui Lai ha stretto un profondo sodalizio, l'artista ricorda che per gli ularnessi il nastro celeste del racconto era diventato il nastro della Madonna, simbolo di salvezza divina. Lai dà invece una lettura diversa della fiaba, per lei il nastro poteva diventare metafora dell'arte¹¹⁶. "I nastri sono il simbolo dell'arte, sono leggeri, effimeri, sono appena un colore. Non servono a nulla"¹¹⁷ dichiara nell'intervista di Romano Cannas per il servizio su *Legarsi alla montagna* della rubrica *Cronache italiane* della televisione nazionale. La metafora consiste proprio in questo: nell'utilizzare qualcosa di frivolo, quasi insignificante, che allo stesso tempo possa indicare direzioni di salvezza. L'arte, così come il nastro della leggenda *Sa Rutta de is'antigus*, è in grado di stupirci e salvarci. Nella prospettiva di Maria Lai il nastro è simbolo dell'arte mentre Ulassai è una metafora del mondo contemporaneo continuamente minacciato dalla guerra.

Ma c'è anche un'altra storia che risuona familiare, a cui Maria Lai però non accenna. Si tratta dell'episodio di Ersilia de *Le città invisibili* del 1972 di Italo Calvino. Qui Calvino racconta di una città nella quale i rapporti tra gli abitanti vengono esibiti attraverso dei fili tesi tra una casa e l'altra. A seconda del colore, il filo dichiara se vi è una relazione di parentela, scambio, autorità o rappresentanza. Ogni qual volta la città risulti troppo intricata, tanto da non permettere più il passaggio, Ersilia viene smontata ed edificata altrove, lasciando dietro di sé la ragnatela di rapporti tessuta dalla gente¹¹⁸.

La proposta di Maria Lai per il comune di Ulassai è dunque la seguente: legare tra loro, utilizzando un nastro celeste, tutte le case e il paese al monte Gedili che cade a strapiombo sul territorio. Obiettivo di questa unione è tessere una relazione nuova e

¹¹⁶ C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna, Villasor, 2003;
<https://www.sardegna.digitalibrary.it/detail/6499b8cfe487374c8f801dba> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹¹⁷ F. Muscolino, M. A. Mongiu (a cura di), *Incontro con Romano Cannas. Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹¹⁸ I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 2011, p. 74.

pacifica tra i cittadini e la natura. Lai suggerisce di dar vita a un'azione corale nella quale la sua autorialità più che disperdersi, viene condivisa. Inizialmente molti sono i contrari, e altrettanti coloro che non riconoscono l'insolita proposta di Lai come un'azione artistica. Inoltre, la maggior parte dei cittadini è scettica poiché il comune ha invitato Lai a fare un'opera e lei chiedeva che venisse fatta da loro, generando la paura di risultare ridicoli agli occhi degli altri. Ma, forse, la problematica più grande consiste nel dover legare le case, quindi le famiglie, le une con le altre. Viene così allo scoperto un paese logorato dai conflitti e dai rancori¹¹⁹. Nel precedentemente citato servizio, Romano Cannas mette in rilievo questo aspetto dichiarando che nella zona del nuorese è ancora preponderante la vecchia retorica secondo la quale l'odio sopravvive anche alla morte. Alla domanda di Cannas sul perché ha scelto di realizzare l'opera a Ulassai Lai risponde: “Perché Ulassai è il mondo. Ha vissuto chiuso e non saprebbe aprirsi al mondo, è pieno di rancori, di ansie, di problemi materiali che non sa risolvere”¹²⁰.

Superati i primi momenti di esitazione e sospetto, la gente inizia ad aprirsi con l'artista e a collaborare. Le donne, specialmente quelle più anziane, sono le prime volenterose di partecipare e piano piano riescono a convincere l'intera comunità mediando, insieme all'artista, tra le varie inimicizie presenti in paese e proponendo un compromesso (Fig. da 35 a 38). È la comunità stessa infatti che, prendendo finalmente l'iniziativa, decide di creare un codice che potesse rendere espliciti i rapporti tra i vari vicini a seconda di come viene utilizzato il nastro (Fig. 39). Lai ricorda:

Lasciai a ciascuno la libertà di legarsi al proprio vicino. E così dove non c'era amicizia il nastro passava teso e dritto nel rispetto delle parti, dove l'amicizia c'era invece si faceva un nodo simbolico. Dove c'era un legame d'amore veniva fatto un fiocco e al nastro legati anche dei pani tipici detti su pintau¹²¹.

¹¹⁹ C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹²⁰ F. Muscolino, M. A. Mongiu (a cura di), *Incontro con Romano Cannas. Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹²¹ M. Picciau (a cura di), *Maria Lai e Ulassai. Arte Pubblica e intelligenza collettiva*, Le Gallerie degli Uffizi, 5 ottobre 2022; <https://www.uffizi.it/video/maria-lai-e-ulassai-arte-pubblica-e-intelligenza-collettiva> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

Per realizzare l'opera, il solo commerciante di tessuti del luogo dona alla comunità tredici pezze di stoffa di jeans dalle quali vengono ricavati ventisei chilometri di nastro successivamente distribuiti a ogni famiglia e casa di Ulassai. La mattina dell'8 settembre 1981 a un segnale prestabilito ha inizio la performance *Legarsi alla montagna* e in poco più di un'ora tutto il paese si unisce in un clima di festa che coinvolge anziani, adulti e bambini. L'8 settembre è inoltre il giorno in cui si celebra la Natività della Vergine Maria e, per conciliare i due eventi, anche nella processione è presente il nastro celeste e gli ultimi momenti dell'evento artistico si mescolano a quello religioso. L'azione termina il giorno successivo quando tre scalatori esperti fissano il nastro alla cima del monte Gedili (Fig. 40-41) per chiedere pace alla montagna e costruire un rapporto più stretto con la natura. Maria Lai ricorda con queste parole quel momento: "È un'attesa silenziosa, col fiato sospeso per circa due ore. Quando il nastro si solleva ad arco, dalla montagna ai tetti delle case, sembra un getto d'acqua"¹²².

2.2 Registrare e tramandare. La comunità come autrice e custode

Essendo *Legarsi alla montagna* una performance, dunque un'opera d'arte effimera e transitoria, risulta di fondamentale interesse indagare quelle che sono le diverse dimensioni e tracce in cui la performance continua a esistere. La nostra conoscenza dell'azione di Lai è infatti mediata e si basa su quelli che Rebecca Schneider ha definito "resti performativi"¹²³. I resti performativi diventano uno strumento attraverso il quale

¹²² E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 189.

¹²³ R. Schneider, *Performance Remains*, in "Performance Research" 6 (2), Routledge Journals, Taylor & Francis Ltd, giugno 2001, pp. 100-108. In questo saggio Schneider intende mettere in discussione l'interpretazione della performance come effimera. Tale lettura, limitata dalla logica dell'archivio, predeterminata e tipica della cultura occidentale, considera la performance come ciò che non rimane o, secondo la teorica Peggy Phelan, ciò che diventa sé stessa attraverso la scomparsa. L'obiettivo di Schneider è di soffermarsi sulle diverse dimensioni in cui la performance invece rimane, resiste ed esiste. Le performance lasciano dei resti performativi che non sono solo materiali (oggetti, fotografie o partiture) ma altresì dei resti che risiedono nella trasmissione da corpo a corpo. Il corpo diventa così una sorta di archivio, di ospite di una memoria collettiva. In conclusione, per Schneider la performance

mediare tra effimero e oggettivo, permettendo inoltre alla performance di essere esposta, conservata e collezionata.

A testimonianza di *Legarsi alla montagna* rimangono, oltre a qualche frammento di filo conservato da alcune famiglie come un cimelio¹²⁴, due documentazioni fondamentali: il cortometraggio *Legare collegare. Un filo di Maria Lai* dell'artista visuale sardo Tonino Casula, e le fotografie di Pietro Berengo Gardin. Entrambe oscillano tra prova documentaria e rappresentazione estetica arrivando anche ad assumere una funzione estetica indipendente, specialmente le seconde. Maria Lai infatti interviene sulle immagini di Berengo Gardin per evidenziare l'aspetto centrale dell'azione, ovvero la ragnatela relazionale, colorando il nastro con un pennarello azzurro o inserendo nelle fotocopie un filo celeste (Fig. 42). Lai cuce così due volte i legami tra Ulassai e il suo territorio. Sia la registrazione di Casula sia le fotografie scattate da Berengo Gardin mettono in rilievo i momenti salienti dell'azione e restituiscono la vivace partecipazione di tutta la comunità. Inoltre, esse hanno la forza di trasmettere il profondo coinvolgimento di quei gesti tra legare e collegare, gioco e rito, anche in coloro che non vi hanno preso parte. Lai sottolinea che la gente ha risposto "in una maniera sorprendente. Veramente mi rendo conto che Ulassai era il paese ideale, come se avesse aspettato questo momento finora. Era come mettere un fiammifero vicino alla legna pronta da ardere"¹²⁵.

Sicuramente un'altra dimensione nella quale questa performance continua a vivere e ad avere una forte eco è nei corpi degli ullassesi che vi hanno preso parte e che grazie a essa e per via di essa hanno modificato la propria dinamica di gruppo. L'incontro con la performance produce sempre una trasformazione e rende lo spettatore-

rimane e "begins again and again, [...] via itself as repetition [...], as an echo in the ears of a confidante, an audience member, a witness".

¹²⁴ F. Muscolino, M. A. Mongiu (a cura di), *Incontro con Romano Cannas. Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023]. Nello stesso incontro Romano Cannas ricorda che al funerale di Maria Lai venne evocata la giornata dell'8 settembre 1981 proprio grazie ai frammenti di nastro celeste che ogni famiglia conservava. Per dare un ultimo saluto all'artista si decise di legare la chiesa al cimitero con quello stesso filo con cui trentadue anni prima era stata realizzata la performance *Legarsi alla montagna*, sottolineando l'importanza che quell'evento aveva avuto non solo nella vita di Lai ma anche in quella della comunità di Ulassai.

¹²⁵ Ibidem.

partecipante allo stesso tempo testimone e custode dell'azione. Questi aspetti vengono evidenziati da Rebecca Schneider e, nella sua trattazione sui resti performativi, definisce la performance come una forma di conservazione e trasmissione di conoscenza da corpo a corpo¹²⁶. Maria Lai con *Legarsi alla montagna* è riuscita a dar vita a un fenomeno senza precedenti. Realizza una vera e propria scultura sociale, modellata su una fiaba locale, per ricucire la sua relazione con Ulassai e tessere un legame con e tra gli abitanti di questa cittadina. Nonostante le iniziali incomprensioni, l'intero paese ha partecipato su un piano paritario alla performance facendo emergere i valori del vivere collettivo e dell'essere comunità. Come esplicitato dal titolo stesso, l'azione prevede non solo una connessione tra le persone ma anche tra queste e la natura. Grazie alla proposta dell'artista si ricuciono così anche i legami primordiali tra il tessuto urbano e il paesaggio circostante, creando un dialogo articolato con il territorio dell'Ogliastra. Ravvivando il tessuto relazionale di Ulassai, Lai realizza una sorta di rito collettivo nel quale le coscienze private diventano collettive e dove le relazioni interpersonali riguardano la comunità intera: il privato diventa comunitario¹²⁷. *Legarsi alla montagna* è un momento fondante della poetica di Lai, l'artista dichiara infatti: “Questo dovrebbe fare l'arte: farci sentire più uniti, senza questo non siamo esseri umani”¹²⁸.

Questo è l'obiettivo di *Legarsi alla montagna*: modificare le vicende di gruppo e creare un più forte senso di comunità. Come si può supporre, la realtà risulta però differente ed è l'artista stessa a riconoscerlo: “Dopo vent'anni e più, il paese è ancora diviso, è gente diffidente, dura. Per loro questa non era arte, era un gioco”¹²⁹. A questo proposito, risulta molto interessante la conversazione di Michela Murgia con il poeta e scrittore Franco Arminio che ha studiato e analizzato a lungo le dinamiche interne al paese. Murgia traccia un legame tra l'artista e Arminio definendo che così come “Maria Lai, [Arminio] è un uomo capace di svelare mondi dentro le miniature delle

¹²⁶ R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Londra/New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2011, pp. 97-105.

¹²⁷ E. De Cecco, *Come un gioco*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 51.

¹²⁸ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 10.

¹²⁹ C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

parole e delle comunità”¹³⁰. Arminio definisce il paese come una comunità che fa resistenza e come un organismo ostile alle innovazioni. Sostiene inoltre che il paese, una volta assunta una determinata forma relazionale tende a mantenerla nel modo più conservatore possibile e proprio per questo diventa fondamentale avviare dei conflitti all’interno della piccola comunità. La forza e l’importanza dell’azione *Legarsi alla montagna* di Maria Lai sta proprio nell’aver avviato un dialogo e nell’essere diventata un motore di cambiamento capace di costruire un’idea nuova nella e della comunità ulassese¹³¹. La partecipazione di tutto il paese e la ridefinizione del tessuto relazionale sono due aspetti significativi dell’evento, ma Lai riscontra anche un lato negativo:

Una cosa è certa: si era tentato di portare l’arte per strada, ma la gente non l’ha capita. Ho tentato di far fare l’opera alla gente, la gente l’ha fatta, si è divertita ma non l’ha capita. Non siamo ancora arrivati noi artisti a comunicare. Io faccio tanti tentativi [...] per raggiungerli. Le fiabe, i miti, i racconti, il teatro, forse sono veicoli più adatti – ma come artista mi sento alla deriva¹³².

Partecipare non vuol dire comprendere, ma certamente *Legarsi alla montagna* ha avuto la capacità di far riflettere le persone e nonostante non tutti siano consapevoli di aver preso parte a un evento che ha veramente “dato al mondo un’immagine diversa di come può essere l’arte”¹³³, molti ricordano e raccontano con orgoglio le due giornate del settembre 1981. Alberto Cannas, sostenitore del lavoro di Lai e primo direttore del museo Stazione dell’Arte di Ulassai, dirà: “[L’azione] Sembrava quasi morta dopo che il vento dell’autunno del 1981 finì di strappare gli ultimi nastri legati alle case, alle finestre, alle montagne di Ulassai. Invece quel nastro ha continuato a volare”¹³⁴. Anche la storica dell’arte Maura Picciau, durante la conferenza *Maria Lai e Ulassai. Arte pubblica e intelligenza collettiva* tenutasi presso l’Auditorium Vasari degli Uffizi il 5 ottobre 2022, ricorda un aneddoto personale riguardante la performance *Legarsi alla montagna*. Picciau racconta di essere venuta a conoscenza dell’evento grazie a una

¹³⁰ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹³¹ Ibidem.

¹³² E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, cit., p. 72.

¹³³ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 191.

¹³⁴ Ibidem.

ragazza, originaria di Ulassai, che le disse di aver vissuto il giorno in cui le case hanno parlato. Incuriositasi iniziò a interessarsi all'azione e verificò quanto l'opera fosse diventata in un certo senso mitica, quasi un miracolo. Così come la fiaba *Sa Rutta de is'antigus* continua a essere tramandata oralmente, anche la vicenda di *Legarsi alla montagna* viene sempre più trasmessa attraverso il dato narrativo, a testimonianza di quanto i cittadini siano in fondo coscienti di aver vissuto qualcosa di importante e unico¹³⁵.

2.3 Performance, Land Art o arte relazionale?

Legarsi alla montagna, come precedentemente sottolineato, è un'opera d'arte effimera, irripetibile che presenta caratteristiche nuove che diventeranno centrali nell'arte di fine Novecento. In primo luogo, evidenzia la perdita del valore simbolico del monumento. Nello specifico, questo aspetto va legato alla formazione di Maria Lai che nella seconda metà degli anni Quaranta aveva studiato sotto la guida dello scultore Arturo Martini all'Accademia di Belle Arti di Venezia. In quel periodo Martini era mosso dalla convinzione che la statuaria era entrata in un periodo di crisi e, preannunciando scenari catastrofici per la disciplina, teorizzò nel 1945 il testo dall'eloquente titolo *La scultura lingua morta*. A Ulassai la lezione di Martini si dimostra centrale, Lai decide infatti di realizzare un antimonumento, un'opera per i vivi¹³⁶.

In secondo luogo, l'azione si fonda sulla partecipazione del pubblico. Il ruolo dello spettatore, come affrontato nel primo capitolo, si modifica profondamente e il fruitore, da testimone passivo, diventa attore attivo dell'evento. Lai non solo lo invita a entrare nell'opera ma prevede che esso realizzi e diventi l'opera stessa. La buona riuscita di *Legarsi alla montagna* si deve infatti alla collaborazione e all'intervento dell'intera

¹³⁵ M. Picciau (a cura di), *Maria Lai e Ulassai. Arte Pubblica e intelligenza collettiva*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹³⁶ D. Mariani, *Legarsi alla montagna. Il monumento "ai vivi" di Maria Lai*, in "Espoarte", anno XX, no. 104, trimestre n. 1, 2019, p. 23.

comunità di Ulassai, coautrice dell'opera. L'autorialità è dunque condivisa e multipla¹³⁷.

L'azione *Legarsi alla montagna* costituisce così un caso unico nel panorama artistico italiano di fine Novecento. Tale unicità si rispecchia nella difficoltà e nell'esitazione della critica nel conferirle un'etichetta univoca. Ma è la ricchezza e la moltitudine di sfumature che la caratterizzano a renderla così interessante ancora oggi.

Inizialmente, poche voci si alzano a favore di *Legarsi alla montagna*, considerando l'azione come un evento artistico di primaria importanza e non semplicemente una festa folcloristica. Uno dei primi a rendersi conto del valore di questa esperienza e a sottolinearne il cambiamento di prospettiva attuato è Berengo Gardin che scrive nel marzo 1982: "L'artista autoritario e inquisitore, arbitro solitario e unico responsabile delle proprie e delle altrui decisioni, ha ceduto invece il passo all'umiltà del ricercatore che accompagna i vari attori lungo il corso dell'evento [...]"¹³⁸. Maria Lai è la promotrice di questa performance corale, come precedentemente visto con Tania Bruguera, l'artista sarda è *initiator* dell'opera corale che è poi in grado di raggiungere una propria autonomia. Per *Legarsi alla montagna* Lai ha interpretato il mondo circostante, ha proposto la metafora del nastro ma poi è stata la comunità ad eseguire manualmente l'opera. Filiberto Menna, per presentare le documentazioni visive della performance esposte due anni dopo alla mostra *Il paese dei nastri celesti* presso Spaziodocumento a Roma, scrive:

Forse che il grande sogno ad occhi aperti dell'arte moderna di cambiare la vita si è realizzato, [...]? Credo di sì: qui l'arte è riuscita là dove religione e politica non erano riuscite a fare altrettanto. Ma c'è voluta la capacità di ascolto di un'artista che ha saputo restituire la parola ad un intero paese e rendersi partecipe della memoria e dei fantasmi della gente comune, aiutandola a liberarsi della parte distruttiva di sé e ad aprirsi con disponibilità nuova al colloquio e alla solidarietà. E c'è voluta una intelligenza collettiva e una ostinazione anche del paese, [...], che non ha voluto monumenti ma luoghi comunitari, non opere d'arte nel senso

¹³⁷ E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, cit., p. 70.

¹³⁸ E. De Cecco, *Come un gioco*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 52.

tradizionale ma nuove occasioni per esercitare la vita sotto il segno della creatività e dell'alleanza¹³⁹.

Menna pone in rilievo alcuni aspetti principali della performance. Innanzitutto, l'attitudine di Lai all'ascolto e al fare un passo indietro come artista, al suo donarsi agli altri per realizzare qualcosa che non abbia più a che fare con la produzione di oggetti artistici ma piuttosto di esperienze comunitarie. Maria Lai è l'attivatrice di questo meccanismo volto a creare un più forte senso di appartenenza comunitaria e il suo obiettivo sembra essere quello di mimetizzarsi con la comunità stessa. Proprio come evidenziato da Menna, per raggiungere questo traguardo Lai ha bisogno della totale collaborazione della gente. Elena Pontiggia infatti definisce *Legarsi alla montagna* come un'opera arcaicamente corale che si basa sulla creazione di uno spazio di incontro nel quale stare insieme¹⁴⁰. Caratteristico di diverse azioni performative, il desiderio di fare comunità ha origini molto più antiche e, come il teatro e il rito, comporta necessariamente lo stare insieme. Il termine teatro deriva dal greco *theaomai*, guardare, essere spettatore, e da *teatron*, parola che indica sia l'edificio in cui hanno luogo le rappresentazioni sceniche, sia uno spazio adibito ad assemblee e orazioni pubbliche, un luogo comunitario. La performance di Maria Lai è dunque arcaicamente corale in questo senso, mira a creare una comunità attraverso una serie di azioni collettive e rituali organizzate "scenicamente", in un luogo e giorno prestabilito, per le quali si è al contempo attori e spettatori. Lai dà spazio a tutta la collettività. Tale aspetto può essere accostato anche alle ricerche intorno al rituale trattate tra gli altri da Erika Fischer-Lichte nello scritto *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*. Fischer-Lichte ragiona sul concetto di spettacolo soffermandosi in particolare sulla volontà di considerare il teatro come uno spettacolo o evento dove la centralità del testo viene meno, e sulla sua capacità di indurre una trasformazione sia in chi agisce sia in chi esperisce. Un ruolo centrale è infatti assunto dalla co-presenza corporea di attori e spettatori. Nel corso della sua trattazione Fischer-Lichte avvicina il teatro al rito riprendendo due scritti a suo avviso importanti. Il primo è *Lectures on the Religion of the Semites* del 1889 di William Robertson Smith dove

¹³⁹ F. Menna, *Per Ulassai*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., pp. 54-55.

¹⁴⁰ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 12.

viene ribaltata la tradizionale gerarchia che vedeva il mito come elemento primario e dove si sottolinea la preminenza del rituale che, attraverso un insieme di gesti corali, “lega tutti i partecipanti ad esso in un vincolo sociale indissolubile che fonda la comunità”¹⁴¹. Una prima svolta performativa è così avvenuta con gli studi sul rito e sul teatro e una genealogia interessante è quella proposta da Jane Ellen Harrison nel testo del 1912 *Themis: uno studio sulle origini sociali della religione greca*, citato da Fischer-Lichte. Secondo Harrison il teatro greco deriva direttamente dal rituale, il cui processo lo ha portato ad assumere una forma sempre più dialogica e narrativa fino a sfociare nella rappresentazione teatrale. Per questo la componente comunitaria risulta così marcata¹⁴². Un'altra importante ricerca in questo ambito è portata avanti dall'antropologo Victor Turner. Nel 1982 pubblica *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, scritto che affronta il legame esistente tra il rito e il teatro e dunque anche tra gli studi antropologici, le ricerche sulla performance rituale e il teatro moderno, specialmente quello sperimentale. Turner introduce il concetto di “dramma sociale”, unità di base della sua teoria sviluppatasi grazie all'osservazione e allo studio diretti dei rituali di differenti comunità, per sottolineare il fatto che le radici del teatro siano proprio da ricercare all'interno di questo concetto. Secondo l'antropologo, il dramma sociale e la forma processuale che esso assume, corrispondono alla forma drammatica della tragedia greca descritta da Aristotele nella *Poetica*¹⁴³. Vi è dunque una stretta connessione tra dramma sociale e scenico ed è da

¹⁴¹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte* (2004), ed. it. a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014, p. 54.

¹⁴² J. E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Londra, 1912, pp. VII-XXIX. Jane Ellen Harrison con questo testo controverso del 1912 dà vita a una complessa teoria che, come esplicito dal sottotitolo, intende ricercare le origini sociali della religione greca. Il suo studio parte dall'analisi dell'inno dei Kouretes che connette all'enfasi sociale del rito di iniziazione dei popoli primitivi, le cui rimanenze possono essere ritrovate sia nel ditirambo sia nel suo sviluppo successivo: il dramma. Entrambi sono caratterizzati dal fatto di essere eseguiti collettivamente e, così come il rituale, riguardano la rappresentazione della vita del gruppo e altresì della vita stagionale della natura. Tale radice è presente anche nei Giochi olimpici e non solo nel dramma. È dunque possibile affermare che i miti nascono dopo il rito che intendono tradurre in forma narrativa. La religione è sociale poiché costituita dal rito, azione e coscienza collettiva, e dal mito, rappresentazione dell'emozione.

¹⁴³ V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), edizione italiana a cura di S. De Matteis, tr. ita. di P. Capriolo, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 131-134.

esso che derivano le modalità della narrazione e della performance culturale. Inoltre, Turner pone in evidenza una differenza importante tra il rituale e il teatro che tornerà fondamentale in molte opere sperimentali e performative: il rituale, diversamente dal teatro, non attua alcuna distinzione tra attori e spettatori. Jerzy Grotowski, esponente di spicco del teatro sperimentale, dichiara:

L'azione [...] è di fatto il bisogno di molti, ma continua ad essere il dominio di pochissimi. [...] noi stiamo lavorando sui mezzi per *estendere* la sfera della cultura attiva. [...]. Non sto parlando di una produzione di massa di opere d'arte, ma di una sorta di esperienza creativa personale, che ha un'influenza non indifferente sulla vita privata di un individuo o sulla sua vita con altri¹⁴⁴.

Credo sia possibile sostenere che Maria Lai con questa performance abbia veramente dato vita a questo tipo di esperienza creativa personale. In *Legarsi alla montagna* l'azione performativa funge da impalcatura per un'azione rituale e trasformativa dove diventa centrale la costruzione di relazioni nuove tra l'essere umano e la natura.

Proprio per via di questo legame con la tematica paesaggistica e ambientale, l'azione di Lai è stata più volte circoscritta all'ambito della Land Art. Ma, come notato da Pontiggia, nel periodo in cui Lai progetta quest'opera il momento più intenso della Land Art si è già concluso. Inoltre, in Italia, la corrente ha assunto un approccio differente rispetto all'equivalente statunitense che opera su scala molto più grande. Nella Penisola, la difficoltà nel trovare estese aree incontaminate ha portato gli artisti a concentrare i propri interventi nelle aree urbane, puntando sulla costruzione di un rapporto con gli abitanti del territorio e dando vita a una pratica artistica più vicina alla cosiddetta arte pubblica. Forse, dunque, *Legarsi alla montagna* può intendersi come esempio di Land Art, ma solo nell'accezione italiana della tendenza. Tuttavia, è importante sottolineare che nessuno prima di Maria Lai è riuscito a raggiungere una tale partecipazione¹⁴⁵. È proprio questo coinvolgimento senza precedenti che costituisce la novità più dirompente dell'opera. Vincenzo Perna, scrivendo a proposito

¹⁴⁴ Ivi, p. 206.

¹⁴⁵ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 178.

di *Legarsi alla montagna*, lega l'azione corale di Lai alla necessità dell'uomo contemporaneo di riscoprire i rapporti umani e comunitari:

Dopo l'esaltazione per il consumismo e l'urbanesimo, dopo i miti dell'opulenza, dell'era tecnologica e della futurologia, l'uomo [...], richiede l'effetto per così dire terapeutico e sostanzialmente liberatorio degli incontri nelle piazze e nelle strade, il piacere di guardarsi più che quello di sentirsi per telefono, [...]. Ben diversamente da Christo [...] qui [nell'opera di Lai] si riscontra un esemplare momento di aggregazione sul territorio che vede impegnati su un piano paritario l'operatore estetico e gli altri nella costruzione di un evento significativo per la realtà complessiva e la vita di ciascuno¹⁴⁶.

