

Antagonismo ed estetica relazionale*

Claire Bishop

Il Palais de Tokyo

In occasione della sua apertura nel 2002, il Palais de Tokyo colpì immediatamente il visitatore per la sua diversità rispetto alle altre sedi dell'arte contemporanea recentemente inaugurate in Europa. Nonostante fosse stato speso un budget di 4.75 milioni di euro per convertire l'ex padiglione Giapponese dell'Esposizione Universale del 1937 in un "luogo per la creazione contemporanea", gran parte del denaro fu investito per rafforzare, non tanto per rinnovare, la struttura già esistente¹. Al posto di muri bianchi e puliti, luci discrete, e pavimenti in legno, l'interno fu lasciato spoglio e incompiuto. La decisione fu cruciale, poiché rifletteva un aspetto chiave dell'*ethos* curatoriale che caratterizzava quella stessa sede, sotto la co-direzione di Jérôme Sans, critico d'arte e curatore, e Nicolas Bourriaud, ex curatore del CAPC di Bordeaux ed editor della rivista *Documents sur l'art*. La relazione improvvisata del Palais de Tokyo con ciò che lo circondava divenne paradigmatica della tendenza, evidente in diverse sedi dell'arte europea, a riconcettualizzare il modello espositivo dell'arte contemporanea del "*white cube*" nei termini di studio e "laboratorio"². Si è, dunque,

* C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», no. 110 (Fall), 2004, reprinted courtesy of The MIT Press. Traduzione di A. D'Ammando e F. Natale.

¹ Si veda il sito web del Palais de Tokyo, "site de création contemporaine," <http://www.palaisdetokyo.com>.

² Per esempio, Nicolas Bourriaud si esprime così sul Palais de Tokyo: «Vogliamo essere una sorta di *kunstverein* interdisciplinare – un laboratorio, più che un museo» (citato in B. Simpson, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, in *Artforum*, [April 2001], p. 48). Hans Ulrich Obrist: «Una vera mostra d'arte contemporanea dovrebbe esprimere la possibilità di connessione e fare proposte. E, forse sorprendentemente, una mostra del genere dovrebbe riconnettersi con gli anni laboratoriali della pratica artistica del ventesimo secolo... una vera mostra d'arte contemporanea dovrebbe scatenare, con la sua impressionante qualità di incompiutezza e incompletezza, una partecipazione *pars pro toto*» (H. U. Obrist, *Battery, Kraftwerk and Laboratory*, in *Words of Wisdom: A Curator's Vade Mecum on Contempo-*

all'interno della tradizione di quelle che Lewis Kachur ha descritto nei termini di "mostre ideologiche" dell'avanguardia storica: in queste mostre (per esempio la Prima Fiera Internazionale Dada del 1920 e l'Esposizione Internazionale Surrealista del 1938) si tentava di rafforzare o incarnare le idee contenute nelle opere³.

I curatori che promuovono questo paradigma "laboratoriale" – Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru, e Nicolas Bourriaud, fra gli altri – sono stati in gran parte spinti a adottare questo *modus operandi* curatoriale come reazione diretta al tipo di arte prodotto negli anni Novanta: arte indeterminata (*opened*), interattiva, irriducibile alla chiusura, spesso un "work-in-progress" più che un oggetto finito. Queste opere sembrerebbero derivare da un fraintendimento creativo della teoria post-strutturalista: a essere disponibili a continue revisioni non sono tanto le *interpretazioni* dell'opera d'arte, quanto è l'opera d'arte *stessa* a essere considerata in costante mutamento. Questa idea comporta diverse difficoltà, non ultima quella di capire un'opera la cui identità è deliberatamente instabile. Un altro problema è la facilità con la quale il "laboratorio" diventa vendibile come spazio per il tempo libero e il divertimento. Luoghi come il Baltic a Gateshead, il Kunstverein di Monaco, e il Palais de Tokyo hanno usato diverse metafore come "laboratorio", "cantier", e "fabbrica d'arte" per distinguersi dai musei basati sulle collezioni e appesantiti dalla burocrazia; i loro spazi dedicati ai pro-

rary Art, ed. Carin Kuoni, Independent Curators International, New York 2001, p. 129); in un telesimposio dedicato al progetto *Laboratorium* (Anversa 2000) di Barbara van der Linden e Hans Ulrich Obrist, i due curatori descrivono la loro preferenza per il termine "laboratorio", in quanto sarebbe «neutrale» e «ancora non contaminato, non contaminato dalla scienza» (*Laboratorium is the answer, what is the question?*, in *TRANS* 8 [2000], p. 114). La metafora del laboratorio compare anche nel corso del concepimento di mostre organizzate da alcuni artisti. Liam Gillick, ad esempio, parlando della sua mostra personale (*one man show*) all'Arnolfini di Bristol, sottolinea che si tratta di «un laboratorio, o una situazione con le caratteristiche di un workshop, dove si presenta l'opportunità di testare e combinare delle idee, di esercitare processi critici relazionali e comparativi» (L. Gillick, citato in *Liam Gillick: Renovation Filter: Recent Past and Near Future*, Arnolfini, Bristol 2000, p. 16). Il lavoro di Rirkrit Tiravanija è spesso descritto in termini simili: è come un «laboratorio per il contatto umano» (J. Saltz, "Resident Alien" *The Village Voice*, July 7–14, 1999, n.n.), o «esperimenti psico-sociali durante i quali si creano situazioni di incontro, di scambio, eccetera» (M. Lind, "Letter and Event" *Paletten* 223 [April 1995], p. 41). È importante sottolineare che il concetto di "laboratorio", in questo contesto, non descrive esperimenti psicologici o comportamentali sullo spettatore, bensì si riferisce alla sperimentazione creativa sulle convenzioni che generalmente caratterizzano le mostre.

³ L. Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali and the Surrealist Exhibition*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2003.

getti artistici danno vita a un fermento creativo e a quell'aura che caratterizza l'essere al passo con la produzione contemporanea⁴. Si potrebbe obiettare che, in questo contesto, lavori aperti basati su progetti e artisti in residenza comincerebbero a coincidere con una "economia dell'esperienza", una strategia di marketing che tenta di rimpiazzare il mercato dei beni e dei servizi con esperienze personali programmate e messe in scena⁵. Ciononostante, quello che il visitatore dovrebbe guadagnare da questa presunta "esperienza" della creatività, che è essenzialmente attività di studio istituzionalizzata, è spesso poco chiaro.

Connessa all'idea di "laboratorio" basato su progetti è la tendenza a invitare artisti contemporanei a progettare o risolvere problemi legati ai servizi all'interno del museo, quali ad esempio il bar (Jorge Pardo al K21 di Düsseldorf; Michael Lin al Palais de Tokyo; Liam Gillick alla Whitechapel Art Gallery) o la sala lettura (Apolonia Sustersic al Kunstverein di Monaco, o il programma sempre variabile "Le Salon" al Palais de Tokyo), presentandoli come opere d'arte⁶. Un effetto della martellante promozione dei concetti dell'artista come designer, della predominanza della funzionalità sulla contemplazione e dell'indeterminatezza (*open-endedness*) sulla risoluzione estetica, è spesso la valorizzazione dello status del curatore, che guadagna credito attraverso la gestione dell'esperienza laboratoriale nel suo complesso. Come avvertiva Hal Foster a metà degli anni Novanta, «l'istituzione può mettere

⁴ Sotto la direzione di Sune Nordgren, il Baltic di Gateshead aveva tre spazi "AIR" (Artisti-in-Residence) per gli studi degli artisti, ma erano aperti al pubblico solo quando l'artista residente lo sceglieva; spesso il pubblico doveva prendere per buona la pretesa del Baltic di essere una "fabbrica d'arte". Al contrario, il Palais de Tokyo ha fino a dieci artisti in residenza alla volta. Il Kunstverein di Monaco di Baviera, sotto la guida di Maria Lind, ha cercato un diverso tipo di produttività visibile: Apolonia Sustersic ha trasformato l'ingresso della galleria in una "console di lavoro", dove i membri dello staff curatoriale (tra cui la stessa Lind) possono alternarsi alla scrivania della galleria, continuando a lavorare in pubblico.

⁵ B.J. Pine II and J.H. Gilmore, *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston 1999. Il Baltic si presenta come «un sito per la produzione, la presentazione e l'esperienza dell'arte contemporanea» attraverso «l'enfasi sulle commissioni, gli inviti agli artisti, e il lavoro degli artisti in residenza» (www.balticmill.com).

⁶ «Ogni sei mesi, un artista è invitato dal Palais de Tokyo a progettare e decorare un piccolo spazio sotto lo scalone principale posto al centro degli spazi espositivi: Le Salon. Spazio di relax e insieme opera d'arte, Le Salon offre comode poltrone, giochi, materiale per la lettura, un pianoforte, un video o un programma televisivo a chi lo visita» (www.palaisdetokyo.com, traduzione dall'originale dell'autrice). L'attuale sede della Galleria Portikus a Francoforte ospita un ufficio, una sala di lettura e uno spazio espositivo progettati dall'artista Tobias Rehberger.

in ombra il lavoro che per altri aspetti mette in luce: diventa spettacolo, raccoglie il capitale culturale e il direttore-curatore diventa la star»⁷. È con questa situazione in mente che considero il Palais de Tokyo il punto di partenza per un'indagine più approfondita su alcune delle rivendicazioni che inquadrano opere d'arte indeterminate (*open-ended*) e semifunzionali, tanto più che Nicolas Bourriaud, uno dei co-direttori del Palais, è anche il loro principale teorico.

Estetica relazionale

Esthétique Relationnel è il titolo della raccolta di saggi di Bourriaud, pubblicata nel 1997, nella quale l'autore cerca di caratterizzare le pratiche artistiche degli anni Novanta. Poiché ci sono stati ben pochi tentativi di offrire una panoramica dell'arte di quegli anni, in particolare in Gran Bretagna, dove la discussione si è limitata al fenomeno degli Young British Artists (YBA), il testo di Bourriaud è un primo passo fondamentale al fine di identificare tendenze recenti nell'arte contemporanea. Oltretutto, è stato pubblicato in un momento nel quale molti accademici in Gran Bretagna e negli Stati Uniti sembravano riluttanti ad allontanarsi dalle agende politicizzate e dalle battaglie intellettuali dell'arte degli anni Ottanta (in realtà, per molti, dell'arte degli anni Sessanta), condannando ogni cosa, dall'installazione alla pittura ironica, come celebrazione depoliticizzata della superficie, complice dello spettacolo consumistico. Il libro di Bourriaud – scritto con lo sguardo interno e concretamente coinvolto del curatore – mira a ridefinire l'agenda della critica d'arte contemporanea, dato che il punto di partenza è che non è più possibile avvicinarsi a queste opere d'arte dall'interno del “rifugio” offerto dalla storia dell'arte degli anni Sessanta e dai suoi valori. Bourriaud cerca di offrire nuovi criteri tramite i quali analizzare queste opere, spesso piuttosto opache, e al tempo stesso sostiene che questi lavori non sono meno politicizzati dei loro precursori degli anni Sessanta⁸.

⁷ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996; trad. it. di B. Carneglia, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006, p. 1999.

⁸ «L'arte contemporanea sviluppa apertamente un progetto politico quando si sforza d'investire la sfera relazionale, problematizzandola»; N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon 1998; trad. it. di M.E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, p. 17 (d'ora in poi citato nel testo come *ER*).

Per esempio, Bourriaud sostiene che l'arte degli anni Novanta considera suo orizzonte teorico «la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e *privato*» (ER, p. 14). In altre parole, le opere d'arte relazionali provano a fondare incontri intersoggettivi (siano essi effettivi [*literal*] o potenziali) nei quali il significato è elaborato *collettivamente* (ER, p. 18) piuttosto che in uno spazio privato per il consumo individuale. La conseguenza è il rovesciamento degli obiettivi del modernismo greenberghiano⁹. Al contrario dell'opera d'arte separata, trasportabile e autonoma, che trascende il contesto, l'arte relazionale dipende completamente dalle contingenze che caratterizzano l'ambiente e il pubblico che la accolgono. In più, il pubblico stesso è descritto nei termini di una comunità: più che una relazione uno-a-uno tra l'opera e lo spettatore, l'arte relazionale crea situazioni nelle quali agli spettatori, che non formano più semplicemente una entità sociale e collettiva, vengono forniti gli strumenti per creare una comunità, per quanto temporanea o utopica essa sia.

