



“Pelle comune”: arte contemporanea e maschere di protesta

di Sara Damiani
(Università degli studi di Bergamo)

TITLE: *“Communal skin”: contemporary art and protest masks*

ABSTRACT: Alla luce del concetto di intercorporeità, il saggio esplora l'utilizzo della maschera – attributo identificativo di diversi movimenti di protesta – nei progetti artistici del collettivo Mongrel, delle Pussy Riot, di Jemima Wyman e di Zach Blas, che la rielaborano come dispositivo di costruzione di un'identità collettiva utile a smantellare le categorie discriminatorie di etnia, genere, classe e orientamento sessuale presenti nella società contemporanea. Nei lavori analizzati, la maschera permette di unire o, addirittura, 'cucire' simbolicamente tra loro i corpi dei manifestanti, così da realizzare un'anatomia ibrida, che affronta le differenze socio-culturali da una prospettiva alternativa e non gerarchizzante.

ABSTRACT: Taking into account the idea of intercorporeality, the essay explores the use of masks – the particular attribute of many protest movements – in art projects of the Mongrel collective, the Pussy Riot, Jemima Wyman and Zach Blas, who rework them as a tool to create a collective identity that can help break down contemporary social inequalities of race, gender, class and sexual orientation. These artworks use masks to symbolically join or even 'sew' together protesters' bodies, in order to create a hybrid anatomy that addresses socio-cultural differences from an alternative, non-hierarchicalizing perspective.



PAROLE CHIAVE: intercorporeità; maschere; Mongrel; Pussy Riot; Jemima Wyman; Zach Blas

KEY WORDS: intercorporeality; masks; Mongrel; Pussy Riot; Jemima Wyman; Zach Blas

In un articolo su *Artforum* del 2006, la storica dell'arte Claire Bishop definisce "social turn" il fenomeno di molte pratiche artistiche che, sviluppatasi a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, hanno dimostrato particolare attenzione per le questioni della collettività e l'impegno etico, ricevendo variamente l'etichetta di arte socialmente impegnata, partecipata, interventista, collaborativa, e così via (Bishop, "Social Turn" 179). Pur essendo generalmente a favore delle cause rivendicate, Bishop mette in guardia contro le tensioni che si possono generare quando occorre andare oltre il potere aggregante di questi progetti e inquadrali all'interno di una prospettiva più propriamente estetica. Spesso, sostiene Bishop, il lavoro di un artista non è necessariamente facilitatore di rapporti sociali, ma delinea, al contrario, una posizione politica spiazzante e idiosincratca, quindi lontana da attività creative di (apparente) coesione comunitaria (Bishop, "Participatory Aesthetics" 236).

Prendendo le mosse dall'assunto volutamente provocatorio di Bishop, che sottolinea la tendenza del sistema capitalista a depotenziare la forza sovversiva degli artisti, sovvenzionandoli e includendoli, seppur anche come forza oppositiva, nelle proprie logiche utilitaristiche fino a mutarli in "cittadini modello" per il loro contributo etico (Bishop, "Participatory Aesthetics" 236), il presente saggio intende discutere i lavori di alcuni artisti contemporanei che formulano il proprio dissenso attuando o esplorando realtà di partecipazione collettiva dove sono proprio gli atti di protesta a fungere da perno aggregatore.

Sebbene gli attivisti militanti lamentino spesso la scarsa utilità di simili progetti artistici nell'apportare effettivi cambiamenti nell'organizzazione sociale – confermando da un'altra prospettiva le perplessità di Bishop –, la dialettica tensiva tra l'attivismo politicamente *engagé* e l'attivismo appare oggi riformulata dai vari tentativi dell'arte di oltrepassare "the difficulties in separating affect from effect, to acknowledge that affect may translate to effect" (Nossel 105). Di fatto, nei lavori presi in considerazione, l'inclusione empatica del pubblico si pone come uno degli sbocchi più sintomatici e rivelatori della volontà degli artisti di stimolare, attraverso il portato estetico delle proprie opere e la conseguente circolazione degli affetti, un'intelligenza collettiva, costruita sulla fusione di saperi, tecniche e corpi diversi, che possa mettere in discussione certe dinamiche disparitarie di potere (Hardt e Negri 364).



Da questo punto di vista, l'indagine, che adotterà un taglio prospettico non ancora pienamente approfondito nel recente dibattito critico ma fondamentale per capire le strategie di sviluppo attivista,¹ si concentrerà sul concetto di "intercorporeità", intendendolo nei termini di un'intersezione corporea tra persone molto diverse o distanti tra loro, ma accomunate da obiettivi e sensibilità condivisi.

Appoggiandosi alla filosofia fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty, nel volume *Intercorporeality: Emerging Societies in Interaction* (2017) Christian Meyer, Jürgen Streeck e J. Scott Jordan definiscono l'intercorporeità un processo per cui un corpo umano si costituisce attraverso le sue interazioni con gli altri corpi, in un meccanismo di "mutual incorporation" che lo trasforma nel nucleo attivo della conoscenza, della coscienza sociale e della produzione culturale (Meyer *et al.* xviii-xix). Nel tentativo di esemplificare visivamente tale comunicazione tra corpi, i tre studiosi rimandano ai dipinti barocchi di Pieter Paul Rubens, "with people's limbs and flesh entangled and pushing and pulling one another"; oppure alle pose dei protagonisti del noto gruppo scultoreo del *Laocoonte* (40-20 a.C., Roma, Museo Pio Clementino), dove il sacerdote troiano è raffigurato mentre combatte le spire mortali dei serpenti marini insieme ai figli; oppure, ancora, alla serie fotografica *Ballet Serenade* (1951-52) di Paul Himmel, dedicata alle performance dei danzatori del New York City Ballet (Meyer *et al.* xviii). Secondo Meyer, Streeck e Jordan, pur nelle sostanziali differenze di contesto storico-culturale e tecnica artistica che le caratterizzano, tutte queste rappresentazioni esprimono interconnessioni reciproche, più o meno consapevoli, tra corpi, dove si modulano movimenti scambievoli a livello somatico (non solo mentale), dove si abitano gli stessi spazi e, soprattutto, dove si condivide la stessa materia corporea grazie al contatto fisico.

