

Nuove vie di partecipazione: Tania Bruguera e l'arte utile

Francesca Renda

Nel 2013 l'artista e attivista cubana Tania Bruguera (L'Avana, 1968) è invitata dal Van Abbemuseum di Eindhoven per una mostra personale, dedicata al suo percorso artistico. Il progetto però si trasforma, rivelandosi un'importante occasione per dare corpo ad un'ampia ricerca fino a quel momento inedita. È in questo modo che parte del Van Abbemuseum si trasforma per tre mesi nel *Museum of Arte Útil*, il Museo dell'Arte Utile¹. Nato una decina di anni prima, il concetto di *arte útil* abbraccia, e quasi lega insieme, tutti gli altri termini formulati da Bruguera durante il suo percorso di ricerca e, di conseguenza, le metodologie adottate nell'ideazione dei suoi progetti a partire dagli anni Duemila. Per *arte útil* Bruguera intende l'utilizzo dell'arte come strumento per ri-elaborare, discutere e, in alcuni casi, ri-creare (nel senso di una creazione *ex novo*) contesti o strutture estratte dalla realtà contemporanea. In questo senso, l'arte si rivela sia mezzo che linguaggio, atto a intervenire direttamente sul reale attraverso coordinate estetiche. Nello specifico, facendo riferimento alla definizione formulata direttamente dall'artista, si apprende che:

L'Arte Útil mira a trasformare alcuni aspetti della società attraverso l'implementazione dell'arte, trascendendo la rappresentazione simbolica o la metafora e proponendo con la propria attività alcune soluzioni per colmare i deficit della realtà. La maggior parte degli artisti di *Arte Útil* struttura progetti a lungo termine e il modo in cui operano è dettato dall'impatto pratico delle proprie strategie. Le pratiche di *Arte Útil* cercano di affrontare i livelli di disparità di impegno tra il pubblico informato e il grande pubblico, così come il divario storico tra il linguaggio usato in ciò che è considerato Avanguardia e il linguaggio della politica urgente, della scienza e di altre discipline².

¹ Dal sito ufficiale del Van Abbemuseum: <https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/museum-of-arte-util/#:~:text=Museum%20of%20Arte%20%C3%9Atil%20is,archive%20spanning%20nearly%20two%20centuries.> [ultimo accesso 14.03.2022].

² «Arte Util aims to transform some aspects of society through the implementation of art, transcending symbolic representation or metaphor and proposing with their activity

Prima però di affrontare la natura del progetto proposto a Eindhoven, e gli sviluppi che ne sono conseguiti, è necessario discutere del rapporto di Bruguera con la componente essenziale dell'arte: l'estetica.

1. *Est-ética ed estetica del potere*

Proprio per la natura sociale dei progetti artistici che sono definiti utili, il loro sviluppo non può dirsi tale senza l'inclusione del vero elemento costituente: il pubblico. L'opera, in questo caso, non ha caratteristiche oggettuali, ma al contrario si manifesta come un processo condiviso e portato avanti dai suoi destinatari secondo tempistiche lente e non sempre schedulate. Secondo l'analisi di José Luis Falconi, l'apprezzamento di questo tipo di opera non avviene grazie a conoscenze pregresse in campo artistico ma a partire da «un'esperienza estetica che inizia nel momento in cui lo spettatore si rende conto che l'opera è per lui o per lei»³. La componente esperienziale dell'opera è effettivamente il cuore del concetto formulato da Bruguera, anche se è doveroso fare delle precisazioni, dato che in campo artistico questo aspetto implica situazioni molto diverse. L'esperienza qui intesa non è infatti quella dell'intrattenimento o dell'interazione fine a sé stessa: non si tratta dell'attivazione unidirezionale di un *input* da parte dello spettatore. Inoltre, gli obiettivi a cui aspira Bruguera si rivelano anche abbastanza distanti dalla visione di Nicolas Bourriaud riguardo l'arte relazionale. Nel suo testo ormai celebre, *Esthétique relationnelle* – pubblicato per la prima volta nel 1998 –, Bourriaud affermava che l'opera d'arte era diventata una «durata da sperimentare»⁴ e lo spettatore si era convertito in «associato, cliente, invitato, co-produttore, artista»⁵,

some solutions for deficits in reality. Most Arte Util artist structured as a long-term project and the way operate is dictated by the practical impact of their strategies. Arte Util practices try to address the levels of disparities of engagement between informed audiences and the general public, as well as the historical gap between the language used in what is considered avant-garde and the language of urgent politics, science and other disciplines». Dal sito ufficiale di Tania Bruguera www.taniabruquera.com [utlimo accesso 20.11.2022] [traduzione dell'autrice].

³ «An aesthetic experience that begins the moment the spectator realizes that the work is for him or her». J. L. Falconi, «A lexicon interpreted» in L. Sanromán e S. Kantor (a cura di), *Tania Bruguera. Talking to power*, D.A.P., New York 2018, p. 88. [traduzione dell'autrice]

⁴ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, les presses du réel, Dijon 1998; trad. it. di M. E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, Milano 2014, p. 14.

⁵ Ivi, p. 64.