È importante sottolineare, però, che Bourriaud non ritiene l'estetica relazionale una mera teoria dell'arte interattiva. La considera, piuttosto, un mezzo per collocare la pratica artistica contemporanea all'interno della cultura in senso ampio: l'arte relazionale è concepita come una reazione diretta allo spostamento da una economia dei beni a una basata sui servizi¹⁰. È anche vista come una risposta alle relazioni virtuali che caratterizzano Internet e la globalizzazione, che da un lato hanno scatenato il desiderio di un'interazione più fisica e diretta, e dall'altro hanno ispirato gli artisti ad adottare un approccio *do-it-yourself* (DIY) e a modellare i propri «universi possibili» (ER, p. 13). Questa enfasi sull'immediatezza è familiare, a partire dagli anni Sessanta, se si ricorda l'importanza posta dalla *performance art* sull'autenticità di un incontro di prima mano con il corpo dell'artista. Ma Bourriaud si impegna a distinguere l'opera d'arte contemporanea da quella delle gene-

⁹ Questo cambio di linguaggio dal "privato" al "pubblico" è associato da diverso tempo a una rottura radicale rispetto al modernismo; si veda R. Krauss, *Sense and Sensibility*, in «Artforum», n. 3 (November 1973), pp. 43-53, e «Double Negative: A New Syntax for Sculpture», in *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London 1977; trad. it. di E. Grazioli, «Doppio negativo: una nuova sintassi per la scultura», in *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 245-288.

¹⁰ Ciò si riflette nei molti artisti la cui pratica si concretizza nell'offerta di un "servizio", come nel caso dell'artista berlinese Christine Hill, che ha offerto ai visitatori della mostra massaggi alle spalle e alla schiena, per poi aprire un negozio di vestiti di seconda mano completamente funzionante, la Volksboutique, a Berlino e a *Documenta X* (1997).

razioni precedenti. La differenza principale, secondo l'autore, è una trasformazione dell'attitudine verso il cambiamento sociale: invece di una agenda incentrata sull' "utopia", gli artisti di oggi cercano di trovare esclusivamente soluzioni provvisorie, valide per il qui e ora; invece di cercare di cambiare il contesto, gli artisti di oggi semplicemente tentano di «apprendere ad abitare meglio il mondo» (*ER*, p. 13; corsivo nel testo originale); invece di attendere con ansia una utopia futura, questo tipo di arte istituisce "micro-utopie" che possano funzionare nel presente (*ER*, p. 35). Bourriaud sintetizza vividamente questa nuova attitudine in una frase: «oggi sembra più urgente inventare relazioni possibili coi propri vicini che scommettere sul domani» (*ER*, p. 50). Bourriaud considera il cuore del significato politico dell'estetica relazionale questo *ethos* del *do-it-yourself* e micro-utopico.

Bourriaud menziona diversi artisti nel suo libro, la maggior parte dei quali europei, molti di loro protagonisti della celebre mostra *Traffic* al CAPC di Bordeaux nel 1993. Alcuni sono citati con estrema regolarità: Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Jorge Pardo; tutti questi nomi suoneranno familiari a coloro che hanno frequentato biennali, triennali e *Manifesta* internazionali che hanno proliferato nell'ultimo decennio. Il lavoro di questi artisti si distingue da quello degli YBA, loro contemporanei più conosciuti, sotto diversi aspetti. Diversamente dal lavoro autosufficiente (e formalmente conservatore) degli inglesi, con i suoi riferimenti accessibili alla cultura di massa, quello degli europei è in apparenza di impatto minore, e include fotografia, video, testi su parete, libri, oggetti da utilizzare, residui rimasti dall'evento di apertura. Si tratta, fondamentale, di installazioni per quanto riguarda il formato, ma è un termine che molti degli artisti rifiuterebbe; piuttosto che fondare una trasformazione dello spazio coerente e distinta (alla maniera dell'"installazione totale" di Ilya Kabakov, una messa in scena teatrale), le opere d'arte relazionali insistono sull'importanza dell'uso rispetto alla contemplazione¹¹. Diversamente dalle personalità forti e ben distinte degli Young British Artists, è spesso difficile identificare chi ha creato una

¹¹ Un esempio è *Pier* di Jorge Pardo per *Skulptur. Projekte Münster* (1997). *Pier* consisteva in un molo di cinquanta metri in sequoia californiana, con un piccolo padiglione situato alla fine. L'opera era a tutti gli effetti un molo funzionante, dato che forniva ormeggio alle barche, e includeva un distributore di sigarette sul muro del padiglione che in qualche modo sembrava incoraggiare i visitatori a fermarsi e godersi la vista.

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

specifica opera di arte “relazionale”, poiché tendono a utilizzare forme culturali già esistenti – incluse altre opere d’arte – remixandole alla maniera di un Dj o un programmatore¹². Oltretutto, molti degli artisti che Bourriaud cita hanno collaborato, rendendo ancora meno chiara l’impronta di uno *status* autoriale individuale. Molti di loro hanno anche curato mostre che esponevano i lavori degli altri– ad esempio il “filtraggio” della curatela di Maria Lind, ad opera di Gillick, in *What If – Art on the Verge of Architecture and Design* (Moderna Museet, Stoccolma, 2000) e *Utopia Station* di Tiravanija, per la Biennale di Venezia del 2003 (co-curato con Hans Ulrich Obrist e Molly Nesbit)¹³. Ora vorrei concentrarmi sul lavoro di due artisti in particolare, Tiravanija e Gillick, poiché Bourriaud li ritiene entrambi paradigmatici dell’“estetica relazionale”.

Rirkrit Tiravanija è un artista newyorkese, nato a Buenos Aires nel 1961 da genitori thailandesi e cresciuto tra Thailanda, Etiopia e Canada. È conosciuto soprattutto per le sue opere che ibridano installazioni e *performances*, nelle quali cucina curry di verdure o *pad thai* per i visitatori del museo o della galleria che lo ha invitato. In *Untitled (Still)* (1992) alla 303 Gallery a New York, Tiravanija spostò tutto ciò che trovò nell’ufficio e nel ripostiglio della galleria all’interno dello spazio espositivo, incluso il direttore, che fu costretto a lavorare davanti al pubblico, tra commensali e odori di cucina. Nel magazzino organizzò quella che venne descritta da un critico come una “cucina di fortuna per rifugiati” con piatti di carta, coltelli e forchette di plastica, fornelli da campo, utensili da cucina, due tavoli pieghevoli, e alcuni

¹² Questa strategia viene descritta da Bourriaud nei termini di “postproduzione”, e viene elaborata nel libro che segue *Estetica relazionale*: «Dall’inizio degli anni Ottanta, le opere d’arte sono create sulla base di opere d’arte già esistenti; sempre più artisti interpretano, riproducono, espongono nuovamente e utilizzano opere realizzate da altri oppure altri prodotti culturali... Inserendo nella propria opera quella di altri, gli artisti contribuiscono allo sradicamento della tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, ready-made e opera originale. Il materiale manipolato non è più *primario*». Bourriaud sostiene che la postproduzione si differenzia dal ready-made, che mette in questione l’autorialità e l’arte come istituzione, in quanto pone l’accento sul ricombinare artefatti culturali esistenti al fine di infondere loro un nuovo significato. Si veda N. Bourriaud, *Postproduction*, Lukas and Sternberg, New York 2002; trad. it. di G. Romano, *Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004, p. 7.

¹³ Il migliore esempio dell’ossessione odierna verso questo modello di collaborazione si può trovare in *No Ghost just a shell*, un progetto in corso di Pierre Huyghe e Philippe Parreno, che hanno invitato Liam Gillick, Dominique Gonzales-Foerster, M/M, Francois Curlet, Rirkrit Tiravanija, Pierre Joseph, Joe Scanlan, e altri a collaborare con loro per creare un lavoro sul personaggio defunto del manga giapponese AnnLee.

sgabelli pieghevoli¹⁴. Nella galleria cucinò curry per i visitatori, e gli avanzi, gli utensili e i pacchetti di cibo si trasformarono essi stessi nella mostra quando l'artista non era fisicamente presente. Diversi critici, e lo stesso Tiravanija, hanno osservato che precisamente questo coinvolgimento del pubblico è il centro del suo lavoro: il cibo non è altro che un mezzo per permettere lo sviluppo di una relazione conviviale tra il pubblico e l'artista¹⁵.

Sotteso a gran parte della pratica artistica di Tiravanija è il desiderio di intaccare la distinzione non solo tra lo spazio istituzionale e sociale, ma anche tra artista e spettatore; la frase "molte persone" appare regolarmente nelle sue liste di materiali. Alla fine degli anni Novanta, Tiravanija iniziò a concentrarsi sempre più sulla possibilità di creare situazioni nelle quali il pubblico potesse produrre un lavoro proprio. Una versione più elaborata dell'installazione/*performance* alla 303 Gallery si svolse in *Untitled (Tomorrow is Another day)* (1996) al Kölnischer Kunstverein. Qui Tiravanija progettò una ricostruzione in legno del suo appartamento di New York, che venne aperta al pubblico per ventiquattro ore al giorno. Le persone potevano utilizzare la cucina, lavarsi nel suo bagno, dormire in camera da letto, stare insieme e chiacchiere nel salone. Il catalogo che accompagnava il progetto al Kunstverein cita una selezione di articoli di giornale e recensioni, e tutti insistono sull'affermazione del curatore secondo cui «questa combinazione unica di arte e vita ha offerto a tutti una suggestiva esperienza di unione (*togetherness*)»¹⁶. Nonostante i materiali del lavoro di Tiravani-

¹⁴ J. Saltz, *A Short History of Rirkrit Tiravanija*, in «Art in America» (February 1996), p. 106.

¹⁵ Se si volessero identificare i precursori storici di questo tipo di arte, i nomi da citare sarebbero numerosi: l'installazione senza titolo del 1974 di Michael Asher alla Clare Copley Gallery di Los Angeles, nella quale l'artista ha eliminato la separazione tra lo spazio dell'esibizione e l'ufficio della galleria, o il ristorante di Gordon Matta Clark, *Food*, che l'artista aprì con i suoi colleghi nei primi anni Settanta. *Food* era un progetto collettivo che permetteva agli artisti di guadagnare un piccolo stipendio e finanziare il loro lavoro senza dover soccombere alle pretese ideologicamente compromettenti del mercato dell'arte. Altri artisti che hanno presentato il consumo di cibo e bevande come arte negli anni Sessanta e nei primi Settanta sono Allan Ruppersberg, Tom Marioni, Daniel Spoerri e il gruppo Fluxus.

¹⁶ U. Kittelmann, «Preface», in *Rirkrit Tiravanija: Untitled, 1996 (Tomorrow Is Another Day)*, Salon Verlag and Kölnischer Kunstverein, Cologne 1996, n.p. Come ha notato Janet Kraynak, il lavoro di Tiravanija ha dato adito ad alcune delle recensioni critiche più idealizzate ed euforiche degli ultimi anni: la sua opera è stata annunciata non solo come luogo d'emancipazione, libero da qualsiasi costrizione, ma anche come una critica della mercificazione e una celebrazione dell'identità culturale – al punto che questi imperativi sembrano collassare, in quanto la persona stessa di Tiravanija viene accolta nei termini di una merce. Si veda J. Kraynak, *Tiravanija's Liability*, in *Documents*, no. 13, (Fall 1998), pp. 26–40. Vale la pe-

ja siano diventati più variegati, l'enfasi rimane sempre sull'importanza dell'uso rispetto alla contemplazione. Per *Pad Thai*, un progetto organizzato al De Appel di Amsterdam nel 1996, l'artista preparò una sala di chitarre elettriche amplificate e una batteria, permettendo ai visitatori di utilizzare gli strumenti e creare la propria musica. *Pad Thai* inizialmente includeva una proiezione di *Sleep* di Andy Warhol (1963) e, nelle versioni successive, un film di Marcel Broodthaers proiettato allo Speaker's Corner di Hyde Park a Londra (nel quale l'artista scrive su una lavagna "siete tutti artisti"). In un progetto a Glasgow, *Cinema Liberté* (1999), Tiravanija chiese al pubblico locale di scegliere il loro film preferito, che sarebbe poi stato proiettato all'esterno, all'incrocio tra due strade di Glasgow. Come ha scritto Janet Kraynak, nonostante i progetti smaterializzati di Tiravanija riportino in vita strategie di critica tipiche degli anni Sessanta e Settanta, si può dire che nel contesto del modello economico dominante odierno, quello della globalizzazione, l'ubiquità itinerante di Tiravanija non problematizzi in maniera autoriflessiva questa logica, ma semplicemente la riproduca¹⁷. È una delle figure più affermate, influenti e onnipresenti nel circuito dell'arte internazionale, e il suo lavoro è stato cruciale sia per la nascita dell'estetica relazionale come teoria, sia per il desiderio curatoriale di esposizioni aperte (*open-ended*) e "laboratoriali".