Dunque, l'intercorporeità, riscontrabile in diverse epoche storiche e dalle molteplici forme artistico-visive, si produce come un modello cognitivo e di sviluppo sociale che affida la sua articolazione al coordinamento vicendevole di più corpi: è un processo che risale alle origini dell'umanità, ma che nel corso del tempo ha assunto nuove valenze, evolvendosi da comunicazione primaria e preriflessiva tra i nostri corpi a vero e proprio intreccio fisico, che si è costruito di generazione in generazione mediante una storia condivisa, preservata e riattivata di volta in volta dalla memoria corporea. Secondo Thomas Fuchs, che per spiegare le dinamiche intercorporee introduce il concetto di "interaffettività", l'interazione sociale presenta sempre una dimensione affettiva, che rende ragione dell'esistenza di un movimento di reciprocità empatica tra due o più persone. Indipendentemente dalle peculiarità psichiche di ciascun individuo, i nostri corpi manifestano, infatti, con i loro movimenti, gesti, azioni e ritmi coordinati una comunicazione non verbale, che garantisce una corrispondenza incarnata, dinamica ed emotivamente significativa tra di loro (Fuchs).

¹ Per quanto riguarda, in senso più lato, l'arte partecipata, si vedano gli studi relativi all'"estetica relazionale" (Bourriaud), all'"estetica dialogica" (Kester) o alle attività "socialmente cooperative" (Finkelpearl) che hanno caratterizzato il panorama teorico a partire dagli anni Duemila.



Negli ultimi decenni, questa corrispondenza è stata ulteriormente rivista da due fattori, apparentemente molto distanti: da un lato, la diffusione delle tecnologie informatiche, che hanno obbligato a ridefinire l'intercorporeità in termini digitali, ad esempio con la presenza interattiva dei nostri avatar all'interno di spazi virtuali o con strumenti mediali capaci di garantire a chi soffre di disabilità un'esperienza alternativa di reciprocità corporea (Meyer *et al.* xlii); dall'altro, il progresso della chirurgia del trapianto di organi, che ha consentito lo scambio di parti corporee da una persona a un'altra e lo smantellamento dei confini fisici personali: tale meccanismo di fusione anatomica è alla base di soggettività aperte, che, pur generando complesse questioni identitarie ed etiche, stimolano la costruzione di ulteriori e inediti schemi per i rapporti affettivi e la comprensione empatica tra il corpo del ricevente e i familiari del donatore deceduto (El-Sheikh).

Di fatto, diverse pratiche artistiche, soprattutto quelle che riflettono sulla necessità di affrontare l'identità individuale e collettiva del corpo postumano – ibrido e senza confini stabili –, hanno indagato queste attuali forme di intercorporeità, al fine di stabilire nuove relazioni etiche e sociali e invocare, contestualmente, la formulazione di adeguate responsabilità politiche (Braidotti).

Alla luce di ciò, il saggio intende ravvisare come l'intercorporeità possa essere ritenuta il fulcro strutturale di progetti artistici che fanno esplicito riferimento alla presenza di numerose persone in attività di dissenso contro gli abusi di potere e le disparità sociali. Nello specifico, l'analisi verterà su un elemento che caratterizza molte azioni pubbliche di protesta e che si produce come un efficace vettore di legame tra i corpi, ossia la maschera con cui i dimostranti nascondono i propri connotati per garantirsi l'anonimato di fronte alle autorità governative. In linea con Hanna Rose Shell, che nel volume *Hide and Seek* (2012) rileva tra l'altro come le diverse forme storiche di *camouflage* si siano progressivamente sviluppate in parallelo al lavoro degli artisti e ai vari media da loro utilizzati – dal teatro, alla pittura alla fotografia, al film, alle installazioni –, si intende infatti analizzare la maschera come "a form of cultivated subjectivity" (Shell 19), dove la non riconoscibilità garantisce un diverso modello di relazione, privo di confini, tra il sé, gli altri e l'ambiente circostante.

All'interno di queste coordinate, in un percorso che prende in esame lavori realizzati dal collettivo Mongrel, dalle Pussy Riot, da Jemima Wyman e da Zach Blas in larga parte negli anni Dieci del Duemila, la maschera sarà analizzata come dispositivo in grado di 'cucire' e intersecare i corpi dei dimostranti, giocando sull'ambiguità semantica tra il tessuto epidermico e i camuffamenti in stoffa. L'obiettivo è quello di lasciar emergere la potenza simbolica del travestimento del volto come occasione di revisione intercorporea delle frontiere individuali, al punto che Blas definisce la maschera dei movimenti di contestazione "an interface of resistance, instigating the production and proliferation of collective affect, feeling, and passion that exceeds the territory of the face and connects bodies in a group" (Blas, "Invitation" 43).²

² Blas si rifà al concetto di interfaccia sviluppato da Gloria Anzaldúa, studiosa di teorie femministe e queer chicane, che associa metaforicamente il potenziale sovversivo della maschera alla controfodera,



Di fatto, si intende dimostrare come sia proprio l'interpretazione estetica di tale interfaccia, che "travalica il territorio del volto e connette corpi e affetti all'interno di un gruppo" (Blas, "Invitation" 43), ma che consente anche di esplorare artisticamente l'intermedialità tra la materia (organica) e le immagini digitali in Rete creando realtà di comunicazione estesa, ad assicurare meccanismi di confronto utili a contestare, se non inficiare, le classificazioni normative e discriminanti di etnia, classe, sesso, genere e disabilità che governano la società attuale.