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

facendo riferimento a diversi artisti – come per esempio Rirkrit Tiravanija – e alle loro pratiche rivolte all’interazione con lo spettatore e tra gli spettatori stessi. Le opere prese in analisi da Bourriaud però facevano riferimento sì a un incontro, ma che – come ha notato Claire Bishop⁶ – si manteneva in superficie, si consumava velocemente nei luoghi dell’arte e non prevedeva un aspetto di continuità. L’*arte útil* a cui fa appello Bruguera mette in discussione il funzionamento stesso della società e invita lo spettatore a divenire parte attiva del cambiamento: «gli spettatori devono essere in grado di riconoscersi come cittadini ed entità creative per scardinare con efficacia il sistema in cui sono immersi e concepire nuove possibilità»⁷. Un’arte, quella di Bruguera, che oltre ad essere socialmente impegnata, ha forti e imprescindibili coinvolgimenti politici, intesi nel senso etimologico del termine: le sue sono azioni apartitiche, ma rivolte ai molti al fine di agire su questioni collettive, anche a costo di sollevare argomenti scomodi o di disaccordo. Per queste ragioni la visione di Bruguera, se dovessimo trovare un corrispettivo teorico nel campo della critica dell’arte, è molto più vicina a quella di Claire Bishop che già nel 2006 con il saggio *Antagonism and Relational Aesthetics* prendeva le distanze dalle deduzioni di Nicolas Bourriaud:

Le relazioni instaurate dall’estetica relazionale non sono intrinsecamente democratiche, come suggerisce Bourriaud, poiché si collocano troppo comodamente all’interno di un ideale di soggettività come totalità e di comunità come insieme immanente⁸.

Bishop sostiene infatti che la costituzione di un sistema democratico sia – anche nel caso delle arti partecipative – qualcosa di molto più complesso di un placido incontro segnato dalla condivisione di uno spazio e un’idea in un tempo dato. Per Bishop la democrazia è espressione del pensiero e, inevitabilmente, germinazione del disaccordo: «senza antagonismo c’è solo il consenso imposto dell’ordine autorità».

⁶ C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in «October», Mit Press 2004, pp. 51-80.

⁷ «Spectators must be able to recognize themselves as citizens and creative entities to successfully break with the system in which they are immersed and conceive of new possibilities». J. L. Falconi, *A lexicon interpreted* cit., p. 89 [traduzione dell’autrice].

⁸ «The relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness». C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics* cit., p. 67 [traduzione dell’autrice].

rio – una soppressione totale del dibattito»⁹. L'antagonismo, dunque la conflittualità, è per Bishop uno degli elementi costituenti di un sistema democratico, in quanto esplicitazione dell'eterogeneità degli individui che ne prendono parte. Bruguera, d'altro canto, fa della stimolazione politica la sua cifra stilistica a partire dagli anni Duemila. Ne sono chiari esempi tutti quei progetti ascrivibili all'*arte de conducta* (arte del comportamento) una pratica performativa – non in senso canonico – che consiste nel porre un *input* – materiale o esperienziale – allo spettatore affinché questi interagisca con esso, fisicamente o emozionalmente. Gli *input* scelti da Bruguera hanno dei chiari riferimenti storico-politici e sono scelti affinché lo spettatore sperimenti una condizione di seria vulnerabilità che lo porti – si spera – ad agire in modo autentico – cioè privandosi dei filtri del contesto in cui si trova: un museo, una galleria, una fiera ecc. Succede per esempio nel caso di *Tatlin's Whisper #5* quando nel 2008 l'artista cubana ingaggia due poliziotti a cavallo che – senza che fosse stato annunciato – iniziano a dare ordini *nonsense* al pubblico che si trovava nella Turbine Hall della Tate Modern di Londra [fig.1]. L'azione artistica si manifesta in questo caso con i tratti dell'esperienza sociale, volto a testare il rapporto dei civili nei confronti delle forze dell'ordine. Nel 2009, durante la decima biennale dell'Avana, Bruguera agisce similmente ricostruendo quasi per intero un'immagine chiave della nascente Cuba rivoluzionaria. In occasione di *Tatlin's Whisper #6*¹⁰ installa, presso il patio d'ingresso del Centro Wifredo Lam, un palco dotato di microfoni e casse dove un uomo e una donna in uniforme sorvegliano la scena immobili, in compagnia di una colomba bianca. Il posto della tribuna invece è vuoto: e il pubblico che ha il compito di riempirlo. L'esperimento proposto questa volta da Bruguera consiste nel concedere un minuto di di-

⁹ «Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order—a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy». Ivi, p. 66. [traduzione dell'autrice]

¹⁰ Importante il riferimento all'artista e architetto dell'Avanguardia russa Vladir Tatlin a cui Bruguera dedica il titolo della serie. L'opera più celebre di Tatlin è il progetto mai realizzato *Monumento alla Terza Internazionale* (1919-1920), concepito come simbolo di progresso e ambizione della Rivoluzione bolscevica. Secondo Bruguera l'energia proveniente dalla fiducia nel senso comunitario si è affievolita, trasformandosi appunto in un sussurro (*whisper*). Da non trascurare inoltre la relazione ambigua nei confronti dell'Unione Sovietica, dati i legami che Cuba ha intrecciato con quest'ultima dagli anni Sessanta fino al suo collasso – tema che Bruguera ha spesso problematizzato in relazione con la situazione politica ed economica di Cuba. Per un approfondimento su Vladimir Tatlin si veda R. Anderson & S. Baier, *Tatlin: New Art for a New World, International Symposium*, Hatje Cantz, Museum Tinguely, Berlino 2013.

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

scorso libero a qualsiasi persona interessata ad esprimere un parere, di qualsiasi genere, anche politico¹¹. I partecipanti potevano infatti salire a turno sul podio e parlare al microfono, mentre uno dei due militari in uniforme poneva loro la colomba sulla spalla. Attraverso questa costruzione, Bruguera crea un'immagine potente che richiama un avvenimento conosciuto da tutto il popolo cubano: il discorso pronunciato da Fidel Castro alla Fortezza Militare Columbia (L'Avana) l'8 gennaio 1959 durante il quale si mostrava al popolo vittorioso¹².

