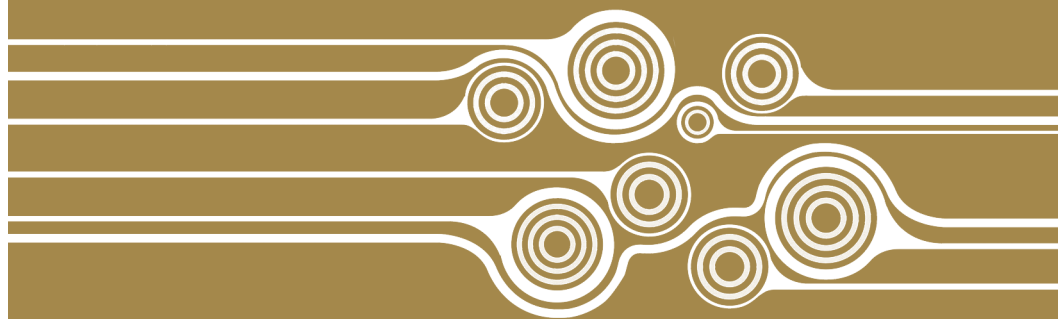


# Arti come Agency

Il valore sociale e politico  
delle arti nelle comunità

a cura di  
Roberta Paltrinieri  
Francesco Spampinato



## **Consumo, Comunicazione, Innovazione**

Collana diretta da Roberta Paltrinieri e Paola Parmiggiani

La collana ha come obiettivi la documentazione, l'approfondimento e la riflessione sui temi del consumo e della comunicazione nell'ottica dell'innovazione sociale.

Il consumo e la produzione di immagini, contenuti, informazioni, beni, simboli ed esperienze giocano, infatti, un ruolo fondamentale nel processo intersoggettivo di costruzione della realtà sociale. Con un'attenzione al dibattito internazionale, viene privilegiato un approccio culturale ai temi capace di dar conto dei processi di mutamento in atto nella produzione e riproduzione della cultura.

La collana appare particolarmente orientata a quegli ambiti teorici e di ricerca che investono concetti del sapere sociologico sul campo: le classi sociali, il consenso, l'inclusione, il potere, l'*habitus*, le narrazioni, le audience.

Nello specifico si intende promuovere riflessioni teoriche e ricerche empiriche su fenomeni del consumo e della comunicazione espressione di processi di innovazione sociale capaci di ridurre le disuguaglianze, produrre coesione sociale, nuovi modelli di governance, nuove forme della partecipazione.

I volumi pubblicati sono sottoposti a una procedura di valutazione e accettazione "double-blind-peer-review" (doppio referaggio anonimo).

### *Comitato Scientifico*

Arjun Appadurai (New York University), Luca Barra (Università di Bologna), Roberta Bartoletti (Università di Urbino Carlo Bo), Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo), Joan Buckley (University of Cork), Colin Campbell (University of York), Vanni Codeluppi (Università di Modena-Reggio Emilia), Piergiorgio Degli Esposti (Università di Bologna), Mauro Ferraresi (Università IULM di Milano), Douglas Harper (Duquesne University), Nathan Jurgenson (University of Maryland), Luisa Leonini (Università di Milano Statale), Carla Lunghi (Università Cattolica di Milano), Antonella Mascio (Università di Bologna), Lella Mazzoli (Università di Urbino Carlo Bo), Emanuela Mora (Università Cattolica di Milano), Pierluigi Musarò (Università di Bologna), Paola Rebughini (Università di Milano Statale), George Ritzer (University of Maryland), Geraldina Roberti (Università dell'Aquila), Stefano Spillare (Università di Bologna), Anna Lisa Tota (Università Roma Tre), Giulia Allegrini (Università di Bologna), Melissa Moralli (Università di Bologna).



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

**FrancoAngeli Open Access** è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

# **Arti come Agency**

**Il valore sociale e politico  
delle arti nelle comunità**

**a cura di  
Roberta Paltrinieri  
Francesco Spampinato**

**FrancoAngeli** 

Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato (a cura di), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Milano: FrancoAngeli, 2024  
Isbn: 9788835166696 (eBook)

La versione digitale del volume è pubblicata in Open Access sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).

Copyright © 2024 Roberta Paltrinieri, Francesco Spampinato. Pubblicato da FrancoAngeli srl, Milano, Italia, con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

L'opera è realizzata con licenza *Creative Commons Attribution 4.0 International license* (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). Tale licenza consente di condividere ogni parte dell'opera con ogni mezzo di comunicazione, su ogni supporto e in tutti i formati esistenti e sviluppati in futuro.