MONGREL: CUCIRE I VOLTI

Un'opera d'arte che riflette criticamente sulla fusione di individui diversi tramite la maschera è *Colour Separation* (1997-99), realizzata alla fine degli anni Novanta da Mongrel, collettivo multiculturale londinese che sfrutta la tecnologia informatica in un'ottica di impegno sociale contro le disuguaglianze, soprattutto quelle che, seppur in maniera celata, caratterizzano i modi di agire di coloro che, nell'ambiente intellettuale, si autodefiniscono "liberal arty post racists" (Mongrel);³ il lavoro rientra nel progetto internazionale *National Heritage* (1997), pensato per obbligare a riflettere sui razzismi culturali, biologici e tecnologici che attraversano il nostro tempo (Mongrel, *National Heritage*).

Colour Separation ha comportato la realizzazione di oltre cento fotografie digitali raffiguranti i volti dei componenti multietnici del collettivo, dei loro familiari e amici, con un'attenzione specifica al colore della pelle, rivelatore, secondo gli standard comunemente accettati, dei patrimoni genetici e dell'area geografica di origine delle persone ritratte: la pigmentazione nera della cute è associata all'Africa, quella gialla all'Asia orientale, quella marrone all'Asia meridionale e, infine, quella bianca al Nord Europa (Mongrel, "National Heritage").

Successivamente, i ritratti sono stati fusi tra loro attraverso il software di morphing "Heritage Gold" creato dal collettivo Mongrel stesso,⁴ fino a ottenere otto stereotipi di faccia secondo, appunto, le convenzionali classificazioni etniche, nelle varianti maschili e femminili; sopra questi volti stereotipati sono state poi applicate, anzi 'cucite' con visibili punti di sutura, delle maschere di pelle proveniente da altre facce e il più delle volte di colore diverso. Il risultato finale ha portato alla realizzazione di poster rappresentanti quelli che Mongrel ha descritto come "anti-stereotypes" (Fuller), ossia visi mascherati da altri visi che veicolano complesse procedure di identità personale e di relazione collettiva. Come afferma Matsuko Yokokoji, artista membro di Mongrel:

ossia quella tela grezza posizionata tra la fodera e il panno per rafforzare la stoffa che l'industria tessile identifica comunemente con il termine inglese di "interface, interfacing" (Blas, "Invitation" 43).

³ La scelta del nome "Mongrel", ossia "bastardino", è già di per sé indicativa del programma artistico e politico del collettivo.

⁴ È ancora possibile simulare il funzionamento del software a questo indirizzo: <https://sites.rhizome.org/anthology/heritage-gold.html>. Consultato il 13 mag. 2023.



[t]he masks perform operations on the faces. They stitch them up. They are roles that move across the entire spectrum of classification that we represent, across all the untypical stereotypes. You have White Masks on Black Skin, but you also have Black Masks on Black Skin, Yellow, Brown, whatever... It produces a more complex tangle of interrelationships and conflicts. (Fuller)

La scelta di cucire digitalmente la pelle di un volto umano sopra un altro volto esibisce, di fatto, un meccanismo di intercorporeità/interfaccialità pressoché chirurgico, quasi fosse un trapianto di epidermide che, proprio nello scarto cromatico e di dimensioni tra i due visi – le maschere appaiono più piccole –, sottolinea una multietnicità che necessita ancora di essere sostenuta e strutturata a livello socio-culturale, con le inevitabili conflittualità che questo comporta (Buffalo AKG Art Museum).

In particolare, *Colour Separation* – il cui titolo “separazione del colore” è già di per sé un’evidente richiesta di focalizzazione sulle differenze – vuole denunciare la violenza inscritta nella retorica uniformante del potere tecnologico capitalista, che, per ragioni utilitaristico-ideologiche, tende a pubblicizzare una pacificata e inesistente convivenza multirazziale appannaggio esclusivo della popolazione occidentale bianca. La copertina del *Time Magazine* del novembre 1993 intitolata “The New Face of America”, dove si incoraggiava un cambio di atteggiamento nei confronti degli immigrati con un attraente volto femminile ottenuto dalla fusione informatica di facce appartenenti a varie etnie, o il noto slogan pubblicitario “Think Different” della multinazionale tecnologica Apple sono esempi di come il pensare e l’agire in maniera diversa siano impiegati esclusivamente a livello (auto)promozionale da parte di chi detiene il potere (Abreu).

In questa prospettiva, la maschera di pelle dal colore differente, platealmente rammendata sul volto di qualcun altro, propone un’intercorporeità che, lungi dall’essere un concetto idealizzato e fittizio, trova nel dispositivo interfacciale uno spazio di contrattazione dell’identità, invocando una presa di coscienza collettiva. Non a caso, nel 1999, l’opera di Mongrel si è evoluta in un’installazione interattiva, dove il visitatore, in una postazione dotata di computer, poteva contemplare i fotomontaggi dei visi ascoltando una voce che narrava episodi personali di abuso razziale; cliccando poi con il mouse sopra ogni faccia composita, provocava inaspettatamente la comparsa di sputi (Fig. 1). Segno sconveniente di sopruso, lo sputo disorientava l’osservatore, che non capiva da chi provenisse, chi fosse effettivamente la persona abusata e quella che abusava, mettendo così in discussione le gerarchie e i ruoli di dominio prestabiliti (Hansen 219).