Con *Tatlin's Whisper #6*, Bruguera mette in atto un'inversione dei ruoli: permette che la parola sia prerogativa del pubblico – del popolo – e non dell'autorità politica – gli artisti, i curatori, gli addetti ai lavori in generale. È una performance che funziona innescando una metafora della gerarchia (sia in campo politico che artistico) e che viene compresa da gran parte del pubblico, non solo cubano, perché crea quello spazio referente al reale – in questo caso alla storia – che si discosta però abbastanza da prenderne le distanze, generando un binario di interpretazione alternativo. È un'azione artistica che pone le basi nella dimensione affettiva tanto dell'arte quanto della politica, indagando a fondo le possibili risposte¹³.

Come nel caso della Tate Modern – e di molte altre opere di *arte de conducta* – anche in *Tatlin Whisper #6* l'artista è assente. Paradossalmente – si potrebbe pensare – non prende parte all'azione performativa, ma lascia spazio ad altri e delega il suo svolgimento con un epilogo tutt'altro che prevedibile. Secondo Claire Bishop la performance per delega, adottata da diversi artisti del nuovo millennio, sposta – a differenza della Body Art degli anni Settanta e Ottanta – l'attenzione dal corpo dell'artista a quello collettivo, grazie al coinvolgimento di altre persone – spesso non professionisti – in quanto rappresentanti di una determinata classe o situazione sociale¹⁴. Una metodologia estetica che

¹¹ L'artista in quest'opera si concentra molto sulla censura, elemento centrale sia a livello artistico che sociale a Cuba.

¹² Nel corso di questa declamazione, alcune colombe bianche si poggiarono sulla tribuna e poi sulla spalla di Castro, fatto che fu interpretato dai pro-rivoluzione come segno di pace e prosperità per il governo nascente. Si veda R. Ribeiro Dos Santos, *Meter el Arte en el mundo? Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera* in «Arte y Políticas de identidad», vol. 13, Dicembre 2015, p. 107.

¹³ A. Ibarra Caceres, *La relacion arte-politica en Cuba entre el silencio y el susurro*, in «Arte y Políticas de identidad», vol. 13, Murcia 2015, p. 118.

¹⁴ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, Londra 2012; trad. it. di C. Guida, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella Editore, Bologna 2015, pp. 225-226.

permette una garanzia di autenticità del sentire collettivo e, nell'imprevedibilità dello svolgimento, una possibilità di indagine più profonda da parte dell'artista:

Nel riuscire a ottenere un'opera d'arte da queste circostanze, l'artista allo stesso tempo perde e rivendica potere: egli accetta di perdere temporaneamente il controllo sulla situazione prima di tornare a selezionarne, definirne e farne circolare la rappresentazione¹⁵.

In questo modo di agire che ha un'affinità innegabile con l'attivismo politico, Bruguera mantiene sempre alta l'attenzione nei confronti dell'estetica. Non si tratta tanto del modo in cui post-produrre, divulgare o mostrare le documentazioni delle sue opere, ma di un'estetica ibrida che ha molto più a che vedere con quella dimensione affettiva di cui si parlava sopra. Uno dei termini formulati da Bruguera nel corso della sua ricerca artistica è proprio quello di *est-ética*: in spagnolo, come in italiano, la parola "estetica" contiene il termine "etica", pertanto Bruguera propone una visione dell'estetica come costruzione di un nuovo sistema etico funzionale. Secondo le parole dell'artista cubana:

In *Est-ética* lo shock estetico si presenta dopo uno shock morale. Si tratta del prendere coscienza che ciò che prima si riteneva impossibile cambiare nella società può, in effetti, essere cambiato. Non è un sistema di rappresentazione, ma di presentazione e affermazione delle possibilità di cambiamento sociale¹⁶.

Attraverso l'*est-ética* la partecipazione ha a che fare con il proprio sentire, con il rapporto che si ha con la sfera sociale, con le dispartità sofferte dal partecipante stesso o da altri membri della sua comunità e, infine, con la problematizzazione dello *status quo*.

Denominata anche "disobbedienza estetica" da Jonathan Neufeld in un articolo dal titolo omonimo¹⁷, la concezione di estetica di Bruguera è, come sarà ormai chiaro, molto vicina alla sfera politica. L'artista cubana infatti parla spesso anche di estetica del potere: un'indagine volta a studiare i mezzi con cui il potere si diffonde e le imma-

¹⁵ Ivi, p. 243.

¹⁶ «In est-ética the aesthetic shock presents itself after a moral shock. It is the realization that what was previously thought impossible to change in society could, indeed, be changed. It is not a system of representation, but of presentation and assertion of the possibilities of social change». Dal sito ufficiale di Tania Bruguera www.taniabruguera.com (ultimo accesso 20.11.2022) [traduzione mia].

¹⁷ J. Neufeld, *Aesthetic Disobedience* in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 73, n. 2, 2015, pp. 115-125.