L'attenzione verso le relazioni umane, la volontà di tessere un più forte legame comunitario e l'estensione dell'autorialità, caratteristiche preponderanti nell'opera di Maria Lai, anticipano ciò che Nicolas Bourriaud ha definito estetica relazionale. In tale pratica artistica l'opera d'arte diventa uno strumento in grado di generare luoghi di incontro, legami e dunque comunità, seppur spesso solo momentaneamente. *Legarsi alla montagna* dunque non è solo arte pubblica, né Land Art, ma rientra nell'ambito dell'arte relazionale e della partecipazione comunitaria. Il paese di Ulassai è al contempo oggetto ed esecutore dell'evento e, nonostante l'intento di Lai sia poetico, l'azione assume una connotazione sociale confermando ciò che sostiene Bourriaud; ovvero che l'arte relazionale, investendo la sfera dei legami pubblici sviluppa anche un progetto politico. È da questo punto di vista che la performance di Lai può essere accostata all'idea di Gramsci della cultura per il popolo, per le persone: “è chi cammina per strada che deve conquistare la cultura”¹⁴⁷. *Legarsi alla montagna* oltre che rappresentare un antecedente dell'arte relazionale, si offre anche come argomento a conferma della critica mossa da Claire Bishop a Bourriaud. Secondo Bishop, l'arte relazionale non costituisce una novità emersa esclusivamente negli anni Novanta, ma è indissolubilmente legata alla storia dell'arte che l'ha preceduta.

¹⁴⁶ C. Armeni, *Maria Lai e la critica*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 107.

¹⁴⁷ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 183.

Certamente *Legarsi alla montagna* è una performance e un'opera d'arte partecipativa. Il pubblico, in quanto attivo co-autore dell'opera non deve esperire ma vivere un'esperienza unica e transitoria che diventa emotiva, sensoriale e relazionale sia nei confronti dell'opera sia rispetto agli altri, poiché l'incontro costituisce un elemento cruciale della performance stessa. Lamberto Pignotti pone in rilievo questa caratteristica di Lai e ribadisce:

Maria Lai tende in maniera esplicita a far entrare il lettore e l'osservatore nell'opera [...]. Entrato insomma *nell'opera*, lui venuto magari soltanto per vedere, deve mettersi *all'opera*. Si ritroverà volta a volta a confondersi giocosamente con dei bambini, a indossare il costume di un pastore, a legarsi con ali a una montagna, a dar corpo a una favola, ad essere sul piede di partenza di un'avventura¹⁴⁸.

Maria Lai intreccia e cuce insieme spettatorialità e autorialità per dare voce alla comunità e per avvicinare così tutti all'arte. La sua rivoluzione si attua grazie alla gentilezza che la connota e alla lucidità con cui si è guardata intorno, prestando un'attenzione nuova e sincera a un luogo periferico, lontanissimo dai centri dell'arte istituzionale, e creando lì un'opera che anticipa di quasi due decenni la riflessione di Bourriaud. È pertanto corretto sostenere che questa performance di Lai contiene molte delle parole chiave caratteristiche delle pratiche artistiche contemporanee come: esperienza, comunità, relazione, partecipazione e paesaggio.

2.4 Ciò che resta: l'eredità di Maria Lai

Il lascito della performance *Legarsi alla montagna* va oltre il ricordo delle due giornate del settembre 1981. L'intreccio che Lai e gli abitanti di Ulassai tessono insieme con il proprio territorio e soprattutto con le proprie origini sarà infatti centrale nelle successive opere corali dell'artista. Sicuramente Ulassai non è più la stessa, non

¹⁴⁸ C. Macel, *Viva Arte Viva: Biennale Arte 2017*, 57. *Esposizione internazionale d'arte*, cat. (Venezia, La Biennale di Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017), Venezia, La Biennale di Venezia, 2017, p. 192.

solamente perché attraverso questa azione ha tentato di ricucire i propri rapporti interpersonali, ma anche perché la performance è stata la prima di una lunga serie di progetti e azioni collettive volte a generare dei cambiamenti sia permanenti che temporanei. Attraverso queste pratiche artistiche partecipative Maria Lai non intende realizzare delle utopie, quanto avvicinare la quotidianità di ciascuno all'arte:

Non ho mai pensato di voler cambiare il mondo né il modo di fare arte, né di fare opera didattica. È mia convinzione che i linguaggi dell'arte [...] siano [...] accessibili e praticabili da tutti. La prima chiave di lettura dell'arte è il praticarla materialmente¹⁴⁹.

Tale desiderio si legge anche nel rapporto e nell'esperienza collaborativa che Lai intraprende prima con le tessitrici di Dorgali e, dopo la vicenda di *Legarsi alla montagna*, con la cooperativa Su Marmuri di Ulassai. L'artista, volenterosa di proseguire la sua "missione" relazionale nel e con il paese, dona alle artigiane di questa associazione una serie di disegni che hanno per protagonista una capretta (Fig. 43), tra i temi da lei più amati¹⁵⁰. Il padre di Maria Lai era infatti solito definirla una "capretta ansiosa di precipizi"¹⁵¹ a intendere proprio il carattere intraprendente e deciso della figlia.

L'eredità forse più grande della performance del 1981 è dunque il profondo sodalizio creatosi tra Maria Lai e la popolazione di Ulassai. Lai negli anni successivi continua a svolgere il ruolo di *initiator* con l'obiettivo di unire e collegare tutti mediante l'arte e senza mai lasciare indietro la riflessione sul paesaggio. Lai dà così vita a dei rituali laici, spesso a metà fra azione teatrale, performativa e gioco, che le permettono di sperimentare con e attraverso le diverse comunità con cui collabora. La curatrice Luigia Lonardelli mette in rilievo un aspetto specifico di questa attitudine dell'artista. Le comunità con cui entra in contatto sono spesso attraversate da

¹⁴⁹ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., pp. 199-200.

¹⁵⁰ L. Lonardelli, *Maria Lai, figlia d'anima*, cit., p. 11. Inoltre, Maria Lai legge la capretta come una metafora della fantasia, sempre alla ricerca "di libertà e di precipizi di alture e di strapiombi, come chi fugge dalle certezze" – in E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 264.

¹⁵¹ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai*, cit., [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

sentimenti ambigui che oscillano tra il benessere dato dallo scambio frequente di relazioni, di beni e di servizi, e il malessere dovuto ai limiti imposti al singolo individuo da gruppi così chiusi. L'obiettivo di Lai è di giocare con questa equivocità per mettere in rilievo i vari aspetti che animano una particolare comunità e per evidenziare la potenzialità di relazioni nuove e durature¹⁵².

Nel 1982 Maria Lai realizza la prima di una lunga serie di opere che porteranno Ulassai a diventare un vero e proprio museo a cielo aperto. Utilizzando i fondi precedentemente raccolti dal comune e mai impiegati per *Legarsi alla montagna* propone di avviare un'opera di restauro per l'antico lavatoio della cittadina (Fig. 44), importante luogo di incontro per le donne della comunità. La vicenda dell'anno precedente ha lasciato un segno profondo anche nella stessa Lai che sceglie infatti di collaborare pure in questo caso. Chiama così lo scultore Costantino Nivola e i pittori Guido Strazza e Luigi Veronesi per decorare il lavatoio e dare vita a un'opera collettiva dedicata alla fruizione comunitaria¹⁵³.

A partire dagli anni Ottanta Maria Lai progetta diverse opere relazionali rivolte in particolare ai bambini. L'artista sviluppa fin da giovane una profonda propensione pedagogica e la sua carriera didattica proseguirà in parallelo a quella artistica per diversi anni. Lai presta grandissima attenzione al mondo dei più piccoli che coinvolge sempre nelle proprie azioni e di cui ammira la capacità a lasciarsi stupire. Tra gli eventi che prevedono la partecipazione attiva anche dei bambini si possono citare *Reperto* (Fig. 46), realizzata nel 1982 a Villasimius con gli studenti delle scuole elementari, volta a evidenziare l'importanza del restituire agli oggetti quotidiani un nuovo significato e una più attenta cura. *L'alveare del poeta* (Fig. 45), del 1984, dove Lai invita tutta la comunità di Orotelli, paese natale di Salvatore Cambosu, a rendere omaggio allo scrittore disegnando sulle facciate delle case degli alveari stilizzati, realizzabili da chiunque. Alludendo al testo *Miele amaro*, l'alveare viene così presentato come metafora della vita e dell'arte grazie a una serie di azioni semplici e simboliche che da molti critici vengono definite di Teatro Povero. In questi anni infatti Lai inizia altresì a collaborare con il teatro e stringe un profondo sodalizio con la compagnia sperimentale "Fueddu e Gestu", anch'essa molto attenta alla cultura

¹⁵² L. Lonardelli, *Maria Lai. Dispersersi nell'opera*, cit., p. 109.

¹⁵³ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 194.

popolare sarda¹⁵⁴. Nel 1997, in occasione del progetto *Arteinsieme*, danno vita all'evento di teatro totale *L'albero del miele amaro* per il quale coinvolgono l'intera cittadina di Siliqua. Ancora una volta il punto di partenza di Lai arriva dalla cultura popolare, fonte dalla quale attinge a piene mani poiché le consente di tessere una trama più leggera e comprensibile e più vicina alla gente comune. È a questo proposito che Lai dichiara: "L'autore, che nel suo lavoro esce sempre da sé stesso, in questa esperienza tenta in modo concreto di diventare collettività"¹⁵⁵.

I tre esempi citati permettono di porre in rilievo quella che risulta essere la vera vocazione di Lai: l'azione corale. È proprio grazie all'organizzazione di questi eventi partecipativi che l'artista riesce nel suo intento di permeare con l'arte la vita quotidiana dei suoi concittadini. Lo storico dell'arte Salvatore Naitza considera le performance di Lai come la sua espressione più interessante e, nel catalogo della mostra *Venticinque anni di ricerca artistica in Sardegna* tenutasi a Nuoro nel 1983, scrive:

L'autentica vocazione di Maria Lai, [...], appare in modo sempre più convincente l'azione, intesa come figuratività reale che ha bisogno di pochi oggetti, [...] per essere espressa compiutamente. Potremmo concludere definendo questa somma di interventi come teatro povero, [...]. Performance è più adatto ma è ancora poco. In effetti se non manca lo spettacolo, non c'è in Maria Lai la spettacolarità ridondante e autocompensativa tipica di tale pratica; restano invece fondamentali l'azione come rito e gli oggetti come simboli, quasi una "sacra rappresentazione". Ma appunto la ritualità e il simbolo sono alla base di tutta la sua produzione, [...] dove la concettualità è [...] simbologia, aderenza all'universo sardo, soprattutto a quello femminile, memoria acuta, dimensione dei sentimenti¹⁵⁶.

Nei primi anni Novanta Lai si dedica inoltre a un tipo nuovo di opere pubbliche. Nello specifico, si tratta di interventi su scala urbana che l'artista realizza in cooperazione con ingegneri e maestranze artigianali. Tali progetti site-specific mirano a rendere paesaggisticamente più armoniosi i muri di contenimento costruiti a Ulassai per arginare la costante minaccia di frane. Ascrivibili all'ambito della Land Art, opere

¹⁵⁴ Ivi, pp. 202-251.

¹⁵⁵ Ivi, p. 354.

¹⁵⁶ C. Armeni, *Maria Lai e la critica*, in E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cit., p. 107.

come *Le capre cucite* (1992), *La strada del rito* (1992) e *La scarpata* (1993 – Fig. 47) contribuiscono altresì a quell’idea di museo diffuso che anima l’artista e attraverso questi progetti capisce l’importanza del creare interventi nei quali il paesaggio “resta protagonista e l’arte nasce per dargli voce”¹⁵⁷. Lai è dunque mossa da questa duplice volontà a diffondere e disperdere sia la sua autorialità sia i suoi progetti nel territorio, rendendo tutti partecipi e trasformando l’Ogliastra in un effettivo centro di arte contemporanea.

Un’ulteriore tessera del progetto volto a rendere Ulassai un luogo artistico all’avanguardia è la costituzione del museo Stazione dell’Arte nel luglio 2006. Nato grazie alla generosità di Maria Lai, che ha donato al comune più di un centinaio di opere, il museo intende ricordare la sua opera e formare i giovani attraverso la promozione di residenze d’artista che permettono di entrare in uno stretto contatto con il suo lascito. Il luogo che ospita il museo non è casuale, si tratta infatti della vecchia stazione ferroviaria locale, percepita da Maria Lai come lo spazio ideale dove esporre il suo lavoro in quanto la stazione, luogo di partenze e di arrivi, diventa il crocevia di incontri e di relazioni umane dinamiche. Grazie all’istituzione della Stazione dell’Arte e alla realizzazione dei molteplici interventi paesaggistici sempre più turisti arrivano a Ulassai, segno dell’eredità anche economica che Lai ha lasciato al piccolo comune¹⁵⁸.

Maria Lai ha donato alcune sue opere anche ad altri piccoli borghi sardi. In particolare, nel 2008, ad Aggius ha installato tredici *Telai* (Fig. 48) lungo le facciate delle abitazioni del centro storico, preludio dell’ultima azione corale dell’artista definita da Elena Pontiggia come il suo testamento spirituale. Il 26 luglio 2008 Maria Lai e la comunità di Aggius realizzano *Essere è tessere. La tessitura dà spettacolo* (Fig. 49-50), costituita da una serie di azioni che si snodano lungo tutto il paese della Gallura. Questo intervento nasce dopo tre anni di dialogo e collaborazione con le artigiane di Aggius, cittadina nota per la particolare tessitura di tappeti condotta ancora secondo le antiche tradizioni artigianali. Come accaduto a Ulassai nel 1981, Lai inizialmente non accetta l’invito del comune di progettare una mostra-concorso, e propone la realizzazione di un’esperienza ambientale. Inoltre, anche in questo caso

¹⁵⁷ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 258.

¹⁵⁸ Museo Stazione dell’Arte, Ulassai; <https://www.stazionedellarte.com/il-museo/> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

l'evento coincide con la festività religiosa locale dedicata a Sant'Anna. A stringere una più forte connessione tra i due eventi, *Essere è tessere e Legarsi alla montagna*, è proprio la presentazione del cortometraggio di Tonino Casula *Legare collegare. Un filo di Maria Lai*, prima "stazione" dell'evento che dà il via ufficiale all'azione. Secondo Pontiggia, *Essere è tessere* si pone come:

una dichiarazione di poetica e insieme un assioma filosofico: non c'è opera d'arte che non sia tessitura di relazioni, come non c'è esistenza che non sia creazione di legami e non c'è conoscenza che non sia costruzione di nessi logici e intellettuali. La tessitura, insomma, è metafora della cultura e della storia dell'uomo¹⁵⁹.

Essere è tessere è davvero un momento di festa e di esperienza corale. L'obiettivo di questa azione può dunque essere identificato con la volontà di creare una comunità di persone attive, di attori che svolgono un ruolo centrale nella propria vita individuale e collettiva. Inoltre, il titolo della performance può essere letto come una dichiarazione di poetica dell'artista. Il rammendare e il cucire tornano durante tutto il suo percorso che è attraversato da un filo che lega insieme i telai ai libri, le favole alle persone e tutti al paesaggio. Questa propensione di Lai verso la tessitura e le relazioni è carica di riferimenti mitici. Tale aspetto viene sottolineato da Mirella Bentivoglio in occasione della mostra *Materializzazione del linguaggio* del 1978: "Forse una prova di penetrazione nell'inconscio; e dell'incontro della donna con il suo mito. Il filo delle Parche, di Arianna, di Aracne, il filo di un discorso spezzato, che sembra ora venire ripreso"¹⁶⁰. Anche lo scrittore Marcello Fois, conoscitore del lavoro di Maria Lai, soffermandosi sulla metafora tessile dell'artista e sulla sua connessione millenaria con la natura sarda dichiara: "Come le dita della tessitrice nel telaio, così la natura indica la via. Natura è cultura"¹⁶¹.

¹⁵⁹ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 326.

¹⁶⁰ M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, cat. (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre 1978), La Biennale di Venezia, 1978, p. 3.

¹⁶¹ M. Picciau (a cura di), *Maria Lai e Ulassai. Arte Pubblica e intelligenza collettiva*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

In conclusione, la riflessione di Maria Lai sul vivere comune e sul creare arte insieme è centrale nell'arte contemporanea, specialmente nel periodo odierno, caratterizzato da un forte individualismo. Sempre più artisti si confrontano con queste tematiche, mossi dalla volontà di coinvolgere gli spettatori e di creare grazie all'arte dei luoghi di incontro comunitari differenti. Un primo esempio può essere visto nell'emergere dell'arte relazionale e nella fama raggiunta dagli artisti che Bourriaud inserisce nella corrente. Tale questione chiarisce la presenza di Maria Lai alla 57° Biennale d'Arte di Venezia del 2017. Intitolata *Viva Arte Viva* e curata da Christine Macel, l'esposizione si snoda lungo nove padiglioni che corrispondono ad altrettanti capitoli e famiglie di artisti. La curatrice intende proporre un'esperienza nella quale lo spettatore entra in contatto con le opere di artisti appartenenti a diverse generazioni. Maria Lai fa parte del Padiglione dello Spazio comune dedicato a coloro che attraverso la loro opera si interrogano sulla collettività e sulle modalità di costruzione di una comunità¹⁶². Nel 2017 Lai, ormai morta da quattro anni, è sotto i riflettori del mondo istituzionale artistico poiché è presente con una sala retrospettiva sia alla Biennale di Venezia sia a documenta 14 di Kassel. L'inizio di un'attenzione senza precedenti nei confronti dell'artista risale però al 2008 quando Francesco Bonami sceglie di esporre il telaio *Oggetto-Paesaggio* del 1967 nella mostra *Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione, 1968-2008* a sottolineare l'importanza del lavoro e del ruolo di Lai così legato alla particolarità sarda ma capace di connettersi alle ricerche di punta europee. Bonami definisce la mostra *Italics* come:

una domanda, un'inchiesta, un'esplorazione su più di cento artisti, che tutti insieme rappresentano una sorta di grande civiltà contemporanea scomparsa e all'improvviso ritornata in superficie, della quale ci domandiamo perché nel mondo si sappia così poco¹⁶³.

¹⁶² C. Macel, *Viva Arte Viva: Biennale Arte 2017, 57. Esposizione internazionale d'arte*, cit., p. 21.

¹⁶³ F. Bonami (a cura di), */italics/ Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 – 22 marzo 2009), Palazzo Grassi Venezia e Museum of Contemporary Art Chicago, Mondadori Electa S.p.A, Milano, 2008.

Questa idea di civiltà che riappare improvvisamente di Bonami ricorda un pensiero di Lai quando sostiene: “L’arte io la considero archeologia, [ogni opera] deve essere dimentica e riscoperta. Non può parlare subito, appena nata”¹⁶⁴.

Grazie a Maria Lai e alla sua sensibilità artistica “l’arte ci prende per mano”¹⁶⁵
(Fig. 51).

¹⁶⁴ C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un’ora con Maria Lai*, cit.; [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

¹⁶⁵ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, cit., p. 294. Nel 2003 questo aforisma di Maria Lai diventa il protagonista di una delle sue grandi lavagne in tessuto. Lai cuce sulla tela color antracite le linee e la quadrettatura tipica delle lavagne scolastiche e, utilizzando una calligrafia infantile, scrive la frase “l’arte ci prende per mano” a simboleggiare un ulteriore invito a lasciarsi guidare dall’arte così come fanno i bambini quando seguono i genitori tenendoli per mano. La lavagna *L’arte ci prende per mano* (Fig. 51) è un’opera pubblica esposta su un edificio che si affaccia sul piazzale della scuola elementare di Ulassai, è una delle tante opere che l’artista dona alla sua città.



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

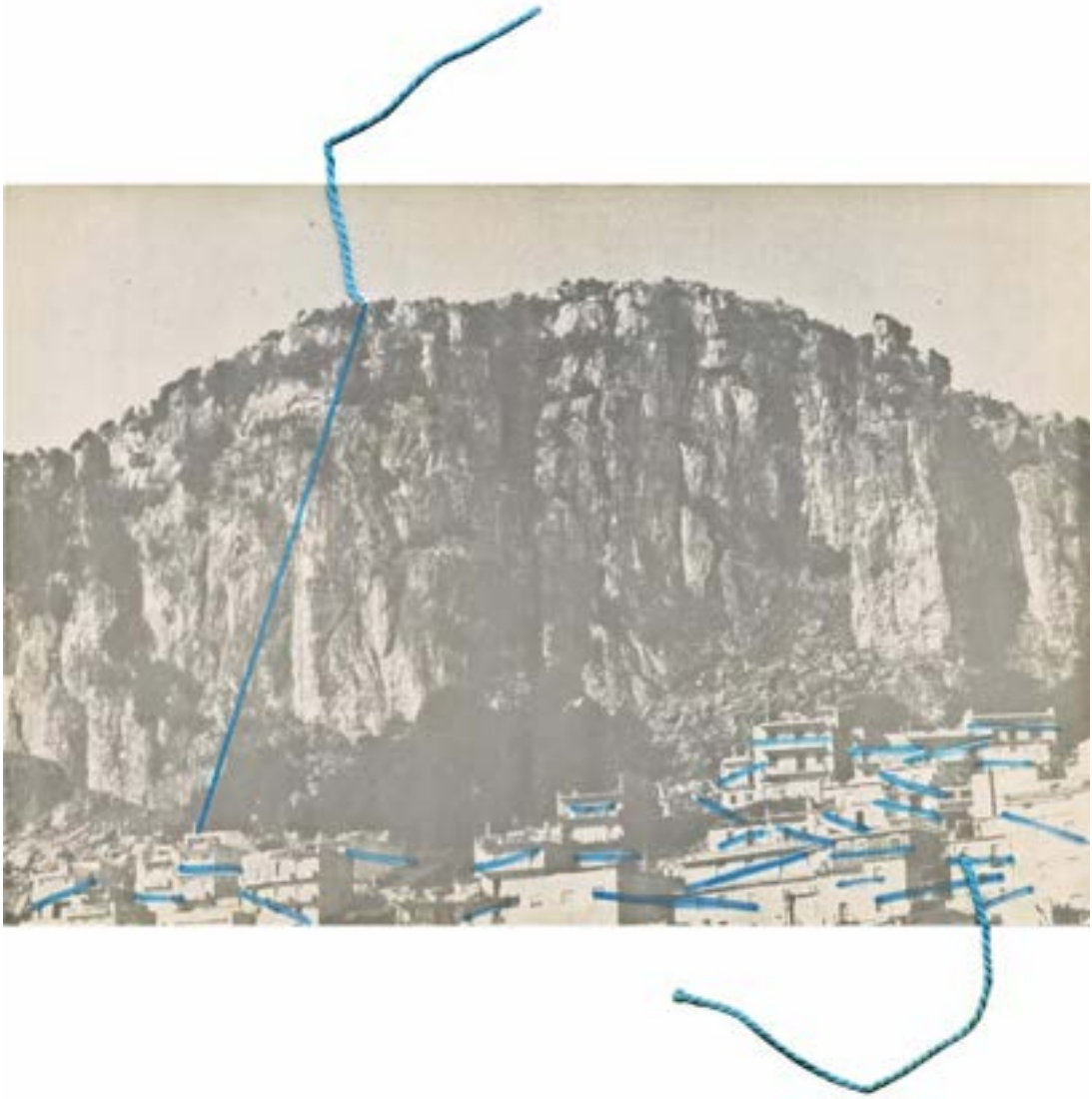


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Fig. 46



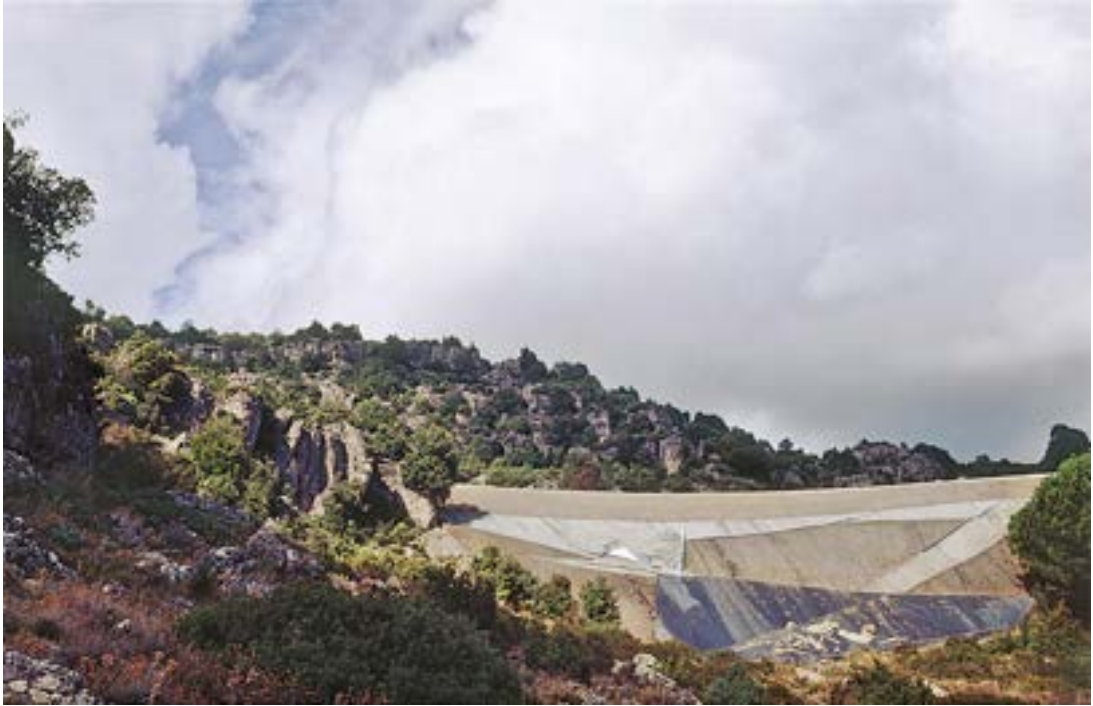


Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49-50



Fig. 51

Arte come convivialità: l'arte relazionale di Rirkrit Tiravanija

When you eat together, you stick together¹⁶⁶.

KEN LOACH, *The Old Oak*

L'interesse e l'impegno comunitario, caratteristico delle azioni corali di Maria Lai, è centrale anche nell'opera di Rirkrit Tiravanija, artista di origini thailandesi affermatosi negli anni Novanta come uno degli esponenti più rappresentativi del concetto di estetica relazionale introdotto nel 1998 dal critico e curatore francese Nicolas Bourriaud. Ad accomunarlo a Lai non è solo l'attenzione verso l'ambito relazionale umano, bensì la volontà di condividere l'autorialità con il pubblico e l'attingere dalla propria eredità culturale e popolare per creare situazioni che invitano all'incontro, all'interazione e allo scambio con e tra gli spettatori. Tiravanija utilizza come punto di partenza delle sue installazioni partecipative, sempre legate a tradizioni comunitarie e attività quotidiane allo stesso tempo personali e universali, riferimenti alla cultura vernacolare thailandese e all'educazione buddhista. Una tematica ricorrente nelle sue opere riguarda il desiderio di far sentire il pubblico a casa. Considerata un luogo di aggregazione familiare e di scambio sia materiale che emotivo, l'idea di casa gioca un ruolo fondamentale nella sua pratica artistica e nella sua vita¹⁶⁷. “[...] I’m always displaced. I’m never not at home because everywhere is home”¹⁶⁸ dichiara l'artista. Vivere e socializzare diventano così due azioni centrali del suo lavoro attraverso il quale dare origine a una comunità che non si presenta come permanente ma che piuttosto è transitoria ed effimera, strettamente connessa all'*hic et nunc* determinato e circoscritto dall'evento.

¹⁶⁶ Ken Loach (diretto da), *The Old Oak*, Sixteen Films, StudioCanal UK, Why Not Productions e Les Films du Fleuve, 2023.