Il mio secondo esempio è l'inglese Liam Gillick, nato nel 1964. La produzione di Gillick è interdisciplinare: i suoi interessi fortemente teorizzati sono disseminati nelle sue sculture, nelle installazioni, nel graphic design, nella curatela, nella critica d'arte, nei racconti. Un te-

na citare Kraynak per intero: «Nonostante l'arte di Tiravanija sollevi, o provochi, una serie di preoccupazioni che sono senza dubbio rilevanti per l'arte contemporanea in generale, il suo status peculiare nell'immaginario pubblico deriva in parte da una naturalizzazione delle letture critiche che lo hanno accompagnato e, in una certa misura, anche costruito. Al contrario di alcune accoppiate precedenti di utopismo avanguardistico, nelle quali l'arte si fondeva perfettamente con la vita, e di critica anti-istituzionale, secondo la quale gli oggetti artistici erano costituiti nei termini di spazi sociali, quello che apparentemente garantisce la produzione di prassi sociali incontaminate nel lavoro di Tiravanija è l'impronta unica dell'artista, la cui generosità anima le installazioni e allo stesso tempo le unifica a livello stilistico. Una serie di articoli si sono concentrati sull'atmosfera familiare della galleria dove Tiravanija espone le sue opere, e su altri dettagli biografici della sua vita, fornendo una velata equivalenza tra il lavoro di Tiravanija e la sua persona. Questa proiezione idealizzata sembra derivare dall'opera stessa, poiché l'artista ha tematizzato dettagli del suo background etnico nelle sue installazioni attraverso riferimenti alla cultura Thai... l'artista, nella posizione di sorgente e arbitro di significato, è accolto come l'espressione pura della sua identità sessuale, culturale o etnica, garantendo in questo modo l'autenticità e l'efficacia politica del suo lavoro» (pp. 28-29).

¹⁷ Ivi, pp. 39-40.

ma ricorrente nel suo lavoro è la produzione di relazioni (nello specifico, relazioni sociali) attraverso l'ambiente. Le sue prime opere indagavano lo spazio tra la scultura e il design funzionale. Alcuni esempi includono *Pinboard Project* (1992), una bacheca con allegate le sue istruzioni per l'uso, oggetti da includere potenzialmente nella bacheca stessa, e un invito a iscriversi a un certo numero di riviste specializzate; e *Prototype Erasmus Table #2* (1994), un tavolo «progettato al fine di riempire quasi completamente una stanza» e concepito come «un luogo di lavoro dove è possibile completare il libro *Erasmus Is Late*» (una pubblicazione del 1995 di Gillick), ma anche disponibile all'utilizzo da parte di altre persone «per il deposito e l'esibizione di opere sopra, sotto e intorno ad esso»¹⁸.

A partire dalla metà degli anni Novanta, Gillick è divenuto celebre soprattutto per i suoi lavori di design tridimensionale: schermi e piattaforme sospese in alluminio e plexiglas colorato, spesso in mostra insieme a testi e pattern geometrici dipinti direttamente sulla parete. Le descrizioni di Gillick di questi lavori enfatizzano il loro potenziale valore d'uso, ma in un modo che nega loro qualsiasi *agency* specifica: il significato di ogni oggetto è talmente sovradeterminato da parodizzare sia affermazioni fatte a proposito del design modernista, sia il linguaggio della consulenza manageriale. *Discussion Island: Projected Think Tank* (1997), un cubo di plexiglas scoperto sul lato superiore di 120x120 centimetri, è descritto nei termini di «un'opera che può essere utilizzata come un oggetto che può rappresentare una zona chiusa per la considerazione dello scambio, del trasferimento di informazioni e della strategia», mentre *Big Conference Centre Legislation Screen* (1998), uno schermo di plexiglas colorato di 3X2 metri, «aiuta a definire un luogo dove le azioni individuali vengono limitate da regole imposte dalla comunità nel suo complesso»¹⁹.

Le strutture di design di Gillick sono state descritte nei termini di costruzioni caratterizzate da «una somiglianza spaziale con uffici, pensiline dell'autobus, sale riunioni e mense», ma si fanno carico anche dell'eredità della scultura minimalista e delle installazioni post-minimaliste (si pensi a Donald Judd e Dan Graham)²⁰. Eppure, il lavoro di Gillick si distingue da quello dei suoi predecessori: se le scatole mo-

¹⁸ L. Gillick, citato in *Liam Gillick*, ed. S. Gaensheimer and N. Schafhausen, Oktagon, Cologne 2000, p. 36.

¹⁹ Ivi, p. 56 e p. 81.

²⁰ M. Dawson, *Liam Gillick*, in «*Flux*» (August–September 2002), p. 63.

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

dulari di Judd rendevano lo spettatore consapevole del suo movimento fisico intorno all'opera, direzionando allo stesso tempo la sua attenzione sullo spazio nel quale l'opera stessa era collocata, Gillick si augura semplicemente che lo spettatore «stia in piedi con la schiena rivolta all'opera e parli con gli altri»²¹. Non pretende dallo spettatore il “completamento” dell'opera, alla maniera dei corridoi di Bruce Nauman o delle videoinstallazioni di Graham degli anni Settanta, ma cerca un'apertura (*open-endedness*) perpetua nella quale l'arte sia uno sfondo dell'attività. L'opera «Non è detto che funzioni necessariamente meglio come un oggetto solo per la riflessione» afferma Gillick. «A volte è uno sfondo o una decorazione, e non qualcosa che fornisce contenuti»²². I titoli delle opere di Gillick riflettono questo movimento di allontanamento rispetto all'immediatezza della critica degli anni Settanta, nel loro uso di un gergo manageriale ironicamente piatto: *Discussion Island*, *Arrival Rig*, *Dialogue Platform*, *Regulation Screen*, *Delay Screen*, e *Twinned Renegotiation Platform*²³. Queste allusioni al mondo aziendale distanziano chiaramente la sua opera da quella di Graham, che faceva emergere quanto alcuni materiali architettonici apparentemente neutri (come il vetro, gli specchi, e il ferro) fossero utilizzati dallo stato e dal mercato per esercitare controllo politico. Per Gillick, l'obiettivo non è quello di scagliarsi contro queste istituzioni, bensì negoziare modalità tramite le quali possano essere migliorate²⁴. Usa frequentemente una parola, “scenario”, e in una certa misura la sua intera produzione è regolata da un'idea di “scenario di pensiero” (*scenario thinking*) come modo di immaginare un cambiamento

²¹ L. Gillick, *Renovation Filter: Recent past and Near Future*, Arnolfini, Bristol 2000, p. 16.

²² L. Gillick, *The Wood Way*, Whitechapel, London 2002, p. 84.

²³ Tutte queste opere sono state esposte in *The Wood Way*, mostra organizzata alla Whitechapel Art Gallery nel 2002.

²⁴ Tuttavia, dagli esempi di Gillick il “miglioramento” sembra connotare un cambiamento solo a livello formale. Nel 1997 l'artista fu invitato per un lavoro in una banca di Monaco e descrisse il progetto in questi termini: «ho identificato una “zona morta” problematica nell'edificio – una svista degli architetti – e ho proposto di rimediare con degli schermi, che avrebbero cambiato in maniera sottile il funzionamento di quello spazio. È interessante notare che questa mia proposta fece ripensare agli architetti quella parte dell'edificio... gli architetti arrivarono a una conclusione migliore su come risolvere quel problema di design, senza bisogno dell'arte» (L. Gillick, *Renovation Filter* cit. p. 21). Un critico liquidò questo modo di lavorare nei termini di “feng shui aziendale”, portando l'attenzione sui modi in cui i cambiamenti proposti fossero principalmente superficiali (*cosmetic*), non strutturali (M. Andrews, *Liam Gillick*, in «Contemporary Visual Arts», no. 32, p. 73). Gillick avrebbe risposto che il modo in cui l'ambiente appare condiziona il nostro comportamento, e quindi le cose non sono separabili.

nel mondo – non nei termini di una precisa critica dell’ordine vigente, ma «al fine di esaminare fino a che punto è possibile l’accesso critico»²⁵. Vale la pena sottolineare che nonostante gli scritti di Gillick siano nebulosi, tanto da essere frustranti – pieni come sono di rinvii e possibilità, invece che di rimandi al presente e all’attuale – l’artista è stato spesso invitato a intervenire su progetti pratici, per esempio un sistema per il traffico per Porsche a Stoccarda, e a progettare sistemi di citofoni per un alloggio popolare a Bruxelles. Gillick è rappresentativo della sua generazione nel non notare il conflitto tra questo tipo di lavoro e mostre convenzionalmente riferite al modello del “*white cube*”; entrambi vengono concepiti come modi di proseguire la sua indagine su futuri “scenari” ipotetici. Gillick non vuole tanto determinare conseguenze specifiche, quanto suggerire alternative indefinite (*opened*) alle quali anche altri possano contribuire. È interessato al terreno comune e al compromesso.

Ho scelto di discutere gli esempi di Gillick e Tiravanija perché mi sembrano l’espressione più chiara dell’argomentazione di Bourriaud secondo cui l’arte relazionale privilegierebbe le relazioni intersoggettive rispetto a un’otticità (*opticality*) distaccata. Tiravanija insiste su uno spettatore che deve essere fisicamente presente in una situazione e in un tempo determinati – mangiando il cibo che l’artista cucina, insieme ad altri visitatori che si trovano nella stessa situazione. Gillick allude a relazioni più ipotetiche, che in molti casi non necessitano neanche di verificarsi effettivamente, ma insiste allo stesso modo sulla presenza fisica di un pubblico come componente essenziale della sua arte: «Il mio lavoro è come la luce nel frigorifero», dice «si accende soltanto quando qualcuno apre la porta. Senza le persone, non è arte – è qualcosa’altro – cose in una stanza»²⁶. Questo interesse per le contingenze

²⁵ L. Gillick, *A Guide to Video Conferencing Systems and the Role of the Building Worker in Relation to the Contemporary Art Exhibition (Backstage)*, in Id., *Five or Six*, Lukas and Sternberg, New York 2000, p. 9. Come sottolinea Gillick, lo scenario di pensiero (*scenario thinking*) è uno strumento per proporre un cambiamento, anche quando questo cambiamento è «intrinsecamente legato al capitalismo e alla strategia che lo accompagna». Questo perché include «una delle componenti chiave richieste per mantenere quel livello di mobilità e reinvenzione indispensabili per l’aura dinamica delle cosiddette economie del libero mercato» (L. Gillick, *Prevision: Should the Future Help the Past?*, in Id., *Five or Six* cit., p. 27).

²⁶ L. Gillick, *Renovation Filter* cit., p. 16. Come sottolinea Alex Farquharson, «La parola chiave qui è “potrebbe essere possibile”. Mentre Rirkrit può ragionevolmente aspettarsi che i visitatori mangino i suoi noodles thai, è improbabile che il pubblico di Liam faccia la sua stessa valutazione. Allo spettatore non viene proposta una vera attività, bensì un ruolo fittizio, approccio condiviso da Gonzalez-Foerster e Parreno» (A. Farquharson, *Curator and Artist*, in «Art Monthly», no. 270 (October 2003), p. 14.

di una “relazione tra” – invece che per l’oggetto in sé per sé – è segno distintivo del lavoro di Gillick e della sua attenzione per la pratica collaborativa nel suo insieme.