gini che ne diventano simbolo, al fine non solo di intenderlo, ma di ricreare soprattutto uno spazio simile nella forma ma alternativo nel contenuto. Un concetto che appare verosimilmente analogo al pensiero di Walter Benjamin riguardo la politicizzazione dell'arte – concepita come movimento al servizio dell'uomo e del suo inserimento nella società – in contrapposizione all'estetizzazione della politica – componente che per Benjamin rappresenta il possibile risvolto negativo in conseguenza ai nuovi media e quindi alle possibilità di produzione dell'opera d'arte¹⁸. Il binomio pronunciato da Benjamin si presenta come un'ibridazione dell'estetica che sicuramente interessa la ricerca Bruguera, all'ora di individuare le reciprocità e le differenze tra i due campi (quanta politica c'è nell'estetica e quanta estetica c'è nella politica), ma per l'artista cubana questo aspetto rappresenta più un dato di fatto che un'evoluzione – negativa o positiva; questa lettura è più affine quindi – anche per motivi di prossimità cronologica – a un altro filosofo. In questo senso il pensiero di Bruguera è molto vicino a quello di Jacques Rancière quando parla della capacità dell'arte di creare questa relazione di prossimità e distanza¹⁹. Per Rancière, come per Bruguera, l'arte e la politica si incontrano nella dimensione estetica, la sfera cioè del sensibile che si manifesta socialmente. Secondo Rancière l'arte però non è politica per i messaggi o i temi trattati, ma per la capacità di creare un senso di disorientamento, necessario a creare un'interruzione delle normali coordinate dell'esperienza sensoriale. Pertanto quando il filosofo sostiene che la politica è «prima di tutto il conflitto sull'esistenza in uno scenario comune, l'esistenza e la qualità di coloro che sono presenti in esso»²⁰, ci ritroviamo molto vicini ai tipi di esperienza estetica creati da Bruguera, a questa manifestazione estetica del dissenso, del disaccordo e al tentativo necessario, secondo il suo pensiero, di dargli corpo attraverso il linguaggio artistico.

¹⁸ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012; W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

¹⁹ J. Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Parigi 2000; trad. it. a cura di F. Caliri, *La partizione del sensibile*, Deriveapprodi, Roma 2016.

²⁰ J. Rancière, *La Méésentente*, Galilée, Parigi 1995; trad. it. a cura di B. Magni, *Il disaccordo*, Meltèmi, Milano 2007.

2. *L'Archivio Arte Útil*

Come si raccontava all'inizio di questo articolo, tra dicembre 2013 e marzo 2014 Tania Bruguera tiene una mostra personale al Van Abbe Museum di Eindhoven che, dopo una serie di modifiche, prende il nome di *Museum of Arte Útil* [fig.2]. Il titolo risulta emblematico in partenza proprio perché presuppone la creazione di una nuova entità – un museo, in questo caso – con funzioni innovative. L'artista utilizza i locali del vecchio Van Abbe Museum per allestire un archivio di duecentocinquanta progetti²¹ – che abbracciano un arco cronologico di quasi due secoli – decretati come utili. Secondo l'artista, un'opera per essere così definita dovrebbe seguire questi otto criteri:

1. Proporre un nuovo uso dell'arte all'interno della società.
2. Utilizzare il pensiero artistico per sfidare il campo in cui opera (civico, legislativo, pedagogico, scientifico, economico, ecc.)
3. Rispondere alle esigenze del contesto contemporaneo.
4. Operare su scala 1:1.
5. Sostituire il concetto di autore con quello di iniziatore, e quello di spettatore con quello di utente.
6. Ottenere risultati utili e pratici per i suoi utenti.
7. Perseguire criteri di sostenibilità.
8. Ristabilire l'estetica come un sistema di trasformazione²².

Tra questi punti individuati dall'artista, alcuni risultano particolarmente cruciali. Non solo il continuo riferimento all'estetica come

²¹ La tendenza della disciplina archivistica come pratica artistico-estetica è già molto presente a partire dalla seconda metà del XIX secolo, come atto simbolico di rielaborazione della storia e delle sue testimonianze: Cfr. H. Foster, *An archival Impulse*, «October», vol. 110, autunno 2004, pp. 3-22. Lo testimoniano anche diverse esperienze espositive e curatoriali: *Interarchive* (a cura di Hans-Peter Feldmann e Hans Ulrich Obrist, 1997-1999), *Archive Fever* (a cura di Okwui Enwezor, 2008), *Between Memory and Archive* (a cura di Ruth Rosengarten, 2013-2014), tra le molte. Si veda D. Houston Jones, *Installation Art and the Practices of Archivalism*, Routledge, Londra 2006. Negli ultimi anni poi, la pratica dell'archivio si è trasformata in un mezzo per recuperare la memoria collettiva e ricostruire un sentire comune e accessibile: si veda, ad esempio, il lavoro di ricerca *Archivos del común*, sviluppata dal Museo Reina Sofía (Madrid) dal 2015. Si veda: www.museoreinasofia.es.

²² «1. Propose new uses for art within society; 2. Use artistic thinking to challenge the field within which operates; 3. Respond to current urgencies; 4. Operate in a 1:1 scale; 5. Replace authors with initiators and spectators with users; 6. Have practical, beneficial outcomes for users; 7. Pursue sustainability; 8. Reestablish aesthetics as a system of transformation». L. Sanromán e S. Kantor (a cura di), *Tania Bruguera. Talking cit.*, p. 158 [traduzione mia].

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

strumento attivo di cambiamento, ma anche l'importanza dei ruoli sottolineata nel quinto punto; in questo l'artista fa presente come sia necessario spostare l'asse di lettura riguardo l'autore di un'opera-progetto. Quando infatti Bruguera pretende di modificare il concetto di autore in iniziatore, non lo fa certamente per svalutare il suo compito in quanto artista, ma per rendere chiara la necessaria collaborazione dei destinatari dell'opera, senza la quale la stessa non potrebbe essere creata: è l'insieme di relazioni e dissonanze tra i partecipanti che costituisce l'opera. E proprio per questo motivo gli spettatori diventano utenti, in quanto fruitori, creatori, oppositori.