¹⁶⁷ R. Katrib, Y. Raymond, *Audio Guide: The curators on Tiravanija's early works*, consultabile alla pagina web MoMA PS1, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*, 12 ottobre 2023 – 4 marzo 2024; <https://www.momaps1.org/programs/258-rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

¹⁶⁸ M. Gluhaich, *Rirkrit Tiravanija Doesn't Want to Be the Centre of Attention*, in “frieze”, issue 238, 27 settembre 2023; <https://www.frieze.com/article/rirkrit-tiravanija-profile-238> [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: “[...] sono sempre dislocato. Non sono mai a casa, perché ogni luogo è casa”.

Dunque, se Maria Lai anticipa in Italia l'arte relazionale, è con Rirkrit Tiravanija che si entra davvero nel vivo di questa fortunata, ma anche discussa, categoria paradigmatica dell'arte degli anni Novanta. Secondo la curatrice Rochelle Steiner infatti le opere di Tiravanija sono “fundamentally about bringing people together”¹⁶⁹.

3.1 Arte che nutre, diverte e unisce

Negli anni Novanta Rirkrit Tiravanija è conosciuto come il cuoco del mondo dell'arte (Fig. 52-53), il “signor Goodvibe”, come racconta la pittrice ed ex moglie Elizabeth Peyton ricordando il giorno in cui l'ha conosciuto. Peyton descrive il lavoro di Tiravanija come una sorta di happening hippy che mira a riunire e far divertire le persone grazie alla sua cucina e generosità¹⁷⁰. Sono proprio le persone, i visitatori in particolare, a essere al centro della sua pratica artistica. La presenza di molte persone è infatti una delle componenti necessarie per produrre le sue opere partecipative.

La pratica artistica di Tiravanija utilizza come propria base attività quotidiane, quali il cucinare e il mangiare insieme, con l'obiettivo di inserire la vita nei luoghi istituzionali dell'arte. Trasporta all'interno di musei e gallerie momenti di vita comune e comunitaria. Con queste opere ibride – a metà tra installazione, performance e cucina – Tiravanija propone di animare musei e gallerie e di ampliare l'ambito delle attività artistiche. Partendo proprio dai divieti tipici dei musei, come il parlare ad alta voce o il consumare cibo e bevande nelle sale espositive, costruisce momenti e situazioni in cui questi impedimenti vengono ribaltati per lasciare spazio alla convivialità¹⁷¹.

Il critico e curatore d'arte Francesco Bonami sottolinea questa caratteristica e sostiene che visitare, o meglio partecipare, a una mostra di Tiravanija non consiste nel

¹⁶⁹ D. Zwirner, *Rirkrit Tiravanija – Biography*; <https://www.davidzwirner.com/artists/rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: “fondamentalmente per far incontrare le persone”.

¹⁷⁰ E. Peyton, *Rirkrit Tirabunnng*, in F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cat. (Zurigo, Migros für Gegenwartskunst; Columbus, Wexner Center for the Arts, the Ohio State University; Amsterdam, De Appel; Digione, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain; 1996 – 1999), Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 1998, p. 76.

¹⁷¹ A. Barak, *Rirkrit Tiravanija – Barfly*, in F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cit., pp. 67-68.

vivere un'esperienza culturale ma piuttosto un'esperienza sociale. Le dinamiche relazionali a cui l'artista dà il via forzano il ruolo dello spettatore, ora attivamente e completamente coinvolto tanto da renderlo quasi una scultura vivente. Bonami pone in rilievo anche l'aspetto sonoro innestato dal pubblico intento a mangiare, chiacchierare e più in generale a socializzare, ma anche a metabolizzare ciò che sta ingerendo e che spesso provoca una quantità di aria tale da dover essere espulsa¹⁷². Vi è dunque nell'arte di Tiravanija una doppia forma di metabolizzazione, sia fisica che metaforica. Da un lato essa è appunto fisiologica, mangiando il cibo offerto dall'artista si attiva il metabolismo e l'apparato digerente; dall'altro lato si avvia una forma di metabolizzazione che potremmo definire come spirituale o intellettuale. Si riflette sull'esperienza sociale vissuta e inoltre, il fatto di compiere delle azioni quotidiane in uno spazio preposto all'arte fa sì che si viva la stessa situazione in un modo sicuramente diverso, e forse più consapevole, sia all'interno dello spazio espositivo sia al di fuori di esso. Partecipare a una mostra di Tiravanija produce certamente una trasformazione nello spettatore e crea, seppur temporaneamente, una comunità. Secondo Alexander Melo infatti "The shared meal helps to define a group which has split off from the bulk of society by partaking in this ritual"¹⁷³.

Una caratteristica delle opere partecipative di Tiravanija è di essere tramandata e veicolata attraverso le parole – i racconti e i ricordi di chi vi ha preso parte – e le immagini. Non producendo oggetti risulta infatti molto difficile mostrare la sua arte. Le relazioni interpersonali sono così il vero e unico prodotto del lavoro di Tiravanija. Sempre più interessato al processo che alla produzione di un oggetto, l'artista tende a immaginare e progettare una situazione da regalare al pubblico, lasciando a quest'ultimo la responsabilità di quanto può accadere. Pochissimi sono infatti gli oggetti artistici che Tiravanija realizza e le sue installazioni, come precedentemente definite da Steiner, sono un pretesto per stare insieme e intrecciare relazioni. La

¹⁷² F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, 2009, pp. 120-121.

¹⁷³ B. Curiger, J. Burckhardt, D. von Graffenried, *The Parkett publishers discuss Rirkrit Tiravanija – Long river. A single line*, in F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cit., p. 227. Tr. it.: "Il pasto condiviso contribuisce a definire un gruppo che si è separato dal resto della società partecipando a questo rituale".

convivialità e la coesione sociale viene raggiunta da Rirkrit Tiravanija attraverso il cibo. Il senso del gusto però non è l'unico a entrare in gioco, l'olfatto svolge altresì un ruolo di primo piano. Cucinando direttamente all'interno dello spazio espositivo, lo stesso viene inondato di profumi, in particolare di spezie, che connotano molto precisamente l'atmosfera e il ricordo dell'evento. E infatti, è proprio alle sensazioni del gusto e dell'olfatto che vengono associate delle emozioni e delle memorie specifiche. Così come la madeleine di Marcel Proust non è solamente un espediente letterario ma un vero e proprio effetto fisiologico che attraverso l'annusare e il gustare mette a sua volta in moto la memoria¹⁷⁴, anche per le opere di Tiravanija il gusto e l'olfatto svolgono un ruolo importante nel veicolare l'esperienza. A questo proposito, Thomas Kellein racconta di essere rimasto particolarmente colpito dall'odore del cibo che, nonostante non sia diventato più fresco, gli piaceva sempre di più¹⁷⁵.

3.2 *Untitled 1992 (Free)* e i suoi reenactment

Dal 12 settembre al 10 ottobre 1992 Rirkrit Tiravanija mette in scena *Untitled 1992 (Free)*, una delle sue prime mostre-installazioni culinarie presso la 303 Gallery di New York dove lavora con il gallerista Gavin Brown con cui stringe un forte sodalizio. *Untitled 1992 (Free)* consiste nell'utilizzare la galleria in modo nuovo e inusuale. Innanzitutto, Tiravanija svuota completamente l'ufficio e il magazzino della galleria e sposta tutto ciò che vi ha trovato nello spazio espositivo principale (Fig. 54-55), obbligando così il direttore e gli impiegati a lavorare in pubblico. In questo modo a essere in mostra non sono quadri e/o sculture ma le funzioni della macchina burocratica della galleria stessa. Allestisce poi nell'area dell'ex magazzino ed ex ufficio una cucina da campo (Fig. 56) dove, utilizzando fornelli a gas, prepara cibo thailandese che serve in piatti di carta per tutta la durata della mostra. Nello specifico, Tiravanija cucina due versioni di curry thailandese: la prima è autentica e prevede

¹⁷⁴ U. Galimberti, *Il cibo metafora dell'esistenza*, in G. Celant (a cura di), *Arts & Foods: Rituali dal 1851*, cat. (Milano, Triennale Design Museum, 1 maggio – 31 ottobre 2015), Milano, Fondazione La Triennale di Milano e Mondadori Electa S.p.A., 2015, p. 658.

¹⁷⁵ T. Kellein, *Encountering your own home – The Asian art management of Rirkrit Tiravanija*, in F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cit., p. 140.

l'utilizzo di ingredienti thailandesi provenienti da una drogheria specializzata; la seconda viene invece realizzata con prodotti acquistati in un supermercato locale newyorkese e risulta meno speziata.

In *Untitled 1992 (Free)* il cibo funziona come strumento grazie al quale si tesse e si innesta la rete relazione (Fig. 57). Non è un caso che Tiravanija scelga la cucina e la condivisione di un pasto per creare un luogo di incontro e di scambio. Non solo il cibo è portatore di un'identità e di una memoria specifica ma è anche vero che fin dall'antichità è intorno alla tavola che si sono strette e consolidate amicizie e comunità¹⁷⁶. La maggior parte dei critici, e in primo luogo Nicolas Bourriaud, leggono e descrivono l'opera di Tiravanija a partire dalla sua figura di facilitatore di incontri tra i visitatori, ponendo l'enfasi sulle relazioni e i dialoghi avviati dalla condivisione del cibo piuttosto che sull'analizzare il perché della scelta di cibi specifici.

Un ulteriore aspetto da sottolineare è il fatto che Tiravanija prepari piatti che, sebbene siano legati alla qualità degli ingredienti e alla bontà del sapore, risultino allo stesso tempo facilmente riproducibili e preparabili in grandi dosi. Questa caratteristica fa sì che la mostra possa proseguire anche quando lui non è più presente. La sua opera è come una ricetta, seguendo le istruzioni essa può essere cucinata da altri ed è per questa sua caratteristica che Jacqueline Burckhardt sostiene: "The personal presence of the artist is not necessary for the experience of his art"¹⁷⁷. Inoltre, a funzionare quasi da sostituti dell'artista e dell'evento rimangono gli utensili da cucina e le stoviglie sporche. Ogni sera Tiravanija impila questi resti che non vengono buttati ma trasformati in sculture così come i visitatori diventano sculture viventi durante l'orario di apertura¹⁷⁸.

Untitled 1992 (Free) è emblematica dell'ospitalità e della generosità di Tiravanija che considera le persone che entrano in galleria più come degli ospiti piuttosto che dei meri spettatori. Tale aspetto si lega all'idea dell'artista di considerare l'ambiente espositivo come uno spazio di aggregazione familiare, quasi come fosse una casa. Ma,

¹⁷⁶ U. Galimberti, *Il cibo metafora dell'esistenza*, cit., p. 664.

¹⁷⁷ B. Curiger, J. Burckhardt, D. von Graffenried, *The parkette publishers discuss Rirkrit Tiravanija – Long river. A single line*, cit., p. 223. Tr. it.: "La presenza personale dell'artista non è necessaria per l'esperienza della sua arte".

¹⁷⁸ F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, cit., p. 120.

entrare alla 303 Gallery ed essere accolti dal sorriso smagliante e amichevole di Tiravanija non comporta semplicemente il mangiare un pasto gratis e condividere un momento di convivialità insieme ad amici e sconosciuti, bensì il contribuire, attraverso le proprie azioni, alla realizzazione dell'opera stessa. Senza la componente “lots of people”¹⁷⁹ l'arte di Tiravanija non avrebbe luogo. La mostra *Untitled 1992 (Free)* è veramente creata tanto dall'artista quanto dagli spettatori che finalmente abbandonano il loro ruolo tradizionale, senza averne però piena coscienza. Infatti, il pubblico contribuisce alla realizzazione dell'opera in modo molto naturale poiché è invitato a compiere delle azioni comuni e familiari per le quali non è richiesta nessuna competenza. Non tutti dunque sono coscienti del fatto che, mangiando, bevendo birra o Coca-Cola, chiacchierando oppure semplicemente rilassandosi e godendosi il momento in galleria, stanno partecipando in prima persona alla creazione di un'opera d'arte. Lo stesso Tiravanija racconta che spesso la sua forma d'arte viene scambiata per un servizio di catering¹⁸⁰.

Con *Untitled 1992 (Free)* l'artista riesce nell'intento di intrecciare arte e cucina creando uno spazio artistico rivolto a incentivare la convivialità e a distaccarsi dall'arte degli anni Ottanta. La mostra del 1992 viene infatti considerata come un momento dirompente e definita dal critico d'arte newyorkese Jerry Saltz come un gesto punk-rock¹⁸¹. Convinto della riuscita di questo format l'artista realizza diverse versioni dell'opera, dando vita a dei reenactment che saranno sempre diversi proprio per la componente partecipativa e conviviale che non può mai essere la stessa due volte. Nella primavera del 1995 Tiravanija ritorna alla 303 Gallery di New York e ripropone, con *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, la situazione conviviale del 1992 apportando apparentemente una sola modifica: l'aggiunta della parola “*still*” al titolo¹⁸² (Fig. 58).

¹⁷⁹ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October”, autunno 2004, vol. 110, p. 56.

¹⁸⁰ F. Bröcker, *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanij's Gastronomic Installations*, in N. van der Meulen, J. Wiesel (a cura di), *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*, Monaco, Transcript Verlag, 2017, p. 173.

¹⁸¹ C. Swanson, *Rirkrit Tiravanija Would Prefer Not To*, in “Vulture – New York Magazine”, 11 ottobre 2023; <https://www.vulture.com/article/rirkrit-tiravanija-moma-ps1-retrospective-profile.html> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

¹⁸² A partire dal 1995, si fa riferimento all'opera con entrambi i titoli. In questa sede si è scelto di identificare l'opera presentata nel 1992 con il titolo originario, *Untitled 1992 (Free)*, per differenziarla

A partire da questo momento ripeterà l'installazione-performance a cadenza quasi regolare¹⁸³ intervallandola ad altri importanti progetti che hanno come protagonista il cibo thailandese ibridato di volta in volta con la cucina locale con cui si trova a interagire. Tiravanija, consapevole dell'impossibilità di realizzare due volte la stessa opera, descrive con queste parole la continua evoluzione dei suoi lavori:

Like a good recipe, everyone knows what it is, what it tastes like and even how to make it again – perhaps even differently, following their own interpretation; or perhaps it would be a base for something completely different, a possibility¹⁸⁴.

Nel 2007 Tiravanija lavora a un'importante reenactment di *Untitled 1992-1995 (Free/Still)* per la galleria di New York di David Zwirner. Inaugurata il 21 marzo, la mostra intitolata *Gordon Matta-Clark & Rirkrit Tiravanija* prevede la collaborazione curatoriale tra Zwirner e il gallerista Gavin Brown e consiste nell'espone un'opera fondamentale ed esplicativa della carriera di ciascun artista. Zwirner e Brown scelgono di accostare Matta-Clark e Tiravanija poiché entrambi ebbero modo di lavorare a installazioni incentrate sulla trasformazione dello spazio espositivo di Greene Street a Soho. Il primo nel 1972 con l'opera *Open House* e il secondo nel 1992 con la già citata *Untitled 1992 (Free)*. Inoltre, i due artisti condividono un ulteriore aspetto: entrambi sono interessati al legame tra arte e cibo. Nel 1971 infatti Matta-Clark aveva co-fondato il ristorante FOOD che, oltre a svolgere la propria tradizionale funzione, ospitava delle performance il cui denominatore comune era appunto il cibo¹⁸⁵.

dai suoi reenactment, che prevedono l'aggiunta nel titolo della parola “still” e dell'anno 1995, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*.

¹⁸³ Anni in cui Rirkrit Tiravanija realizza le molteplici versioni di *Untitled 1992 (Free)*: 1995, 1997, 1998, 1999, 2003, 2007, 2011, 2023-2024.

¹⁸⁴ MoMA PS1, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*; <https://www.momaps1.org/programs/258-rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: “Come una buona ricetta, tutti sanno cos'è, che sapore ha e anche come rifarla – forse anche diversamente, seguendo la propria interpretazione; o forse sarebbe una base per qualcosa di completamente diverso, una possibilità”.

¹⁸⁵ D. Zwirner, *Press Release: Gordon Matta-Clark & Rirkrit Tiravanija*, mostra (David Zwirner, New York, 21 marzo – 5 maggio 2007); <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2007/gordon-matta-clark-rirkrit-tiravanija/press-release> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

La mostra *Gordon Matta-Clark & Rirkrit Tiravanija* può dunque essere considerata come un reenactment o meglio un *restaging* delle opere *Open House* e *Untitled 1992-1995 (Free/Still)* dei due artisti. Per questa occasione Tiravanija decide non solo di ricostruire la ricetta e ricreare la situazione comunitaria del lavoro del 1992, ma anche di realizzare una sorta di fantasma di compensato (Fig. 59) dello spazio al numero 89 di Greene Street che l’aveva ospitata per la prima e seconda volta, ovvero la 303 Gallery. La cucina installata nella sede di Zwirner occuperà così lo spazio dell’ufficio all’interno della ricostruzione (Fig. 60) e non dell’ufficio vero e proprio della galleria che presenta ora l’opera. Inoltre, Tiravanija utilizza per questo suo *restaging*, oltre agli stessi arredi dell’opera originaria, anche le “sculture” di rifiuti alimentari che aveva realizzato quindici anni prima¹⁸⁶.

A sottolineare il successo e l’importanza di *Untitled 1992-1995 (Free/Still)* per la carriera di Tiravanija è l’inserimento di un suo reenactment anche alla recente mostra *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE* al MoMA PS1 del Queens, New York curata da Ruba Katrib e Yasmil Raymond. Aperta dal 12 ottobre 2023 fino al 4 marzo 2024, la retrospettiva su Tiravanija ne ripercorre la carriera attraverso l’esposizione di diverse opere e resti performativi accompagnata dalla rimessa in scena di cinque installazioni partecipative. L’obiettivo del MoMA PS1 è di evidenziare la particolare pratica di Tiravanija orientata al “make less thing, but more useful relationships”¹⁸⁷. Tale circostanza permette a Tiravanija di riconsiderare le proprie ormai storiche performance situazionali partendo dalla creazione di allestimenti site-specific per il MoMA PS1. Inoltre, i reenactment di *Untitled 1990 (pad thai)*, di *Untitled 1991/2008 (Shall We Dance)*, di *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, di *Untitled 1994 (Angst essen Seele auf)* e di *Untitled 2011 (T-shirt, No T-shirt)* offrono ad altri pubblici, e specialmente alle giovani generazioni, di conoscere e relazionarsi con la sua pratica artistica. Al MoMA PS1 Tiravanija sceglie di mettere in scena le sue opere precedenti come giochi partecipativi che si sviluppano durante l’intero corso della mostra. Si può così vivere un’esperienza diversa ogni volta che si visita l’esposizione poiché ognuno

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ D. Zwirner, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*, ottobre 2023; <https://www.davidzwirner.com/artists/rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: “Creare meno cose, ma relazioni più utili”.

dei cinque reenactment viene presentato il venerdì e il sabato per un mese intero ciascuno. Tiravanija, nel video di presentazione della mostra, parla proprio di questo impegno esperienziale come aspetto caratteristico del suo lavoro:

I like to think that the work is about engaging in an experience, and that experience is not predetermined. [...] And in order to be able to give that space for engagement, I've always felt that one needs to let things take its course, to let people engage with their own will and interest, and whatever brings them to that place. Because I feel that maybe produce something none of us would have expected, you know, together¹⁸⁸.

Come precedentemente accennato, Tiravanija pensa a nuove modalità per ripresentare le sue *situations*, termine con cui l'artista fa riferimento alle sue opere partecipative. Nella traccia dell'audioguida *Tiravanija on his decision to stage his artworks as plays* l'artista racconta della volontà di trovare una strategia che fosse completamente diversa dai precedenti reenactment delle cinque situazioni storiche. L'aspetto interessante del teatro e della performance secondo Tiravanija è la distanza che si crea tra la rappresentazione e il pubblico e, poiché intende rendere più consapevole lo spettatore della propria posizione, la sua scelta ricade sul mettere in scena le opere come se si trattasse di rappresentazioni teatrali¹⁸⁹ (Fig. 61-62). Secondo Carl Swanson, la messa in scena delle opere di Tiravanija su un palcoscenico, unita al fatto di essere eseguite sia da attuali sia da ex studenti dell'artista, accrescerà l'artificio delle opere stesse e contemporaneamente renderà più chiaro che ciò a cui si sta assistendo e prendendo parte è una forma d'arte¹⁹⁰. Già nel 1998 Barbara Steiner e

¹⁸⁸ MoMA PS1, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*; cit., [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: “Mi piace pensare che il lavoro consista nell’impegnarsi in un’esperienza, e che questa esperienza non sia predeterminata. [...] E per poter dare spazio a quest’impegno, ho sempre pensato che si debba lasciare che le cose facciano il loro corso, che le persone si impegnino con la loro volontà e il loro interesse, e con qualsiasi cose le porti in quel luogo. Perché sento che forse si produce qualcosa che nessuno di noi si sarebbe aspettato, sai, insieme”.

¹⁸⁹ R. Tiravanija, *Audio Guide: Tiravanija on his decision to stage his artworks as plays*, consultabile alla pagina web MoMA PS1, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*, 12 ottobre 2023 – 4 marzo 2024; <https://www.momaps1.org/programs/258-rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

¹⁹⁰ C. Swanson, *Rirkrit Tiravanija Would Prefer Not To*; cit.; [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Andreas Spiegl, discutendo a proposito del lavoro di Tiravanija, ne evidenziano l'aspetto teatrale. Secondo Spiegl, la teatralità è aumentata nel corso della carriera dell'artista. Rispetto alle prime opere, dove la citazione di situazioni quotidiane era integrata a tal punto da renderne quasi impercettibile l'allestimento, i *restagings* mostrano l'intera situazione proprio come una messa in scena. Per Steiner invece questa componente ha sempre fatto parte dell'opera di Tiravanija, ma se inizialmente veniva posto in primo piano l'aspetto autentico della scena, ora è la teatralità a diventare esplicita e la mostra *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE* non ne è che una conferma. Ed è proprio nella progettazione di una situazione rappresentata in un ambiente scenico specifico che si trova, per Steiner e Spiegl, la dimensione estetica di Tiravanija¹⁹¹. In tal modo i visitatori del MoMA PS1 hanno al contempo la possibilità di partecipare e assistere al restaging di *Untitled 1992-1995 (Free/Still)* (Fig. 63), creando così sempre diverse e nuove versioni dell'opera, e di contemplare altresì i resti performativi di trentun anni prima.

3.3 Il rifiuto dell'oggetto estetico

L'opera *Untitled 1992 (Free)* ha un importante precedente. Nel 1990 Tiravanija realizza per la prima volta l'allestimento di un pasto come pratica artistica. All'inaugurazione della mostra personale presso il piccolo spazio sperimentale della Paula Allen Gallery di New York, cucina e serve al pubblico il *pad thai*, un tipico piatto thailandese. Per questa prima performance culinaria, intitolata *Untitled 1990 (pad thai)* (Fig. 64), Tiravanija attua già una delle sue tipiche ibridazioni culinarie. Prepara infatti il piatto utilizzando una ricetta "occidentalizzata" del *pad thai*, resa popolare da una donna inglese che, dopo aver visitato Bangkok, scrisse un libro di cucina rivisitando le ricette locali thailandesi¹⁹². Dopo aver servito e terminato il pasto, gli avanzi non vengono buttati ma servono a Tiravanija come resti performativi che, disposti nello spazio espositivo, danno a loro volta vita a una installazione. È dunque a partire dal 1990 che Tiravanija inizia a creare questi spazi di interazione sociale.

¹⁹¹ B. Steiner, A. Spiegl, *Rirkrit...*, in F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cit., pp. 278-282.

¹⁹² C. Swanson, *Rirkrit Tiravanija Would Prefer Not To*, cit.; [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Ma come nasce questa idea di incorporare nel suo lavoro le tradizioni culinarie thailandesi? Innanzitutto, è doveroso sottolineare il fatto che Tiravanija utilizzi tale pratica incentrata sul dialogo tra arte e cibo per sfidare sia l'istituzione artistica sia i codici sociali; in particolare intende minare l'atteggiamento occidentale relativo alla sacralità dell'oggetto artistico. In conversazione con il curatore e critico d'arte Daniel Birnbaum, Tiravanija racconta le origini di questa idea, strettamente connesse al suo vivo interesse verso l'archeologia, l'antropologia e il discorso postcoloniale portato avanti da artisti e curatori a partire dagli anni Ottanta. Tiravanija ricorda che da studente della School of the Art Institute di Chicago era solito frequentare la collezione della scuola, ricca di manufatti asiatici, provenienti in particolare dalla Thailandia. Essendo la sua famiglia di origini thailandesi, Tiravanija conosce l'utilizzo effettivo e quotidiano degli oggetti esposti e nota fin da subito una problematica nella loro presentazione. Mostrati come meri oggetti estetici, piuttosto che elementi antropologici, i manufatti andavano così perdendo la vitalità che era solita circondarli. Tiravanija dichiara:

I thought that what was happening was that the life around the object was missing. So I tried to do projects of cultural retrieval. The idea was to take the pots and Buddhas and the objects that had been encased and entombed, to take them out of the case, and to use them – to create life around the objects again and point to this life in a way that shows it is more interesting than the object itself¹⁹³.

Dunque, il primo punto di partenza consiste nell'attuare una critica all'istituzione occidentale e alla modalità con la quale è solita rappresentare le altre culture. Negli anni Ottanta Tiravanija muove i primi passi, ancora incentrati sull'oggetto e sulla sua critica, che lo porteranno nel 1990 a collocare effettivamente la vita al centro della sua arte. Per l'esposizione di fine anno scolastico, Tiravanija ha a disposizione l'ambiente

¹⁹³ D. Birnbaum, R. Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija: Meaning Is Use*, in "Log", primavera-estate 2015, no. 34, p. 164. Tr. it.: "Pensai che quello che stava accadendo fosse che la vita intorno all'oggetto era scomparsa. Così ho cercato di realizzare progetti di recupero culturale. L'idea era quella di prendere i vasi, i Buddha e gli oggetti che erano stati rinchiusi e sepolti, di tirarli fuori dalla teca e di usarli – di creare di nuovo la vita intorno agli oggetti e di indicare questa vita in modo da mostrare che è più interessante dell'oggetto stesso".

sottostante l'ala asiatica del museo. Tale posizione gli permette di sfruttare l'occasione a suo favore e, presentando semplicemente un testo che recita: "Permanently removed from the context"¹⁹⁴, sferza la sua critica verso l'istituzione e le sue scelte curatoriali. Una coincidenza interessante contribuì ad ampliare la portata della contestazione di Tiravanija. Circa una settimana dopo, un gruppo di cittadini thailandesi arrivò a Chicago per protestare di fronte al museo e chiedere la restituzione di un manufatto rimosso da un tempio e ora conservato lì¹⁹⁵.