Colour Separation propone dunque la maschera come segno visibile e dissacrante dell’urgenza di articolare in maniera più dialettica ed equilibrata i rapporti tra cittadini, a partire dalle loro diversità razziali, sessuali e culturali (González): tale simbologia anticipa significativamente la revisione che questa subirà nel campo delle arti visive in



parallelo alle insurrezioni sociali degli ultimi decenni – tra cui, ad esempio, i movimenti della cosiddetta “Primavera araba” –, che hanno stimolato nuovi confronti tra comunità artistiche e comunità politiche.⁵

PUSSY RIOT: IL PASSAMONTAGNA-ICONA

Nella storia più recente di attivismo artistico, sviluppato soprattutto sotto la spinta delle rivolte in atto nei Paesi arabi e nordafricani all’inizio del secondo decennio del Duemila, ci sono le Pussy Riot, collettivo russo nato nel 2011 e formato da artiste, che, scegliendo l’anonimato, sono entrate nell’immaginario popolare grazie all’uso di passamontagna molto colorati. Nelle loro dichiarazioni, sostengono di indossare le maschere fluorescenti soprattutto come risposta “to the authorities fearful of any nonstandard and independent expressions of contemporary youth” (Baranchuk 372), quindi come esplicito marchio di differenza e presa di distanza dagli assolutismi retrogradi del loro Paese.⁶

Le loro performance parodiche contro le discriminazioni sessuali e di genere, da un lato, e il regime di Vladimir Putin, dall’altro, hanno avuto risonanza a livello mondiale nel febbraio 2012, quando tre componenti del collettivo sono state arrestate e condannate dalle autorità russe a due anni di carcere: l’accusa è stata quella di blasfemia per aver cantato e danzato una “preghiera punk” nella Cattedrale di Cristo Salvatore a Mosca, supplicando la Vergine di diventare femminista e fare in modo che Putin non venisse rieletto.

Caratterizzata da un chiaro intento iconoclastico contro i simboli artistici e architettonici della storia russa, l’esibizione delle Pussy Riot è stata però concepita specificatamente a danno dell’estetica promulgata da Putin, che, attraverso la decorazione sacra della cattedrale moscovita, ha sempre promosso la sua immagine politica come imprescindibile dal conservatorismo della Chiesa ortodossa e dai valori nazionalisti ad essa connessi.

Le Pussy Riot hanno cercato di smantellare visivamente questo connubio, suonando e ballando in maniera scomposta proprio di fronte all’iconostasi del luogo di culto, abbigliate con vestiti, collant e passamontagna eccessivamente colorati (Fig. 2).⁷ Il video della performance, pubblicato sul social network YouTube e diventato virale dopo l’arresto delle artiste, ha di fatto generato un’immagine antitetica a quella autocelebrativa di Putin – solitamente ritratto nella cornice solenne di una funzione

⁵ Per una discussione interessante ed esemplificativa del rapporto tra il mascheramento e i movimenti di protesta del primo ventennio degli anni Duemila, si veda Tunali (“The Art of Resistance”).

⁶ Per quanto riguarda l’utilizzo della maschera, le Pussy Riot sono state sicuramente influenzate dalle Guerrilla Girls, noto collettivo femminile fondato a New York nel 1985, caratterizzato dall’uso di maschere con musi di gorilla.

⁷ Baranchuk sostiene che la performance delle Pussy Riot nella cattedrale del Cristo Salvatore non abbia però sfruttato appieno la potenza sovversiva del comico burlesco e, anzi, si sia presentata attraverso una retorica tragico-grottesca che non ha permesso di coinvolgere del tutto i cittadini russi (Baranchuk).



religiosa –, al punto che la studiosa Caitlin Bruce arriva a descrivere la maschera indossata dalle Pussy Riot come “a new icon based on anonymity, effacement, and reproducibility” (Bruce 44).

In effetti, il passamontagna che nasconde il volto ha proposto un cambio di prospettiva che ha aperto potenzialmente alla partecipazione di chiunque nel processo artistico di smantellamento (burlesco) del totalitarismo accentratore di Putin, formando ““a pulsating... body” of civil unrest” che si è allargato ben oltre le artiste stesse (Baranchuk 372): al riguardo, risulta significativo che questa “nuova icona” si sia diffusa in Europa e negli Stati Uniti con grande rapidità, mutandosi in una sorta di ‘chiamata alle armi’ per tutti coloro che erano interessati a manifestare in favore del rilascio delle Pussy Riot, fino a diventare “the fabric equivalent of a tweet: viral, reproducible, cheap, and loud” (Bruce 49). In breve, grazie alla facilità con cui poteva essere duplicata, la maschera-icona di tessuto fluorescente ha replicato nel concreto la circolazione mediatica ottenuta sulla rete Internet, incoraggiando il coinvolgimento popolare e unendo individui di varia nazionalità e cultura, scesi in piazza per incarnare i medesimi sentimenti di solidarietà e indignazione. Si è così trasformata in “an affect generator” (Bruce 45), e cioè un dispositivo interfacciale che, nonostante il rischio di essere banalizzato a livello simbolico o, ancora peggio, commercializzato all’interno delle logiche di consumo capitalistiche,⁸ è riuscito a sviluppare dinamiche empatiche di intercorporeità coordinata in molti Paesi, strutturando nel corso del tempo forme di protesta diffuse – anche non direttamente riconducibili alle Pussy Riot – contro la limitazione della libertà di espressione, le discriminazioni sessiste e gli abusi di potere.

Proprio grazie al passamontagna dalle tinte vivaci che ne ha reso anonima la faccia individuale per esaltarne invece la connessione dei corpi impegnati in gesti di dissidio, i dimostranti sono riusciti a costruire un’identità collettiva e a diventare co-protagonisti di interventi di attivismo artistico: la maschera ha permesso loro di definire di volta in volta uno spazio interstiziale, a metà strada tra il singolo e gli altri, la volontà di espressione e la minaccia repressiva, l’estetica carnevalesca e la lotta popolare, le rivendicazioni politiche e il coinvolgimento affettivo, fondamentale per la formazione della coscienza sociale.

JEMIMA WYMAN: LA PELLE COMUNE

Tra i progetti di arte contemporanea che considerano il tessuto come uno strumento di protesta ‘intercorporea’, i lavori dell’artista australiana Jemima Wyman costituiscono una delle testimonianze più emblematiche.