Il primo progetto che Bruguera individua è il Cincinnati Time Store (1827-1830), negozio gestito da Josiah Warren, il quale permetteva che i clienti pagassero beni di consumo secondo il principio del "costo limite del prezzo", basato sul baratto di merci in cambio di manodopera; Warren era infatti convinto che il valore di una merce corrispondesse al tempo di lavoro impiegato per produrla²³. L'artista individua poi diversi casi studio del Novecento – tra i quali Freie Internationale Universitat ideata da Joseph Beuys, artista affine per molti versi a Bruguera – e alcuni progetti del nostro secolo. La mostra al Van Abbenmuseum non era costituita però solamente dall'esposizione archivistica di questi casi studio, ma mirava a convertire temporaneamente il museo in una *Social Power Plant* (Centrale Elettrica Sociale): uno spazio civico di dibattito dove l'interazione fra istituzione e utenti fosse composta da un vicendevole dare e ricevere. Non a caso il motto del museo era proprio «Gerbruik het museum/Use the museum». Durante i mesi della mostra si sono susseguiti dibattiti, seminari e eventi più pratici come Honest Shop, un mercato per incentivare la produzione per e della gente locale.

Da questa iniziativa Bruguera ha iniziato a lavorare con altri collaboratori tra cui: Queens Museum di New York, Grizedale Arts di Coniston e Internationale – confederazione europea di musei. Oggi il concetto di *arte util* si sviluppa all'interno dell'*Asociacion de Arte Util* - diretta da Tania Bruguera e Alistair Hudson, in collaborazione con diversi esperti nel settore artistico e sociologico; l'Archivio, invece, è consultabile online: si tratta di un progetto in continuo ampliamento – oggi si contano più di cinquecento casi – i cui assi principali ruotano intorno a temi come pratiche artistiche e spazio pubblico, immigra-

²³ Dalla scheda sul Cincinnati Time Store, tratta da Archivo de Arte Útil <https://www.art-util.org/projects/cincinnati-time-store/> [ultimo accesso 20.11.2022]

zione e inclusione sociale, sostenibilità, modelli alternativi di distribuzione della cultura e dell'educazione. È chiaro, dunque, che l'arte utile di Bruguera miri a una costruzione di senso più profonda. I progetti portati avanti dall'artista o inseriti all'interno dell'Archivio sono analoghi e allo stesso tempo distanti da quelli di *arte de conducta*. Mirano a un ribaltamento di senso, a un distacco utile per guardare attraverso altre prospettive, ma si pongono l'obiettivo di consolidare una nuova realtà – seppur di modeste dimensioni – affinché diventi un concreto strumento di cui gli utenti possono usufruire.

3. *L'arte utile e un modello di educazione circolare*

L'Archivio di Arte Utile raccoglie al momento 586 progetti provenienti da tutto il mondo²⁴, ma nessuno di questi appartiene a Bruguera. Eppure sono molti i progetti, soprattutto quelli a lungo termine, che potrebbero entrare a far parte dell'Archivio. Il più significativo fra tutti è forse *Immigrant Movement International* diretto dall'artista dal 2010 al 2015, trasformatosi poi in un centro indipendente tra il 2018 e il 2019. IMI si presenta da subito come un lavoro complesso, comprendente programmi di lunga durata e azioni più brevi, il cui punto nevralgico si sviluppava nel quartiere multietnico Corona nel Queens, dove Bruguera ha vissuto per cinque anni a stretto contatto con la popolazione. Sulla Roosevelt Avenue, Bruguera, in collaborazione con Creative Time e Queens Museum, apre un centro di ricerca e accoglienza che nel tempo inizia a diventare un punto di riferimento per gli abitanti della zona: vengono organizzati workshop di storia dell'arte in relazione alla disparità di genere, la violenza domestica e le oppressioni a danno dei più deboli; allo stesso tempo viene dato spazio ad altri corsi mirati a fornire degli strumenti utili per la vita quotidiana dei partecipanti: corsi di inglese, educazione sanitaria, *Tai Chi* e meditazione. Il centro è un luogo di grande fermento, realmente vissuto da suoi utenti, tanto da diventare – come si è detto prima – autonomo. Questa è forse la ragione più importante che determina la riuscita del progetto: la sua emancipazione rispetto all'autorialità dell'artista. Agganciandoci dunque al ruolo dell'artista in quanto iniziatore, Bruguera ha posto l'*input* – e in questo caso anche delle solide basi –

²⁴ Sito ufficiale Asociación de Arte Útil www.arte-util.org (ultimo accesso 20.11.2022).

per un progetto che per sua natura ha una «forma liquida»²⁵, ma che può svilupparsi o esaurirsi a seconda delle esigenze dei suoi destinatari: «l'arte utile non ha un'obsolescenza programmata; al contrario, è una proposta che altri possono prendere e continuare senza ulteriori interventi dell'artista»²⁶. Con questo genere di pratiche artistiche Bruguera porta il fattore della partecipazione su un altro livello di senso: non solo rende i partecipanti co-autori, ma elimina qualsiasi tipo di gerarchia decisionale, tanto da scomparire del tutto dal suo stesso progetto. Tale metodologia trova riscontro nelle parole del critico austriaco Christian Kravagna quando, nel determinare la differenza tra interazione, collaborazione e partecipazione, afferma che quest'ultima:

Si basa inizialmente su una differenziazione tra produttori e destinatari, ma si interessa riguardo la partecipazione di questi ultimi e offre loro una parte sostanziale del lavoro, sia al momento della concezione che nel corso del lavoro stesso²⁷.

Gli anni Duemila iniziano per Bruguera con un progetto significativo per la situazione socio-politica cubana: dirige dal 2002 al 2009 la *Catedra de Arte de Conducta*, un corso riconosciuto dall'Istituto Superior de Arte ma autonomo nella sua gestione, tanto da svolgere quasi tutte le lezioni all'interno della casa dell'artista nel quartiere dell'Avana Vecchia²⁸. Interessata da sempre all'aspetto educativo delle pratiche artistiche²⁹, per Bruguera la *Catedra de Arte de Conducta*

²⁵ A. Kershaw, *An Interview with Tania Bruguera Immigrant Movement International: Five Years and Counting* in «FIELD: a journal of socially engaged art criticism», n. 1, 2015, p. 14.