L'arte di Tiravanija può così essere letta come negazione totale dell'oggetto estetico, ed è proprio tale rifiuto che lo avvicina all'attitudine di movimenti artistici come Fluxus che mirano a sfumare i confini tra arte e vita e a realizzare opere difficilmente collocabili all'interno del mercato artistico. Guardando la biografia di Tiravanija la scelta di utilizzare per i suoi lavori il cibo e la cucina non sorprende. In Thailandia l'artista passava molto tempo in cucina a osservare le molteplici attività di sua nonna, un'importante professoressa e nutrizionista fortemente radicata alla cucina tradizionale thailandese. Come precedentemente visto con Maria Lai, anche Tiravanija si appropriava di questa eredità domestica e quotidiana, legata specialmente alla sfera femminile, e la restituisce come base su cui costruire nuove relazioni. Ma la cucina entra davvero nella sua vita solo più avanti, quando inizia a frequentare l'Ontario College of Art and Design di Toronto. È a partire da questa circostanza che comincia a cucinare il curry, allora l'unico piatto che conosce propriamente. Poiché ama condividere il curry con gli altri lo prepara sempre in grandi dosi e, ogni volta che decide di cucinarlo, diventa l'occasione perfetta per invitare a casa gli amici e mangiare tutti insieme. Tiravanija ricorda che a Toronto la sua cucina si era trasformata in una sorta di cucina sociale sempre aperta e che il curry della domenica era ormai diventato un appuntamento fisso. Inoltre, sempre in quegli anni, l'artista comincia a lavorare come assistente nella cucina di un ristorante indonesiano e il passo per trasferire tutto ciò all'interno del contesto artistico è davvero breve¹⁹⁶. Sul finire degli anni Ottanta Tiravanija porta avanti la sua riflessione intorno all'oggetto e al tentativo di rianimare la vita intorno a esso ed è così che arriva a pensare:

¹⁹⁴ Tr. it.: "Permanentemente rimosso dal contesto".

¹⁹⁵ D. Birbaum, R. Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija: Meaning Is Use*, cit., pp. 165-166.

¹⁹⁶ Ivi, p. 164.

[...], there must be something a lot easier and simpler to do [...]. I should just cook. [...] But of course it wasn't just that I should cook, I should cook in relationship to this ideas about trying to reanimate life around the object. [...] I'm going to find a pot that looks like the kind of thing you would have in a museum. And I'll set up a display, like what you would have in a museum, but the display will be alive¹⁹⁷.

Per Tiravanija si tratta di combinare questa riflessione ad alcune idee di Fluxus e di artisti quali Daniel Spoerri, Allan Kaprow e Gordon Matta-Clark. Risale al 1989 la prima opera in questa direzione. Intitolato *untitled* (), il lavoro consiste nell' esporre un pasto a base di curry di verdure. Tiravanija dispone, ciascuno sul proprio piedistallo, un fornello a gas con cui cuoce il curry, gli ingredienti necessari per la sua preparazione e i prodotti di scarto, mettendo così in mostra ogni fase del processo culinario¹⁹⁸. Ciò che gli interessa sottolineare è come, attraverso l'uso, si crei un significato. L'oggetto acquisisce un valore solo se inserito all'interno di un processo vitale. Inoltre, Tiravanija pone in relazione questa sua riflessione con l'idea di cosa creare come artista dopo i ready-made di Marcel Duchamp e sostiene: "For me, it was about taking the urinal, reinstalling it back onto the wall, and pissing into it"¹⁹⁹. Ancora una volta a interessarlo è l'azione e la vita, non l'oggetto in sé.

Dunque, la pratica artistica di Tiravanija non consiste semplicemente nel preparare cibo e nel creare installazioni esperienziali e partecipative a partire dallo stesso, ma, questa attenzione verso le attività quotidiane, ha come base la messa in discussione delle modalità espositive occidentali, focalizzate sulla presentazione dell'oggetto come feticcio, riprendendo così in parte il discorso postcoloniale e di critica

¹⁹⁷ Ivi, p. 166. Tr. it.: "[...], ci deve essere qualcosa di molto più facile e semplice da fare [...]. Dovrei semplicemente cucinare. [...] Ma naturalmente non era solo che dovevo cucinare, dovevo cucinare in relazione a questa idea di cercare di rianimare la vita intorno all'oggetto. [...] Troverò una pentola che assomiglia al tipo di oggetto che si trova in un museo. E allestirò una mostra, come quella che si trova in un museo, ma la mostra sarà viva".

¹⁹⁸ Kurimanzutto, *Rirkrit Tiravanija – Biography*; <https://www.kurimanzutto.com/artists/rirkrit-tiravanija#tab:slideshow> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

¹⁹⁹ D. Birnbaum, R. Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija: Meaning Is Use*, cit., p. 167. Tr. it.: "Per me, si trattava di prendere l'orinatoio, reinstallarlo sulla parete, e pisciarci dentro".

istituzionale. La scelta di ibridare la cucina thailandese con le diverse culture culinarie con cui entra in contatto può essere altresì letta in questa direzione.

3.4 Non solo arte relazionale

Alla luce di quanto affrontato, interpretare l'opera di Rirkrit Tiravanija in un'unica direzione risulta complicato, se non impossibile. Certamente è corretto sostenere che nel suo lavoro l'aspetto relazionale sia preponderante, soprattutto se ci si sofferma sull'intenzionalità di Tiravanija nel creare installazioni accoglienti che fungono da esempi per esistenze future credibili e possibili e che Nicolas Bourriaud definisce come micro-utopie. Le installazioni che l'artista regala allo spettatore perché le completi con le proprie azioni, si presentano veramente come degli spazi in cui tessere relazioni e creare comunità. L'attenzione verso la partecipazione e il desiderio di sfumare i confini sia tra lo spazio istituzionale e sociale, sia tra l'artista e lo spettatore, ha reso il suo lavoro decisivo per l'emergere e l'accrescere della fama dell'estetica relazionale come teoria, nonché per la pratica curatoriale volta a concepire la mostra come un laboratorio aperto all'intervento e al contributo di tutti²⁰⁰. Tuttavia, l'opera di Tiravanija risulta più stratificata.

A partire dalla genesi di tali azioni artistiche, affrontata precedentemente, si può intuire la complessità del lavoro di Tiravanija. Juliane Rebentisch ne ribadisce la difficoltà di lettura affermando che se riguardassero semplicemente l'atto di mangiare insieme, le opere di Tiravanija risulterebbero “[...] unfathomably trivial and banal [...]”²⁰¹ e aggiunge:

[...] for him [Tiravanija], it was about making visible the factual particularity of a western art world establishing itself as universal by means of that which it

²⁰⁰ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit., p. 58.

²⁰¹ F. Bröcker, *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanija's Gastronomic Installations*, in N. van der Meulen, J. Wiesel (a cura di), *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*, cit., p. 178. Tr. it.: “[...] insondabilmente banale e scontato [...]”.

excluded: What was served – hence also tellingly the title of the series of these actions – was Pad Thai²⁰².

Felix Bröcker, discostandosi dalla valutazione di Bourriaud che ha consacrato Tiravanija come uno degli artisti relazionali per eccellenza, ne propone una nuova lettura. Bourriaud infatti, legge la pratica di Tiravanija sia come dispositivo conviviale volto a creare contatti sociali reali, sia come una controreazione al mondo digitale che isola maggiormente le persone. Sebbene la trattazione del critico francese abbia riscosso un grande successo, la stessa non prende in considerazione né il come si realizza questo spazio di incontro né il perché e in quali circostanze. In questo modo Bourriaud riesce a raggruppare sotto l’etichetta “estetica relazionale” le opere di artisti molto diversi fra loro ma al contempo rischia di appiattire le loro scelte artistiche al mero aspetto relazionale. Nel saggio *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanija’s Gastronomic Installations*, parte della miscellanea *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*, Bröcker giudica le opere comunitarie di Tiravanija a partire dalle scelte gastronomiche che l’artista attua di volta in volta. Secondo Bröcker, la conoscenza gastronomica è fondamentale per comprendere il lavoro di Tiravanija poiché l’artista non si limita a presentare gli aspetti sociali e sazianti del cibo ma utilizza quest’ultimo per rappresentare e riflettere sull’identità culturale all’interno del contesto contemporaneo sempre più globalizzato²⁰³. Come precedentemente accennato, Tiravanija tende a ibridare le ricette tradizionali thailandesi a seconda del luogo con cui si trova a interagire e della disponibilità dei prodotti, nonché secondo le attuali tendenze della cultura alimentare. L’attenzione e la consapevolezza del consumo alimentare, unita alla volontà di rifornirsi tramite produttori locali, sono una componente del suo lavoro sin dagli inizi.

Dunque, ciò che Bröcker pone in rilievo è che per comprendere la stratificazione di significati delle azioni di Tiravanija bisogna osservare e considerare il cibo come mezzo. È infatti attraverso il cibo che l’artista articola le sue riflessioni intorno a

²⁰² Ivi, pp. 178-179. Tr. it.: “[...] per lui [Tiravanija], si trattava di rendere visibile la particolarità fattuale di un mondo artistico occidentale che si affermava come universale per mezzo di ciò che escludeva: ciò che veniva servito – da cui deriva anche il titolo di questa serie di azioni – era il Pad Thai”.

²⁰³ Ivi, pp. 174-176.

tematiche sociali, culturali, storiche e topografiche. Per argomentare la sua tesi, Bröcker porta come esempi tra gli altri le opere *Untitled 1990 (pad thai)* e *Untitled 1992 (Free)*. In entrambi, a svolgere un ruolo di primo piano non sono né la funzione socializzante del cibo né lo sfumare le barriere tra arte e vita inserendo nel quadro artistico un processo quotidiano, ma la questione identitaria simboleggiata dal piatto preparato. Tiravanija ha deliberatamente scelto di servire dei piatti tipici thailandesi, il *pad thai* nel primo caso e il curry nel secondo. Per Bröcker la chiave di lettura del lavoro dell'artista si trova in tale scelta. Uno sguardo più attento al piatto servito in *Untitled 1990 (pad thai)* chiarisce l'obiettivo di Tiravanija di sollevare questioni identitarie e culturali a partire dal cibo. Il *pad thai*, così come lo stesso Tiravanija, è thailandese in termini di nazionalità ma la sua identità culturale è multipla e complessa, segnata da profondi legami con altre culture. Proclamato piatto nazionale solo nel 1940 per rafforzare l'identità del giovane stato thailandese, il *pad thai*, preparato con la pasta di riso, avrebbe dovuto anche sostenere l'agricoltura locale. In realtà, il *pad thai* proviene originariamente dalla Cina e può essere così definito nei termini di "invented traditions", concetto introdotto dagli storici Eric Hobsbawm e Terence Ranger per classificare quelle tradizioni che vengono inventate al fine di consolidare il sentimento di appartenenza nazionale²⁰⁴.

Anche nel caso di *Untitled 1992 (Free)* il fatto di preparare due varianti di curry, una tradizionale e una americana, è significativo. Attraverso la presentazione di entrambe le versioni Tiravanija attua una riflessione intorno alla tematica del cibo come simbolo identitario e culturale e, allo stesso tempo, allude alle ibridazioni e alle traduzioni spesso sbagliate che si verificano negli scambi interculturali²⁰⁵. Inoltre, la scelta di Tiravanija di servire una versione americana può essere interpretata anche come la volontà di mediare e avvicinarsi maggiormente ai gusti del contesto locale in cui sta agendo. Agli inizi degli anni Novanta la cucina thailandese costituiva un elemento considerato ancora come esotico e il pubblico non era abituato a consumare cibi così speziati.

²⁰⁴ Ivi, p. 180.

²⁰⁵ MoMA PS1, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*. Rirkrit Tiravanija; <https://www.momaps1.org/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

L'importanza che il ruolo del cibo ricopre nel suo lavoro è ribadita dalla pubblicazione nel 2010 del testo *Cook Book*. Più che un tradizionale libro di cucina, *Cook Book* rappresenta una retrospettiva della carriera dell'artista attraverso la selezione di ventitré ricette eseguite da Tiravanija in altrettante gallerie e musei di tutto il mondo. Un ulteriore passo viene compiuto nel 2015 quando apre il ristorante-galleria *Unclebrother* in collaborazione con Gavin Brown. Per il gallerista si tratta di un passo logico che posiziona l'artista in modo differente all'interno del medesimo spazio: "It's the first time he's had a commercial kitchen, [...]. It's a natural progression, in a way. It's about entering into the same place but from a different direction"²⁰⁶. Il rapporto tra Brown e Tiravanija è caratterizzato da questa spinta ad andare sempre più in là e a conquistare spazi anche al di fuori del mondo artistico istituzionale.

Tutte queste scelte sono strettamente correlate alla biografia dell'artista. Tiravanija ha una buona conoscenza della cucina thailandese grazie alla nonna nutrizionista, mentre l'interesse per le tematiche identitarie e culturali è legato alla sua identità ibrida. Nato a Buenos Aires ma cresciuto tra Etiopia e Thailandia per via del lavoro del padre, Tiravanija si formò artisticamente in Canada e negli Stati Uniti. Questi continui spostamenti segnarono il suo rapporto con le proprie origini thailandesi e ancora oggi la vita dell'artista è veramente nomade, dividendosi tra New York, Berlino e Chiang Mai. Elizabeth Peyton ricorda la sua irrequietezza, il suo continuo viaggiare e sostiene: "The whole world is not a huge place for him"²⁰⁷. Grazie a questo suo nomadismo l'artista è in grado di combinare tra loro culture molto diverse senza forzature. Ed è proprio l'incontro e il confronto tra queste eredità, orientale e occidentale, a generare e provocare la comunicazione. L'idea di Tiravanija è di arrivare a conoscere l'altro, il diverso, l'alieno, attraverso il cibo e la condivisione di un momento conviviale. Descrive con queste parole la scelta di rivolgersi alla cucina:

²⁰⁶ F. Bröcker, *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanija's Gastronomic Installations*, cit., p. 186. Tr. it.: "È la prima volta che ha una cucina commerciale, [...]. È una progressione naturale, in un certo senso. Si tratta di entrare nello stesso luogo, ma da una direzione diversa".

²⁰⁷ C. Swanson, *Rirkrit Tiravanija Would Prefer Not To*, cit., [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: "Il mondo intero non è un posto enorme per lui".

I have, more or less, used the kitchen and cooking as the base from which to conduct an assault on the cultural aesthetics of Western attitudes toward life and living. [...] In the communal act of cooking and eating together, I hope that it is possible to cross physical and imaginary boundaries²⁰⁸.

Si ritorna così al punto di partenza: al dialogo, alla convivialità e alla creazione di relazioni e comunità. Ma va inoltre sottolineato che le relazioni instaurate da Tiravanija producono una comunità temporanea e omogenea. Il resoconto di Jerry Saltz relativo all'evento del 1992 ne restituisce l'atmosfera informale e armoniosa creata da un gruppo di appassionati d'arte, tra galleristi, curatori, artisti e amici, che in linea di massima condividono le stesse idee e pensieri. Claire Bishop parte proprio da questo aspetto per la sua critica nei confronti della teoria di Bourriaud, volta a descrivere le situazioni comunicative dell'arte relazionale come intrinsecamente democratiche. Bishop non mette in dubbio che non vi sia dibattito e dialogo nelle opere di Tiravanija, ma tale confronto manca di attrito perché vede la partecipazione di persone sostanzialmente uguali o comunque appartenenti alla stessa sfera sociale²⁰⁹.

La negazione dell'oggetto estetico occidentale, l'inserimento di situazioni comunitarie quotidiane nel mondo istituzionale, il cibo offerto sia come mezzo attraverso il quale riflettere sulle immagini culturali identitarie e idealizzate, sia come elemento conviviale sono tutte componenti di primo piano nell'arte di Tiravanija. Ciò che produce si colloca all'opposto dell'oggetto artistico isolato e si rivolge totalmente alle persone ricercando la loro partecipazione. "Looking at art is looking at life"²¹⁰ dichiara infatti Tiravanija.

²⁰⁸ MoMA PS1, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*. Rirkrit Tiravanija; <https://www.momaps1.org/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still> [ultimo accesso 09 gennaio 2024]. Tr. it.: "Ho usato, più o meno, la cucina e il cucinare come base per condurre un assalto all'estetica culturale degli atteggiamenti occidentali verso la vita e il vivere. [...] Nell'atto comunitario di cucinare e mangiare insieme, spero sia possibile superare i confini fisici e immaginari".

²⁰⁹ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, cit., p. 67.

²¹⁰ B. Curiger, J. Burckhardt, D. von Graffenried, *The Parkett publishers discuss Rirkrit Tiravanija – Long river. A single line*, cit., p. 226. Tr. it.: "Guardare l'arte è guardare la vita".



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

Arte come partecipazione: Oscar Murillo e la comunità globale

In the world through which I travel I am endlessly creating myself²¹¹.

FRANTZ FANON, *Black Skin, White Masks*

La pratica artistica di Oscar Murillo (Fig. 65) si inserisce nel percorso tracciato finora volto a evidenziare la creazione di momenti conviviali e partecipativi all'interno dell'opera di Maria Lai e Rirkrit Tiravanija. L'attenzione verso le relazioni e la volontà di creare uno spazio nel quale la comunità possa incontrarsi e formarsi accomuna, seppur secondo modalità diverse, tutti e tre gli artisti. Nell'opera di Murillo è riscontrabile una sorta di mutualità e di necessità di ascoltare e di dare voce alle comunità, nonché di creare degli ambienti e dei luoghi nei quali le persone possano riunirsi e connettersi sia letteralmente sia metaforicamente.

In aggiunta, un ulteriore aspetto condiviso dai tre riguarda la difficoltà nel collocare il loro lavoro all'interno di una categoria specifica, ma questo non è mai stato il loro obiettivo. *Legarsi alla montagna* di Lai, *Untitled 1992 (Free)* di Tiravanija e *Frequencias* di Murillo occupano uno spazio liminale nel mondo dell'arte e ne scardinano le tradizionali etichette. I loro progetti hanno un'apparenza familiare, attingono alla realtà e danno vita a dei rituali collettivi, eppure risultano del tutto in traducibili in quanto non totalmente identificabili né con la vita né con l'arte. "Art and life – there is no separation between the two"²¹², sostiene a tal proposito Oscar Murillo. Inoltre, per la creazione di tali opere – a metà tra eventi, performance e installazioni – gli artisti condividono la loro autorialità andando così a sfumare e a far

²¹¹ A. Schneider, *Going Forth: The Institute of Reconciliation, and the Principle of Energy Cycles in the Work of Oscar Murillo*, in A. Schneider, O. Enwezor (a cura di), *Oscar Murillo*, cat. (Monaco, Haus der Kunst, 15 settembre 2017 – 18 marzo 2018), Monaco, Haus der Kunst, 2017, p. 33.

²¹² K. Kellaway, *Artist Oscar Murillo: "I Want to Hold Up a Mirror to this Country"*, in "The Guardian", 16 giugno 2019; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/16/oscar-murillo-interview-turner-prize-hold-a-mirror-to-this-country> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

crollare anche “the distinction between performer and audience, professional and amateur, production and reception”²¹³.

In particolare, Murillo può essere accostato alla ricerca di Maria Lai per l’aspetto ludico e didattico, presente specialmente nel polivocale progetto *Frecuencias* che prevede il coinvolgimento di studenti da tutto il mondo, nonché per il legame che l’artista stringe con il proprio Paese d’origine. A differenza di Lai, la relazione di Murillo con la Colombia in generale, e con la piccola comunità di La Paila nello specifico, è presente fin dall’inizio della sua carriera. L’artista è consapevole del ruolo che la sua famiglia e comunità gioca nella sua pratica e ne sottolinea infatti più volte l’importanza e il valore imprescindibile per tutta la sua arte.

Ad avvicinarlo all’arte di Rirkrit Tiravanija, oltre al fatto di condurre una vita in costante movimento, è l’attenzione che entrambi prestano al cibo. La cucina, in particolare quella tradizionale colombiana, è infatti una costante nel lavoro di Murillo. Le inaugurazioni delle sue mostre si trasformano spesso in delle vere e proprie feste durante le quali vengono serviti piatti colombiani, preparati di sovente dalla famiglia stessa dell’artista. Tali eventi e installazioni partecipative sono ricorrenti nella sua pratica artistica e vedono prima di tutto il coinvolgimento della sua famiglia per consegnare a un pubblico più ampio situazioni quotidiane e familiari. Secondo Murillo, il cibo è parte integrante della costruzione tanto dell’identità quanto della memoria di ciascun individuo, diventando così un terreno comune che definisce le diverse comunità e che viaggia con esse. Inoltre, i riferimenti al cibo si trovano anche nei suoi dipinti ma, in questo caso, l’attenzione è rivolta al commercio, ai movimenti e agli scambi globali piuttosto che alla creazione di momenti conviviali (Fig. 66). Il cibo è dunque utilizzato come un ulteriore strumento per indagare le strutture sociali all’interno di una realtà sempre più globalizzata²¹⁴.

Nella variegata opera di Oscar Murillo – che prevede l’utilizzo di svariati media tra cui la pittura, il video, l’installazione site-specific e l’azione – l’attenzione data

²¹³ C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006, p. 10. Tr. it.: “la distinzione tra performer e pubblico, professionista e dilettante, produzione e ricezione”.

²¹⁴ E. Enderby, *Meaning Belongs to People*, in A. Schneider, O. Enwezor (a cura di), *Oscar Murillo*, cit., p. 153.

all'identità, alla famiglia, alla comunità, alla partecipazione e collaborazione, al cibo e all'incessante transito di persone e merci ruota intorno alla volontà di attuare una ricontestualizzazione culturale.

L'essere in costante movimento, l'indagare la continua evoluzione del concetto di comunità e il ricercare il coinvolgimento e la collaborazione del pubblico sono tre aspetti caratteristici della pratica artistica di Murillo. Così come per Rirkrit Tiravanija, anche per Murillo è possibile parlare di identità ibrida. Nato a La Paila (Colombia) nel 1986, l'artista si è trasferito all'età di undici anni a Londra, città che non solo gli ha fatto esperire la sensazione di sradicamento culturale, inizialmente traumatica, ma gli ha anche dato la possibilità di entrare in contatto con il mondo e di comprenderne le varie sfaccettature molto presto. Murillo individua proprio in questo aspetto la base della sua formazione:

[...] the world in one way or the other comes to the UK. And I think that has been the basis of my education, to be educated with the world. To be educated with kids from Pakistan, Ghana, Nigeria, [...]. I think it was a beautiful thing to have been allowed to be aware of the world so early²¹⁵.

Dunque, il mondo come base e fondamento della sua pratica. Ma, sebbene gli anni a Londra lo abbiano messo in contatto con realtà più globali rispetto a quanto sarebbe stato possibile in Colombia, è anche vero che lo hanno formato secondo l'estetica occidentale e Murillo ricorda di essersi sentito in qualche modo perso come giovane artista, costantemente attratto e al contempo disinteressato al canone estetico occidentale. Tuttavia, in un'intervista per *The Guardian* della giornalista Kate Kellaway Murillo sottolinea l'importanza di conoscere la storia dell'arte e racconta di

²¹⁵ SAVVY Contemporary, O. Murillo, *Oscar Murillo in Conversation with SAVVY Contemporary*, in SAVVY Contemporary Public Programme Echoing Oscar Murillo's Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise", *Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations*, DAY 1, 17 settembre 2022, da 2:41:22 a 3:25:55; <https://www.youtube.com/live/Sx6c6v4p8II?feature=share> [ultimo accesso 23 gennaio 2024]. Tr. it.: "[...] il mondo, in un modo o nell'altro, viene nel Regno Unito. E credo che questa sia stata la base della mia educazione, essere educato con il mondo. Essere educato con ragazzi del Pakistan, del Ghana, della Nigeria, [...]. Penso che sia stata una cosa bellissima aver avuto la possibilità di conoscere il mondo così presto".

una bravissima tutor dell'Università di Westminster che ha in un certo senso indirizzato la sua carriera, mostrando i modi in cui l'arte interagisce con la scienza, la politica e la religione nel corso degli anni. "As an 18-year-old, you begin to understand the marriage between art and life"²¹⁶, afferma Murillo aggiungendo prontamente: "But history is history and you think: now let me forge my own path, ignoring what is allowed or not allowed... just going for it"²¹⁷. Inizia così a pensare a come poter ritagliare uno spazio per sé stesso all'interno di questo canone storico-artistico, e a cosa fare per ribaltarlo e per sfuggire alla logica che obbliga ciascuna persona a identificarsi con un ambiente predeterminato e prescritto. Con opere come *Violent Amnesia* (2014-2018; Fig. 67) Murillo si inserisce in quel percorso volto a interrogare e mettere in discussione le modalità eurocentriche di visione e di rappresentazione. La cartina geografica ribaltata e posizionata nella sezione superiore della tela richiama da vicino opere come *Universal Corrective Map of the World* di Stuart McArthur del 1979 (Fig. 69) o la precedente *América Invertida* di Joaquín Torres-García del 1943 (Fig. 68). L'obiettivo di tali planimetrie è decostruire la centralità dell'Occidente e invitare a riposizionarsi e a riflettere sui rapporti tra nazioni ed etnie secondo un approccio postcoloniale.

Nonostante parta da una riflessione sulla sua esperienza personale, Murillo non è interessato ad avviare una conversazione solamente in relazione a sé stesso. Piuttosto, è proprio tale confronto con la sua realtà che gli permette di intraprendere un discorso più universale. La ricerca e l'impegno artistico di Murillo si inseriscono infatti in un contesto allargato che intende indagare tematiche quali la globalizzazione, la migrazione e la comunità. La sua pratica può dunque essere accostata al più ampio discorso critico sul postcolonialismo e allo stesso tempo sul ruolo e sulla responsabilità dell'artista contemporaneo che agisce in un contesto globale²¹⁸.

²¹⁶ K. Kellaway, *Artist Oscar Murillo: "I Want to Hold Up a Mirror to this Country"*, in "The Guardian", cit. Tr. it.: "A diciotto anni si inizia a capire il connubio tra arte e vita.

²¹⁷ Ibidem. Tr. it.: "Ma la storia è storia e tu pensi: ora lasciami forgiare la mia strada, ignorando ciò che è permesso o meno... semplicemente andando avanti".

²¹⁸ E. Enderby, *Meaning Belongs to People*, cit., p. 149.

4.1 Mappare la coscienza collettiva: il progetto *Frequencies*

Frequencies è un progetto globale a lungo termine, uno spazio di incontro e di scambio socio-geografico nonché un archivio che, così come la pratica artistica di Murillo, non rientra in nessuna categoria artistica specifica. La famiglia di Murillo, come sottolineato precedentemente, è una costante nel lavoro dell'artista e nel caso di *Frequencies* risulta di fondamentale importanza per il suo sviluppo. Ideato nel 2013 dall'artista in collaborazione con Clara Dublanc e con i genitori, Belisario Caicedo e Maria Virgelina Murillo, *Frequencies* collega e traccia relazioni tra migliaia di ragazzi provenienti da tutto il mondo. Nel corso di questi dieci anni *Frequencies* ha visto il coinvolgimento di oltre quattrocento scuole di trentasei diverse nazioni²¹⁹ e centinaia di migliaia di studenti, raggiungendo così una scala veramente globale. La modalità grazie alla quale *Frequencies* crea questa unione è solo apparentemente semplice. Nello specifico, il progetto consiste nel fissare sui banchi delle scuole medie e superiori (se si prende in considerazione il sistema scolastico italiano) delle tele grezze con due uniche richieste: lasciare le tele affisse per un periodo di tempo che si aggira intorno a sei mesi circa e incoraggiare gli studenti a usarle e ricoprirle liberamente con i loro segni, disegni e pensieri. Murillo e i suoi collaboratori si occupano della ricerca delle scuole da coinvolgere e dell'installazione e disallestimento delle tele, il solo materiale distribuito. I ragazzi, di età compresa fra i dieci e i sedici anni, sono dunque invitati a intervenire sulla tela con le penne, le matite colorate e i pennarelli che utilizzano abitualmente in classe e a farlo durante le ore di attività quotidiane (Fig. da 70 a 72). Un aspetto che è importante sottolineare è proprio questo: *Frequencies* non deve essere circoscritto alle ore di arte o di ricreazione. Più che un progetto artistico è infatti un progetto sociale²²⁰.