Questa idea di considerare l’opera d’arte nei termini di un potenziale invito alla partecipazione non è certo nuova – basti pensare agli *happenings*, alle istruzioni di Fluxus, alla *performance art* degli anni Settanta, e alla dichiarazione di Joseph Beuys secondo la quale “tutti sono artisti”. Tutte accompagnate da una retorica democratica ed emancipatoria molto simile alla difesa di Bourriaud dell’estetica relazionale²⁷. I riferimenti teorici di questo desiderio di attivare lo spettatore sono facilmente rintracciabili: *L’autore come produttore* di Walter Benjamin (1934), *La morte dell’autore* e la “nascita del lettore” di Roland Barthes (1968) e – il più importante in questo contesto – *Opera aperta* di Umberto Eco (1962). Scrivendo di quello che riteneva il carattere aperto e aleatorio di letteratura, musica e arte moderniste, Eco sintetizzava le sue osservazioni su James Joyce, Luciano Berio, e Alexander Calder in termini che non possono fare altro che evocare l’ottimismo di Bourriaud:

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 di storia dell’arte. Pone nuovi problemi pratici creando situazioni comunicative, instaura un nuovo rapporto tra *contemplazione* e *uso* dell’opera d’arte²⁸.

Sono evidenti le analogie con Tiravanija e Gillick nel privilegiare, da parte di Eco, il valore d’uso e lo sviluppo di “situazioni comunicative”. Nonostante ciò, secondo Eco *ogni* opera d’arte è potenzialmente “aperta”, in quanto può produrre una gamma illimitata di interpretazioni possibili; la conquista dell’arte, della musica e della letteratura contemporanea è semplicemente quella di aver messo in primo piano questo fatto²⁹. Bourriaud fraintende queste argomentazioni, applican-

²⁷ Beuys è citato frequentemente in estetica relazionale, e in un’occasione è invocato specificamente con l’obiettivo di recidere ogni connessione tra la scultura sociale e l’estetica relazionale (ER, p. 78)

²⁸ U. Eco, *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2009 (VIII edizione), pp. 62-63.

²⁹ Eco cita Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*: «come potrà dunque – si domanda il filosofo – una cosa *presentarsi* veramente a noi, poiché la sintesi non è mai compiuta... Come posso avere l’esperienza del mondo come di un individuo esistente in atto, dato che nessuna delle prospettive secondo cui lo guardo riesce a esaurirlo e che gli orizzonti sono sempre *aperti*? [...] Questa ambiguità non è una imperfezione della coscienza

dole a un tipo specifico di opera d'arte (quelle che richiedono un'interazione letterale) e così facendo reindirizza la discussione, di nuovo, sull'intenzionalità artistica, e non sui problemi che riguardano la ricezione dell'opera stessa³⁰. La sua posizione è diversa da quella di Eco anche in un altro aspetto fondamentale: Eco considerava l'opera d'arte come un *riflesso* delle condizioni della nostra esistenza in una moderna cultura frammentaria, mentre Bourriaud ritiene che sia l'opera stessa a *produrre* queste condizioni. L'interattività dell'arte relazionale è quindi superiore rispetto alla contemplazione ottica di un oggetto, che si dà per scontato sia passiva e distaccata, perché l'opera d'arte è una "forma sociale" in grado di produrre relazioni umane positive. Di conseguenza, l'opera è automaticamente politica nelle sue implicazioni ed emancipatoria nei suoi effetti.

Giudizio estetico

Per chiunque conosca il saggio di Althusser del 1969 *Ideologia e apparati ideologici di Stato*, la descrizione di forme sociali che *producono* relazioni umane suonerà familiare. La difesa di Bourriaud dell'estetica relazionale è debitrice all'idea di Althusser secondo la quale la cultura – in quanto "apparato ideologico di stato" – non *rifletterebbe* la società, bensì la *produrrebbe*. Come sostenuto dalle artiste femministe e dai critici cinematografici negli anni Settanta, il saggio di Althusser ha permesso un'espressione più sfumata dell'aspetto politico nell'arte. Come ha sottolineato Lucy Lippard, l'arte dei tardi anni Sessanta aspirava a una sensibilizzazione democratica non tanto nei contenuti, quanto nella forma; l'intuizione del saggio di Althusser annunciava il riconoscimento che la critica delle istituzioni, operata attraverso il loro aggiramento, doveva essere affinata³¹. Non era sufficiente mostrare semplicemente che il significato dell'opera d'arte è subordinato

o dell'esistenza, ma ne è la definizione» (ivi, p. 55).

³⁰ Si potrebbe obiettare che questo approccio preclude di fatto le letture "aperte" (*opened*), dal momento che il significato dell'opera diventa sinonimo del fatto che il suo significato è aperto.

³¹ Penso a molta Arte concettuale, ai video, alle *performances*, alle installazioni, e alle opere *site-specific* che hanno espresso la loro politica rifiutando di gratificare il mercato dell'arte, o di colludere con esso, rimanendo quindi autoreferenziali nel loro contenuto. L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. vii-xxii.

nato al suo contesto (un museo, ma anche una rivista); l'*identificazione* dello spettatore con l'immagine è ritenuta della stessa importanza. Rosalyn Deutsche sintetizza efficacemente questo spostamento nel suo libro *Evictions: Art and Spatial Politics* (1996), paragonando Hans Haacke alla generazione successiva di artisti, tra cui Cindy Sherman, Barbara Kruger e Sherrie Levine. Le opere di Haacke, scrive l'autrice, «invitano il pubblico a decifrare relazioni e a trovare contenuti già iscritti nelle immagini, ma non richiedono loro di esaminare il *proprio ruolo o i propri investimenti* nella produzione di quelle stesse immagini»³². Al contrario, la generazione successiva di artisti «*ha trattato l'immagine stessa nei termini di una relazione sociale* e lo spettatore come un soggetto costruito dall'oggetto dal quale prima si chiedeva di rimanere distaccati»³³.

Tornerò in seguito sulla questione dell'identificazione posta da Deutsche. Per ora è necessario osservare che tra ritenere l'*immagine* una relazione sociale e l'argomentazione di Bourriaud secondo cui la *struttura* di un'opera d'arte può produrre una relazione sociale, il passo è breve. Nonostante ciò, identificare quale sia la struttura di un'opera d'arte non è un compito facile, in particolare se l'opera vuole essere "aperta" (*open-ended*). Questo problema è aggravato dal fatto che le opere d'arte relazionali sono un'escrescenza delle installazioni, una forma d'arte che fin dalla sua nascita ha sollecitato la presenza letterale (*literal*) dello spettatore. Al contrario della generazione di artisti "Public Vision", le cui conquiste – in larga parte per quanto riguarda la fotografia – sono state assimilate in maniera non problematica nell'ortodossia storico-artistica, le installazioni sono state frequentemente denigrate come l'ennesima forma di spettacolo postmoderno. Per alcuni critici, in particolare Rosalind Krauss, l'utilizzo di *media* diversi nelle installazioni le allontana da una tradizione che prevede l'impiego di un *medium* specifico; non fanno uso di convenzioni innate contro le quali potrebbero operare in maniera autoriflessiva, o criteri tramite i quali si può valutare la loro riuscita. Senza una concezione di quale *sia* il *medium* delle installazioni, l'opera non può raggiungere il Sacro Graal della critica auto-riflessiva³⁴. Ho suggerito altrove che la

³² R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996, pp.295–96 (corsivo mio).

³³ Ivi, p. 296.

³⁴ R. Krauss, *A Voyage on the North Sea*, Thames and Hudson, London 1999. Altrove, Krauss suggerisce che dopo la fine degli anni Sessanta, è stato per «un sito concettuale-architettonico che la pratica artistica sarebbe diventata "specificata"», piuttosto che per un qual-

presenza dello spettatore può essere un modo di rappresentarsi il *medium* delle installazioni, ma Bourriaud complica questa affermazione³⁵. Obietta che i criteri da utilizzare per valutare le opere d'arte aperte (*open-ended*) e partecipative non sono solo estetici, ma politici e persino etici: dobbiamo giudicare le "relazioni" che vengono prodotte dalle opere d'arte relazionali.

Quando ci confrontiamo con un'opera d'arte relazionale, Bourriaud suggerisce di porsi le seguenti domande: «Quest'opera mi autorizza al dialogo? Potrei esistere, e come, nello spazio che essa definisce?» (*ER*, p. 117). Si riferisce a queste domande, che ci si dovrebbe porre di fronte ad un prodotto estetico di qualsiasi genere, nei termini di un "criterio di coesistenza" (*Ibid.*). A livello teorico, potremmo chiederci di fronte a qualsiasi opera d'arte quale modello sociale stia riproducendo; per esempio, potrei vivere in un mondo strutturato secondo i principi organizzativi di un dipinto di Mondrian? Oppure, quale "forma sociale" viene prodotta da un oggetto Surrealista? Il problema che comporta la nozione di Bourriaud di "struttura" è che ha una relazione vaga con l'oggetto apparente dell'opera, o il suo contenuto. Per esempio, diamo valore al fatto che gli oggetti Surrealisti riciclino merci obsolete – o all'idea che il loro immaginario e le loro sconcertanti giustapposizioni esplorino i desideri inconsci e le angosce dei loro produttori? Se si ha a che fare con l'ibrido installazione/*performance* che caratterizza l'estetica relazionale, che fa affidamento in maniera totale sul contesto e sul coinvolgimento letterale dello spettatore, è ancora più difficile trovare una risposta a queste domande. Per esempio, *ciò* che Tiravanija cucina, *come* e per *chi*, conta meno per Bourriaud del fatto che l'artista doni gratuitamente ciò che ha cucinato. Le bacheche di Gillick possono essere problematizzate allo stesso modo: Bourriaud non discute dei testi o delle immagini a cui si rimanda nei ritagli singoli affissi alle bacheche, e nemmeno dell'organizzazione formale e della giustapposizione dei ritagli stessi, ma soltanto della democratizzazione dei materiali operata da Gillick e del formato flessibile. (Il proprietario dell'opera è libero di

siasi medium estetico» – come esemplificato al meglio dal lavoro di Marcel Broodthaers (R. Krauss, *Performing Art*, in *London Review of Books*, November 12, 1998, p. 18). Benché io sia in parte d'accordo con Krauss sul punto della criticità auto-riflessiva, mi disturba la sua riluttanza ad ammettere altri modi in cui le installazioni artistiche contemporanee potrebbero operare con successo.

³⁵ Si veda la conclusione del mio libro, di prossima pubblicazione, *Installation Art and the Viewer*, Tate Publishing, London 2005.

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

modificare questi elementi variegati a suo piacimento, in accordo con i suoi gusti personali e gli eventi del momento). Per Bourriaud, la struttura è il contenuto – e in questo è molto più formalista di quanto egli stesso voglia ammettere³⁶. Slegata sia dall'intenzionalità artistica, sia dalla considerazione del contesto più ampio all'interno del quale opera, l'arte relazionale diventa, come nel caso delle bacheche di Gillick, semplicemente «un ritratto, che cambia costantemente, dell'eterogeneità della vita quotidiana», non esaminando le sue relazioni con essa³⁷. In altre parole, nonostante queste opere affermino di rimandare al contesto, in realtà non mettono in questione la loro implicazione con esso. Le bacheche di Gillick vengono recepite nella loro struttura democratica – ma solo coloro che le possiedono possono interagire con la loro effettiva organizzazione. C'è bisogno di domandarsi, come fece Group Material negli Anni Ottanta, “Chi è il pubblico? Come si costituisce la cultura, e per chi?”.

Non sto suggerendo che l'arte relazionale debba sviluppare una maggiore coscienza sociale – con bacheche dedicate al terrorismo internazionale, per esempio, o donando piatti di curry ai rifugiati. Mi chiedo semplicemente in che modo si possa decidere cosa include la “struttura” dell'opera d'arte relazionale, e se questa sia davvero separabile dall'oggetto apparente dell'opera o permeabile con il suo contesto. Bourriaud intende equiparare il giudizio estetico con il giudizio etico-politico sulle relazioni prodotte dall'opera d'arte. Ma come si misurano o comparano queste relazioni? La loro *qualità* non viene mai indagata o problematizzata. Quando Bourriaud argomenta che “gli incontri sono più importanti delle persone che li compongono”, mi pare si tratti (per lui) di un problema superfluo; tutte le relazioni che permettono il “dialogo” sono automaticamente considerate democratiche e quindi positive. Ma cosa significa realmente “democra-

³⁶ Ciò si riflette nelle osservazioni di Bourriaud sull'opera di Felix Gonzales-Torres, un artista il cui lavoro egli considera un precedente cruciale dell'estetica relazionale. Prima della sua morte per AIDS nel 1996, Gonzales-Torres venne riconosciuto per le sue rielaborazioni emotive di sculture minimaliste, usando mucchi di caramelle e pile di fogli, che i visitatori erano incoraggiati a portare via. Attraverso il suo lavoro, Gonzales-Torres ha fatto allusioni sottili a questioni politiche quali la crisi dell'AIDS (una pila di caramelle corrispondeva all'altezza del suo partner, Ross, morto nel 1991), la violenza urbana (la legislazione sul porto d'armi in *Untitled [NRA]* [1991]), l'omosessualità (*Perfect Lovers* [1991]). Bourriaud, tuttavia, sminuisce questo aspetto della pratica artistica di Gonzales-Torres in favore della sua “struttura” – la sua generosità letterale (*literal*) nei confronti dello spettatore.