²⁶ «El arte útil no tiene una obsolescencia programada; al contrario, es una propuesta que otros pueden tomar y continuar sin que el artista intervenga». T. Bruguera, «Reflexiones sobre el Arte Util» in Y. Aznar, P. Martínez (a cura di), *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, CA2M, Madrid 2012, p. 195 [traduzione mia].

²⁷ «Initially based on a differentiation between producers and recipients, is interested in the participation of the latter, and turns over a substantial portion of the work to them either at the point of conception or in the further course of the work»; C. Kravagna, *Working on the Community. Models of Participatory Practice*, in «Republicart. Multilingual Web Journal», gennaio 1999, <https://transversal.at/transversal/1204/kravagna/en> (ultimo accesso 20.11.2022).

²⁸ C. Bishop, *Inferni artificiali* cit., p. 250.

²⁹ Si può ritenere la parte relativa all'insegnamento una delle tappe fondamentali che più volte si è ripetuta nel percorso di Tania Bruguera: da poco laureata inizia ad insegnare presso l'ISA (Istituto Superior de Arte) all'Avana (1992-1997), e contemporaneamente in un centro educativo Escuela de Conducta "Eduardo Marante" nel quartiere di Guanabacoa (1992-1994); inoltre ha curato il corso "Arte Utile" presso l'Università IUAV di Venezia (2006-2010), ed è stata professoressa associata presso University of Chicago (2006-2010) e Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi (2009-2015).

aveva «lo scopo di creare uno spazio di discussione libera in opposizione all'autorità dominante e di formare gli studenti non solo per produrre arte ma fare esperienza di, e a formulare ipotesi su, un modello di società civile»³⁰. Il corso prevedeva un numero limitato di studenti ufficiali, ma la possibilità di assistere a chiunque fosse interessato; esperti e artisti erano costantemente invitati sull'isola in modo che questi potessero interagire con gli studenti, dando anche accesso a fonti che normalmente a Cuba sono irraggiungibili. Sempre sulla stessa idea di pedagogia applicata alle pratiche artistiche, nel marzo 2019 Bruguera realizza a Bologna *School of Integration*, dieci giornate di studio dedicate a diverse regioni del mondo tra cui Eritrea, Ucraina, Palestina, Perù e Iran [fig. 3]. L'idea concepita nel 2005 in Germania, dopo aver fatto visita ad una scuola di integrazione per extra-comunitari, parte dalla voglia di ridiscutere il modello stesso su cui questa educazione si basa: occidentale, spesso elitista, pericolosamente coloniale – se si pensa ai produttori e ai destinatari del sapere. Nella scuola tedesca, come nella maggior parte delle scuole europee, si chiedeva ai migranti di integrarsi alla cultura occidentale, secondo un processo unilaterale privo di scambio. Per questo motivo *School of Integration* prevede il totale ribaltamento di questi ruoli: sono i rappresentanti delle comunità di migranti residenti in Europa a dare lezioni sul loro paese d'origine. Da ascoltatori passivi si convertono in produttori di conoscenza rompendo – seppur momentaneamente – le logiche eurocentriche della trasmissione del sapere.

Lo stesso modello è stato adottato in maniera sempre più crescente da altri artisti in diverse parti del mondo con l'obiettivo di creare un sistema di educazione trasversale, inclusivo e scevro, il più possibile, da quel sistema tipicamente occidentale di iper-burocrazia che è spesso la causa di esclusione di molti. Alcuni di questi progetti compaiono proprio nell'Archivio di Arte Útil, sotto la sezione di pedagogia. Tra questi compare la *Para-site School* ideata nel 2011 dall'artista Felipe Castelblanco [fig.4]. Nata come una «provocazione»³¹, la *Para-site School* mira a destrutturare il sistema educativo vigente, usufruendo spesso di luoghi per l'istruzione pubblica – università, scuole, campus – in modo *parassitario*. L'obiettivo è quello di «creare uno spazio elastico (talvolta antagonista)»³² rivolto ai migran-

³⁰ Ivi, p. 252.

³¹ F. Castelblanco & K. Siegrist, *Para-site School (2011-2021)*, p. 9. Pubblicato sul sito ufficiale <https://parasiteschool.org/publication> (ultimo accesso 20.11.2022).

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

ti e a tutte quelle persone che per il loro *status* sociale vengono escluse dal sistema universitario:

Utilizzando la pedagogia sperimentale, l'arte partecipativa e gli interventi tattici nella sfera pubblica, cerchiamo di piegare dall'interno l'*establishment* dell'istruzione e di permettere ad altre intelligenze, voci e realtà decoloniali di essere al centro della scena³³.

La sua natura nomade permette inoltre di portare a termine quella promessa di elasticità: la scuola non avendo una sede fissa, un corpo docenti prestabilito e un sistema burocratico da rispettare, può essere traslata in diverse località del mondo e finora ha visto la realizzazione nelle città di Londra, Colonia, Portland, L'Avana e Camagüey, Teheran, Barcellona, Lione, e nelle regioni andine del sud-ovest della Colombia. Collaborando con altri artisti e poggiandosi su alcune istituzioni, Felipe Castelblanco crea più che un segmento una linea aperta che problematizza i *gap* esistenti all'interno del campo del sapere con l'obiettivo – tra i molti – di «scoprire il potenziale della crisi: assumere la catastrofe come spazio di riscoperta»³⁴.