L'intento di Murillo è di catalogare i segni consci e soprattutto inconsci degli studenti. Le tele diventano dei dispositivi atti a registrare e testimoniare l'esistenza e l'esperienza di ragazzi in una fascia di età che per l'artista è ancora pura poiché presenta una certa resistenza a conformarsi ai sistemi di pensiero normativi. In

²¹⁹ Si veda “*Frequencies* – Elenco dei Paesi partecipanti”, consultabile in appendice a p. 193.

²²⁰ B. Caicedo, C. Dublanc, O. Murillo, *Oscar Murillo: Frequencies*, New York, David Zwirner Books, 2015, p. 6.

conversazione con Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, fondatore di SAVVY Contemporary | The Laboratory of Form-Ideas, Murillo parla di purezza spiegando che con tale termine intende “[...] not purity in the context of innocence, but purity in the context of they are unfiltered and able to download their spirit without too much thinking [...]”²²¹. Non solo, il periodo dell’adolescenza è un momento complesso, costantemente mutevole e carico di ottimismo ma anche di conflittualità. Le maggiori differenze a livello di contenuto sono infatti riscontrabili nel confronto tra classi di grado differente piuttosto che tra nazioni.

Frequencies è dunque una piattaforma che permette alla cultura giovanile di autodeterminarsi e lo fa in un modo che vuole essere il più possibile decentralizzato, non gerarchico e veramente guidato dai ragazzi. Il solo obiettivo del progetto consiste dunque nel tracciare e documentare il modo in cui questi giovani intervengono sulle tele soffermandosi sulle loro espressioni, sentimenti e culture senza però attuarne un giudizio²²². Tale progetto collaborativo consente una via di accesso agli strati più nascosti della coscienza di centinaia di migliaia di ragazzi a cui viene finalmente dato uno spazio attraverso il quale far sentire la propria voce. Le tele marchiate, disegnate e scarabocchiate dagli studenti danno vita a un archivio monumentale, potenzialmente infinito, e composto ad oggi da oltre quarantamila manufatti testimoni di un mondo sempre più connesso. Osservando le tele nel loro insieme è inoltre possibile mappare la coscienza collettiva delle nuove generazioni sulle quali si innestano aspettative e frustrazioni in vista di un mondo futuro. Secondo le parole di Arianna Testino, l’archivio è divenuto una “cassa di risonanza del flusso di pensieri, rimandi, urgenze di una moltitudine di individui in perenne trasformazione”²²³.

Sul sito dedicato al progetto *Frequencies* si legge: “Our goal is to spark energy, [...], and join together groups of people as a small gesture to counteract the decline of

²²¹ SAVVY Contemporary, O. Murillo, *Oscar Murillo in Conversation with SAVVY Contemporary*, cit. Tr. it.: “[...] non la purezza nel contesto dell’innocenza, ma la purezza nel contesto del fatto che sono senza filtri e in grado di scaricare il loro spirito senza pensarci troppo”.

²²² Si veda la conversazione online che chi scrive ha avuto con Madeleine Brown, il 23 giugno 2023, consultabile in appendice alle pp. 188-192.

²²³ A. Testino, *Riempire l’arte di sostanza. La mostra di Oscar Murillo a Venezia*, in “Artribune”, 23 settembre 2022; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/09/mostra-oscar-murillo-venezias/> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

hope, joy and sharing as a viable social vehicle”²²⁴. *Frequencies* infatti, evocando l’unione, intende sottolineare la possibilità di superare l’isolamento individuale grazie alla costruzione collettiva di un mondo polivocale e condiviso²²⁵. Proprio per tale aspetto, l’analisi dell’archivio si focalizza più sulle somiglianze sociali e culturali, tenendo comunque conto delle particolarità di ciascun Paese, piuttosto che sul sottolinearne le differenze come si tenderebbe a fare a prima vista. L’idea, suggerita dal titolo stesso, è di riprendere il concetto di sintonia e frequenza del contesto radiofonico e come evidenza l’artista:

[...] this project [...] is not about creating tensions between regions around the world, [...] it is important that there is a sense of collective nonhierarchical. To connect, to engage with, to visit as many places as possible, not in opposite of another [...]. It is simply the child as a network or as a vessel medium that allows for that information to be made possible without too much interference [...]²²⁶.

Il desiderio di *Frequencies* è dunque di impegnarsi e attingere alla cultura in generale, senza creare tensioni, classifiche o giudizi. Il progetto coinvolge scuole pubbliche e private di contesti sia urbani sia rurali offrendo così una visione sfaccettata delle realtà e del sistema scolastico interno a ciascun Paese. In questo senso, *Frequencies* è un progetto molto democratico che risulta al contempo come una testimonianza locale e universale. Tuttavia, è inevitabile identificare i contrasti tra tele provenienti da diverse realtà geo-politiche. In un mondo che è sempre più connesso in

²²⁴ Sito *Frequencies Project*; <https://www.frequenciesproject.info> [ultimo accesso 23 gennaio 2024]. Tr. it.: “Il nostro obiettivo è di accendere l’energia, [...], e di unire gruppi di persone come un piccolo gesto per contrastare il declino della speranza, della gioia e della condivisione come veicolo sociale valido”.

²²⁵ A. Schneider, *Going Forth: The Institute of Reconciliation, and the Principle of Energy Cycles in the Work of Oscar Murillo*, cit., p. 35.

²²⁶ SAVVY Contemporary, O. Murillo, *Oscar Murillo in Conversation with SAVVY Contemporary*, cit. Tr. it.: “[...] questo progetto [...] non vuole creare tensioni tra le regioni del mondo, [...] è importante che ci sia un senso collettivo non gerarchico. Collegare, coinvolgere, visitare il maggior numero possibile di luoghi, non in contrapposizione tra loro [...]. È semplicemente il bambino come rete o come mezzo di trasporto che permettere di rendere possibili queste informazioni senza troppo interferenze [...]”.

rete e che vede un utilizzo massiccio dei social media, si nota sicuramente una maggiore omologazione nel linguaggio e nell'espressione giovanile – nella maggior parte delle tele archiviate vi è infatti la presenza di scritte in inglese, anche in Paesi e scuole non anglofoni (Fig. 73); di riferimenti ai cantanti, alle band e ai brand più in voga del momento – ma, ogni volta che mancano tali coordinate, ciò non fa che aumentare e mettere in risalto la disparità ancora fortemente presente nel contesto contemporaneo.

L'osservazione e l'analisi delle tele di *Frequencias* permette una lettura stratificata delle stesse. Come dichiarato precedentemente, il progetto consente di mappare la coscienza collettiva delle generazioni di studenti che vi prendono parte e altresì di conoscere una realtà più allargata che non riguarda esclusivamente la vita del singolo studente. Non soltanto perché le tele sono spesso il risultato dell'intervento di diversi studenti, ma anche perché si tramutano in testimoni di avvenimenti locali come festività, manifestazioni sia sportive sia politiche (Fig. 74-75), e accadimenti internazionali agendo come un eco che amplifica e riverbera le notizie riportate dal telegiornale.

Ad esempio, le tele provenienti dal Liceo Valentín Letelier di Santiago del Cile (luglio 2014 – gennaio 2015) restituiscono il clima di fermento che caratterizzò il Cile tra il 2013 e il 2014. Clara Dublanc, collaboratrice di Murillo, racconta di essere rimasta colpita dalla quantità di graffiti presenti nella scuola che ricoprivano già non solo i banchi, ma anche i muri di aule e corridoi. Tali scritte fanno riferimento alle numerose proteste studentesche che mirano all'ottenimento di una migliore istruzione pubblica e che hanno scosso il Paese durante quel biennio. Una volta installate sui banchi le tele diventano così nuovi strumenti di protesta riempiendosi rapidamente di messaggi di rivolta. Utilizzate come manifesti e striscioni, numerose tele andarono perse o distrutte, ma anche tale aspetto è parte integrante del processo e del progetto stesso. Inoltre, Dublanc ricorda vividamente il gesto di sfida di uno studente che, dopo aver assistito alla spiegazione della portata del progetto a cui avrebbe partecipato, tirò fuori un coltello e squarciò a metà la tela del suo banco; ulteriore gesto di protesta nonché di totale opposizione al sistema scolastico vigente²²⁷.

²²⁷ B. Caicedo, C. Dublanc, O. Murillo, *Oscar Murillo: Frequencias*, cit., p. 553.

Frequencias è diventato specchio di situazioni locali e internazionali in numerosi altri casi. Nel luglio del 2014 i telegiornali riportano ovunque gli attacchi del governo israeliano su Gaza. Ed è proprio in seguito a tale avvenimento che le prime tracce sulle tele installate nel Colegio Italo Argentino Bilingüe Bicultural Dante Alighieri di Salta (Argentina; agosto 2014 – luglio 2015) riguardano, in numerosi casi, messaggi e slogan a sostegno del popolo palestinese²²⁸.

A testimonianza di uno spirito invece più leggero ma altrettanto interessante, soprattutto dal punto di vista delle ibridazioni culturali, si possono citare i numerosi riferimenti a festività come Halloween, Natale (Fig. 76-77) o Pasqua, a seconda del periodo dell'anno in cui le tele sono affisse ai banchi. In particolare, sono estremamente popolari i rimandi, presenti in ogni parte del mondo, che riguardano Halloween, ricorrenza di origini anglosassoni ormai diventata globale ma sempre più separata dall'aspetto religioso (Fig. 78). Insieme a tali festività un grande argomento che ritorna e che è estremamente popolare, specialmente nelle nazioni del Sud America, dell'Africa e dell'Europa, è lo sport, primo fra tutti il calcio. A Betim, Belo Horizonte (Brasile; luglio 2014 – gennaio 2015), i primi segni realizzati sulle tele della Escola Municipal Geraldo Magela Diniz riguardano la Coppa del Mondo FIFA 2014 giocatasi quell'anno proprio in Brasile. Poiché le tele sono state installate il giorno seguente la finale, i disegni rappresentano le bandiere dei Paesi che hanno preso parte al torneo, in particolare quelle dei finalisti – Germania, Argentina e Brasile – uniti a scritte e cori dei giocatori e della squadra favorita²²⁹.

Come accennato precedentemente, un'altra costante riscontrabile nell'archivio di *Frequencias* è il riferimento al caleidoscopico mondo della cultura popolare. Citazioni di canzoni, di serie televisive e di film, disegni di personaggi dei cartoni (specialmente degli anime e dei manga giapponesi), popolano le tele di ognuno dei trentasei Paesi, seguendo di volta in volta le tendenze più in voga (Fig. da 79 a 83). La fama raggiunta dalle rappresentazioni giapponesi è veramente straordinaria e tocca i ragazzi provenienti dall'Argentina quanto quelli dell'Oman e della Malesia. Clara Dublanc ricorda infatti il forte interesse degli studenti dell'Instituto Federal de San Justo di Buenos Aires (Argentina; agosto 2014 – gennaio 2015) per gli anime tanto che alla

²²⁸ Ivi, p. 573.

²²⁹ Ivi, p. 525.

domanda su dove avessero voluto che proseguisse il progetto in molti risposero in Giappone²³⁰. L'universalità di tali riferimenti popolari è senz'altro connessa alla notorietà che hanno all'interno dei social network. Una caratteristica comune a diverse tele, in particolare a quelle più recenti, è la presenza non solo dei simboli di Instagram, Facebook o Twitter ma anche degli *hashtag* e dei nomi dei loro account personali, trasferendo così sul supporto fisico della tela il linguaggio dei social media e del web. L'archivio di *Frequencies* riflette la cultura giovanile a trecentosessanta gradi e secondo la curatrice Anna Schneider il fatto che i ragazzi esprimano sulle tele anche il loro dolore fa sì che esse si inseriscano in un “catalyzing system dedicated to healing, as a process of restoring physical and psychic integrity”²³¹.

Un ulteriore aspetto da porre in evidenza è che l'osservazione e la lettura diretta delle tele permette altresì di conoscere e immaginare l'ambiente e il contesto architettonico in cui esse hanno preso forma, nonché le strutture che ogni scuola mette a disposizione degli studenti. Un primo indizio è dato dalla forma della tela stessa che, essendo fissata sul banco, ne restituisce il profilo. L'archivio conserva tele di svariati formati che raccontano sia della struttura del tavolo sia del numero di studenti che presumibilmente lo utilizzano. È infatti molto facile imbattersi in tele che mostrano una linea verticale fatta dai ragazzi stessi per delimitare la porzione di tessuto dedicata a ciascuno (Fig. 84).

Per registrare tali informazioni strutturali e materiali risulta di fondamentale importanza anche il processo di sedimentazione e si comprende così meglio la scelta di Murillo di lasciare le tele sui banchi per un periodo di tempo prolungato. *Frequencies* riguarda il tempo. È grazie a esso che si depositano sulla tela non solo le espressioni inconscie degli studenti – i segni più interessanti nascono infatti nel momento in cui i ragazzi si dimenticano quasi del progetto e scrivono, scarabocchiano sulla tela istintivamente – ma anche le manifestazioni involontarie, frutto del caso e di fattori esterni. Sono proprio gli interventi casuali che consentono di registrare le similitudini e le differenze in termini di pulizia, abitudini e più in generale del

²³⁰ Ivi, p. 563.

²³¹ A. Schneider, *Going Forth: The Institute of Reconciliation, and the Principle of Energy Cycles in the Work of Oscar Murillo*, cit., p. 35. Tr. it.: “Sistema catalizzatore dedicato alla guarigione, come processo di ripristino dell'integrità fisica e psichica”.

complesso scolastico. Una caratteristica comune alla maggior parte dei manufatti archiviati è la polvere che si è accumulata nello scorrere dei mesi, prima nelle scuole e poi nell'archivio. Sotto questo punto di vista risultano particolarmente suggestive le tele provenienti da scuole di contesti rurali di stati africani come Ghana (Fig. 85), Kenya e Zambia. Sfogliare tali tele, caratterizzate dal colore marrone-rossastro del terreno, diventa un'esperienza altamente sensoriale che coinvolge sia il tatto che l'olfatto e permette di proiettarsi, anche solo per un momento, all'interno di quel contesto.

Le tele raccolgono i segni dell'uso quotidiano e il fatto che spesso presentino macchie di cibo o di bevande racconta di un ulteriore impiego dell'aula da parte degli studenti, al di là dei meri aspetti di studio. L'aria di vissuto che impregna ogni tela di *Frequencies* restituisce la sfaccettata realtà di ciascun partecipante.

Frequencies è un progetto che appartiene al mondo poiché rappresenta l'ampia panoramica della cultura giovanile, del sistema scolastico, nonché delle loro ansie e speranze per il futuro. Murillo, identificandosi con gli studenti, affronta il progetto come una collaborazione alla pari nata dalla volontà di creare un proprio spazio all'interno del mondo artistico e di farlo attraverso la cooperazione. L'impulso che ha dato il via al progetto è nato nel 2012 in seguito a una visita casuale di Murillo alla scuola frequentata in gioventù a La Paila. I banchi, densamente marchiati e segnati, hanno fatto riaffiorare i ricordi della sua infanzia e adolescenza, periodo in cui, mosso dal desiderio di liberarsi dalle norme restrittive dell'istruzione, trova come mezzo di sfogo il disegno e soprattutto la creazione di segni energici e inconsci. Parte da tale riflessione ed esperienza personale l'idea di andare a registrare e mappare le energie conscie e inconscie di migliaia di studenti²³².

Il progetto viene attuato per la prima volta proprio a La Paila grazie al rapporto che Murillo intrattiene con la comunità della sua città natale. È solamente dopo aver visto i risultati di questo primo esperimento che decide di sviluppare organicamente *Frequencies* e di espandere il progetto a livello globale. Cominciato in modo relativamente ridotto, l'archivio è cresciuto esponenzialmente nel corso di questi primi dieci anni. Inizialmente sorretto dal passaparola e dalla collaborazione tra Murillo, la

²³² Oscar Murillo Studio, *Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise" – Mediators Information Pack*, 5 settembre 2022, p. 4.

sua famiglia e Dublanc, *Frequencias* ha potuto contare sulla progressiva relazione con una serie di partner locali che gli ha permesso di raggiungere un maggior numero di scuole in tempi più rapidi. La priorità è stata data in particolare all’Africa e al Sud America ma va altresì sottolineata l’incredibile apertura del progetto in termini di scelta sia delle scuole sia dei Paesi da coinvolgere, essendo appunto la sua volontà attingere alla cultura globale. Inoltre, il progetto si è evoluto grazie ai ragazzi stessi e all’entusiasmo con cui lo hanno accolto²³³.

Tuttavia, il fatto di dover collaborare con le scuole comporta delle difficoltà, soprattutto dal punto di vista organizzativo. Gli insegnanti sono spesso molto esigenti e talvolta preoccupati dal fatto che il progetto possa risultare più come un elemento di distrazione e di disturbo piuttosto che come uno strumento atto ad accrescerne il valore formativo. O ancora, ci sono casi in cui i professori richiedono che le tele siano fissate sui banchi senza l’utilizzo di graffette e punte metalliche che potrebbero risultare pericolose. Sebbene si tratti quasi sempre di piccole questioni che richiedono un lieve aggiustamento, comportano d’altra parte un significativo rallentamento nel processo di installazione. Un’ulteriore sfida riguarda la collaborazione con gli enti locali che, essendo per la maggioranza organizzazioni di beneficenza, tendono ad accostare e inserire la loro agenda nel progetto. Ma, come sottolinea Murillo stesso, *Frequencias* non è interessato alla partecipazione dei ragazzi e delle scuole all’interno del contesto caritatevole, il suo obiettivo è registrare il modo in cui essi intervengono sulle tele. Secondo Madeleine Brown, questa è probabilmente una delle sfide principali che il progetto deve affrontare²³⁴.

Essendo *Frequencias* in corso da ormai dieci anni, l’artista insieme al suo studio riflette molto su come potrebbe o dovrebbe evolversi il progetto e il risultante archivio, ma ad oggi nulla è stato deciso definitivamente. L’archivio, al momento conservato nello studio di Murillo, è in fase di digitalizzazione. La deperibilità delle tele, destinate a deteriorarsi nel tempo sia per l’interazione con gli studenti prima e con il pubblico poi, sia per gli aspetti atmosferici e metereologici (Fig. 86), rende tale operazione in un certo senso indispensabile. Tuttavia, non si sa se sarà reso accessibile a tutti o meno,

²³³ Si veda la conversazione online che chi scrive ha avuto con Madeleine Brown, il 23 giugno 2023, consultabile in appendice alle pp. 188-192.

²³⁴ Ivi, p. 192.

oppure se avrà una sua sede stabile. E forse, la forza di *Frequencies* consiste proprio nella sua natura mutevole, nel suo essere in costante movimento sia quando viene distribuito e installato nelle classi e nelle scuole del mondo, sia quando viene presentato al pubblico più ampio di gallerie, musei e istituzioni²³⁵. *Frequencies* crea una rete internazionale progressivamente sempre più estesa e intreccia relazioni con il tempo, la sedimentazione, la geografia e il movimento. Per l'artista l'archivio diventa:

[...] this tremendous library of possibilities, what you do with it is what brings it to life. The physicality of the shelving units and the canvases, [...], I think is very beautiful, but it is also dead. What you do with it is like mining, experimentation is what brings it to the surface²³⁶.

4.2 Oltre *Frequencies*. Nuove modalità di interazione con l'archivio nel contesto della mostra *A Storm Is Blowing from Paradise* a Venezia

Il primo a interagire con l'archivio è Murillo stesso. All'interno della sua pratica artistica è infatti possibile individuare e tracciare una linea che collega tutto il suo lavoro. L'artista tende a creare nuove opere partendo da progetti realizzati precedentemente e *Frequencies*, grazie alla pluralità di voci che lo caratterizza, rappresenta davvero un terreno di sperimentazione a cui attinge a piene mani.

L'esperienza di *Frequencies*, raccolta nel libro d'artista *Oscar Murillo: Frequencies* del 2015 che ne racconta i primi anni di produzione, va oltre i meri confini dell'archivio e si è sviluppata attraverso svariati media.

Realizzata a partire proprio da questa idea della linea come unione e connessione, la serie di dipinti *Disrupted Frequencies* consiste nel cucire insieme più tele, selezionate dall'archivio stesso, in modo tale da creare un supporto su cui Murillo

²³⁵ Ivi, p. 193.

²³⁶ S. Patelli, O. Murillo, "*A Storm Is Blowing from Paradise*": an Interview with Oscar Murillo on his Venice Show, in "My Art Guides", 23 settembre 2022; <https://myartguides.com/interviews/a-storm-is-blowing-from-paradise-an-interview-with-oscar-murillo-on-his-venice-show/> [ultimo accesso 23 gennaio 2024]. Tr. it.: "[...] questa enorme biblioteca di possibilità, ciò che si fa con essa è ciò che la rende viva. La fisicità degli scaffali e delle tele, [...], credo sia molto bella, ma è anche morta. Ciò che si fa con essa è come un'attività mineraria, la sperimentazione è ciò che la porta in superficie".

interviene in prima persona. Utilizzando come sfondo per la sua pennellata decisa ed energica il contributo di ragazzi provenienti da tutto il mondo, produce al contempo una collisione tra contesti geografici, sociali e culturali differenti. I densi e materici strati di pastello ad olio blu realizzati da Murillo intendono inoltre evocare l'elemento dell'acqua come ulteriore simbolo di unione che scorre e collega regioni del mondo anche molto distanti²³⁷ (Fig. da 87 a 90). Dunque, con i *Disrupted Frequencies*, l'artista amplifica ed evidenzia la rete globale raggiunta dal progetto, nonché la volontà di *Frequencies* di coinvolgere e creare una comunità, un collettivo, che sia il più internazionale possibile e che accolga e superi le differenze. Il titolo *Disrupted Frequencies* è infatti seguito, per ogni dipinto della serie, dall'elenco dei Paesi di provenienza delle tele che sono state cucite insieme.

Interessato a ricercare diverse modalità attraverso le quali esperire i molteplici contenuti del progetto e utilizzando media differenti, Murillo dà vita a nuove opere interattive e immersive. Presentate per la prima volta a Venezia alla mostra personale *A Storm Is Blowing from Paradise* presso la Scuola Grande della Misericordia, tali opere, insieme ai già citati *Disrupted Frequencies*, affiancano e riverberano l'archivio, fruibile concretamente toccando e sfogliando le tele. L'intera mostra può essere infatti letta come una riflessione intorno a *Frequencies* e lo spazio della Scuola Grande della Misericordia rappresenta il contenitore perfetto. Fino ai primi anni Novanta del secolo scorso, i locali della Scuola erano adibiti a palestra della società sportiva Reyer e, sia le pareti che le colonne, mostrano ancora oggi alcune scritte e tracce che dialogano in maniera interessante con il progetto, diventando una sorta di *Frequencies* del passato (Fig. 91). Tuttavia, non è la prima volta che il progetto viene esposto a Venezia. Nel 2015, in occasione della 56. Esposizione della Biennale curata da Okwui Enwezor e intitolata *All The World's Futures*, Murillo è presente in entrambe le sedi dei Giardini e dell'Arsenale. Con l'installazione *Signalling Devices in Now Bastard Territory* l'artista occupa una posizione di rilievo esponendo le sue tele nere, simili a bandiere drappeggiate, all'ingresso del Padiglione Centrale dei Giardini e obbligando così ogni visitatore a toccarle fisicamente per superare l'ingresso. Il suo contributo all'Arsenale comprende invece la prima installazione dedicata a *Frequencies*. Con la presentazione

²³⁷ Oscar Murillo Studio, *Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise"* – *Brochure Text for Mediators*, 5 settembre 2022, p. 7.

di circa duemila tele disposte lungo dieci tavoli offre al pubblico l'occasione di interagire con il progetto²³⁸.

L'interazione e l'osservazione diretta delle tele di *Frequencies* è centrale anche nella personale *A Storm Is Blowing from Paradise* del 2022. In tale sede Murillo realizza una vera e propria biblioteca per mostrare il progetto (Fig. 92). Le oltre ventimila tele presenti in mostra sono disposte lungo dodici scaffali e divise in ordine alfabetico per Paese e scuola. Per facilitare la fruizione delle tele da parte del pubblico e per mantenere altresì l'ordine, il coinvolgimento degli assistenti archivisti (archive assistant) è stato fondamentale. Durante il corso della mostra l'archivio-biblioteca diventa un dispositivo conviviale che, azionato dagli assistenti archivisti su richiesta degli spettatori, dà vita a dialoghi che hanno come fondamento stesso i segni registrati dalle tele. Sfogliarle e osservarle permette al pubblico non solo di entrare in contatto con le diverse generazioni di studenti che vi hanno preso parte, ma anche di riflettere sulla propria adolescenza, attivando così lo stesso processo e pensiero di Murillo quando aveva osservato i graffiti sui banchi della sua scuola d'infanzia. In particolare, i visitatori rimangono colpiti dalla presenza di segni, marchi e scritte che da generazioni fanno parte del vocabolario comune a tutti gli adolescenti. Lynhan Balatbat-Helbock, co-direttrice esecutiva e curatrice da SAVVY Contemporary | The Laboratory of Form-Ideas, in conversazione con Oscar Murillo sottolinea tale aspetto ricordando l'entusiasmo del padre dell'artista, Belisario Caicedo, nel mostrarle le tele. L'aspetto secondo lei davvero interessante di *Frequencies* è proprio il suo essere un "intergenerational format of inspirations"²³⁹, ovvero qualcosa che riguarda e ispira multiple generazioni. *Frequencies* non si limita semplicemente a portare avanti il lavoro nelle scuole e a registrare le voci e le energie dei giovani di tutto il mondo, ma si occupa anche di farle viaggiare e interagire con il mondo stesso attraverso il supporto delle mostre.

Murillo, per uno degli sviluppi più recenti del progetto, intraprende un'impresa quasi warburghiana. Interessato a mappare la coscienza collettiva dei giovani e sfruttando le potenzialità dell'Intelligenza Artificiale, individua quelle forme e quei

²³⁸ A. Schneider, O. Enwezor (a cura di), *Oscar Murillo*, cit., p. 138.

²³⁹ SAVVY Contemporary, O. Murillo, *Oscar Murillo in Conversation with SAVVY Contemporary*, cit. Tr. it.: "un formato intergenerazionale di ispirazioni".

segni che, nel corso di questi dieci anni, continuano a ritornare nelle tele di diversi Paesi. Una volta selezionati, tali disegni vengono divisi in categorie per generare dei pattern che l'artista utilizza per creare la serie di sculture indossabili *Arepas y Tamales* (Fig. 93). Murillo riunisce ad esempio tutti i simboli religiosi (Fig. 94), le bandiere, le varie tipologie di albero, di abitazione, di mezzi di trasporto, gli occhi, gli animali, le *emoticons* (per la maggior parte *smile*), i riferimenti allo sport (prevalentemente al calcio), comprendendo anche simboli di violenza o odio e le cosiddette “*mysterious esse*”, un simbolo-decorazione simile a una esse, disegnata sia in verticale che in orizzontale, presente nelle tele degli Stati Uniti tanto quanto in quelle del Sudafrica o dell'India (Fig. 95-96). Le sculture indossabili *Arepas y Tamales*, realizzate con tali pattern, riprendono inoltre le ricerche dell'artista sulla storia delle uniformi collegandosi così alla pratica artistica generale di Murillo, nella quale la riflessione intorno al lavoro è una tematica ricorrente.