³⁷ E. Troncy, *London Calling: Intimacy and Chaos in Contemporary British Art*, in «Flash Art», n. 165 (Summer 1992), p. 89.

zia” in questo contesto? Se l’arte relazionale produce relazioni umane, una questione sensata da porsi è che *tipo* di relazioni vengano prodotte, per chi, e perché?

Antagonismo

Rosalyn Deutsche ha sostenuto che la sfera pubblica rimane democratica soltanto nel momento in cui le sue esclusioni naturalizzate vengono tenute in considerazione e fatte emergere per contestarle: «Il conflitto, la divisione e l’instabilità, dunque, non mettono a rischio la sfera pubblica democratica; sono condizioni per la sua esistenza». Deutsche considera come punto di partenza il saggio di Ernesto Laclau e Chantal Mouffe *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*. Pubblicato nel 1985, il testo di Laclau e Mouffe è uno dei primi a riconsiderare la teoria politica di sinistra attraverso la lente del post-strutturalismo, seguendo quella che gli autori consideravano una impasse nella teoria marxista degli anni Settanta. Il loro testo è una rilettura di Marx tramite la teoria dell’egemonia di Gramsci e la ricomprensione della soggettività come frattura e decentralizzazione di Lacan. Molte delle idee portate avanti da Laclau e Mouffe ci permettono di riconsiderare criticamente le affermazioni di Bourriaud a supporto di una politica dell’estetica relazionale.

La prima è il concetto di antagonismo. Laclau e Mouffe sostengono che una società democratica pienamente funzionante non è una società nella quale ogni antagonismo scompare, ma anzi dove nuove frontiere politiche vengono costantemente tracciate e dibattute – in altre parole, in una società democratica le relazioni conflittuali vengono *sostenute*, non cancellate. Senza antagonismo può esserci soltanto un consenso imposto da un ordine autoritario – una soppressione totale del dibattito e della discussione, che è nemica della democrazia. È importante sottolineare sin da subito che l’idea di antagonismo non è concepita da Laclau e Mouffe nei termini di un’accettazione pessimistica dell’impasse politica; l’antagonismo non indica «l’espulsione dell’utopia dal campo della politica». Al contrario, gli autori tengono fermo il concetto di utopia, senza il quale non sarebbe possibile un immaginario radicale. L’obiettivo è quello di bilanciare la tensione tra ideale immaginario e gestione pragmatica di una positività sociale, senza cadere nel totalitarismo.

Questa ricomprensione dell'antagonismo è fondata nella teoria della soggettività di Laclau e Mouffe. Seguendo Lacan, gli autori sostengono che la soggettività non è una presenza trasparente a se stessa, razionale e pura, ma è irrimediabilmente decentrata e incompleta³⁸. Tuttavia, è sicuro che ci sia un conflitto tra il concetto di un soggetto decentrato e l'idea di una *agency* politica? Il "decentramento" sottintende la mancanza di un soggetto unificato, mentre l'"*agency*" implica un soggetto autonomo, pienamente presente, autodeterminato dal punto di vista del volere politico. Laclau sostiene che questo conflitto è falso, perché il soggetto non è del tutto decentrato (ciò implicherebbe una psicosi) e nemmeno interamente unificato (cioè, il soggetto assoluto). Seguendo Lacan, egli afferma che la nostra è una struttura identitaria *mancata* e siamo dunque dipendenti da una *identificazione* per poter agire³⁹. Proprio perché la soggettività corrisponde a questo processo di identificazione, siamo necessariamente entità incomplete. L'antagonismo, quindi, è la relazione che emerge tra queste due entità incomplete. Laclau confronta questa relazione con quelle che emergono, al contrario, tra entità complete, come la contraddizione (A-non A) e la "differenza reale" (A-B). Tutti noi abbiamo credenze contraddittorie (ad esempio, ci sono materialisti che leggono l'oroscopo e psicoanalisti che mandano biglietti di Natale) ma questo non necessariamente genera antagonismo, come anche la "differenza reale" (A-B); poiché riguarda identità complete, provoca una collisione – come un incidente d'auto o "la guerra al terrorismo". Nel caso dell'antagonismo, argomentano Laclau e Mouffe, «ci troviamo di fronte a una situazione diversa: la presenza dell'"Altro" mi impedisce di essere totalmente me stesso. La relazione non emerge dalle totalità piene, ma dall'impossibilità della loro costituzione»⁴⁰. In altre parole, la presenza di ciò che non sono io rende la mia identità precaria e vulnerabile, e la minaccia che l'altro rap-

³⁸ Per Lacan, il soggetto non equivale a un senso cosciente di *agency*: «Il "soggetto" di Lacan è il soggetto dell'inconscio [...] inevitabilmente diviso, castrato, scisso» come risultato del suo ingresso nel linguaggio (D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London 1996, pp. 195–96).

³⁹ «[...] Il soggetto è parzialmente autodeterminato. Tuttavia, poiché questa autodeterminazione non è l'espressione di cosa il soggetto è già, ma è invece il risultato della sua carenza di essere (*its lack of being*), l'autodeterminazione può procedere soltanto attraverso processi di identificazione» (E. Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, 1990, citato in *Deconstruction and Pragmatism*, ed. C. Mouffe, Routledge, London 1996, p. 55).

⁴⁰ E. Laclau and C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Verso, London 1985; trad. it. di F.M. Cacciatore e M. Filippini, *Egemonia e strategia socialista. Verso una politica democratica radicale*, Il melangolo, Genova 2011, pp. 201–202.

presenta trasforma il mio senso del sé in qualcosa che è possibile mettere in questione. Quando si svolge a livello sociale, l'antagonismo può essere visto come un limite alla capacità della società di costituirsi completamente. Qualunque cosa ci sia al confine del sociale (e dell'identità), il tentativo di *definirlo distrugge* anche l'ambizione di costituire una presenza totale: «In quanto condizioni di possibilità dell'esistenza di una democrazia pluralista, i conflitti e l'antagonismo costituiscono al tempo stesso la condizione di impossibilità per la sua conquista»⁴¹.

Ho insistito su questa teoria al fine di suggerire che le relazioni che l'estetica relazionale sostiene non sono intrinsecamente democratiche, come afferma Bourriaud, poiché riposano su un ideale di soggettività come completezza e di comunità come unione immanente. Dibattito e dialogo sono senz'altro presenti nelle cucine di Tiravanija, ma non c'è alcuna frizione in quanto si tratta di una situazione che Bourriaud definisce "micro-utopica": produce una comunità i cui membri si identificano l'uno con l'altro, in quanto hanno qualcosa in comune. L'unico resoconto esteso che sono riuscita a trovare sulla prima esibizione individuale di Tiravanija alla 303 Gallery è quello di Jerry Saltz in *Art in America*:

Alla 303 Gallery succedeva regolarmente che mi sedessi con un estraneo, oppure che uno sconosciuto si unisse a me, ed era bello. La galleria era diventata un luogo di condivisione, giocosità e chiacchierate sincere. C'è stata una fantastica serie di pasti in compagnia di diversi galleristi. Una volta ho mangiato con Paula Cooper, che mi ha riferito un lungo e complicato pettegolezzo professionale. Un altro giorno, Lisa Spellman ha raccontato un dettaglio spiritoso su un intrigo che riguardava un suo collega che aveva provato, senza successo, a ingraziarsi uno dei suoi artisti. Una settimana dopo ho mangiato con David Zwirner. Lo avevo incontrato per caso in strada, e mi ha detto "oggi niente sembra andare per il verso giusto. Andiamo da Rirkrit". È quello che abbiamo fatto, e mi ha parlato della mancanza di eccitazione nel mondo dell'arte di New York. Un'altra volta ho mangiato con Gavin Brown, l'artista e mercante d'arte... che mi ha raccontato del collasso di SoHo –ne era felice, sentiva che era giunto il momento, che le gallerie avevano per troppo tempo esposto arte mediocre. Più avanti nel corso della mostra, si è unita a me una donna sconosciuta e un curioso flirt ha riempito l'atmosfera. Un'altra volta ancora ho chiacchierato con un giovane artista che viveva a Brooklyn, che ha avuto delle intuizioni interessanti sulle mostre che aveva appena visto⁴².

Il chiacchiericcio informale di questo resoconto indica chiaramente quali sono i problemi che affrontano coloro che vorrebbero sapere di

⁴¹ C. Mouffe, "Introduction", in *Deconstruction and Pragmatism* cit., p. 11.

⁴² J. Saltz, *A Short History of Rirkrit Tiravanija* cit., p. 107.

più su questo tipo di opere: la recensione ci dice soltanto che l'opera di Tiravanija è riuscita perché permette connessioni tra un gruppo di galleristi e amanti dell'arte che la pensano già allo stesso modo, e perché evoca l'atmosfera di un bar notturno. Tutti hanno un interesse comune per l'arte, e il risultato sono pettegolezzi sul mondo dell'arte, recensioni sulle mostre, e flirt. Questo tipo di comunicazione è senz'altro valido, ma non è ciò che si definirebbe emblematico di una "democrazia". Credo Bourriaud riconosca il problema – ma che non lo sollevi in relazione agli artisti che promuove: «Connettere persone, creare esperienze interattive e comunicative» sostiene «a che scopo? E se si dimentica "a che scopo", temo rimanga temo rimanga soltanto la Nokia art – che produce relazioni interpersonali fini a se stesse, che non affrontano mai i loro aspetti politici»⁴³. Mi verrebbe da dire che l'arte di Tiravanija, almeno come la presenta Bourriaud, fallisce nel tentativo di affrontare l'aspetto politico della comunicazione – anche nel caso di alcuni suoi progetti, che a prima vista sembrano metterlo a tema in maniera "dissonante". Torniamo alle recensioni del progetto di Tiravanija a Colonia, *Untitled (Tomorrow is another day)*. Ho già citato il curatore Udo Kittelman, che commentava il fatto che l'installazione offrisse «una impressionante esperienza di unione per tutti». Continua affermando: «Gruppi di persone hanno preparato pasti e parlato, fatto un bagno e occupato il letto. La nostra paura che il salone potesse essere vandalizzato non si è concretizzata... Lo spazio artistico ha perso la sua funzione istituzionale e si è finalmente trasformato in uno spazio sociale libero»⁴⁴. Il *Kölnischer Stadt-Anzeiger* concordava sul fatto che l'opera offrisse «una sorta di "asilo" per tutti»⁴⁵. Ma chi fa parte di questo "tutti"? Sarà anche una micro-utopia, ma – come l'utopia – è pur sempre basata sull'esclusione di coloro che potrebbero impedirne o prevenirne la realizzazione. (La tentazione di prendere in considerazione cosa sarebbe potuto succedere se lo spazio di Tiravanija fosse stato invaso da coloro che cercavano realmente "asilo" è forte)⁴⁶. La sua installazione riflette la ricomprensione di

⁴³ N. Bourriaud, citato in B. Simpsons, *Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud*, p. 48.

⁴⁴ U. Kittelmann, *Preface*, in *Rirkrit Tiravanija*, cit., n.n.

⁴⁵ *Kölnischer Stadt-Anzeiger*, citato in *Rirkrit Tiravanija* cit., n.n.