Nata con simili intenti, la *Silent University* di Ahmet Ögüt [fig.5] è un programma educativo nato nel 2012 che fonda ugualmente le sue basi sull'arte politica e la pedagogia trasversale, in particolare sul testo di Paulo Freire, *La pedagogia degli oppressi*. Tra i punti di snodo chiave nel pensiero del teorico brasiliano vi è infatti quello della condanna al sistema «bancario»³⁵ dei luoghi dell'istruzione che concepiscono lo studente come contenitore passivo di un sapere che altrimenti non potrebbe acquisire, e non come produttore attivo di una conoscenza soggettiva e condivisibile.

La *Silent University* è stata avviata a Londra grazie al sostegno di Tate e Delfina Foundation ed è stata rivolta in particolare a migranti e rifugiati politici che – come nel caso di *School of Integration* e *Parasite School* – svolgono il ruolo di co-produttori di conoscenza, in un sistema circolare di scambio che non prevede l'autoritarismo della figura dell'insegnante. Molti dei partecipanti hanno ricevuto una formazione accademica nel loro paese di origine – o hanno già esercitato la

³² *Ibid.*

³³ «Using experimental pedagogy, participatory art and tactical interventions in the public sphere, we seek to fold inside-out the education establishment and allow other intelligences, voices and decolonial realities to take center stage»; *Ibid.* [traduzione mia].

³⁴ *Ivi*, p. 55.

³⁵ P. Freire, *Pedagogy Of The Oppressed*, Penguin Education, Londra 2006, p. 79.

professione di docente – ma i loro titoli non sono stati riconosciuti una volta arrivati in Europa. La *Silent University* propone allora «una modalità di educazione decentralizzata, partecipativa, orizzontale e autonoma, invece di un'educazione centralizzata, autoritaria, oppressiva e obbligatoria»³⁶. Attivata in seguito ad Amburgo, Mülheim e Stoccolma, la *Silent University* si è trasformata lentamente – secondo le intenzioni dell'artista – in un sistema sempre più autonomo:

Prima sono stato l'artista che l'ha avviato, poi sono diventato co-coordinatore e co-organizzatore, ora agisco principalmente come supervisore, e spero presto di diventare solo un membro ordinario, un collaboratore e un ospite³⁷.

Come già successo nel caso di alcuni di lavori di Bruguera, l'autonomia del progetto creato sembra essere una delle chiavi di lettura di gran parte dei progetti partecipativi del XXI secolo. Una partecipazione dunque che sposta l'asse dal rapporto tra artista e fruitori, al rapporto orizzontale tra i partecipanti stessi che raccolgono – modificando talvolta la struttura di partenza – le basi proposte dall'artista in quanto iniziatore.

4. Conclusioni

Le pratiche artistiche socialmente coinvolte del XXI secolo traggono dalle pratiche relazionali del secolo precedente alcune basi comuni. La caratteristica «open-ended»³⁸ individuata da Bourriaud a proposito delle pratiche relazionali, è ancora oggi valida nel definire questi progetti e, anzi sembra quasi essere intensificata a causa della svolta che hanno preso. L'artista delega, cede, scompare, privando l'opera d'arte non solo della sua fisicità ma del potere decisionale – dell'autorialità – che da sempre è stata la sua prerogativa. Si tratta chiaramente di un processo complesso e che risente ancora di alcune contraddizioni irrisolte: se è vero che l'artista si mette da parte a favore dei destinatari del progetto, è altrettanto vero che l'opera continua a portare la sua firma,

³⁶ Dal sito ufficiale www.silentuniversity.org/ (ultimo accesso 20.11.2022).

³⁷ «First I was the artist who initiated it, I then became a co-coordinator and co-organizer, now I mostly act as a supervisor, and I hope soon I will become just an ordinary member, a contributor, and a guest»; F. Malzacher, P. Tan, A. Ögüt (a cura di), *The Silent University: Towards a Transversal Pedagogy*, Sternberg Press, Berlino, 2016, p.13. [traduzione dell'autrice]

³⁸ N. Bourriaud, *Estetica relazionale* cit., p. 50.

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

una questione questa che sembra ancora lontana dall'essere risolta. Grazie alla partecipazione attiva degli utenti si crea un meccanismo di circolarità della produzione artistica/intellettiva che prevede un'uguaglianza delle parti ricoperte e che a volte risultano maggiormente a carico dei partecipanti che dell'artista. La co-autorialità e il sistema di democratizzazione estetico sembra quindi portato a termine idealmente, ma non ancora a livello istituzionale. La partecipazione però ha assunto altri tipi di connotati, coinvolgendo la sfera intima del partecipante che diventa vulnerabile – come nel caso delle opere di *arte de conducta* – o fruitore di un servizio utile per la sua vita sociale – come nel caso delle opere di *arte útil*, create da Bruguera o da altri artisti. In questi progetti l'estetica si rivela una parte essenziale del lavoro, un'estetica certo ibridata con l'etica, ma che manifesta la dimensione politica e sociale non soltanto – o non più – attraverso la creazione oggettuale di opere politiche, ma che mira a funzionare politicamente, affidandosi alla realizzazione di livelli più intangibili che sono intellettivi, emozionali, sociali. Questi permettono la problematizzazione della realtà di cui i partecipanti fanno parte e creano nuovi spazi democratici grazie alla componente dell'antagonismo che, come sostenuto da Bishop, è condizione necessaria affinché questi si realizzino, tanto nella società quanto nelle pratiche artistiche partecipative. Nel caso dei progetti di stampo pedagogico la componente dell'antagonismo – citata esplicitamente nello statement della *Para-site School*, per esempio – si rivela non tanto nel rapporto tra i partecipanti, ma con l'esterno: si tratta di un'opposizione nei confronti di un sistema – istituzionalizzato, accettato, normalizzato – attraverso la creazione di un nuovo canale mirato all'emancipazione degli emarginati. Certo si potrà riscontrare in questi progetti una contraddizione: nella loro promessa di via alternativa sono però costretti ad affidarsi a istituzioni consolidate – come nel caso della *Silent University* che prende l'avvio grazie al sostegno della Tate Modern. Sono gli stessi artisti a sostenere però che queste forme di collaborazioni sono necessarie prima di tutto da un punto di vista economico, e in secondo luogo per la loro legittimazione. Si rischia di cadere in un cortocircuito, ma forse questa relazione è più che necessaria: al di là del sostegno materiale, è doveroso tenere in conto la relazione che deve esistere tra le parti affinché il cambiamento avvenga. Se è vero infatti che il confine tra interessi e *interesse* è molto labile, è anche vero che questi progetti rimarrebbero delle realtà marginali e segmentarie se non attuassero in parallelo con