Nel contesto della mostra personale veneziana, la serie *Arepas y Tamales* è esposta accanto alla sua evoluzione digitale. Al centro della sala al piano terra della Scuola Grande della Misericordia, viene presentata per la prima volta l'installazione *Collective Conscience*. L'opera consiste in uno spazio chiuso delimitato da un arazzo formato da quadrati di tessuto di *Arepas y Tamales* dove alcuni dei motivi del pattern vengono ricamati e imperlati. All'interno di questo cubo, le sculture indossabili, trasformate in abiti virtuali, possono essere provate dagli spettatori grazie alla presenza di sensori che rispondono al movimento e che proiettano sullo schermo il vestito stesso. Inoltre, all'interno di questo spazio si interagisce altresì con le tele finora digitalizzate di *Frequencies* e con un video che vede come protagonisti i *mateos*, delle figure di cartapesta tipiche della tradizione colombiana che Murillo lega alla riflessione sul lavoro e alla possibilità di rinascita sprigionata dall'energia di migliaia di ragazzi con *Frequencies*²⁴⁰ (Fig. 97).

Un'ulteriore evoluzione della piattaforma creativa *Arepas y Tamales* consiste nella creazione di un filtro Instagram che permette anch'esso di “indossare” gli abiti e di giocare e provare sul proprio volto una serie di disegni che raffigurano occhi e labbra estrapolati dalle tele stesse di *Frequencies*. In aggiunta, per la prima volta, come

²⁴⁰ Oscar Murillo Studio, *Exhibition “A Storm Is Blowing from Paradise” – Brochure Text for Mediators*, cit., p. 7.

evento di chiusura della mostra *A Storm Is Blowing from Paradise*, le sculture indossabili *Arepas y Tamales* hanno sfilato insieme alle creazioni di alcuni studenti di moda delle università di Parigi, Milano, Firenze e Venezia (Fig. 98). La sfilata segna uno sviluppo importante e a tal proposito Murillo dichiara:

[...] *Arepas y Tamales* is a platform which symbolises an ambition towards cultural redistribution. It reflects the importance of the global research and collaboration that has taken place through my project, *Frequencies*, [...]. Now I am planting a seed [...] to further transform *Frequencies* into something that can infiltrate back into youth cultures in locations around the world²⁴¹.

La sfilata ha altresì compreso la performance *Industrial Park* di Kate Newman, Olivia Dowd e Alice Vilanculo (Fig. 99) e ha utilizzato come accompagnamento l'opera sonora *Storm from Paradise* di Murillo²⁴². *Arepas y Tamales* è esplicitativa sia dell'attitudine di Murillo a sviluppare e creare nuovi progetti a partire da lavori precedenti, sia della sua volontà di coinvolgere e realizzare le opere collettivamente.

Un'ultima esplorazione di *Frequencies*, presentata anche in questo caso per la prima volta a Venezia, consiste nella sua trasformazione in suono con l'opera *Storm from Paradise*. Creata nel 2022, l'opera intende sottolineare le energie e le connessioni sottese al progetto sovrapponendo e stratificando una serie di registrazioni di suoni ambientali disparati come cortili di scuola, campi da basket e aeroporti. Il panorama sonoro, invadente e immersivo, si genera ogni volta in modo differente rispondendo

²⁴¹ David Zwirner, *Oscar Murillo – A Storm Is Blowing from Paradise*, <https://www.davidzwirner.com/artists/oscar-murillo> [ultimo accesso 23 gennaio 2024]. Tr. it.: “[...] *Arepas y Tamales* è una piattaforma che simboleggia l’ambizione di una redistribuzione culturale. Riflette l’importanza della ricerca e della collaborazione globale che ha avuto luogo attraverso il mio progetto, *Frequencies*, [...]. Ora sto piantando un seme [...] per trasformare ulteriormente *Frequencies* in qualcosa che possa infiltrarsi nuovamente nelle culture giovanili di tutto il mondo”.

²⁴² Sito della mostra *A Storm Is Blowing from Paradise – Oscar Murillo*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022; <https://www.stormfromparadise.com/it/programme> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

in tempo reale ai tracking di decolli e atterraggi di tratte aeree selezionate da Murillo²⁴³.

4.3 Infondere all'arte l'intensità della vita

L'energia transnazionale che caratterizza *Frequencies* è riscontrabile nell'intera opera di Murillo, esposta e posta in relazione al progetto in numerose occasioni. In *A Storm Is Blowing from Paradise* l'allestimento del primo piano della Scuola Grande della Misericordia parte proprio da tale connessione. All'interno del labirinto formato dalle tipiche tele nere sospese dell'artista, intitolate *The Institute of Reconciliation* (Fig. 100), alcune tele di *Frequencies* sono affiancate dalla serie *Flight Drawing* (Fig. 101-102). Tali opere, realizzate da Murillo durante i suoi viaggi aerei, condividono alcuni aspetti del processo creativo attuato dagli studenti. Frutto di gesti istintivi ed energici i *Flight Drawing* registrano i segni e le impressioni dell'artista mentre è al contempo seduto e fermo sul sedile dell'aereo e in movimento a centinaia di chilometri orari. Allo stesso modo, gli studenti producono sulle tele delle tracce stando sì seduti al proprio banco, ma con la mente che spesso vaga altrove²⁴⁴.

Il viaggio e in generale l'essere in transito rappresenta infatti per l'artista una condizione di estrema produttività. Le ore di volo sono dedicate sia al lavoro, sia alla meditazione e riflessione intorno al perenne scambio globale. Oltre ai *Flight Drawing* Murillo integra e continua il lavoro sui suoi libri. Tra i più importanti si può citare il progetto *THEM* cominciato nel 2015 e ancora in corso. Il libro d'artista, simile a un album di famiglia, raccoglie le fotografie di parenti e amici su cui Murillo interviene con pastelli e carta carbone. I disegni e le linee tracciate sulle pagine sono carichi di energia e, così come per i *Flight Drawing*, si rifanno all'interesse di Murillo per il *mark making*, la creazione di marchi e segni inconsci e istintivi che caratterizza anche la ricerca di *Frequencies*. All'interno di *THEM* la linea diventa indice sia delle relazioni familiari e comunitarie, sia delle connessioni con il mondo sottolineando così

²⁴³ Oscar Murillo Studio, *Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise" – Brochure Text for Mediators*, cit., p. 7.

²⁴⁴ *Ibidem*.

l'interesse di Murillo verso il locale e l'universale insieme. Inoltre, tali schizzi si legano e ricordano l'immediatezza e la forma abbozzata dei disegni dei bambini²⁴⁵.

La creazione di segni istintivi, viscerali e molto espressivi, non è l'unico punto di contatto tra la pratica artistica di Murillo e *Frequencies*. Il processo di sedimentazione presente nel progetto gioca un ruolo fondamentale anche nella realizzazione dei suoi dipinti. Il modo in cui Murillo interviene sulla tela è molto performativo e mira a superare allo stesso tempo sia il linguaggio pittorico sia le strutture e i canoni occidentali. Nella serie dei cosiddetti "dipinti catalizzatori" ogni porzione di tela viene sottoposta a un particolare processo. Dopo aver tagliato la tela in più sezioni, l'artista le lavora singolarmente per poi lasciarle maturare da sole nel suo studio. Spostandole e calpestandole di continuo Murillo contamina le tele stesse che, come accadrà per quelle di *Frequencies*, accumulano uno strato di polvere e di sporco ma al contempo registrano il processo creativo e i movimenti. Una volta terminato tale processo Murillo passa alla fase di composizione vera e propria²⁴⁶ (Fig. 103). Nel 2014, alla mostra collettiva *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* del MoMA di New York, espone un gruppo di tali dipinti proponendo un allestimento non convenzionale. Solamente tre vengono tradizionalmente esposti a parete, mentre tutti gli altri sono ammassati sul pavimento (Fig. 104). Il pubblico è incoraggiato a interagire con essi e a ricreare quello stesso processo che l'artista attua nel suo studio. Le tele a terra vengono infatti toccate, piegate, calpestate dai visitatori aggiungendo alle tracce già registrate i loro segni. I dipinti documentano così una triplice partecipazione: le pennellate energiche di Murillo, gli interventi del caso, prima nel suo studio, e poi in mostra, e infine quelli del pubblico. Inoltre, accostando all'atto contemplativo l'interazione tattile Murillo non solo offre allo spettatore un'esperienza diversa del mezzo pittorico ma stimola altresì una democratizzazione dello stesso e dei suoi usi²⁴⁷.

L'impegno comunitario e partecipativo unito alla volontà di riunire e connettere le persone anche al di fuori del contesto del mondo dell'arte è evidente nelle feste e nei

²⁴⁵ A. Schneider, *Going Forth: The Institute of Reconciliation, and the Principle of Energy Cycles in the Work of Oscar Murillo*, cit., p. 34.

²⁴⁶ L. Russell, O. Murillo, *Oscar Murillo*, in "BOMB", inverno 2012/2013, no. 122, pp. 36-37.

²⁴⁷ A. Schneider, O. Enwezor (a cura di), *Oscar Murillo*, cit., p. 104.

momenti conviviali a cui Murillo dà vita durante le inaugurazioni e le mostre. La realizzazione di tali celebrazioni site-specific si presenta come un ulteriore canale attraverso il qual l'artista esplora i temi dell'identità, della lingua e dell'inclusione sociale e culturale. Mescolando sempre il particolare con il generale Murillo intende indagare e sottolineare gli aspetti condivisi e comuni delle diverse realtà globali. Il 14 settembre del 2012, invitato dalla Serpentine Galleries a realizzare un'opera per il Padiglione progettato da Herzog & de Meuron insieme all'artista Ai Weiwei, Murillo progetta una vera e propria festa. Anche in questa occasione l'artista sovverte sottilmente il tradizionale utilizzo dello spazio espositivo e rende il pubblico allo stesso tempo spettatore e partecipante²⁴⁸. Intitolata *The Cleaners' Late Summer Party with Comme des Garçons* l'azione prende spunto sia dall'architettura che la ospita, sia dalla storia della sua famiglia. Diversi parenti dell'artista lavorano nel ramo delle pulizie e un tempo Murillo era solito partecipare alle feste che i datori organizzavano in occasione del Natale o di altre ricorrenze. L'idea per la Serpentine è dunque di ricreare una di queste ricorrenze presentando proprio come cuore dell'evento la convivialità che caratterizza la sua comunità. Murillo decide inoltre di collaborare con il marchio di lusso Comme des Garçons. Utilizzando il credito ricevuto dal brand per un precedente progetto, l'artista compra il maggior numero possibile di articoli e li mette in palio come premi per gare di ballo e lotterie. Alla festa non manca inoltre il cibo tradizionale colombiano servito in questa occasione insieme a champagne e dolci francesi di una pasticceria locale²⁴⁹. Murillo ibrida e mescola diverse culture per riunire la caleidoscopica società contemporanea nonché per avviare una riflessione dal sottofondo politico intorno alle questioni di classe, ricchezza, economia e potere.

La de-contestualizzazione di eventi comunitari caratterizza anche le feste di inaugurazione e di chiusura delle mostre dell'artista. Per *A Storm Is Blowing from Paradise* Murillo e il suo studio collaborano insieme a SAVVY Contemporary | The Laboratory of Form-Ideas per la programmazione di un'ampia serie di eventi pubblici che comprendono momenti di convivialità incentrati sulla musica, la danza, il cibo e

²⁴⁸ Serpentine Galleries, *Park Nights: Oscar Murillo's "The Cleaners' Late Summer Party with Comme des Garçons*, 14 settembre 2012; <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/park-nights-oscar-murillos-cleaners-late-summer-party-comme-des-garcons/> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

²⁴⁹ L. Russell, O. Murillo, *Oscar Murillo*, cit., p. 38.

il dialogo (Fig. 105-106). Accolte al centro di due tribune che trasformano lo spazio espositivo del primo piano della Scuola Grande della Misericordia in un'arena pubblica (Fig. 107), tali invocazioni prevedono il contributo di artisti provenienti da tutto il mondo e intendono amplificare le voci e la natura globale del progetto *Frequencies*. Il programma, intitolato *Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations*, è organizzato su due giornate e diviso in quattro temi d'indagine: dispersione, convergenza, frammentazione e riconfigurazione. Partendo da una riflessione sull'esperienza della diaspora gli interventi artistici mirano a evocare nuovi sensi di appartenenza e nuovi spazi di convivialità²⁵⁰.

In particolare, gli eventi dal vivo organizzati da Murillo e caratterizzati dal ballo, dal cibo e dal dialogo, si distinguono per la maniera in cui avvicinano l'arte alla vita e per il processo di ibridazione attuato che non fa altro che far costantemente crollare le definizioni. Il confine permeabile e labile tra il suo studio e il mondo reale, la volontà di privilegiare il sociale e il collettivo, nonché l'attenzione per la partecipazione e la creazione di spazi comunitari lo avvicinano e inseriscono in una corrente storico-artistica più ampia volta a infondere all'arte l'intensità della vita e che, come delineato nel primo capitolo, parte dalle avanguardie storiche e arriva al recente successo dell'arte partecipativa.

²⁵⁰ Oscar Murillo Studio, *Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise" – Brochure Text for Mediators*, cit., p. 5.



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

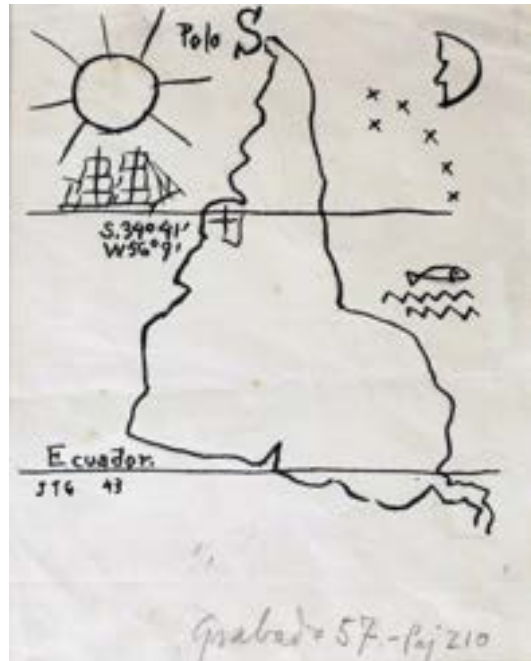


Fig. 68



Fig. 69

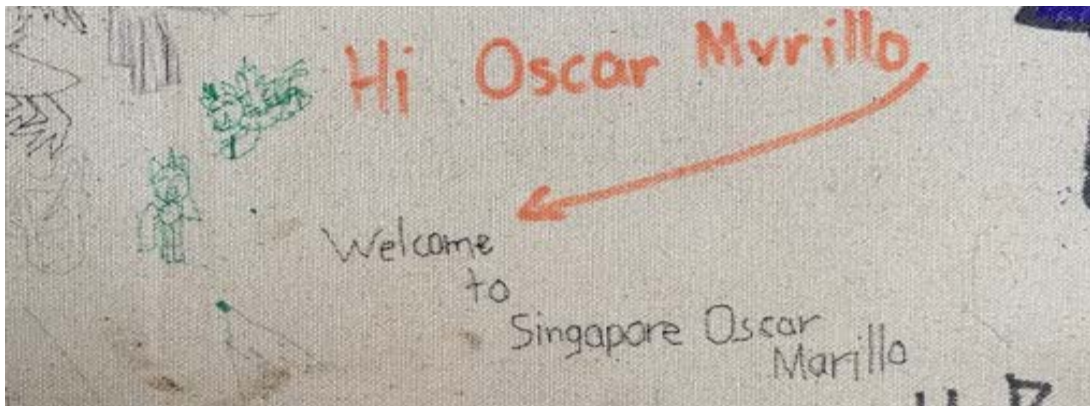


Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

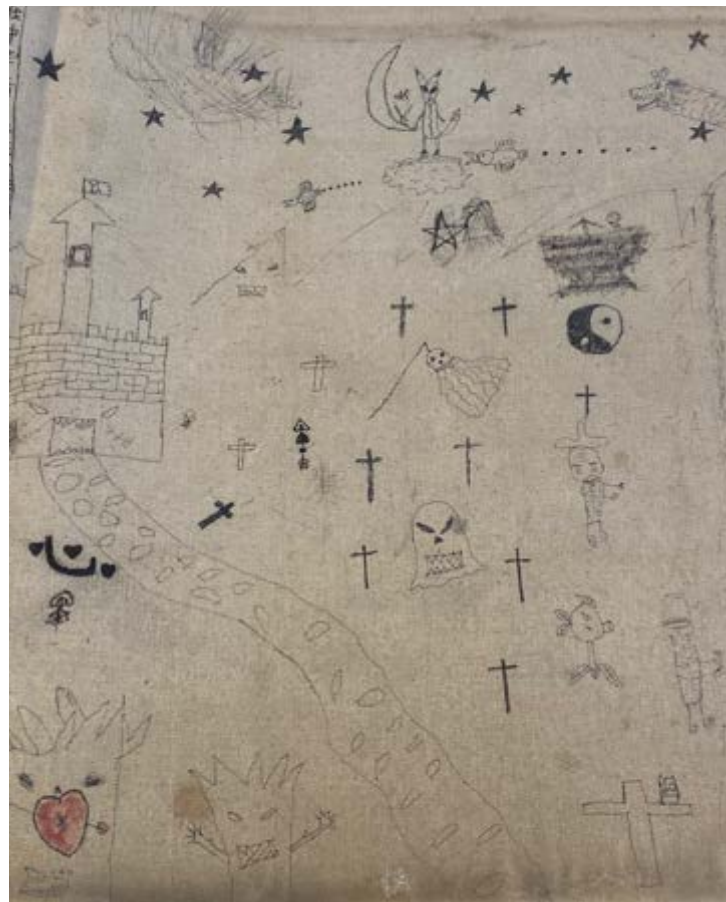


Fig. 78

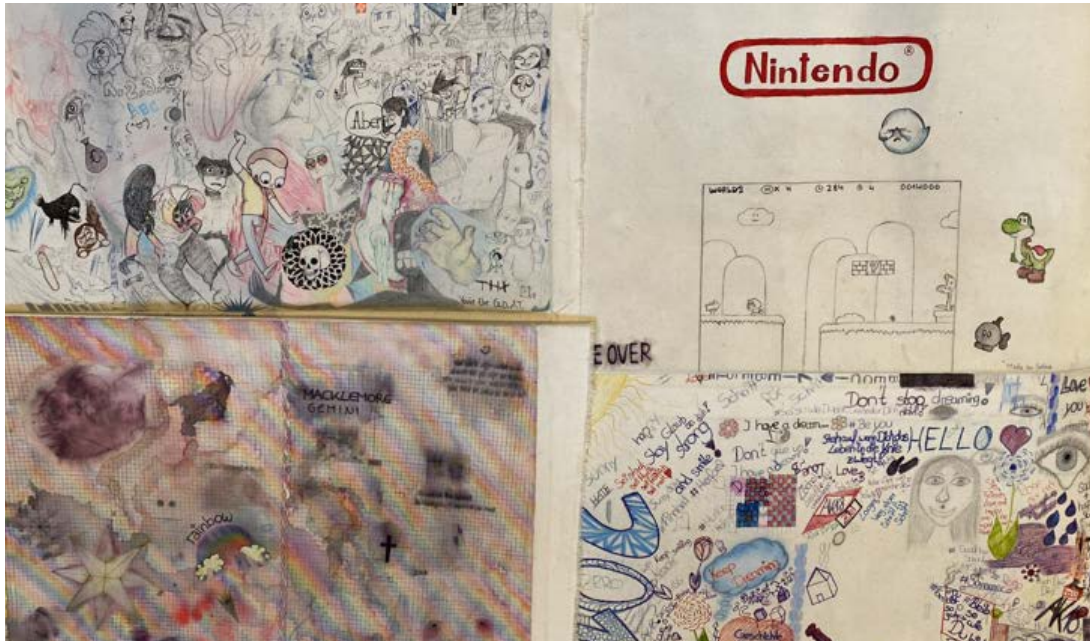


Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89

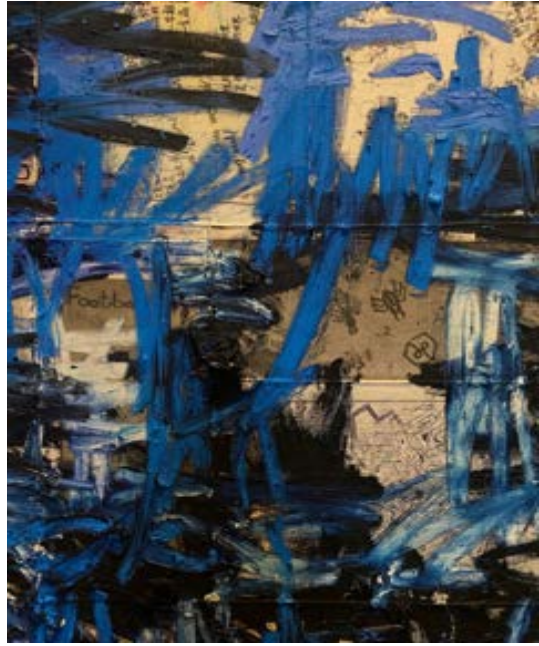


Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107

Conclusioni

Il presente studio, nato dalla volontà di dare al progetto *Frequencies* di Oscar Murillo una cornice storico-critica, si è posto l'obiettivo di indagare il momento in cui negli artisti emerge il desiderio di aprirsi alla collettività e condividere la propria autorialità. Tale sensibilità si sviluppa a partire dalle avanguardie storiche ed è caratterizzata da un confine sempre più labile tra lo studio o atelier, come luogo di ideazione e progettazione, e il mondo reale. Non solo vengono unite arte e vita, ma si mescolano anche i linguaggi e media, con la conseguente attenuazione di categorie e definizioni prestabilite. Inoltre, questi cambiamenti di prospettiva portano a un nuovo modo di concepire il ruolo dello spettatore, che è diventato sempre più parte integrante e attiva dell'opera.

A cominciare dalle serate futuriste, passando per gli happening, la danza e le performance di Fluxus, arrivando fino all'arte relazionale contemporanea, l'impegno degli artisti nel cercare di rendere partecipe il pubblico per sensibilizzarlo sulle questioni aperte del presente o del recente passato è cresciuto parallelamente ai cambiamenti ambientali, politici, sociali, economici, culturali avvenuti tra il XX e il XXI secolo. Gli artisti attivisti o attivisti si confrontano e mettono a confronto lo spettatore con la storia e con il presente per far prendere coscienza e avviare un processo di responsabilizzazione che, nei casi più fortunati, può portare al cambiamento.

A partire dagli anni Novanta, l'impegno diretto degli artisti con gruppi e comunità locali, il loro profondo interesse per la collettività e l'attivazione di processi in divenire, così come la priorità data alle qualità relazionali scaturite e stimolate dai progetti, hanno portato il critico e curatore francese Nicolas Bourriaud a formulare e teorizzare una possibile interpretazione per questo tipo di pratiche. Quella che lui stesso ha definito "estetica relazionale", attraverso la proposta di situazioni sociali e quotidiane, intende sperimentare e offrire al pubblico nuove modalità di incontro che mirano a costruire un più forte senso di comunità, di convivialità e di scambio. Tuttavia, questa sua definizione, basata sulla volontà di distinguere completamente le pratiche degli anni Novanta, proposte dagli artisti a lui vicini, da tutte quelle che le hanno precedute, è in qualche modo debitrice nei confronti delle avanguardie e di

riflessioni precedenti. Il fatto stesso di rendere lo spettatore un agente attivo del processo di realizzazione di un'opera e l'intenzione di creare dei momenti conviviali sono caratteristiche comuni e condivise con le prime e, soprattutto, con le seconde avanguardie. Così come spetta a Umberto Eco l'aver teorizzato, già a partire dal 1962 i concetti di "opera aperta" e di "opera in movimento", che anticipano quanto scritto da Bourriaud sulla nuova relazione tra artista e pubblico e sui nuovi rapporti tra contemplazione ed esperienza dell'opera d'arte.

I tre capitoli dedicati ai casi studio si inseriscono in questo discorso ed evidenziano la difficoltà nell'interpretare l'operato di Maria Lai, Rirkrit Tiravanija e Oscar Murillo da un'unica prospettiva. È proprio la loro natura sfuggente a rendere l'analisi così interessante e sfaccettata. *Legarsi alla montagna* di Lai, *Untitled 1992 (Free)* di Tiravanija e *Frequencies* di Murillo sono opere liminali che sfuggono alla retorica della definizione dell'opera d'arte come oggetto finito e immutabile. Si tratta di lavori che, lasciando spazio all'interazione e alla partecipazione, hanno in sé qualcosa di imprevedibile, tanto per lo spettatore-coautore, quanto per l'artista che deve spesso scendere a compromessi. Questo aspetto è particolarmente rilevante nell'opera di Lai. A Ulassai il nastro celeste è infatti legato secondo modalità scelte direttamente dai partecipanti. Una riduzione dell'autorialità dell'artista che Lai non solo accetta di buon grado ma che richiede perché l'opera possa compiersi. Lo stesso vale per *Frequencies*, dove il collaborare con le scuole e gli enti di beneficenza locali comporta la necessità di trovare, di volta in volta, piccoli aggiustamenti e compromessi tra l'artista, il contesto e i partecipanti in qualità di co-autori.

Sebbene tutti e tre gli artisti qui presi in esame siano interessati a tessere relazioni e a dare voce alle comunità con cui si mettono in dialogo, è con Rirkrit Tiravanija che il concetto stesso di estetica relazionale di Bourriaud si consolida e, allo stesso tempo, problematizza. Le installazioni culinarie e partecipative di Tiravanija, prese ad esempio dal critico francese, sono sì basate sulla convivialità, sulle relazioni umane e sulla volontà di produrre un modello alternativo di partecipazione sociale all'interno di un contesto istituzionale, ma se l'interpretazione del suo lavoro si fondasse solo su questi aspetti, risulterebbe banale e ripetitivo. L'origine di queste opere risale infatti agli anni di studio di Tiravanija a Chicago e alla sua volontà di restituire ai manufatti asiatici, conservati nei musei occidentali, la vitalità che un tempo li caratterizzava. Il

suo lavoro si inserisce dunque in una corrente più ampia, legata alla critica istituzionale e al dibattito postcoloniale. Secondo questa prospettiva, l'atto stesso di cucinare, così come il condividere un pasto, non riguardano semplicemente il produrre e l'incoraggiare le relazioni interpersonali, ma servono all'artista come strumenti per avviare riflessioni intorno a tematiche identitarie, culturali, storiche e geografiche. Per portare in primo piano questo aspetto, Tiravanija è solito servire piatti tipici thailandesi insieme alle loro versioni occidentalizzate alludendo così alle traduzioni, spesso sbagliate, che si verificano negli scambi interculturali, ma anche alle identità multiple e ibride, centrali nel contesto globale contemporaneo. Il fatto che Bourriaud non prenda in considerazione le circostanze nelle quali si realizzano questi spazi di incontro rischia dunque di appiattirne il significato e il valore.

L'interpretazione aperta e non univoca dei tre casi studio trattati fa sì che possano essere analizzati da diverse prospettive. Uno dei punti di vista qui adottati si fonda sullo stretto legame tra gli artisti e la loro comunità di origine. Lai, Tiravanija e Murillo partono dalle proprie tradizioni ed esperienze personali e locali per aprirsi all'universale. Più evidente in Maria Lai, l'attenzione e l'amore verso il proprio luogo d'origine è preponderante in tutti e tre. Sebbene vivano un'esistenza in continuo movimento, Tiravanija e Murillo attingono a piene mani dal loro bagaglio culturale e dalla loro terra natia: la Thailandia per il primo e la Colombia (soprattutto la città di La Paila e il suo territorio) per il secondo. È proprio traendo ispirazione dall'ambito relazionale personale che si aprono alla collettività e che offrono ai visitatori uno spazio dedicato all'interazione.