⁴⁶ Saltz riflette su questa questione in una maniera meravigliosamente parziale: «... teoricamente chiunque può entrare [in una galleria d'arte]. Perché non lo fanno? In qualche modo, il mondo dell'arte sembra secernere un enzima invisibile che respinge gli estranei. Cosa succederebbe se Tiravanija allestisse nuovamente una cucina in una galleria d'arte, e un grup-

Bourriaud delle relazioni prodotte dall'arte relazionale come fondamentalmente armoniose, poiché indirizzate ad una comunità di spettatori-soggetti che hanno già *qualcosa in comune*⁴⁷. In questo senso i lavori di Tiravanija sono politici solo nel senso più vago del termine, che prevede la difesa del dialogo rispetto al monologo (la comunicazione a senso unico che i Situazionisti paragonavano allo spettacolo). Il contenuto di questo dialogo non è strettamente democratico, dato che tutte le questioni ritornano al banale non-problema del "questo è arte?"⁴⁸. Nonostante la retorica di apertura (*open-endedness*) e emancipazione dello spettatore di Tiravanija, la struttura della sua opera circoscrive il suo risultato in anticipo, e si affida alla sua presenza all'interno di una galleria per differenziarsi dal mero intrattenimento. La micro-utopia di Tiravanija rinuncia all'idea di una trasformazione della cultura pubblica e riduce il suo scopo ai piaceri di un gruppo privato di coloro che si identificano a vicenda come visitatori di gallerie⁴⁹.

po di senzatetto si presentasse ogni giorno per pranzo? Cosa farebbe il Walker Art Center se un senzatetto riuscisse a racimolare i soldi per l'ingresso del museo, e scegliesse di dormire nella branda di Tiravanija per tutto il giorno, ogni giorno? ... Nel suo modo discreto, Tiravanija impone queste domande in primo piano, e forza la serratura (efficacemente lasciata sprangata da tanta cosiddetta arte politica) della porta che separa il mondo dell'arte da tutto il resto». L'"enzima invisibile" al quale si riferisce Saltz dovrebbe allertarlo precisamente sui limiti dell'opera di Tiravanija e sul suo approccio non-antagonistico alle questioni che riguardano lo spazio pubblico. J. Saltz, *A Short History of Rirkrit Tiravanija* cit., p. 106.

⁴⁷ La critica di Jean-Luc Nancy all'idea marxista di comunità come comunione in *The Inoperative Community* (University of Minnesota Press, Minneapolis 1991; trad. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 2003) è stata cruciale per la mia considerazione di un contro-modello rispetto a quello dell'estetica relazionale. Dalla metà degli anni Novanta, il testo di Nancy è diventato un punto di riferimento sempre più importante per chi si occupa di arte contemporanea, come si vede in R. Deutsche, *Evictions* cit.; il capitolo 4 di P. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (MIT Press, Cambridge, Mass 2000); G. Baker, *Relations and Counter-Relations: An Open Letter to Nicolas Bourriaud*, in *Zusammenhänge herstellen/Contextualise*, ed. Yilmaz Dziewior (Dumont, Cologne 2002); e J. Morgan, *Common Wealth* (Tate Publishing, London 2003).

⁴⁸ Come riportato dalla "Frankfurter Allgemeine Zeitung", «non c'è un soggetto dato, eppure il contesto artistico riconduce automaticamente tutte le discussioni alla domanda sulla funzione dell'arte». C. Blase, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19 dicembre, 1996, citato in *Rirkrit Tiravanija* cit., n.n. Continua poi: «Se questo discorso viene letto a un livello naïf o a un livello adeguato al contesto – il livello intermedio sarebbe il riferimento obbligatorio a Duchamp – è una questione casuale e dipende dai rispettivi partecipanti. In ogni caso, il fatto che la comunicazione in generale e la discussione sull'arte in particolare avvenga, acquista un valore positivo come minimo denominatore».

⁴⁹ In sostanza, non c'è differenza tra l'utopia (la perfezione della società) e la micro-utopia, che è solo la perfezione personale alla potenza di dieci (o venti, qualunque sia il numero dei partecipanti presenti). Entrambe si basano sull'esclusione di ciò che ostacola o minaccia un ordine armonioso. Questo si vede in tutta la descrizione di Utopia fatta da Thomas More. Descrivendo un fastidioso fanatico cristiano che condannava le altre religioni, il

La posizione di Gillick sulle questioni del dialogo e della democrazia è più ambigua. A prima vista sembra supportare la tesi sull'antagonismo di Laclau e Mouffe:

Nonostante io ammiri gli artisti che costruiscono visioni “migliori” di come le cose potrebbero essere, la via di mezzo, i territori negoziati che mi interessano si accompagnano sempre alla possibilità di momenti nei quali l'idealismo è incerto. Ci sono molte dimostrazioni di compromesso, strategia, e collasso nel mio lavoro, poiché si tratta di ricette chiare che illustrano come il nostro mondo può essere migliore⁵⁰.

Ciononostante, se si cercano queste “ricette chiare” nell'opera di Gillick, se ne troveranno ben poche. «Io lavoro in una sorta di nuvola nebulosa di idee», dice l'artista «che sono in qualche modo parziali o parallele invece che didattiche»⁵¹. Non essendo disposto ad affermare quali siano gli ideali da compromettere, Gillick fa leva sulla credibilità dei riferimenti architettonici (il suo legame con le situazioni sociali concrete) pur rimanendo vago sull'articolazione di una posizione specifica. Le *Discussion Platforms*, per esempio, non indicano alcun cambiamento in particolare, se non uno generico – uno “scenario” all'interno del quale narrative “potenziali” potrebbero, come non potrebbero, emergere. La posizione di Gillick è rischiosa, e sembra in conclusione argomentare in favore del compromesso e della negoziazione come ricette per il miglioramento sociale. Chiaramente, questo pragmatismo equivale a un abbandono o a un fallimento degli ideali; il suo lavoro è la dimostrazione di un compromesso, più che l'articolazione di un problema⁵².

All'opposto, la teoria della democrazia come antagonismo di Laclau e Mouffe può essere rintracciata nei lavori di due artisti ignorati da Bourriaud in *Estetica Relazionale e Postproduction*: l'artista svizzero Thomas Hirschhorn e l'artista spagnolo Santiago Sierra⁵³. Que-

viaggiatore Raffaele racconta: «Dunque, mentre da un pezzo si dava a tali manifestazioni, lo arrestano e menano via, accusandolo non già di disprezzo per la loro religione, ma di eccitamento a sedizione, e per condanna lo mandano in esilio, visto che fra le più antiche disposizioni di Utopia si trova che a nessuno sia di pregiudizio la propria religione». T. More, *Utopia*, Penguin Books, London 1965; trad. it. p. 117

⁵⁰ L. Gillick, *The Wood Way* cit., pp. 81-82.

⁵¹ L. Gillick, *Renovation Filter* cit., p. 20.

⁵² Potremmo anche dire che nella micro-utopia di Gillick la devozione al compromesso è l'ideale: un'ipotesi intrigante, ma insostenibile, e in definitiva non tanto una micro-utopia democratica quanto una forma di politica della “terza via”.

⁵³ Tuttavia, Hirschhorn è stato incluso nella mostra *GNS* e Sierra in *Hardcore*, entrambe tenutesi al Palais de Tokyo nel 2003. Si veda anche la discussione di Bourriaud su Sierra in *Est-il bon? Est-il méchant?*, in *Beaux Arts*, n. 228 (May 2003), p. 41.

sti artisti creano “relazioni” che enfatizzano il ruolo del dialogo e della negoziazione nella loro arte, ma lo fanno senza schiacciare queste stesse relazioni sul contenuto dell’opera. Le relazioni prodotte dalle loro *performances* e installazioni sono contraddistinte da sensazioni di disagio e malessere, più che di appartenenza, riconoscendo l’impossibilità di una “micro-utopia” e al contrario *sostenendo* la tensione tra gli spettatori, i partecipanti e il contesto. Una parte integrante di questa tensione è l’introduzione di collaboratori provenienti da contesti economici diversi, che serve a sfidare la percezione che l’arte contemporanea ha di sé come dominio che abbraccia altre strutture sociali e politiche.

Non-identificazione e autonomia

Il lavoro di Santiago Sierra (nato nel 1966), come quello di Tiravanija, implica la creazione letterale (*literal*) di relazioni tra persone: l’artista, coloro che partecipano all’opera d’arte, e il pubblico. Ma a partire dalla fine degli anni Novanta, le “azioni” di Sierra si sono strutturate intorno a relazioni più complesse – e più controverse – di quelle prodotte dagli artisti associati all’estetica relazionale. Sierra ha attirato l’attenzione dei tabloid e critiche violente per alcune sue azioni estreme, come *160 cm Line Tattooed on Four People* (2000), *A Person Paid for 360 Continuous Working Hours* (2000), and *Ten People Paid to Masturbate* (2000). Queste azioni effimere vengono documentate attraverso fotografie informali in bianco e nero, un piccolo testo, e occasionalmente dei video. Questa modalità di documentazione sembra essere un’eredità della Body art e dell’arte concettuale degli anni Settanta – vengono in mente Chris Burden e Marina Abramovic – ma il lavoro di Sierra sviluppa in maniera significativa questa tradizione, tramite l’uso di altre persone come *performers* e l’accento posto sulla loro remunerazione. Mentre Tiravanija celebra il concetto di dono, Sierra sa che non esiste qualcosa come un pasto gratuito: tutto ha un prezzo. Il suo lavoro può essere interpretato nei termini di una cupa meditazione sulle condizioni sociali e politiche che permettono alle disparità tra i “prezzi” delle persone di emergere. Sierra, al quale oggi vengono regolarmente commissionate opere in diverse gallerie europee e americane, crea una sorta di realismo etnografico, in cui il risul-

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

tato delle sue azioni costituisce una traccia indessicale (*indexical*) della realtà sociale ed economica del luogo in cui l'artista lavora⁵⁴.

Interpretare in questo modo l'opera di Sierra è in contrasto con le letture principali del suo lavoro, che lo presentano come una riflessione nichilista sulla teoria del valore di scambio del lavoro di Marx. (Marx argomentava che il tempo di lavoro del lavoratore ha meno valore per il capitalista rispetto al suo conseguente valore di scambio, nella forma della merce prodotta tramite il lavoro stesso). Gli obiettivi che Sierra chiede ai suoi collaboratori di raggiungere – obiettivi invariabilmente inutili, che richiedono un grande sforzo fisico, e che a volte lasciano anche cicatrici permanenti – vengono interpretati come amplificazioni dello status quo, con lo scopo di mettere in luce l'abuso nei confronti di coloro che sarebbero disposti a fare anche i lavori più umilianti ed inutili per denaro. Dato che Sierra viene retribuito per le sue azioni – in quanto artista – ed è il primo ad ammettere le contraddizioni che caratterizzano la sua situazione, i suoi detrattori ritengono che l'artista affermi semplicemente l'ovvio: il capitalismo implica sfruttamento. E in più, si tratta di un sistema al quale nessuno può sfuggire. Sierra paga altri per fare un lavoro per il quale è lui ad essere pagato, e contemporaneamente l'artista stesso viene sfruttato dalle gallerie, dai mercanti d'arte, dai collezionisti. Sierra fa poco per contraddire questa visione, quando afferma:

Io non posso cambiare nulla. Non c'è possibilità che si possa cambiare qualcosa tramite il lavoro artistico. Facciamo il nostro lavoro perché siamo artisti, e perché crediamo che l'arte debba essere qualcosa, qualcosa che segue la realtà. Ma non credo nella possibilità del cambiamento⁵⁵.

L'apparente complicità di Sierra con lo status quo solleva il problema di come il suo lavoro sia diverso rispetto a quello di Tiravanija. Vale la pena ricordare che, a partire dagli anni Settanta, la vecchia retorica

⁵⁴ Da quando Sierra si è trasferito in Messico nel 1996, la maggior parte delle sue azioni ha avuto luogo in America Latina, e il "realismo" dei loro esiti è generalmente un'accusa ferocia alla globalizzazione – ma non è sempre così. In *Elevation of Six Benches* (2001) alla Kunsthalle di Monaco, Sierra ha pagato lavoratori per tenere sollevate tutte le panchine di pelle nelle gallerie del museo per periodi di tempo prestabiliti. Il progetto era un compromesso, dato che la Kunsthalle non ha permesso a Sierra di abbattere un muro della loro nuova galleria Herzog & de Meuron perché i lavoratori lo sollevassero, ma Sierra ha comunque considerato l'opera riuscita «dato che rifletteva la realtà dei rapporti di lavoro a Monaco. Monaco è una città pulita e ricca, e di conseguenza le uniche persone che abbiamo trovato per eseguire il compito che ci serviva erano disoccupati e culturisti che volevano mettere in mostra la loro prestanza fisica»; S. Sierra, *A Thousand Words*, in «Artforum» (October 2002), p. 131.