le istituzioni che sono oggetto della loro critica. È certamente un processo lungo e che trova una possibile conclusione nelle parole di Bruguera a proposito di ciò che lei definisce *institutional self-criticism*: «costruisce per decostruire»³⁹.

L'*arte útil* è quindi definibile come un contenitore di pratiche artistiche ibride, fortemente contaminate dall'attivismo e dai fini educativi, politici, ambientali o civili che si pone. È un territorio flessibile da cui talvolta è difficile estrarre le sue caratteristiche più squisitamente artistiche. Cos'è infatti che decreta l'artisticità di lavori come *School of Integration*, *Para-Site School*, *Silent University*? È forse il retaggio illuminista dell'idea dell'artista? La sua presenza e la sua firma? Si tratta invece della collaborazione con istituzioni affermate o l'esposizione dei documenti del progetto in un museo o in una galleria d'arte? Credo, invece, che sebbene tutti questi aspetti possano costituire un contorno, il fattore principale risieda nella caratteristica essenziale dell'arte, cioè quella di prendere distanza dal reale, astraendo da esso le fondamenta per la costruzione di uno spazio nuovo. Come aveva notato Bishop in *Inferni Artificiali*, prendendo in prestito le parole di Rancière, gli esempi più interessanti di arte partecipativa sono quelli che si mantengono nella via mediana «dell'arte che diventa mera vita o l'arte che diventa mera arte»⁴⁰, dimostrando la capacità di rendere i confini sensibili e dilatati.

In conclusione, i progetti di *arte útil* possono funzionare politicamente perché sono rivolti a molti e rivelano l'esigenza di concepire l'estetica come uno spazio di possibilità aperto ai suoi destinatari.

Abstract

Il seguente articolo affronta i temi cardine portati avanti da Tania Bruguera durante la sua ricerca artistica; in particolare si sofferma sulla nozione di estetica e sul concetto di arte utile formulato da Bruguera nel 2011 e applicato a molti dei suoi progetti. Nelle opere di Bruguera, la partecipazione – seppur declinata maniera diversa a seconda dei casi – si rivela la chiave necessaria per il funzionamento delle stesse; si esamina pertanto anche la trasformazione dei termini che implicano la partecipazione in relazione alle nozioni di alcuni teorici: Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, Claire Bishop.

³⁹ «It construct to destruct»; J. L. Falconi, *A lexicon interpreted* cit., p. 90.

⁴⁰ J. Rancière, *The aesthetic revolution*, in C. Bishop, *Inferni Artificiali* cit., p. 51.

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione

Interessata a indagare l'utilità dell'arte – cioè la possibilità di utilizzarla come strumento sociale – Bruguera nel 2013 ha creato un archivio online, *Archivo de Arte Útil*, che raccoglie sistematicamente tutti i progetti – dal 1827 a oggi – che possono essere considerati tali. Questi progetti abbracciano diverse tematiche; si conclude pertanto con un focus sulla pedagogia in relazione all'arte partecipativa, analizzando anche due casi studio che sono stati inseriti da Bruguera all'interno dell'*Archivo di Arte Utile*.

The following article addresses the main themes pursued by Tania Bruguera during her artistic research; in particular, it focus on the notion of aesthetics and the concept of useful art formulated by Bruguera in 2011 and applied to many of her projects. In Bruguera's works, participation - even if declined in different ways depending on the case - turns out to be the necessary key to their functioning; therefore, it discuss about the transformation of the terms implying participation in relation to the notions of some theorists: Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière, Claire Bishop.

Interested in investigating the utility of art – that is, the possibility of using it as a social tool – Bruguera in 2013 created an online archive, Archivo de Arte Útil, which systematically collects all projects – from 1827 to the present – that can be considered as such. These projects encompass several themes; therefore, we conclude with a focus on pedagogy in relation to participatory art, also analyzing two case studies that were included by Bruguera within the Archivo de Arte Útil.

Parole chiave: Tania Bruguera, Arte socialmente impegnata, Arte Partecipativa, Estetica, Arte Utile, Pedagogia alternativa.

Keywords: Tania Bruguera, Socially Engaged Art, Participatory Art, Useful Art, Alternative pedagogy.

Estetica e partecipazione



1. Tania Bruguera, *Tatlin Whisper's #5*, Tate Modern, Londra 2008.



2. Museum of Arte Útil, 07/12/2013-30/03/2014, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Francesca Renda, Nuove vie di partecipazione



3. Tania Bruguera, *School of Integration* (giornata dedicata all'Ucraina), marzo 2019, Bologna.



4. Felipe Castelblanco, *Para-site School*, Colombia 2019.



5. *Silent University*, Amburgo, 2018.