Su Maria Lai si è scritto molto negli ultimi anni (si veda il fondamentale studio monografico di Elena Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, pubblicato nel 2017) e l'artista ha anche lasciato numerose testimonianze scritte e audiovisive sul suo operato. Pur essendo sempre stata ai margini del mondo artistico italiano e internazionale, Lai non ha mai smesso di confrontarsi e di sperimentare con le correnti più innovative del XX e del XXI secolo. Il suo lavoro scorre naturalmente dall'Arte Povera alla Land Art, fino all'arte relazionale. Coinvolgendo bambini e adulti il suo intento è di avvicinare tutti all'arte realizzando opere per e con le persone. Indagare le leggende, le tradizioni e i giochi popolari sardi risulta stimolante tanto per l'artista stessa,

soprattutto nella fase di progettazione, quanto per coloro che intendono comprendere meglio le sue azioni partecipative e relazionali.

Nel caso di Tiravanija una prospettiva interessante può riscontrarsi nel proseguire la ricerca aperta da Felix Bröcker, che propone di concentrarsi sulle scelte culinarie dell'artista, così come sulle riflessioni e sulle tematiche che scaturiscono da queste stesse scelte. Tiravanija utilizza infatti il cibo non solo per la naturalezza con cui è in grado di avviare momenti conviviali, ma soprattutto perché rappresenta un forte simbolo identitario e culturale. Tuttavia, un aspetto ad oggi poco approfondito riguarda le decisioni di acquisto prese dall'artista. La volontà di rifornirsi tramite produttori locali e di variare le ricette a seconda della disponibilità dei prodotti sono sicuramente dettate dall'idea di combinare insieme cucine differenti, ma anche da motivazioni etiche.

Per quanto riguarda *Frequencies* invece, il cui punto di forza è l'essere in costante movimento ed espansione, risulta stimolante seguire semplicemente il suo corso. Il progetto, ampliandosi notevolmente nel corso di questi dieci anni, ha coinvolto più di quattrocento scuole in trentasei nazioni del mondo. Le tele affisse sui banchi, disegnate e scritte da centinaia di migliaia di studenti, mostrano, allo stesso tempo, segni riconoscibili globalmente e immagini specificamente locali. L'archivio di queste tele, potenzialmente infinito, mira così a mappare la creatività e la coscienza collettiva di ragazzi tra i dieci e i sedici anni, soffermandosi in particolare sulle somiglianze interne alla cultura giovanile. Per mantenere vivo il progetto anche nel momento in cui le tele vengono disinstallate dai banchi di scuola, Murillo, oltre a rendere il lavoro degli studenti fruibile concretamente al pubblico durante le sue mostre, sviluppa dipinti come i *Disrupted Frequencies* o progetti come *Arepas y Tamales* volti a riverberare l'energia e la collaborazione globale promossa da *Frequencies*.

L'autorialità multipla e condivisa dai tre non si disperde ma si estende riprendendo così l'eredità di Fluxus e la proposta di Joseph Beuys di rendere tutti artisti. Con Lai, Tiravanija e Murillo il sogno avanguardista di combinare arte e vita si riattualizza attraverso, rispettivamente, il legare le case di Ulassai tra di loro, il condividere un pasto, il relazionarsi con gli scarabocchi e i pensieri di migliaia di ragazzi provenienti da tutto il mondo.

Capitolo 1

Fig. 1. Umberto Boccioni, *Rissa in galleria*, 1910, olio su tela, 74 x 64 cm, Pinacoteca di Brera, Milano, © Pinacoteca di Brera;

<https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/rissa-in-galleria/>.

Fig. 2. Volantino della prima escursione e visita Dada, 14 aprile 1921, pergamena colorata, stampa in nero e blu, 27,5 x 21,5 cm; <https://drouot.com/it/1/21030496-excursions-and-visites-dada-1ere-visite-paris-s-n-1921-1-f>.

Fig. 3 Tristan Tzara legge alla folla in occasione dell'escursione Dada presso la Chiesa di Saint Julien Le Pauvre, 14 aprile 1921;

<https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/10/10/dada-connections/>.

Fig. 4. Fotografia della rappresentazione teatrale *L'assalto al Palazzo d'Inverno* di Nikolaj Evreinov, 7 novembre 1920; https://www.storicang.it/foto-del-giorno/assalto-palazzo-dinverno_15818.

Fig. 5. Ugo Mulas, *Alexander Calder con Snow Flurry*, Saché, 1963, stampa vintage alla gelatina sali d'argento, 39,2 x 28 cm;

<http://www.minervaauctions.com/aste/fotografia-asta120/40125-ugo-mulas-alexander-calder-con-snow-flurry-sache/>.

Fig. 6. Gli esponenti del Gruppo T fotografati insieme a Grazia Varisco da Ugo Mulas, Milano, 1960-61 circa, © Archivio Grazia Varisco;

<http://www.archiviovarisco.it/esposizioni/miriorama-gruppo-t/>.

Fig. 7. Roger Bordier, ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), *Le Mouvement / The Movement / Paris 1955*, 1955, catalogo della mostra, 30 x 31 x 0,7 cm;

<https://zkm.de/en/artwork/le-mouvement-the-movement-paris-1955>.

Fig. 8. Jesús Rafael Soto, *Volume suspendu*, 1968, 200 x 100 x 50 cm; Soto nel suo atelier insieme alla figlia Isabelle, Parigi, 1968, Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, foto di Michel Desjardins © Archives Soto / All Rights Reserved; <https://jesus-soto.com/penetrables/>.

Fig. 9. Jesús Rafael Soto, *s/t*, 1969, 500 x 2919 x 2442 cm, mostra personale di Soto presso il Museum of Modern Art di Parigi, 1969, foto di Alain Vialleton © Archives Soto / All Rights Reserved; <https://jesus-soto.com/penetrables/>.

Fig. 10. R. Buckminster (Bucky) Fuller e i suoi studenti mentre costruiscono *Supine Dome* fotografati da Josef Albers, 1948, © 2022 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York; <https://www.nytimes.com/2022/07/07/t-magazine/black-mountain-college.html>.

Fig. 11. M. C. Richards, Pianta della performance *Theater Piece No. 1* di John Cage disegnata per William Fetterman, 1989; <https://www.icaboston.org/events/theater-piece-no-1-x-50-theater-piece-no-1-revisited/>.

Fig. 12-13. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, Reuben Gallery, New York, 4 ottobre 1959, fotografie di Fred W. McDarrah, stampa alla gelatina d'argento, 25,4 x 20,3 cm. © 2024 Estate of Fred W. McDarrah; https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association.

Fig. 14. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, film in bianco e nero, 16mm, 9:10 minuti; <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/war-is-over-if-you-want-it-yoko-ono/>.

Fig. 15. Hélio Oiticica, *Parangolés* – esposizione *Opinião 65*, MAM di Rio de Janeiro, 1965; <https://projetooho.com.br/en/obras/parangoles-2/>.

Fig. 16. Hélio Oiticica, Nildo indossa *Parangolé P4 Capa1*, 1964, foto di Andreas Valentin; <https://projetoaho.com.br/en/obras/parangoles-2/>.

Fig. 17. Hélio Oiticica, Nildo indossa *Parangolé P15 Capa11: Incorporo a revolta*, 1967; <https://projetoaho.com.br/en/obras/parangoles-2/>.

Fig. 18. Adrian Piper, poster pubblicitario per la performance *Funk Lessons*, 23 marzo 1984, New Langton Arts, San Francisco, 46,5 x 61,5 cm; Collection of the Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin; © APRA Foundation Berlin, foto di Philip Dixon; <https://openspace.sfmoma.org/2013/02/receipt-of-delivery33/>.

Fig. 19. Adrian Piper, cartolina pubblicitaria per la performance *Funk Lessons*, 3 marzo 1984, Woman's Building, Los Angeles, 12,7 x 17,78 cm; Collection of the Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin; © APRA Foundation Berlin; <https://openspace.sfmoma.org/2013/02/receipt-of-delivery33/>.

Fig. 20. Michelangelo Pistoletto, *Tre ragazze alla balconata*, 1962-64, velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 200 x 200 cm; installazione della mostra *Michelangelo Pistoletto: A Reflected World*, Walker Art Center, Minneapolis, 1966; nella foto © Walker Art Center; <https://walkerart.org/magazine/michelangelo-pistoletto-a-reflected-world-again>.

Fig. 21. Michelangelo Pistoletto, manifesto *Annuncio apertura dello studio*, in occasione della mostra presso la Galleria Sperone di Torino, 22 dicembre 1967; <http://www.pistoletto.it/it/crono07.htm#>.

Fig. 22. Lo Zoo, *L'uomo ammaestrato*, 17 agosto 1968, Vernazza, nella foto: Maria Pioppi, fotografia di B. Scagliola; <http://www.pistoletto.it/it/crono07b.htm#>.

Fig. 23. Guerrilla Art Action Group, manifestazione di fronte al Museum of Modern Art di New York, 1969; <https://www.inenart.eu/?p=16947>.

Fig. 24. Hélio Oiticica, *Tropicàlia*, 1968, installazione mostra *Tropicàlia: A Revolution in Brazilian Culture*, Museum of Contemporary Art Chicago, 22 ottobre 2005 – 8 gennaio 2006, foto di Michal Raz-Russo, © MCA Chicago; <https://mcachicago.org>.

Fig. 25. Graciela Carnevale, *Acción del Encierro*, 1968, Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina; <http://www.hotpotatoes.it/2017/10/11/non-potevamo-restarcene-neutrali-dovevamo-compiere-unazione-per-uscire-da-quella-prigionia-conversazione-con-graciela-carnevale/>.

Fig. 26. Tucumán Arde, ingresso della prima mostra del collettivo, novembre 1968, Rosario, Argentina; <http://www.hotpotatoes.it/2017/10/11/non-potevamo-restarcene-neutrali-dovevamo-compiere-unazione-per-uscire-da-quella-prigionia-conversazione-con-graciela-carnevale/>.

Fig. 27. Ritratto delle componenti del collettivo Guerrilla Girls, <https://www.guerrillagirls.com/our-story>.

Fig. 28. Lygia Clark, *Anthropophagic Slobber*, 1969, filo per cucine e tessuto, © Lygia Clark; <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/62495/20462-jpeg>.

Fig. 29. Veduta della mostra *Traffic*, CAPC-Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, gennaio – marzo 1996, con opere di Liam Gillick, Carsten Höller, Xavier Veilhan (*Le Feu*, al centro) e Dominique Gonzalez-Foerster (*Hotel Color*, Bordeaux, a destra), foto: DR; <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/cycle-expologie-traffic-capc-de-bordeaux>.

Capitolo 2

Fig. 30. Maria Lai. Autoritratto in forma di racconto. <https://www.artribune.com/artivisive/arte-contemporanea/2013/04/ascoltando-maria-lai-autoritratto-in-forma-di-racconto/>.

Fig. 31. Maria Lai, *Composizione polimaterica*, 1964, polimaterico – olio e sughero su tela, 50 x 100 cm, fotografia di Pierluigi Dessì; <http://www.arte.it/calendario-arte/cagliari/mostra-maria-lai-ricucire-il-mondo-9170>.

Fig. 32. Maria Lai, *Oggetto-paesaggio*, 1967 circa, tecnica mista, 92,5 x 75 x 85 cm; <https://www.pinterest.it/pin/730005420851237384/>.

Fig. 33. Maria Lai, *Pupo di pane*, 1976, tecnica mista – pane e stoffa, 25 x 13 x 6 cm circa; fotografia di Marco Moretti; https://www.lastampa.it/viaggi/italia/2023/04/13/news/a_lassai_trasformato_da_maria_lai_in_un_museo_a_cielo_aperto-12748733/.

Fig. 34. Maria Lai, *Libro scalpo*, 1990, tecnica mista – ricamo e filo di cotone su carta e stoffa, 20 x 48 x 4 circa, Museo Stazione dell'Arte, Ulassai; <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/12/mostra-maria-lai-istituto-italiano-cultura-parigi/>.

Fig. 35. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – particolare della performance, 8 settembre 1981, Ulassai, fotografia di Piero Berengo Gardin; <https://www.giannellachannel.info/maria-lai-artista-sarda-bambina-antichissima/>.

Fig. 36. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – particolare della performance, 8 settembre 1981, Ulassai, fotografia; <https://caritas.diocesi.lodi.it/promozione-umana/2021/01/28/legarsi-alla-montagna/>.

Fig. 37. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – particolare della performance, i bambini di Ulassai giocano con il nastro srotolandolo nelle vie del paese, 8 settembre 1981, Ulassai, fotografia di Piero Berengo Gardin, © Piero Berengo Gardin | Courtesy Archivio Maria Lai; <https://antinomie.it/index.php/2021/09/06/il-nastro-la-montagna-maria-lai-pioniera-dellarte-relazionale/>.

Fig. 38. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – dettaglio della performance, una bambina tiene in mano la matassa di nastro celeste, 8-9 settembre 1981, Ulassai, fotografia, Museo Stazione dell'Arte;

<https://garadinervi-repertori.blog/post/187979360606/maria-lai-legarsi-alla-montagna-ulassai-nu>.

Fig. 39. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – dettaglio del nastro celeste con il fiocco e i pani delle feste sardi “su pintau”, 8-9 settembre 1981, Ulassai, fotografia di Piero Berengo Gardin, © Piero Berengo Gardin | Courtesy Archivio Maria Lai; <https://spazioilisso.it/index.php/maria-lai>.

Fig. 40. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – particolare della performance, 8-9 settembre 1981, Ulassai, fotografia di Virgilio Lai, © Virgilio Lai | Courtesy Archivio Maria Lai.

<https://www.arte.it/notizie/nuoro/un-ricordo-appeso-a-un-filo-a-ulassai-la-mostra-di-maria-lai-inaugura-un-nuovo-spazio-museale-18581>.

Fig. 41. Maria Lai, *Legarsi alla montagna* – dettaglio del nastro legato al monte Gedili, 9 settembre 1981, Ulassai, fotografia di Piero Berengo Gardin, © Piero Berengo Gardin | Courtesy Archivio Maria Lai.

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/08/casa-museo-camuc-ulassai-maria-lai/>.

Fig. 42. Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, settembre 1981, cartolina con inserti di colore e filo celeste, © Archivio Maria Lai.

<https://spazioilisso.it/index.php/maria-lai>.

Fig. 43. Società Cooperativa Tessile Su Marmuri, *La Fiaba della Capretta*, 2009, arazzo, 135 x 55 cm; <https://www.sardegnaartigianato.com/it/manufatto/arazzo-la-fiaba-della-capretta>.

Fig. 44. Lavatoio Comunale di Ulassai, veduta dell'interno con il *Telaio-soffitto* di Maria Lai (1982) e la *Fontana sonora* di Costantino Nivola (1987-88); <http://wikimapia.org/24249236/it/Lavatoio-Comunale-di-Ulassai>.

Fig. 45. Maria Lai, *L'alveare del poeta*, Orotelli, 1984, © Archivio Maria Lai; <https://spazioilisso.it/index.php/aria-lai>.

Fig. 46. Maria Lai, *Reperto* – dettaglio dell'azione con i bambini sulla spiaggia, 1982, Villasimius, © Archivio Maria Lai; <https://www.artribune.com/wp-content/uploads/2014/08/Reperto.jpg>.

Fig. 47. Maria Lai, *La scarpata*, Ulassai, 1993, © Archivio Maria Lai; <https://spazioilisso.it/index.php/aria-lai>.

Fig. 48. Maria Lai, *Telaio*, Aggius, 2008; <https://spazioilisso.it/index.php/aria-lai>.

Fig. 49-50. Maria Lai, *Essere è tessere. La tessitura dà spettacolo*, 26 luglio 2008, Aggius; <http://www.museodiaggius.it/aria-lai-e-la-tessitura-ad-aggius/>.

Fig. 51. Maria Lai, *L'arte ci prende per mano*, Ulassai, 2003, installazione ambientale di forex e pittura, 5 x 10 m circa, foto di Tiziano Canu, © Comune di Ulassai; https://www.shmag.it/sardegna/28_11_2019/aria-lai-suvez-le-rythme-dal-4-dicembre-allstituto-italiano-di-cultura-di-parigi-la-prima-mostra-monografica-in-francia-dedicata-allartista-di-lassai/.

Capitolo 3

Fig. 52. Rirkrit Tiravanija, 2019, fotografia di Mark Blower, courtesy artista e Pilar Corrias, Londra; <https://press.moma.org/exhibition/rirkrit-tiravanija/#gallery-26>.

Fig. 53. Rirkrit Tiravanija mentre cucina insieme ad alcuni visitatori, fine anni Novanta; <https://onarto.com/rirkrit-tiravanija-conceptualist-anti-object-artist/>.

Fig. 54. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*, 1992, installazione, materiali misti, veduta dell'installazione presso la 303 Gallery di New York (12 settembre – 10 ottobre 1992), courtesy 303 Gallery; <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2?view=slider#9>.

Fig. 55. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*, 1992, installazione, materiali misti, veduta dell'installazione presso la 303 Gallery di New York (12 settembre – 10 ottobre 1992), courtesy 303 Gallery; <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2?view=slider#8>.

Fig. 56. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*, 1992, installazione – tavolo, fornello a gas, utensili da cucina, cibo e rifiuti vari – veduta dell'installazione presso la 303 Gallery di New York (12 settembre – 10 ottobre 1992), courtesy 303 Gallery; <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2?view=slider#2>.

Fig. 57. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)*, 1992, installazione – frigorifero, tavolo, sedie, fornello a gas, utensili da cucina, cibo e rifiuti vari – veduta dell'installazione presso la 303 Gallery di New York con due persone intente a consumare il piatto preparato dall'artista (12 settembre – 10 ottobre 1992), courtesy 303 Gallery; <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2?view=slider#4>.

Fig. 58. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, 1995, installazione – tavolo, utensili da cucina, cibo e rifiuti vari – veduta dell'installazione presso la 303 Gallery di New York con alcuni visitatori e Tiravanija intento a cucinare (20 maggio – 15 luglio 1995), courtesy 303 Gallery; <https://www.momaps1.org/events/361-rirkrit-tiravanijas-untitled-1992-1995-free-still>.

Fig. 59. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, 2007, installazione – frigorifero, tavoli, sedie, legno, cartongesso, cibo e rifiuti vari – veduta della ricostruzione in compensato della 303 Gallery, David Zwirner New York (21 marzo

– 5 maggio 2007), courtesy David Zwirner; [https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2007/gordon-matta-clark-rirkrit-tiravanija#/explore/Installation-view-of-Untitled-1992-\(Free\)---artwork-EE822E32-838B-430B-9126-5BDE83FD9B20/Artwork](https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2007/gordon-matta-clark-rirkrit-tiravanija#/explore/Installation-view-of-Untitled-1992-(Free)---artwork-EE822E32-838B-430B-9126-5BDE83FD9B20/Artwork).

Fig. 60. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, 2007, installazione – frigorifero, tavoli, sedie, legno, cartongesso, cibo e rifiuti vari – diversi visitatori contribuiscono alla creazione dell’opera mangiando e chiacchierando all’interno dell’installazione stessa, David Zwirner New York (21 marzo – 5 maggio 2007), courtesy David Zwirner; <https://www.davidzwirner.com/artists/rirkrit-tiravanija>.

Fig. 61. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (pad thai)*, 13 ottobre – 11 novembre 2023, installazione – wok elettrici, utensili da cucina, cibo e molte persone – studenti ed ex studenti di Tiravanija rimettono in scena il lavoro del 1990 per la mostra *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE* del MoMA PS1; <https://twitter.com/MoMAPS1/status/1722706554900873411/photo/1>.

Fig. 62. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (pad thai)*, 13 ottobre – 11 novembre 2023, installazione – wok elettrici, utensili da cucina, cibo e molte persone – studenti ed ex studenti di Tiravanija rimettono in scena il lavoro del 1990 per la mostra *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE* del MoMA PS1, courtesy MoMA PS1, fotografia di Marissa Alper; <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2023/12/27/can-rirkrit-tiravanija-fry-globalization-by-serving-bastardized-thai-food-at-moma-ps1/>.

Fig. 63. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (Free/Still)*, 15 dicembre 2023 – 6 gennaio 2024, installazione – utensili da cucina, cibo e molte persone – particolare della rimessa in scena del lavoro del 1992-1995 per la mostra *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE* del MoMA PS1; <https://twitter.com/MoMAPS1/status/1737589570294653065/photo/3>.

Fig. 64. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (pas thai)*, 1990, installazione – materiali misti, veduta dell’installazione presso la Paula Allen Gallery, New York, courtesy

Rirkrit Tiravanija Archive, Berlino; <https://www.frieze.com/article/rirkrit-tiravanija-profile-238>.

Capitolo 4

Fig. 65. Oscar Murillo ritratto alla Scuola Grande della Misericordia di Venezia in occasione della sua mostra personale *A Storm Is Blowing From Paradise*, sullo sfondo: tavoli metallici con alcune tele selezionate dal progetto *Frequencies*, le tele di *The Institute of Reconciliation* e un dipinto dalla serie (*untitled*) *surge*. Foto di Tim Bowditch, Reins Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 66. Oscar Murillo, *Untitled (mango)*, 2012, pittura ad olio, plastica e sporco su tela, 470 x 467.4 x 5 cm, Rubell Museum, Miami, © Rubell Museum; <https://rubellmuseum.org/om-artwork-images>.

Fig. 67. Oscar Murillo, *Violent Amnesia*, 2014-2018, grafite, pittura e pastelli ad olio, gommini e acciaio inossidabile su tela e lino. 300 x 164 x 15 cm. Foto di Matthew Hollow, courtesy the artist; <https://www.kettlesyard.cam.ac.uk/whats-on/oscar-murillo-violent-amnesia/>.

Fig. 68. Joaquín Torres-García, *América Invertida (Inverted America)*, 1943, inchiostro su carta, 22 x 16 cm, © Fundación Torres García, Montevideo; <https://smarthistory.org/torres-garcia-inverted-america/>.

Fig. 69. Stuart McArthur, *Universal Corrective Map of the World*, 1979; <https://mapdesign.icaci.org/2014/02/mapcarte-38365-mcarthurs-universal-corrective-map-of-the-world-stuart-mcarthur-1979/>.

Fig. 70. Oscar Murillo, *Frequencies*, particolare di una tela della Mayflower Primary School, Singapore (dicembre 2014 – aprile 2015). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 71. Oscar Murillo, *Frequencias*, particolare di una tela della Minzu School, Sanya, Cina (ottobre 2016 – marzo 2017). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 72. Oscar Murillo, *Frequencias*, due tele provenienti dell'Instituto Federal San Justo, Buenos Aires, Argentina (agosto 2014 – gennaio 2015). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 73. Oscar Murillo, *Frequencias*, particolare di una tela dell'Istituto Superiore Isaac Newton, Padova, Italia (novembre 2014 – marzo 2015). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 74-75. Oscar Murillo, *Frequencias*, 2013 – in corso; due tele provenienti dalla Colombia contenenti messaggi politici a favore dell'istruzione e della comunità LGBTQIA+. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 76-77. Oscar Murillo, *Frequencias*, particolare di due tele del Libano entrambe contenenti riferimenti al Natale, Amilieh School, Beirut, Libano (novembre 2014 – marzo 2015). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 78. Oscar Murillo, *Frequencias*, particolare di una tela dalla Cina a tema Halloween, Tianjia Bing School, Wenchang, Cina (ottobre 2016 – marzo 2017). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 79. Oscar Murillo, *Frequencias*, quattro tele della Georg-Büchner Realschule, Monaco, Germania (novembre 2017 – luglio 2018). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 80. Oscar Murillo, *Frequencias*, particolare di una tela dell'Oman con disegni di manga giapponesi, Umana Bint Abi Alabas School, Muscat, Oman (settembre 2017 – febbraio 2018). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 81. Oscar Murillo, *Frequencies*, particolare di una tela della Cina con disegni di manga giapponesi, Minzu School, Sanya, Cina (ottobre 2016 – marzo 2017). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 82. Oscar Murillo, *Frequencies*, 2013 – in corso; particolare di una tela del progetto con disegni e riferimenti a personaggi di cartoni animati. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 83. Oscar Murillo, *Frequencies*, 2013 – in corso; particolare di una tela del progetto ricca di scritte e citazioni tipiche dell'adolescenza. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 84. Oscar Murillo, *Frequencies*, una tela della Public School, Baku, Azerbaijan (settembre 2015 – gennaio 2016). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 85. Oscar Murillo, *Frequencies*, particolare di una tela del Ghana caratterizzata dal colore marrone-rossastro della terra, Fankyenebra JHS & M/A A, Kumasi, Ghana (dicembre 2019 – settembre 2020). Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 86. Oscar Murillo, *Frequencies*, 2013 – in corso; particolare di una dell'archivio con tracce di muffa. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 87-90. Oscar Murillo, *Disrupted Frequencies*, 2013-2023, dettagli dei gesti densi e materici di Murillo realizzati con pastelli ad olio sulle tele selezionate da *Frequencies* e cucite insieme. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 91. Oscar Murillo, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022; particolare di una colonna con alcuni graffiti. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 92. Oscar Murillo, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Foto di Tim

Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 93. Oscar Murillo, *Arepas y Tamales – AYT 01-09*, 2022, cotone. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 94. Oscar Murillo, particolare di *Collective Conscience*, 2022, cotone. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 95-96. Oscar Murillo, *Frequencies*, 2013 – in corso; particolare di due tele con disegnata la cosiddetta “*mysterious esse*”. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 97. Oscar Murillo, *Collective Conscience*, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Foto di Tim Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 98. Oscar Murillo, *Arepas y Tamales (AYT-01-31) – Runway*, 26 novembre 2022. Foto di Giovanni Giannoni, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 99. Oscar Murillo, *Industrial Park*, performance durante la sfilata *Arepas y Tamales (AYT-01-06) – Runway*, 26 novembre 2022. Foto di Giovanni Giannoni, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 100. Oscar Murillo, *The Institute of Reconciliation* (2014 – in corso) e alcuni tavoli metallici con in vetrina tele individuali di *Frequencies*, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 101. Oscar Murillo, *Flight Drawing*, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 102. Oscar Murillo, *Flight Drawing* – particolare, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Fotografia scattata da chi scrive.

Fig. 103. Oscar Murillo, *Lessons in Aesthetics and Production*, 2013, pittura e pastello ad olio, grafite su tela e lino, 265 x 215 cm; <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/167-oscar-murillo-we-dont-work-sundays/works/artworks30911/>.

Fig. 104. Veduta dell'installazione di Oscar Murillo della mostra *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, MoMA, New York, 14 dicembre 2014 – 5 aprile 2015. Foto di John Wronn © Museum of Modern Art; https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1455/installation_images/10386.

Fig. 105. Oscar Murillo e SAVVY Contemporary, *Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations*, 17-18 settembre 2022, Scuola Grande della Misericordia, Venezia. Foto di Tim Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 106. Oscar Murillo e SAVVY Contemporary, *Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations – Oscar Murillo in Conversation with SAVVY Contemporary*, 17 settembre 2022, Scuola Grande della Misericordia, Venezia. Foto di Tim Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Fig. 107. Oscar Murillo, allestimento *A Storm Is Blowing from Paradise*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022. Foto di Tim Bowditch, Reinis Lismanis, Dominique Russell, © Oscar Murillo, courtesy the artist.