⁵⁵ S. Sierra, citato in *Santiago Sierra: Works 2002-1990*, Ikon Gallery, Birmingham 2002, p. 15.

ca di opposizione e trasformazione dell'avanguardia è stata frequentemente rimpiazzata da strategie di complicità; quello che conta non è la complicità, ma come la concepiamo. Se del lavoro di Tiravanija si fa esperienza in una sorta di "tonalità maggiore", quello di Sierra è senz'altro in "chiave minore". Quello che segue è un tentativo di interpretare il secondo attraverso la doppia lente di *Estetica Relazionale ed Egemonia e strategia socialista*, al fine di riconoscerne le differenze.

È già stato sottolineato in che modo Sierra documenti le sue azioni, assicurandosi che si sappia quale debba essere la loro "struttura". Prendiamo come esempio *The Wall of a Gallery Pulled Out, Inclined Sixty Degrees from the Ground and Sustained by Five People*, Mexico City (2000). Al contrario di Tiravanija e Gillick, che abbracciano un'idea di apertura (*open-endedness*), Sierra limita sin da subito la scelta di coloro che sono invitati a partecipare, e il contesto nel quale l'evento avrà luogo. "Contesto" è una parola chiave per Gillick e Tiravanija, eppure il loro lavoro affronta raramente il problema di cosa effettivamente il contesto includa. (Si ha l'impressione che esso esista nei termini di un infinito indifferenziato, come il cyberspazio). Laclau e Mouffe affermano che, perché un contesto sia costituito e identificato come tale, deve marcare certi limiti; è dall'esclusione generata da questa demarcazione che si verifica l'antagonismo. È precisamente questo atto di esclusione a essere rinnegato dalla preferenza, da parte dell'arte relazionale, per l'"apertura" (*open-endedness*)⁵⁶. Le azioni di Sierra, al contrario, si incorporano in altre "istituzioni" (per esempio l'immigrazione, il salario minimo, il traffico congestionato, il commercio illegale su strada, il problema dei senzatetto) al fine di evidenziare le divisioni che vengono rafforzate da questi contesti. Soprattutto, però, Sierra non presenta queste divisioni come riconciliate (nel modo in cui Tiravanija "appiattisce" il museo sul bar o sull'appartamento), né come sfere interamente separate: il fatto che le sue opere siano realizzate all'interno del territorio dell'antagonismo (e non sul modello di collisione, tipo "incidente d'auto", tra identità definite e complete) indica che i loro confini sono instabili e sempre aperti al cambiamento.

In un'opera realizzata per la Biennale di Venezia del 2001, *Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond*, Sierra ha invitato venditori abusivi, molti dei quali provenienti dal Sud Italia o immigrati dal Se-

⁵⁶ Come sostiene Laclau, è questa «radicale indecidibilità», e la decisione che deve essere presa all'interno di essa, che è costitutiva di una società politica. Si veda E. Laclau, *Emancipation(s)*, Verso, London 1996, pp. 52-53.

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

negal, dalla Cina e dal Bangladesh, a farsi tingere i capelli di biondo in cambio di 120,000 lire (60 dollari). L'unica condizione posta perché potessero partecipare era che avessero i capelli naturalmente scuri. La descrizione di Sierra dell'opera non documenta l'impatto dell'azione nei giorni che seguirono la decolorazione di massa, ma le conseguenze furono parte integrante dell'opera⁵⁷. Durante la Biennale di Venezia, i venditori – che solitamente aleggiavano agli angoli delle strade vendendo finte borse firmate – in genere costituiscono il gruppo sociale escluso in maniera più ovvia dallo sfarzoso evento d'apertura; nel 2001, invece, i loro capelli decolorati di fresco resero la loro presenza in città letteralmente impossibile da ignorare. Tutto ciò fu abbinato a un gesto che Sierra compì all'interno della vera e propria Biennale, cedendo lo spazio che gli era stato fornito per l'esibizione all'interno dell'Arsenale a un gruppo di venditori, che lo utilizzò per vendere borse di Fendi false su un lenzuolo steso a terra, proprio come erano soliti fare per strada. Il gesto di Sierra generò una beffarda analogia tra arte e commercio, nello stile della critica istituzionale degli anni Settanta, ma andò sostanzialmente oltre, dato che i venditori e la mostra erano reciprocamente estraniati dal confronto. Invece di chiamare aggressivamente passanti per invitarli all'acquisto, come erano soliti fare per strada, i venditori erano silenziosi. Questo rese il mio incontro con loro disarmante in un modo che soltanto successivamente ha rivelato la mia stessa ansia di essere in qualche modo “inclusa” nella Biennale. Dovevano essere per forza attori. Si erano intrufolati per scherzo? Mettendo in primo piano un momento di non-identificazione reciproca, l'azione di Sierra ha sconvolto il senso d'identità del pubblico, fondato precisamente su esclusioni non esplicite basate a loro volta sulla razza e sulla classe sociale, e anche sul velamento di un commercio in realtà palese. È fondamentale che il lavoro di Sierra non risulti in una riconciliazione armonica tra i due sistemi, ma abbia al contrario sostenuto la tensione tra i due.

Il ritorno di Sierra alla Biennale di Venezia del 2003 fu una grande *performance/installazione* per il Padiglione spagnolo. *Wall Enclosing a*

⁵⁷ «La procedura si è svolta in maniera collettiva dietro le porte chiuse di un magazzino all'Arsenale, durante l'inaugurazione della Biennale di Venezia di quell'anno. Benché inizialmente dovessero partecipare 200 persone all'operazione, alla fine il numero fu ridotto a 133 a causa del crescente arrivo di immigrati, che rendeva difficile calcolare con precisione quanti fossero già entrati nella sala. Si decise di chiudere l'entrata e calcolare il numero approssimativamente. Questo causò diversi problemi alla porta, a causa dell'infinito flusso di persone che uscivano o entravano»; S. Sierra, citato in *Santiago Sierra cit.*, p. 46.

Space prevedeva il blocco dell'interno del padiglione tramite blocchi di cemento che andavano dal pavimento fino al soffitto. Entrando nell'edificio, gli spettatori si ritrovavano davanti un muro improvvisato, ma inespugnabile, che rendeva l'accesso alla galleria impossibile. I visitatori che possedevano il passaporto spagnolo furono invitati ad entrare nello spazio dall'entrata posteriore, dove due ufficiali dell'immigrazione erano impegnati a controllare i passaporti. A tutti i cittadini non spagnoli, però, fu impedito di entrare nel padiglione, all'interno del quale non c'era altro che pittura grigia che si staccava dalle pareti, una rimanenza della mostra dell'anno precedente. Il lavoro era "relazionale" nel senso inteso da Bourriaud, ma problematizzava qualsiasi concezione di queste relazioni come fluide e libere, tramite l'operazione di fare emergere quanto le nostre interazioni siano, proprio come lo spazio pubblico, lacerate da esclusioni sociali e legali⁵⁸.

Il lavoro di Thomas Hirschhorn (nato nel 1957) ha spesso affrontato questioni simili. Le sue opere sono convenzionalmente interpretate nei termini del suo contributo alla tradizione scultorea – tramite il suo lavoro si dice abbia reinventato il monumento, il padiglione, e l'altare, immergendo lo spettatore in immagini trovate, video e fotocopie tenuti insieme da materiali scadenti e deperibili come il cartone, il nastro marrone, la carta argentata. Il ruolo dello spettatore è raramente menzionato negli scritti sulla sua arte, se non in occasionali riferimenti alla tendenza, per il suo lavoro, di essere vandalizzato o rubato quando è localizzato fuori dalla galleria⁵⁹. Hirschhorn è conosciuto per aver affermato di non fare arte politica, ma di fare arte politicamente. Significativamente, questo impegno politico non assume la forma dell'attivazione letterale dello spettatore in uno spazio:

Non voglio invitare, o obbligare, gli spettatori ad essere interattivi con ciò che faccio; non voglio attivare il pubblico. Voglio dare me stesso, impegnarmi a un livello tale che il pubblico che ha a che fare con il mio lavoro possa diventare parte, essere coinvolto, ma non nel ruolo di attori⁶⁰.

⁵⁸ Come concludono Laclau e Mouffe, la politica non dovrebbe fondarsi sulla postulazione di un'«essenza del sociale» ma, al contrario, sull'affermazione della contingenza e dell'ambiguità di ogni «essenza» e sul carattere costitutivo della divisione sociale e dell'antagonismo. Si veda E. Laclau e C. Mouffe, *Egemonia e strategia socialista* cit., p. 284.

⁵⁹ L'esempio più significativo di questo approccio è B. H. D. Buchloh, *Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn*, in *Artforum* (November 2001). La posizione periferica delle sculture di Hirschhorn ha fatto sì che il loro contenuto venisse rubato, in particolare a Glasgow nel 2000, prima ancora che la mostra fosse inaugurata.

⁶⁰ T. Hirschhorn, intervista con Okwui Enwezor, in *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*, Art Institute of Chicago, Chicago 2000, p. 27.

Il lavoro di Hirschhorn rappresenta una svolta importante nel modo in cui l'arte contemporanea concepisce lo spettatore, una svolta che è accompagnata dalla sua convinzione che l'arte sia autonoma. Uno dei presupposti di *Estetica Relazionale* è l'idea – introdotta dall'avanguardia storica e portata avanti sin da allora – che l'arte non debba essere una sfera indipendente e privilegiata, ma, al contrario, fusa con la “vita”. Oggi, che l'arte è diventata del tutto assorbita dalla vita quotidiana – come tempo libero, divertimento, e business – artisti come Hirschhorn ristabiliscono l'autonomia dell'attività artistica. Di conseguenza, Hirschhorn non ritiene che il suo lavoro debba essere “aperto” (*open-ended*), o necessiti di essere completato dallo spettatore, dato che l'aspetto politico della sua pratica artistica deriva piuttosto da come l'opera è fatta:

Fare arte politicamente significa scegliere materiali che non intimidiscano, un formato che non sia dominante, un dispositivo che non sia seducente. Fare arte politicamente significa non sottomettersi a una ideologia e non denunciare il sistema, in opposizione alla cosiddetta “arte politica”. Significa lavorare con la massima energia contro il principio della “qualità”⁶¹.

Una retorica sulla democrazia pervade il lavoro di Hirschhorn, ma non si traduce in una attivazione letterale (*literal*) dello spettatore; piuttosto, appare evidente nelle decisioni che riguardano il formato, i materiali, e il luogo, come i suoi “altari”, che imitano memoriali di fiori e giocattoli nei luoghi dove si sono verificati incidenti, situati in zone periferiche della città. In questi lavori – come nelle installazioni *Pole-Self* e *Laundrette*, entrambe del 2001 – immagini trovate, testi, pubblicità e fotografie sono giustapposti al fine di contestualizzare la banalità del consumismo sullo sfondo di atrocità politiche e militari.

Molti degli interessi di Hirschhorn convergono nel *Bataille Monument* (2002), creato per *Documenta XI*. Situato a Nordstadt, un sobborgo di Kassel a diverse miglia dai principali luoghi di interesse di *Documenta*, il Monumento comprendeva tre installazioni situate in tre grandi capannoni improvvisati, un bar gestito da una famiglia locale, e la scultura di un albero, il tutto costruito su un terreno circondato da due alloggi popolari. I capannoni furono costruiti con i materiali che contraddistinguono i lavori di Hirschhorn: legno scadente, carta

⁶¹ *Ibid.* Hirschhorn si riferisce all'idea di qualità sostenuta da Clement Greenberg, Michael Fried e altri critici come criterio del giudizio estetico. Vorrei differenziare il mio uso di “qualità” (come in “la qualità delle relazioni nell'estetica relazionale”) da quello a cui allude Hirschhorn.

argentata, fogli di plastica, e nastro marrone. Il primo ospitava una biblioteca con film e libri organizzati attorno a cinque temi batailleani: parola, immagine, arte, sesso, e sport. C'erano anche diversi divani consunti, una televisione e un videoregistratore, e l'intera installazione era progettata per facilitare la familiarizzazione con il filosofo, del quale Hirschhorn dice di essere un "fan". Negli altri due capannoni c'era uno studio con televisione e un'installazione con informazioni sulla vita e il lavoro di Bataille. Per raggiungere il *Bataille Monument*, i visitatori dovevano partecipare a un ulteriore aspetto del lavoro: assicurarsi un passaggio da una compagnia di taxi turca che fu messa sotto contratto per portare i visitatori di *Documenta* al monumento, all'andata e al ritorno. Gli spettatori rimanevano così bloccati al *Monumento* fino a quando un taxi non tornava disponibile, e in quel lasso di tempo avrebbero inevitabilmente fatto uso del bar.