Non a caso, nel 2012, Wyman prende parte ai movimenti di contestazione a favore della liberazione delle Pussy Riot, realizzando l’opera *Free Pussy Riot Crazy Quilt*: si tratta

⁸ Una delle attiviste arrestate vende ora online passamontagna realizzati a mano. Si veda il sito <https://pussyriot.store/collections/accessories>. Consultato il 19 apr. 2023.



di una trapunta formata da t-shirt usate, tinte a mano con la tecnica tie-dye, su cui sono state cucite le fotografie digitali di alcuni manifestanti a sostegno delle artiste russe, riconoscibili dal passamontagna colorato.

Il patchwork di vecchie magliette e immagini di persone in azione di questa "trapunta folle" riassume la strategia creativa di Wyman, che, con l'intento di accrescere la consapevolezza sulle politiche del corpo e dello sguardo, compone quella che definisce "a communal skin", ossia una pelle comune, comunitaria, adottandola a cifra identificativa della sua arte (Tumbas 196; Insert Press).

Si tratta di una pelle da indossare, presentata come continuamente "rewritable", come "a transformative device so that the body cannot be simply essentialized [...], but is still embodied and desiring the gaze" (Tumbas 198-99); questo organismo metamorfico, dai confini sempre riscritti dai vari tessuti e desideroso di essere guardato, si compone di maschere, tele, panni, stoffe con determinati pattern e motivi grafici che l'artista pone al centro di una serie di performance, video, fotografie, sculture dedicati ai movimenti di lotta di vario genere, dove è il corpo nella sua dimensione collettiva a prevalere. Wyman sostiene, infatti, che il suo lavoro consiste nell'elaborare le immagini di lotta e dissenso avvenuti a livello globale, trasformandole, "through printing out and cutting, then sewing and collaging" (Tumbas 198), in qualcosa di incarnato e tattile che sprona alla performatività e alla messa in scena di dispositivi visivi di resistenza. Lavori come l'installazione creata all'interno dell'esposizione *Iconography of Revolt* (City Gallery Wellington, 2018) o le mostre personali *Counterpowers* (Sullivan+Strumpf, Sydney, 2017) e *Tactical Frivolity* (Milani Gallery, Brisbane, 2015) testimoniano così la proprietà pressoché biologica dei suoi travestimenti molto colorati, che, senza ovviamente tralasciare le strategie mimetiche del mondo animale, vogliono restituire "the organic, psychedelic quality" dei corpi umani (Cull 35-36) (Fig. 3).

Per costruire questa sorta di 'seconda pelle', Wyman attinge a un archivio personale di fotografie, che ha iniziato a raccogliere fin dal 2008 e che provengono soprattutto dalla Rete: il "MAS-archive", il cui nome deriva da "en masse", in massa, a segnalare la quantità di corpi (e materia) che è chiamato a catalogare, documentando note e meno note dimostrazioni di protesta organizzate a livello internazionale (Miekus). Così, nella sua pelle-tessuto possiamo ritrovare riprodotti, ritagliati, riassemblati in insoliti contesti o, addirittura, sovrapposti tra loro i passamontagna colorati delle Pussy Riot, quelli neri dell'Esercito Zapatista di Liberazione Nazionale, ma anche le maschere di Guy Fawkes che identificano il gruppo di hacker Anonymous,⁹ oppure le bandane dei Black Bloc oppure ancora il teschio fantasma di Ghostface – dalla serie di film dell'orrore *Scream* –, tutti strumenti di camuffamento facilmente riproducibili che, secondo l'artista, sono da considerare "relational objects" (Tumbas 201) utili ad agevolare l'esperienza partecipativa dei cittadini. Al riguardo, Wyman rivela:

⁹ Negli ultimi decenni, la maschera di Guy Fawkes, la figura storica più nota della Congiura delle polveri londinese del 5 novembre 1605, ha trovato la sua popolarità con la serie di fumetti *V per Vendetta* (1982-1985), scritta da Alan Moore e disegnata da David Lloyd, riadattata poi nel film omonimo del 2005, diretto da James McTeigue.



[a]s I pull images and create various groupings, different 'collective skins' are emphasised. These imaginary collectives are united by a paisley bandana, a keffiyeh, a balaclava, or a Guy Fawkes mask, even when they have divergent ideological positions or are made up of protesters who live millions of miles apart. The members of these imaginary collectives share in the same social camouflage. This social camouflage is permissive, and facilitates collective visual resistance and the imagination of different futures beyond now. (Jackson)

Le "pelli collettive" e relazionali che plasmano il carnevalesco, giocoso e irriverente "camuffamento sociale" di Wyman si presentano come superfici caleidoscopiche di tessuto, costruite su intersezioni di maschere e colori, che se da un lato invitano l'osservatore a guardarle, obbligandolo a cercare di distinguere gli elementi ibridi che le compongono, dall'altro lo stimolano a riflettere sulle forme, i gesti e le coreografie che uniscono i corpi e gli ideali dei rivoltosi, 'cucendoli' tra loro per arrivare a determinare un'area immaginaria di dialogo e confronto che prescinde dalle diversità geografiche e ideologiche.¹⁰ Anche queste pelli-tessuto si producono, in effetti, come efficaci generatori e collettori di affetti, di quelle forze ed energie che hanno mosso i manifestanti nelle numerose insurrezioni pubbliche distribuite in tutto il mondo, presidiando meccanismi di intreccio ed empowerment operati proprio attraverso le maschere. Una volta congiunti tramite la stessa pelle comunitaria, i corpi abitualmente ridotti a oggetto del desiderio, del pregiudizio o del controllo governativo – i corpi femminili, i corpi delle minoranze etniche, i corpi dei dimostranti –, possono allora trasformarsi in soggetti desideranti, attivi, difficili da dominare, che rivendicano in gruppo la loro forza oppositiva agli squilibri sociali (Jackson; Larsson 38-41).