Bibliografia

- A. Alberro, *Periodising Contemporary Art*, in “Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee for the History of Art”, ed. Jaynie Anderson, Melbourne University Press, 2009, pp. 66-73.
- A. Alberro, *Questionnaire on “The Contemporary”*, in “October”, autunno 2009, vol. 130, pp. 55-60.
- S. R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, in “Journal of the American Institute of Planners”, luglio 1969, 35, n. 4, pp. 216-224.
- C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall' autoritratto alla Body Art*, in *Art e Dossier*, Giunti Editore, vol. 289, 2012.
- M. Bentivoglio (a cura di), *Materializzazione del linguaggio*, cat. (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre – 15 ottobre 1978), La Biennale di Venezia, 1978.
- D. Birnbaum, R. Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija: Meaning Is Use*, in “Log”, primavera-estate 2015, no. 34, pp. 163-170.
- C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October”, autunno 2004, vol. 110, pp. 51-79.
- C. Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell' arte partecipativa* (2012), edizione italiana a cura di C. Guida, Roma, Luca Sossella Editore, 2015.
- C. Bishop, *Participation*, Londra, Cambridge (Massachusetts), Whitechapel Gallery e The MIT Press, 2006.

- F. Bonami (a cura di), */italics/ Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, cat. (Venezia, Palazzo Grassi, 27 settembre 2008 – 22 marzo 2009), Palazzo Grassi Venezia e Museum of Contemporary Art Chicago, Mondadori Electa S.p.A., Milano, 2008.
- F. Bonami, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*, Milano, Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, 2009.
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. di M. E. Giacomelli, Milano, Postmedia, 2010.
- F. Bröcker, *Food as a Medium Between Art and Cuisine. Rirkrit Tiravanija's Gastronomic Installations*, in N. van der Meulen, J. Wiesel (a cura di), *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*, Monaco, Transcript Verlag, 2017, pp. 173-187.
- T. Brown, *Visionary Materiality*, in "The Threepenny Review", estate 2020, no. 162, p. 28.
- B. Caicedo, C. Dublanc, O. Murillo, *Oscar Murillo: Frequencies*, New York, David Zwirner Books, 2015.
- I. Calvino, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 2011.
- G. Celant, *Arte Povera*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1969.
- G. Celant (a cura di), *arte povera più azioni povere*, Salerno, Rumma editore, 1969.
- G. Celant (a cura di), *Arts & Foods: Rituali dal 1851*, cat. (Milano, Triennale Design Museum, 1 maggio – 31 ottobre 2015), Milano, Fondazione La Triennale di Milano e Mondadori Electa S.p.A., 2015.

- L. Clark, H. Oiticica, L. Pape, *LHL. Clark, Oiticica, Pape*, Brasilia, José Mario Brandão, 1999.
- T. J. Demos, *Decolonizzare la natura*, in “Kabul Magazine”, no. speciale *Earthbound. Superare l’Antropocene*, 2021, pp. 51-58 (prima ed. 2018). [cfr. T. J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Sternberg Press, Berlino, 2016].
- A. Dezeuze, *Tactile Dematerialization, Sensory Politics: Hélio Oiticica’s Parangolés*, in “Art Journal”, estate 2004, vol. 63, n. 2, pp. 58-71.
- A. De Castro, L. Clark, F. Gullar, R. Jardim, C. Mello, L. Pape, T. Spanudis e F. Weissmann, *Manifesto neoconcreto*, in “Jornal do Brasil”, 23 marzo 1959, pp. 80-83.
- E. De Cecco, *Maria Lai. Le fila del racconto*, in “Flash Art”, anno 29, no. 199, estate 1996, pp. 70-72.
- E. De Cecco (a cura di), *Maria Lai. Come un gioco*, cat. (Nuoro, Museo d’Arte provincia di Nuoro, 11 luglio – 29 settembre 2002), Nuoro, Arte Duchamp, 2002.
- U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo: una teoria del teatro e dell’arte* (2004), edizione italiana a cura di T. Gusman, Roma, Carocci, 2014.
- H. Foster, *Il ritorno del reale: l’avanguardia alla fine del Novecento* (1996), tr. it. di B. Carnevia, Milano, Postmedia, 2006.
- R. Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the present*, New York City, Harry N. Abrams, 1979.

- R. Goldberg, *Performance art: from Futurism to the Present*, Londra, Thames and Hudson, 2011.
- C. Gilbert, C. Basualdo, T. J. Demos, G. Sholette, “*Dark Matter into Light*”: *A Round-Table Discussion*, in “*Art Journal*”, autunno 2005, vol. 64, no. 3, pp. 84-101.
- O. Guardiola-Rivera, *Slow-mo: the violent art of Oscar Murillo*, in “*Law and Humanities*”, 2022, vol. 16, no. 2, pp. 252-280.
- T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in “*Contemporary Theatre Review*”, vol. 29, no. 4, 2019, pp. 439-461.
- J. E. Harrison, *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, Londra, 1912.
- P. Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York, 2011.
- F. Hyde-Antwi, R. Tiravanija (a cura di), *Supermarket*, cat. (Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst; Columbus, Wexner Center for the Arts, the Ohio State University; Amsterdam, De Appel; Digione, Le Consortium, Centre d’Art Contemporain; 1996-1999), Zurigo, Migros Museum für Gegenwartskunst, 1998.
- L. R. Lippard, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, in “*Art after Modernism, Rethinking Representation*”, Brian Wallis (ed.), *The New Museum of Contemporary Art*, New York, 1984, pp. 341-358.
- L. Lonardelli, *Maria Lai. Dispersersi nell’opera*, in “*Vesper*” *Materia-autore*, no. 2, primavera-estate 2020, pp. 100-113.
- L. Lonardelli, *Maria Lai, figlia d’anima*, in “*Palinsesti*” 9, 2020, pp. 1-19.

- C. Macel, *Viva Arte Viva: Biennale Arte 2017*, 57. *Esposizione internazionale d'arte*, cat. (Venezia, La Biennale di Venezia, 13 maggio – 26 novembre 2017), Venezia, La Biennale di Venezia, 2017.
- T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 2006.
- T. Macrì, *Slittamenti della performance. Volume 1, anni 1960-2000*, Milano, Postmedia, 2020.
- D. Mariani, *Legarsi alla montagna. Il monumento “ai vivi” di Maria Lai*, in “Espoarte”, anno XX, no. 104, trimestre n. 1, 2019, pp. 22-24.
- A. Martini, E. Pontiggia (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti*, Milano, Abscondita, 2001.
- P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2017.
- Oscar Murillo Studio, *Exhibition “A Storm Is Blowing from Paradise” – Brochure Text for Mediators*, 5 settembre 2022.
- Oscar Murillo Studio, *Exhibition “A Storm Is Blowing from Paradise” – Mediators Information Pack*, 5 settembre 2022.
- Oscar Murillo Studio, *Exhibition “A Storm Is Blowing from Paradise” – Press Release*, 5 settembre 2022.
- C. Paissan, *Artisti fanno mondi. I nuovi spazi di Massimo Bartolini, Tobias Rehberger e Rirkrit Tiravanija al Palazzo delle Esposizioni ai Giardini di Venezia*, in “Cura.artmagazine”, 2009, n. 1, pp. 14-17.

- L. Panzeri, *Lidia Panzeri, Interviste. Maria Lai, Angela Vettese, Paolo Baratta, Aaron Betsky, Robert Storr, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Damien Hirst, Alfredo Bianchini, Luca Massimo Barbero, Philip Rylands 2008-2009*, in “I Quadernetti di Aidanews 2009”, *Testimonianze*, vol. V, Castelfranco Veneto, AIDA (B+M Editions), 2009.
- C. Pavese, *La luna e i falò* (1950), Torino, Giulio Einaudi editore, 1982.
- F. Poli, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Roma, Laterza, 1995.
- E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso edizioni, 2017.
- S. Portinari, N. Stringa, *Storia della Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019.
- V. Quilici, *Rodčenko e Stepanova: alle origini del Costruttivismo*, Milano, Electa, 1984.
- G. Rouse, R. Tiravanija, *Art des années 90*, in “Ninety”, n. 30, 1998.
- L. Russell, O. Murillo, *Oscar Murillo*, in “BOMB”, inverno 2012/2013, no. 122, pp. 34-41.
- A. Schneider, O. Enwezor (a cura di), *Oscar Murillo*, cat. (Monaco, Haus der Kunst, 15 settembre 2017 - 18 marzo 2018), Monaco, Haus der Kunst, 2017.
- R. Schneider, *Performance Remains*, in “Performance Research” 6 (2), Routledge Journals, Taylor & Francis Ltd, giugno 2001, pp. 100-108.
- R. Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Londra/New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2011.

- G. Sholette, *Artist Project. Breaking and Entering*, in “Art Journal”, estate 2006, vol. 65, no. 2, pp. 6-7.
- G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, Londra, 2011.
- S. Sze, *Thing Theories: Rirkrit Tiravanija talks with Sarah Sze about “Triple Point” 2013*, in “Artforum international”, estate 2013, vol. 51, no. 10, pp. 111-112.
- N. Thompson, *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2012.
- V. Trione, *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi, 2022.
- V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), edizione italiana a cura di S. De Matteis, tr. ita. di P. Capriolo, Bologna, il Mulino, 1986.
- L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996.
- D. S. Wang, *Practice in Critical Times: A Conversation with Gregory Sholette, Stephanie Smith, Temporary Services, and Jacqueline Terrassa*, in “Art Journal”, estate 2003, vol. 62, no. 2, pp. 68-81.
- C. Wood, *Performance in Contemporary Art*, Tate Publishing, 2019.

Archivio Maria Lai; <https://archiviomarialai.com/> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

Asociacion de Arte Útil, <https://www.arte-util.org> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, in “Artforum”, febbraio 2006; <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

F. Bonami, *Rirkrit Tiravanija secondo Francesco Bonami*, in “Artribune”, 29 maggio 2015; <https://www.artribune.com/attualita/2015/05/rirkrit-tiravanija-secondo-francesco-bonami/> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

T. Bruguera, *Reflexions on Arte Útil*, ed. Y. Aznar e P. Martinez, Madrid 2012; <https://taniabruquera.com/reflexions-on-arte-util-useful-art/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

B. Casavecchia, *Maria Lai*, in “Flash Art”, 23 giugno 2017; <https://flash-art.it/article/maria-lai/#> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

Centro Pecci, C. Mozzato (a cura di), *Rirkrit Tiravanija. Tomorrow Is the Questions*, 19 aprile – 25 agosto 2019; <https://centropecci.it/it/mostre/rirkrit-tiravanija-tomorrow-is-the-question> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Creative Time;

https://creativetimeorg.translate.goog/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=it&_x_tr_hl=it&_x_tr_pto=sc [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Fondazione Pistoletto, Cittadellarte; <https://www.cittadellarte.it/michelangelo-pistoletto> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

M. Gluhaich, *Rirkrit Tiravanija Doesn't Want to Be the Centre of Attention*, in “frieze”, issue 238, 27 settembre 2023; <https://www.frieze.com/article/rirkrit-tiravanija-profile-238> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Guerrilla Girls; <https://www.guerrillagirls.com> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

In Terms of Performance; <http://intermsofperformance.site/keywords/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

K. Kellaway, *Artist Oscar Murillo: “I Want to Hold Up a Mirror to this Country”*, in “The Guardian”, 16 giugno 2019; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/16/oscar-murillo-interview-turner-prize-hold-a-mirror-to-this-country> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

Kurimanzutto, *Rirkrit Tiravanija – Biography*; <https://www.kurimanzutto.com/artists/rirkrit-tiravanija#tab:slideshow> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

O. Murillo, *Arepas y Tamales*; <https://www.arepasytamales.com> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

MoMA PS1, *Rirkrit Tiravanija: A LOT OF PEOPLE*; <https://www.momaps1.org/programs/258-rirkrit-tiravanija-a-lot-of-people> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Museo Stazione dell'Arte, Ulassai; <https://www.stazionedellarte.com/il-museo/> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

S. Patelli, O. Murillo, “*A Storm Is Blowing from Paradise*”: *an Interview with Oscar Murillo on his Venice Show*, in “My Art Guides”, 23 settembre 2022; <https://myartguides.com/interviews/a-storm-is-blowing-from-paradise-an->

[interview-with-oscar-murillo-on-his-venice-show/](#) [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

A. Pierre, *Biography of Jesús Rafael Soto*, tr. ing. di M. Back e T. Noujaim, Avila, Atelier Soto, disponibile a <https://jesus-soto.com/wp-content/uploads/2021/09/Soto-Biography-EN.pdf> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

M. Pistoletto, <http://www.pistoletto.it/it/home.htm> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

M. Pistoletto, *Progetto arte*, 1994, http://www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Political Art Documentation/Distribution (PAD/D) Archive;

[https://research.moma.org/padd-archive#:~:text=Political%20Art%20Documentation%2FDistribution%20\(PAD%2FD\)%20was%20founded,and%20socially%20responsive%20art%20activities](https://research.moma.org/padd-archive#:~:text=Political%20Art%20Documentation%2FDistribution%20(PAD%2FD)%20was%20founded,and%20socially%20responsive%20art%20activities) [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Rai cultura, *Maria Lai, Legarsi alla montagna*;

<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2019/11/Maria-Lai-9aa5a638-a435-41bb-81f5-50fc6002381c.html> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, in “Artforum”, marzo 2007; <https://www.artforum.com/features/the-emancipated-spectator-175248/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Serpentine Galleries, *Park Nights: Oscar Murillo's “The Cleaners’ Late Summer Party with Comme des Garçons*, 14 settembre 2012;

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/park-nights-oscar-murillos->

[cleaners-late-summer-party-comme-des-garcons/](#) [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

Sito della mostra *A Storm Is Blowing from Paradise – Oscar Murillo*, Scuola Grande della Misericordia, Venezia, 17 settembre – 27 novembre 2022; <https://www.stormfromparadise.com/it> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

Sito *Frequencies Project*; <https://www.frequenciesproject.info> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

C. Swanson, *Rirkrit Tiravanija Would Prefer Not To*, in “Vulture – New York Magazine”, 11 ottobre 2023; <https://www.vulture.com/article/rirkrit-tiravanija-moma-ps1-retrospective-profile.html> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

Tate, *Hélio Oiticica 1937-1980 Parangolés* 2007; <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/helio-oiticica> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Tate, *The story of Hélio Oiticica and the Tropicalia movement*; <https://www.tate.org.uk/art/artists/helio-oiticica-7730/story-helio-oiticica-and-tropicalia-movement> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

A. Testino, *Riempire l'arte di sostanza. La mostra di Oscar Murillo a Venezia*, in “Artribune”, 23 settembre 2022; <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/09/mostra-oscar-murillo-venezia/> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

D. Zwirner, *Oscar Murillo*; <https://www.davidzwirner.com/artists/oscar-murillo> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

D. Zwirner, *Press Release: Gordon Matta-Clark & Rirkrit Tiravanija*, mostra (David Zwirner, New York, 21 marzo – 5 maggio 2007);

<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2007/gordon-matta-clark-rirkrit-tiravanija/press-release> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

D. Zwirner, *Rirkrit Tiravanija – Biography*;

<https://www.davidzwirner.com/artists/rirkrit-tiravanija> [ultimo accesso 09 gennaio 2024].

E. Vannini, *Non potevamo restarcene neutrali, dovevamo compiere un'azione per uscire da quella prigionia. Conversazione con Graciela Carnevale*, 11 ottobre 2017; <http://www.hotpotatoes.it/2017/10/11/non-potevamo-restarcene-neutrali-dovevamo-compiere-unazione-per-uscire-da-quella-prigionia-conversazione-con-graciela-carnevale/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

F. Vason, *Being migrants. Tania Bruguera e l'Immigrant Movement International*, in "Kabul Magazine", 13 ottobre 2016; <https://www.kabulmagazine.com/being-migrants-tania-bruguera-limmigrant-movement-international/> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

J. Westerman, *The Dimensions of Performance*, Tate, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

S. Wright, *Toward a Lexicon of Usership*, 2013, consultabile su <https://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Videografia

- T. Casula, *Legare collegare. Un filo di Maria Lai*, 8 e 9 settembre 1981, disponibile <https://youtu.be/0rVoN64Fz-o?si=kGP2BgCsuPldu3zh>, 12 settembre 2012 [ultimo accesso 27 dicembre 2023].
- Creative Time, *Living as Form: Socially Engaged Art from the Last 20 Years*, 20 marzo 2017; <https://youtu.be/Shb10h5zMII?si=Gechs-q-Z5ciLc0z> [ultimo accesso 14 novembre 2023].
- Fondo Ambiente Italiano, *Museo a cielo aperto "Maria Lai", Ulassai (NU)*, 13 novembre 2019, FAIchannel; <https://youtu.be/sW6KptIRMTI?feature=shared> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].
- C. Lilliu, G. Moccia, G. Orrù (a cura di), *Un'ora con Maria Lai*, Centro documentazione Regione Autonoma della Sardegna, Villasor, 2003; <https://www.sardegнадigitallibrary.it/detail/6499b8cfe487374c8f801dba> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].
- M. Murgia, C. Tagliaferri, *Maria Lai*, nella serie di podcast "Morgana", episodio 21, 17 febbraio 2020; <https://storielibere.fm/?s=Morgana+Maria+lai> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].
- F. Muscolino, M. A. Mongiu (a cura di), *Incontro con Romano Cannas. Maria Lai che legò Ulassai alla montagna*, in "Dialoghi di Archeologia, Architettura, Arte e Paesaggio", Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, 18 maggio 2023; <https://www.youtube.com/live/WEnZfv95dd8?si=6DZZ61KiPIGID94r> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].
- Museo MAXXI, *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, 26 luglio 2019; https://youtu.be/G3_wA3Wg5js [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

M. Picciau (a cura di), *Maria Lai e Ulassai. Arte Pubblica e intelligenza collettiva*, Le Gallerie degli Uffizi, 5 ottobre 2022; <https://www.uffizi.it/video/maria-lai-e-ullassai-arte-pubblica-e-intelligenza-collettiva> [ultimo accesso 27 dicembre 2023].

SAVVY Contemporary Public Programme Echoing Oscar Murillo's Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise", Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations, DAY 1, 17 settembre 2022, <https://www.youtube.com/live/Sx6c6v4p8II?feature=share> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

SAVVY Contemporary Public Programme Echoing Oscar Murillo's Exhibition "A Storm Is Blowing from Paradise", Dispersing Towards Being & Becoming Together: Frequential Reconfigurations, DAY 2, 18 settembre 2022, <https://www.youtube.com/live/8Xfraz9Udec?feature=share> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

Tate, *Hélio Oiticica and the Tropicália Movement* | *TateShots*, 15 febbraio 2019; https://youtu.be/fA-Mm8_SGsc?si=oIhtKOWsBjb3lMhJ [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Tate, *Tania Bruguera and Tate Neighbours - The Art of Social Change* | *Tate Exchange*, 21 dicembre 2018; <https://youtu.be/9TI9QSAs9gs?si=iqK3CIF26-QNr6jB> [ultimo accesso 14 novembre 2023].

Turner Contemporary, *Turner Prize 2019 Nominee* | *Oscar Murillo* | *Turner Contemporary*; <https://youtu.be/o63AZe7mH7o?si=Kv6bLHhEjpnETIa> [ultimo accesso 23 gennaio 2024].

APPENDICE

In Conversation with Madeleine Brown

This dialogue with Madeleine Brown, leading head of the *Frequencies* project, took place via Google Meet on June 23, 2023.

Gaia Fappani: Madeleine thank you very much again for your availability. I would like to ask you some questions about the *Frequencies* project. First of all, why is it called *Frequencies*? Is there a specific reason?

Madeleine Brown: I think it has to do with the way the project was conceived in terms of its scale. It wasn't something clearly delineated because I think it is sort of an abstract concept. I think the idea of *Frequencies* has always been to tap into youth culture and to look for a decentralized way of getting a really broad view of that culture and to do it in a way that is much more bottom-up rather than top-down. I think *Frequencies* as a name comes from the idea of scale not only in the term of the countries in which it operates, but also in terms of all these students putting their conscious and unconscious marks on the canvas. I think maybe the name expands on how broad youth culture is and how it never stops.

GF: How was *Frequencies* born and how has it developed over these ten years? Have there been any changes in the management and conception of the project?

MB: *Frequencies* started relatively small, few schools participated in the first few years. It is around 2018-2019 that the project started to expand more. In the early years, the project was mainly a collaboration between Oscar Murillo and Clara Dublanc. The archive has grown exponentially over these ten years thanks to the progressive collaboration with a series of partners in the area. More and more schools have taken part, thus demonstrating the strength and value of *Frequencies* and increasing its network of interest. So, for example, last year our team installed a local organization in Chile that allowed us to reach more schools; and it is a similar case to South Africa last year. Also, in Mexico in the last eighteen months we have worked with a total of about thirty schools. So, I think the work with partners serves to have more manpower to expand the project, and that is how it has been able to expand and grow significantly in the last few years.

GF: Word of mouth was fundamental in the first years to make the project known and bring it to different schools, how were these schools chosen? Were there cases in which you wanted to take the project to a particular country because of particular historical, political and cultural events?

MB: Absolutely not, it has no agenda. It is incredibly open in terms of choosing countries and schools. I think it's pretty spontaneous, sometimes it can be something that comes out of an exhibition that a local museum wants to do.

GF: This was in fact my next question, *Frequencies* was conceived by Murillo in collaboration with Clara Dublanc and his parents, Belisario Caicedo and Maria Virgelina Murillo; how involved is the artist in the choice of countries and schools? For example, I noticed a connection between Murillo's solo show *Going Forth: The Institute of Reconciliation* presented at Haus der Kunst in Munich in 2017 and the launch of *Frequencies* in five schools in the same city. Was there a desire to extend the exhibition outside the museum?

MB: Exactly, *Frequencies* is often a reaction to a conversation that happens, but I wouldn't say there hasn't been some sort of strategy of like we're going to operate here for that reason. And that's also reflected in the fact that the schools we go to are a mix of private and state schools, so it's very much like a desire to engage and tap into the culture in general, it's a very democratic project.

GF: Community, displacement, distance, identity, movement, postcolonial, sedimentation, are all words that can refer to *Frequencies*, what is the main aim of the project?

MB: I wouldn't say it has a real aim, it is really into community of young people. I think for Oscar his goal is simply to tap into youth culture through mark making. I think there is nothing else to do other than look at the expressions, culture or feelings of young people. So I wouldn't say there is a goal, *Frequencies* it is more process driven. For example, sometimes we end up losing a significant number of canvases and that is actually considered part of the project, so I think it is very process oriented, rather than an end goal.

GF: *Frequencies* is a project with a social and participative dimension. In relation to that, is it correct to speak of community-based art?

MB: I think in a way it is community-based, but for Oscar it is never about fitting into a category. Of course, because of the way the canvases are attached to the desks and the fact that most of the time the desk does not belong to the same student, I think it is something very community-based. So different students intervene on the same canvas over a period of six months in a way that could be described as communal. I think an indirect result is that people get excited and there are young people who remember participating in *Frequencies* or want to go and see an exhibition about the project. Now there are probably hundreds of thousands of young people who have been touched in some way by *Frequencies* in their lives.

GF: What were the main obstacles encountered by *Frequencies*? What is the schools' response and what are the main concerns?

MB: Working with schools can always be a challenge, teachers are often very demanding. It takes a long time to actually make something that seems relatively simple. But yes, sometimes involving teachers can be difficult, for example we have had the opportunity to experience the difficulty of some teachers who don't want staples attached to the desks. So, we had to find a new way to attach the canvases to the desks. Furthermore, there are people with whom the project simply doesn't work. The challenge is also about working with local charities and local organizations, as I said before, who have helped us to amplify the project and access more schools in the various countries. The problem with these entities is that their agenda is often inserted into the project. For us, however, the project is not about achieving some goal, it is simply about recording the ways in which these young people intervene in the canvases, consciously and unconsciously. *Frequencies* really wants to be decentralized and to be led by the kids. So, this is probably one of the main challenges and something that as an organization we are very aware of and are trying to manage.

GF: When I worked at the exhibition *A Storm Is Blowing from Paradise*, canvases from all the thirty-four countries involved in *Frequencies* up to that point were exhibited. I saw from *Frequencies*' Instagram profile that the project has been taken to new countries; what are the new participating countries?

MB: This year we did it in Belgium, in January, and also in Portugal. The total number is now thirty-six countries.

GF: The canvases of *Frequencies* have in a way an ephemeral character, they are destined to deteriorate over time both because of the interaction with student first and the public later, and because of atmospheric and meteorological aspects; how are they archived to cope with this? Is there a will to archive them digitally as well? Moreover, *Frequencies* is a constantly evolving project, a potentially infinite archive that lends itself to different readings and continues to live on even as the canvases are uninstalled from the classroom desks and viewed by a wider public; is there a will to make this archive accessible to the public in a stable place or is *Frequencies*' strength to continue to be on movement?

MB: Probably yes, I think it is more in line with *Frequencies* being something that is constantly evolving. *Frequencies* has been ongoing for ten years and we are thinking a lot about how we can take the archive and the project forward. There are currently no plans to give it a stable place. The archive is being digitized but nothing has been decided yet. I think maybe in the next year or so we might have a clearer plan, but I think the idea of what we could or should do is constantly changing also because of the nature of Oscar's artistic practice. Perhaps the strength of *Frequencies* is precisely that of being in continuous development, it is something that is being realized now.

GF: In relation to the digital archive, will it be open to everyone?

MB: Again, we don't know, it is being discussed but there has been no resolution to that.

GF: I think it would be nice to be able to see all the canvases, but I also think that seeing them digitally would not be the same. When I worked on the exhibition in Venice, I really enjoyed looking at the canvases, leafing through them, and on my hands there was always a lot of dust accumulated by the canvases over time, this aspect would be completely lost in their digital translations.

MB: I think it is a very tactile experience and that is definitely part of its power. The dust is always different, it varies depending on where the canvas has been, canvases from Zambia look different to those from the UK or Colombia.

GF: It is really interesting and people loved it too. They were really excited to finally be able to touch something in an exhibition.

I would like to ask you one last question regarding Murillo's artistic practice. What are the points of contact between Murillo's artistic practice and *Frequencies*?

Studying his work, I noticed how the artist often tends to create new works starting from previous projects, there is a line that continues throughout his work, this is also evident in *Frequencies* in the works *Disrupted Frequencies*, *Arepas y Tamales*, *Collective Conscience* and *Storm from Paradise*. Another important aspect in his work is related to sedimentation and the desire to add an unconscious and involuntary side to the works, which is why the canvases are left on the classroom desks for six months.

MB: Sedimentation and mark making are important. Oscar's canvases are characterised by the creation of very deliberate but at the same time visceral and very expressive signs. Of course, he is best known for his paintings and I think the way he paints and intervenes on the surface of the canvas is related to the idea of overcoming language, of overcoming Eurocentric structures. A way, I imagine, of subverting this kind of traditional ways of thinking about the world, for example the global map. How can we turn that upside down and how can we give an indication of the extent of a war or peace based on war?

Frequencics – Elenco dei Paesi partecipanti

- | | |
|---------------|---------------------------|
| 1. Argentina | 19. Italia |
| 2. Azerbaijan | 20. Kenya |
| 3. Belgio | 21. Libano |
| 4. Brasile | 22. Malesia |
| 5. Cile | 23. Marocco |
| 6. Cina | 24. Messico |
| 7. Colombia | 25. Nepal |
| 8. Egitto | 26. Oman |
| 9. Filippine | 27. Portogallo |
| 10. Georgia | 28. Regno Unito |
| 11. Germania | 29. Senegal |
| 12. Ghana | 30. Singapore |
| 13. Giappone | 31. Slovenia |
| 14. Honduras | 32. Stati Uniti d'America |
| 15. India | 33. Sudafrica |
| 16. Indonesia | 34. Turchia |
| 17. Islanda | 35. Ucraina |
| 18. Israele | 36. Zambia |