Situando il *Monumento* nel mezzo di una comunità con uno status etnico ed economico ben diverso dal target dei frequentatori di *Documenta*, Hirschhorn ha escogitato un curioso riavvicinamento tra l'afflusso di turisti d'arte e l'area dei residenti. Invece di sottoporre la popolazione locale a quello che lui chiama "l'effetto zoo", gli intrusi sfortunati nel progetto di Hirschhorn erano i visitatori. In maniera ancora più dirompente, alla luce delle pretese intellettuali del mondo dell'arte internazionale, il *Monumento* di Hirschhorn ha preso seriamente in considerazione gli abitanti locali come potenziali lettori di Bataille. Questo gesto ha indotto una serie di risposte emotive da parte degli spettatori, comprese accuse di aver compiuto un gesto inappropriato e paternalistico. Il complesso gioco di meccanismi identificativi e disidentificativi al lavoro nel contesto, nella costruzione e nella localizzazione del *Bataille Monument* fu radicalmente stimolante: l'effetto zoo aveva lavorato in un duplice senso. Invece di offrire, come il catalogo di *Documenta* affermava, una riflessione sull'"impegno comune", il *Monumento* è servito a destabilizzare (e quindi, potenzialmente, a liberare) qualsiasi nozione di identità comunitaria o di qualunque cosa si intenda con l'essere "fan" dell'arte e della letteratura.

L'impatto di un'opera come il *Bataille Monument* dipende dal suo contesto, ma potrebbe teoricamente essere replicato altrove, in circostanze simili. Significativamente, allo spettatore non è più richiesto di partecipare su un piano effettivo (cioè mangiando noodles, o attivando una scultura), ma gli viene chiesto soltanto di pensare e riflettere:

_____ Claire Bishop, Antagonismo ed estetica relazionale _____

Non mi interessa creare un'opera interattiva. Io voglio fare un lavoro attivo. Per me, l'attività più importante che un'opera d'arte può provocare è l'attività di pensare. La *Big Electric Chair* di Warhol (1967) mi fa pensare, ed è solo un dipinto sul muro di un museo. Un lavoro attivo richiede innanzitutto che io doni me stesso⁶².

La posizione di indipendenza che Hirschhorn afferma nel suo lavoro – nonostante sia prodotta a livello collaborativo, la sua arte è il risultato della visione di un singolo artista – implica la riammissione di un certo grado di autonomia per l'arte. Allo stesso modo, lo spettatore non è più costretto a soddisfare le richieste di interattività dell'artista, ma è considerato un soggetto capace di pensiero indipendente, che è il requisito essenziale per l'azione politica: «riflettere e pensare criticamente significa attivarsi, porre domande significa vivere»⁶³. Il *Bataille Monument* dimostra che installazione e *performance art* si trovano, oggi, ad una distanza significativa dagli appelli delle avanguardie storiche a fondere arte e vita.

Antagonismo relazionale

Il mio interesse per il lavoro di Thomas Hirschhorn e Santiago Sierra deriva non solo dal loro approccio più diretto e dirompente alle “relazioni” rispetto a quello proposto da Bourriaud, ma anche dalla loro lontananza dai progetti di arte pubblica socialmente impegnati che si sono diffusi a partire dagli anni Ottanta, sotto l'egida della cosiddetta “*new genre public art*”. Il fatto che i lavori di Sierra e Hirschhorn rappresentino meglio la democrazia, li rende necessariamente arte migliore? Per molti critici, la risposta sarebbe ovvia: certo che sì! Eppure, il fatto stesso che questa questione si ponga è sintomatico di tendenze più ampie nella critica d'arte contemporanea: oggi, i giudizi politici, morali, etici hanno preso il posto del giudizio estetico in un modo che sarebbe stato impensabile quaranta anni fa. Ciò è successo in parte perché il postmodernismo ha attaccato la nozione di giudizio estetico, e in parte perché l'arte contemporanea sollecita l'interazione letterale (*literal*) dello spettatore in modi sempre più elaborati. E ciononostante, “la nascita dello spettatore” (e la promessa estatica di emancipazione che la accompagna)

⁶² T. Hirschhorn, in *Common Wealth* cit., p. 63.

⁶³ *Ibid.*

non ha impedito l'appello a criteri più alti, che semplicemente si ripresentano sotto diverse spoglie.

Non si tratta di un problema che può essere risolto adeguatamente qui. Vorrei soltanto sottolineare che se i lavori che Bourriaud reputa esemplari dell'"estetica relazionale" richiedono di essere considerati politici, allora questa proposizione va presa seriamente in considerazione. C'è oggi una lunga tradizione di partecipazione e attivazione spettatoriale nelle opere d'arte attraverso molti media – dal teatro sperimentale tedesco degli anni Venti del Novecento fino alla Nouvelle Vague e al *nouveau roman* degli anni Sessanta, dalla scultura minimalista alle installazioni post-minimaliste degli anni Settanta, dalla scultura sociale di Beuys alla *performance art* "socially engaged" degli anni Ottanta. Non è più sufficiente affermare semplicemente che l'attivazione dello spettatore corrisponde *in tutto e per tutto* all'arte democratica, poiché ogni opera d'arte – anche la più aperta (*open-ended*) – determina in anticipo la profondità della partecipazione dello spettatore⁶⁴. Hirschhorn direbbe che queste pretese di emancipazione non sono più necessarie: tutta l'arte – che sia immersiva oppure no – può essere una forza critica che si appropria del valore e lo riassegna, allontanando le nostre convinzioni dal consenso dominante e preesistente. I compiti che oggi ci troviamo ad affrontare sono analizzare *come* l'arte contemporanea si rivolge allo spettatore e stabilire la *qualità* delle relazioni che si creano nel pubblico: la posizione del soggetto che viene presupposta da ogni opera d'arte e le nozioni democratiche che le opere d'arte stesse sostengono, e come queste si manifestano nella nostra esperienza dell'opera.

Si potrebbe obiettare che le opere di Hirschhorn e Sierra, come le ho presentate qui, non sono più legate all'attivazione diretta dello spettatore, o alla sua partecipazione letterale nell'opera. Ciò non significa il ritorno a una sorta di autonomia modernista rivendicata da Clement Greenberg, ma piuttosto un legame più complesso tra il so-

⁶⁴ Mi viene in mente l'elogio di Walter Benjamin dei quotidiani, in quanto solleciterebbero la formazione di opinioni nel lettore (tramite le pagine delle lettere), elevandolo quindi allo status di un collaboratore: «Qui il lettore è sempre pronto a diventare scrittore», dice, «e cioè a descrivere o anche a prescrivere. [...] (La sua competenza) gli consente di diventare autore» (W. Benjamin, *The Author as Producer*, in Id., *Reflections*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1978; trad. it. *L'autore come produttore*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 151). E tuttavia, il quotidiano mantiene la figura dell'editor, e le pagine delle lettere sono soltanto alcune delle molte pagine scritte sotto la competenza dell'editor stesso.

ziale e l'estetico. In questo modello, il cuore della soluzione impossibile dal quale dipende l'antagonismo si riflette nella tensione tra l'arte e la società, concepite come sfere che si escludono a vicenda – una tensione autoriflessiva che il lavoro di Sierra e Hirschhorn riconosce con pieno diritto⁶⁵.

In questo senso, il tema ricorrente nei lavori di Sierra dell'ostruzione e del blocco non è tanto un ritorno al rifiuto modernista, come teorizzato da Theodor Adorno, quanto un rimarcare i confini tra il sociale e l'estetico dopo un secolo di tentativi operati per sovrapporli⁶⁶. Nella sua mostra alla Kunst-Werke di Berlino, gli spettatori si trovavano davanti una serie di scatole di cartone, ognuna delle quali nascondeva un rifugiato ceceno che cercava asilo in Germania⁶⁷. Le scatole erano una ripresa in stile Arte Povera della celebre scultura di 6x6 piedi di Tony Smith, *Die* (1962), l'opera che Michael Fried ha descritto come capace di ricreare l'effetto di «una silenziosa presenza di un'altra persona»⁶⁸ sullo spettatore. Nell'opera di Sierra, questa silenziosa presenza era letterale: poiché in Germania è illegale che gli immigrati clandestini vengano pagati per lavorare, il loro stato di rifugiati non poteva essere pubblicizzato dalla galleria. Il loro silenzio era accentuato ed esasperato dalla loro invisibilità effettiva sotto le scatole di cartone. In queste opere, Sierra sembra sostenere che il corpo fenomenologico del minimalismo è politicizzato precisamente attraverso la qualità delle sue relazioni – o della mancanza di esse – con altre persone. La nostra risposta quando siamo testimoni delle azioni compiute dai partecipanti alle opere di Sierra – che siano rivolti al muro, seduti sotto delle scatole, o tatuati con una linea – è molto diversa dall'«unione» dell'estetica relazionale. L'opera non offre un'esperienza di empatia umana trascendentale che appiana la situazione di disagio che

⁶⁵ «Siccome il sociale è innervato dalla negatività – ovvero dall'antagonismo – esso non raggiunge lo statuto della trasparenza, della piena presenza, e l'oggettività delle sue identità e costantemente sovvertita. Ne consegue che la relazione impossibile tra l'oggettività e la negatività è divenuta costitutiva del sociale». E. Laclau e C. Mouffe, *Egemonia e strategia socialista* cit., p. 207.

⁶⁶ Il blocco e l'impasse sono temi ricorrenti nelle opere di Sierra, come in *68 People Paid to Block the Entrance to Pusan's Museum of Contemporary Art, Korea* (2000) or *465 People Paid to Stand in a Room at the Museo Rufino Tamaya, Mexico City* (1999).

⁶⁷ *Workers Who Cannot Be Paid, Remunerated to Remain Inside Cardboard Boxes*, Kunst-Werke, Berlin (September 2000). Sei lavoratori sono rimasti nelle scatole quattro ore al giorno per sei settimane.

⁶⁸ M. Fried, *Art and Objecthood*, in *Artforum* (Summer 1967), ristampato in *Minimal Art*, ed. Gregory Battcock, University of California Press, Berkeley 1995, p. 128.

ci troviamo di fronte, bensì una puntuale non-identificazione razziale ed economica: “questa persona non sono io”. La persistenza di questa frizione, il disagio e il malessere che comporta, è ciò che ci rende consapevoli dell’antagonismo relazionale nelle opere di Sierra.

Il lavoro di Hirschhorn e Sierra si oppone alle affermazioni di Bourriaud sull’estetica relazionale, le comunità micro-utopiche di Tiravanija, e il formalismo dello scenario (*scenario formalism*) di Gillick. Le posizioni ottimistiche adottate da Tiravanija e Gillick sono evidenti nella loro presenza perenne all’interno della scena artistica internazionale, e sul loro status di eterni favoriti per alcuni curatori che si sono fatti conoscere promuovendo la loro selezione di artisti (e quindi diventando stelle a loro volta). Trovandosi in una situazione così confortevole, l’arte non sembra avere bisogno di difendersi, e si trasforma in intrattenimento compensatorio (e autocelebrativo). Il lavoro di Hirschhorn e Sierra è arte migliore non semplicemente perché si occupa di politica in maniera migliore (benché entrambi gli artisti abbiano grande visibilità nel circuito dell’arte di successo). Il loro lavoro riconosce i limiti di ciò che è possibile per l’arte («Non sono un animatore, un insegnante o un assistente sociale» afferma Hirschhorn) e scruta ogni facile affermazione in favore di una relazione transitiva tra arte e società. Il modello di soggettività sottinteso alla loro pratica artistica non è il falso soggetto di una comunità armoniosa, bensì un soggetto diviso da identificazioni parziali, aperto a un flusso costante. Se l’estetica relazionale richiede un oggetto unificato come prerequisito per una comunità unita (*community-as-togetherness*), Hirschhorn e Sierra costruiscono un modello di esperienza artistica che è più adeguato al soggetto dell’oggi, diviso e incompleto. Questo antagonismo relazionale sarebbe basato non sull’armonia sociale, ma sul mettere in luce ciò che è represso al fine di sostenere l’apparenza di questa armonia. Offrirebbe, dunque, un piano più concreto e polemico per ripensare la nostra relazione con il mondo e con gli altri.