Significativo il fatto che Wyman, dopo avere raccolto su un singolo tessuto molte maschere di protesta internazionale, le indossi talvolta anche sul proprio corpo di artista performer, così da arrivare a incarnarle in un unico potente soggetto intercorporeo. Di qui, la maschera composita dell'artista australiana assume le caratteristiche di quella che la studiosa Pollyanna Ruiz definisce una "blank figure", ossia una figura neutra che può fungere da spazio di articolazione – e non di cancellazione – delle differenze tra individui (Ruiz), un'area visiva di contrattazione e scambio che esibisce volutamente, attraverso l'ibridismo che la qualifica, la necessità di rivedere le gerarchie alla base del panorama civile contemporaneo.

ZACH BLAS: SUPERFICI AMORFE

Il concetto di maschera come "blank figure", ossia superficie di fusione dinamica dei corpi dei manifestanti, è rintracciabile anche in opere che riflettono più specificatamente sulla tecnologia digitale, soprattutto nei lavori di quegli artisti, tra cui ad esempio Adam Harvey o Hito Steyerl, che praticano il camuffamento come azione di

¹⁰ Per un discorso attorno ai gesti e alle posture dei movimenti di protesta, direttamente collegato agli studi iconologici e storico-artistici di Aby Warburg sulle "formule di pathos", si veda Georges Didi-Huberman. *Soulèvements*. Gallimard/Jeu de Paume, 2016.



“controvisualità” utile a ostacolare la vigilanza normativa informatizzata (Mirzoeff; Paulsen).

Ciò che è stato definito l’attuale “impero della sorveglianza” imposto dalle autorità politiche, militari ed economiche usa infatti un’infinità di dispositivi mobili – videocamere, droni, software di riconoscimento facciale, e così via – per strutturare forme di controllo altamente intrusive e pervasive, arrivando perfino a carpire i movimenti e le espressioni facciali dei cittadini, per fini di vigilanza disciplinatrice, ma spesso anche per creare profilazioni di utenza in Rete profittevoli in termini di guadagno finanziario (Fourmentraux).

In questa cornice, l’artista e studioso statunitense Zach Blas ha dedicato molti suoi progetti al potere sovversivo del mascheramento e dell’opacità di fronte alla tecnologia ottica,¹¹ scegliendo di rivendicare da una prospettiva sia estetica sia politica i diritti dei marginalizzati, tra cui in special modo i membri della comunità queer e LGBTQ+, che risultano manifestatamente discriminati nelle classificazioni biometriche operate attraverso l’Intelligenza Artificiale (Blas, “Opacities” 149; Blas, Gaboury 155). L’artista afferma infatti che è proprio quando gli algoritmi falliscono nel loro compito di riconoscimento facciale – non riescono cioè a far rientrare il volto di una persona all’interno degli standard specifici con cui sono stati addestrati – che emergono le istruzioni e catalogazioni ghezzanti impartite loro dagli operatori umani (Blas, “Communiqué”).

In opposizione a tali pratiche, che chiedono alle macchine di identificare automaticamente l’etnia, il genere o l’inclinazione sessuale di un individuo a partire da fotografie o filmati digitali completamente decontestualizzati, Blas realizza il progetto *Facial Weaponization Suite* (2012-14), anch’esso ispirato, proprio come le opere di Wyman, alle strategie dei collettivi di protesta anonimi, quali le Pussy Riot, gli Anonymous e gli Zapatisti.

A partire dal titolo stesso, chiara dichiarazione di dissenso politico che passa attraverso la “militarizzazione facciale”, l’opera appare direttamente associata a ciò che Blas definisce “the power of the collective face” (Lee-Morrison 151): consiste, infatti, in quattro maschere di colori diversi – rosa, nero, blu e argento – che emergono dall’accumulo e compenetrazione di visi di persone differenti.

In un’ottica di arte relazionale, al fine di creare *Facial Weaponization Suite* Blas ha eseguito scansioni tridimensionali delle facce dei partecipanti ad alcuni dei suoi laboratori artistici, per poi ibridarle digitalmente e ottenere infine, mediante processi di stampa in 3D, delle maschere irregolari, aniconiche e bizzarre, descritte dal loro creatore come amorphe e simili solo a delle superfici astratte (Lee-Morrison 145). Si tratta di realizzazioni che plasmano in volti irriconoscibili gli squilibri più urgenti del panorama sociale contemporaneo e sono sia riprodotte in fotografia sia indossate da gruppi di persone e da Blas stesso durante le performance che l’artista organizza in luoghi

¹¹ Il tema della maschera è variamente articolato nell’opera artistica di Blas, che ha scritto anche una serie di saggi teorici in merito. Si veda il sito personale dell’artista: <https://zachblas.info/>. Consultato il 29 apr. 2023.



particolarmente sensibili sui temi della migrazione e della sorveglianza, come ad esempio Città del Messico e New York. Proprio perché espressione di un agglomerato eterogeneo di facce, queste coperture non permettono ai sistemi biometrici di sorveglianza computerizzata di ricondurle a visi specifici, producendosi come una sorta di minaccia destabilizzante per le amministrazioni governative, continuamente impegnate a schedare i vari cittadini all'interno di modelli fissi di ruolo, classe, orientamento sessuale.

La maschera "Fag Face", ad esempio, caratterizzata da un colore rosa intenso, lucido e riflettente, deriva da un insieme di visi di omosessuali maschi (Fig. 4): Blas la crea in risposta ad alcuni esperimenti condotti nel 2008 presso la Tufts University, dove si testava, con obiettivi poco chiari e potenzialmente discriminatori, il riconoscimento degli omosessuali semplicemente guardando la fotografia dei loro volti per un periodo di soli 50 millisecondi (Rule, Ambady). In base alla stessa impostazione teorica, la maschera nera unisce, invece, le facce delle persone presenti a un laboratorio in cui si discutevano le diverse valenze culturali del nero, tra cui l'incapacità dell'Intelligenza Artificiale di riconoscere i volti e i corpi di chi ha la pelle nera – sintomo di razzismo per la scarsa quantità di fotografie di persone di colore con cui è stata alimentata –, ma anche, per contro, il prevalere del colore nero nell'estetica militante. La maschera blu rimanda alla cosiddetta "ragazza con il reggiseno blu", trascinata e pressoché denudata dai soldati cairoti durante una manifestazione contro il regime di Mubarak, la cui fotografia è circolata online, diventando una delle icone più conosciute della Rivoluzione egiziana del 2011; riflette sulle rivendicazioni femministe, che oscillano tra il raggiungimento della necessaria visibilità pubblica per le donne e il mantenimento, invece, del velo (dell'opacità) per motivi religiosi, soprattutto in Paesi come la Francia, dove la legislazione ne vieta l'utilizzo. Infine, la maschera argento si focalizza sull'installazione di apparati di riconoscimento biometrico al confine tra il Messico e gli Stati Uniti, con le conseguenti reazioni di violenza nazionalista che questi istigano (Blas, "Suite"; Lee-Morrison 146; Althoff).

Con le loro sagome anomale e le loro sfumature brillanti, queste maschere monocromatiche sono forse la testimonianza più efficace di come i camuffamenti che presiedono l'intercorporeità di protesta abbiano l'obiettivo non solo e non tanto di proteggere l'identità dell'individuo dall'occhio umano o tecnologico del potere, quanto piuttosto di renderla ipervisibile nella sua componente 'altra', plurale e anche conflittuale, mentre rivendica la necessità di frontiere sia corporee sia culturali aperte, continuamente negoziabili e, certamente, più eque e flessibili.

In effetti, la maschera di lotta che emerge da tutte le elaborazioni estetiche prese in esame, lungi dall'essere un mero strumento di anonimato, costituisce un potente mezzo di esibizione e messa in movimento di corpi che si attraversano, modulando gesti, azioni e voci, ma anche scambiandosi metaforicamente volti e pelli dai molteplici colori. Origine di un'anatomia eterogenea e metamorfica, questa interdipendenza va ben oltre la mobilitazione tipica delle ribellioni popolari per tutelare ciò che Blas



definisce, sulla scorta del pensiero dello scrittore martinicano Édouard Glissant, “an alterity that is unquantifiable, a diversity that exceeds categories of identifiable difference” (Blas, “Opacities” 149).¹²

È questa alterità plurale, dinamica e sempre in eccedenza o, meglio, questa identità sagomata dalle differenze e tenuta insieme da sollecitazioni affettive che i movimenti di protesta sono chiamati oggi a incarnare.



Fig. 1: Mongrel, *Colour Separation, National Heritage*, 1997.



Fig. 2: Performance delle Pussy Riot nella Cattedrale di Cristo Salvatore di Mosca, 21 febbraio 2012.

¹² Nello specifico, il testo di Glissant a cui Blas fa riferimento è *Philosophie de la relation* (1990), dove lo scrittore martinicano rivendica il diritto di rimanere impenetrabili di fronte alla dominazione post-colonialista.



Fig. 3: Jemima Wyman, *Tactical Frivolity*, 2015, installazione presso la Milani Gallery (Brisbane, 1-15 agosto 2015).



Fig. 4: Zach Blas, *Fag Face Mask – October 20, 2012, Los Angeles, CA*, da *Facial Weaponization Suite*, 2012. Polietilene tereftalato riciclato, termoformato e dipinto. Per gentile concessione dell'artista.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Manuel Arturo. "Think Different: Mongrel's 'Heritage Gold' and the Commodification of Identity." *Rhizome*, 26 January 2017. <https://rhizome.org/editorial/2017/jan/26/think-different/>. Consultato il 13 mag. 2023.

Althoff, Sebastian. "Inhabiting the Profile: Zach Blas' *Facial Weaponization Suite*." *Intermédialités / Intermediality*, no. 32, 2018. <https://doi.org/10.7202/1058472ar>. Consultato il 29 apr. 2023.



Baranchuk, Anna. "Pussy Riot, Carnavalesque Protest, and Political Culture Jamming in Russia." *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance*, a cura di Marilyn DeLaure e Moritz Fink, New York University Press, 2017, pp. 365-390.

Bishop, Claire. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum International*, vol. 44, no. 6, 2006, pp. 178-183.

Bishop, Claire, et al. "Toward Participatory Aesthetics: An Interview with Claire Bishop." *The Routledge Companion to Art and Politics*, a cura di Randy Martin, Routledge, 2015, pp. 230-236.

Blas, Zach. "Invitation to Party, Mask Required." *Máscaras (Masks)*, a cura di João Laia, Valentinas Klimašauskas, Mousse Publishing, 2022, pp. 43-45.

---. "Opacities: An Introduction." *Camera Obscura*, vol. 31, no. 2 (92), 2016, pp. 148-153.

---. "Facial Weaponization Suite 2012-14." <http://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>. Consultato il 29 apr. 2023.

---. "Facial Weaponization Communiqué: Fag Face, 2012." <http://zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>. Consultato il 29 apr. 2023.

Blas, Zach, e Jacob Gaboury. "Biometrics and Opacity: A Conversation." *Camera Obscura*, vol. 31, no. 2 (92), 2016, pp. 154-165.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, 1998.

Braidotti, Rosi. *Il postumano*. DeriveApprodi, 2014.

Bruce, Caitlin. "The Balaclava as Affect Generator: Free Pussy Riot Protests and Transnational Iconicity." *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 12, no. 1, 2015, pp. 42-62.

Buffalo AKG Art Museum. "Mongrel." <https://buffaloakg.org/person/mongrel>. Consultato il 29 apr. 2023.

Cull, Tamsin. "Jemima Wyman: The Power of Patterns." *QAGOMA*, 1 September 2014, pp. 34-37. <https://www.sullivanstrumpf.com/assets/Uploads/Cull-Tamsin-Jemima-Wyman-The-Power-of-Patterns-Feature-QAGOMA-pp.34-37.pdf>. Consultato il 24 apr. 2023.

de Vries, Patricia, e Willem Schinkel. "Algorithmic Anxiety: Masks and Camouflage in Artistic Imaginaries of Facial Recognition Algorithms." *Big Data & Society*, vol. 6, no. 1, 2019, pp. 1-12. <https://doi.org/10.1177/2053951719851532>. Consultato il 24 apr. 2023.

El-Sheikh, Tammer, a cura di. *Entangled Bodies: Art, Identity and Intercorporeality*. Vernon Press, 2020.

Finkelpearl, Tom. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Duke University Press, 2013.

Fourmentraux, Jean-Paul. *AntiDATA – La désobéissance numérique – Art et hacktivisme technocritique*. Les presses du réel, 2020.

Fuchs, Thomas. "Intercorporeality and Interactivity." *Phenomenology and Mind*, no 11, 2016, pp. 194-209.

Fuller, Matthew. "The Mouths of the Thames: An Interview with Mongrel and Some of the People Working with Them." *Nettime*, 14 Feb. 1999.



<https://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9902/msg00077.html>. Consultato il 24 apr. 2023.

González, Jennifer. "The Face and the Public: Race, Secrecy, and Digital Art Practice." *Camera Obscura* 70, vol. 24, no. 1, 2009, pp. 37-65.

Hansen, Mark B.N. "Affect as Medium, or the 'Digital-Facial-Image'." *Journal of Visual Culture*, vol. 20, no. 2, 2003, pp. 205-228.

Hardt, Michael, e Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, 2000.

Insert Press. "The People: Anna Mayer, Jemima Wyman, & CamLab Ep. 5." *Insert Press*. <https://insert.press/blogs/the-people/8323358-the-people-anna-mayer-jemima-wyman-camlab-ep-5>. Consultato il 21 apr. 2023.

Jackson, Lucy. "Jemima Wyman's Neo-Camouflage: Jemima Wyman talks to Lucy Jackson about two of her works in *Iconography of Revolt*." City Gallery Wellington, 8 Nov. 2018. <https://citygallery.org.nz/blog/jemima-wymans-neo-camouflage/>. Consultato il 15 apr. 2023.

Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Updated edition, University of California Press, 2013.

Larsson, Chari. "Thronging Bluff Face: Jemima Wyman's many masks." *Artlink*, vol. 37, no. 4, 2017, pp. 36-41.

Lee-Morrison, Lila. *Portraits of Automated Facial Recognition: On Machinic Ways of Seeing the Face*. transcript Verlag, 2019.

Meyer, Christian, et al., a cura di. *Intercorporeality: Emerging Societies in Interaction*. Oxford University Press, 2017.

Miekus, Tarnia. "Interview: Jemima Wyman on the urgency of protesting." *Art Guide Australia*, 24 Nov. 2022. <https://artguide.com.au/interview-jemima-wyman-on-the-urgency-of-protesting/>. Consultato il 22 apr. 2023.

Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press, 2011.

Mongrel. "Mongrel." Sito ufficiale del collettivo. <http://www.mongrel.org.uk/mongrel/Mongrel.html>. Consultato il 7 mag. 2023.

---. "Mongrel Project National Heritage." <http://www.mongrel.org.uk/mongrel/cont1.html>. Consultato il 7 mag. 2023.

Nossel, Suzanne. "Introduction: On 'Artivism,' or Art's Utility in Activism." *Social Research*, vol. 83, no. 1, Spring 2016, pp. 103-105.

Paulsen, Kris. "Rogue Pixels: Indexicality and Algorithmic Camouflage." *Signs and Society*, vol. 6, no. 2, 2018, pp. 412-434.

Ruiz, Pollyanna. "Revealing Power: Masked Protest and the Public Sphere." *Cultural Politics*, vol. 9, no. 3, 2013, pp. 263-279.

Rule, Nicholas O., e Nalini Ambady. "Brief Exposures: Male Sexual Orientation Is Accurately Perceived at 50 ms." *Journal of Experimental Social Psychology*, vol. 44, 2008, pp. 1100-1105.



Shell, Hanna Rose. *Hide and Seek: Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance*. Zone Books, 2012.

Tumbas, Jasmina. "The Criticality of Activism Needs to Be Applied to Art": A Conversation with Jemima Wyman." *Camera Obscura*, vol. 31, no. 2 (92), 2016, pp. 195-203.

Tunali, Tijen. "The Art of Resistance: Carnival Aesthetics and the Gezi Street Protests." *ASAP/Journal*, vol. 3, no. 2, 2018, pp. 377-399.

Sara Damiani è ricercatrice in Museologia e Storia della critica artistica e del restauro (L-ART 04) presso l'Università degli studi di Bergamo. È membro della rete di ricerca internazionale sul sogno: *Das nächtliche Selbst* e del comitato tecnico-scientifico del progetto *Promozione, in una dimensione nazionale e internazionale, della figura e dell'opera di Giacomo Manzù*. Le sue principali aree di ricerca esplorano la relazione tra le arti visive, l'antropologia medica e i nuovi media. Tra le sue pubblicazioni: *L'atelier dei sogni* (2012); *Fuori quadro* (2013, con B. Grespi e E. Grazioli); *La cultura delle immagini* (2015, con S. Maffei e F. Lo Monaco), *Arte e cultura digitale* (2020).

<https://orcid.org/0000-0001-9532-4451>

sara.damiani@unibg.it