Consente inoltre di modificare l'opera per qualsiasi scopo, anche commerciale, per tutta la durata della licenza concessa all'autore, purché ogni modifica apportata venga indicata e venga fornito un link alla licenza stessa.

# Indice

<b>Introduzione. Arti come strumento di agency: dall'Università alla partecipazione sociale, dall'attivismo alle istituzioni,</b> di <i>Roberta Paltrinieri e Francesco Spampinato</i>	pag.	7
<b>1. Partecipazione culturale e agency: le comunità di patrimonio nella prospettiva del welfare culturale,</b> di <i>Giulia Allegrini e Roberta Paltrinieri</i>	»	11
<b>2. Documentario e cambiamento sociale: il modello “caffè sospeso” di OpenDDB,</b> di <i>Marco Cucco e Samuele Picarelli Perrotta</i>	»	28
<b>3. Arte, agency e pandemia: il modello antesignano di Gran Fury e la crisi dell'AIDS,</b> di <i>Francesco Spampinato</i>	»	40
<b>4. Agency visuale. Sul valore sociale e culturale delle immagini di proteste politiche e ambientali,</b> di <i>Marco Solaroli</i>	»	54
<b>5. La moda cambia: forme del <i>fashion activism</i>,</b> di <i>Monica Sassatelli e Simona Segre-Reinach</i>	»	71
<b>6. La Storia della musica nelle scuole secondarie per la valorizzazione del patrimonio,</b> di <i>Anna Scalfaro e Silvia Bruni</i>	»	90
<b>7. Vecchi problemi, “nuovi” player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano,</b> di <i>Matteo Paoletti e Benedetta Celati</i>	»	106
<b>Gli autori</b>	»	121

### **3. Arte, agency e pandemia: il modello antesignano di Gran Fury e la crisi dell'AIDS**

di *Francesco Spampinato*

Alla luce della recente pandemia da Covid-19 e della comprovata centralità delle immagini e forme di espressione artistica, come strumenti che ora ne hanno dato consistenza ora vi hanno risposto con resilienza, è importante riconsiderare il ruolo della cultura visuale e delle arti durante precedenti pandemie, ovvero la più prossima e drammatica: l'AIDS. In particolare, verrà qui presa in considerazione l'attività di Gran Fury, un gruppo attivo a New York dal 1988 al 1995 composto da "individui uniti dalla rabbia e dediti a sfruttare il potere dell'arte per porre fine alla crisi dell'AIDS" (Crimp 1989, p. 7), undici membri in totale, tra cui gli artisti visivi Marlene McCarthy e Donald Moffett e il regista Tom Kalin. La produzione del gruppo consisteva in progetti grafici che nella maggior parte dei casi prendevano la forma di poster, banner, volantini e sticker, destinati alla sfera pubblica e a volte a spazi espositivi. Vicine all'estetica e allo spirito della Pictures Generation, queste "campagne" si appropriavano e allegorizzavano il linguaggio dei mass media, giustapponendo un immaginario queer, ritratti di leader religiosi e politici, e messaggi che istigavano alla disobbedienza civile.

Tra il 2020 e il 2023 il Covid-19 ha rappresentato la massima priorità in termini di emergenza sanitaria globale. Si stima che dalla sua apparizione alla fine del 2019 fino alla prima parte del 2024 abbia provocato circa 7 milioni di decessi in tutto il mondo, numero che presumibilmente è stato attenuato dall'entrata in vigore di una serie di vaccini nel 2021, sebbene le morti causate da effetti collaterali degli stessi vaccini non siano ancora quantificabili<sup>1</sup>. L'AIDS, invece, la seconda pandemia più letale emersa nel XX secolo dopo l'influenza spagnola (1918-1919), pare abbia provocato tra

---

<sup>1</sup> Dati riportati dalla World Health Organization e aggiornati periodicamente <https://data.who.int/dashboards/covid19/deaths> (ultimo accesso 27 maggio 2024).

i 25 e i 35 milioni di morti e sia considerabile ancora oggi una pandemia. In oltre quarant'anni, diversi trattamenti hanno contribuito a mitigarne la diffusione, ma un vero e proprio vaccino non esiste. Per questo motivo, l'AIDS non solo continua a proliferare ma anche a inferire su realtà sociali già messe in ginocchio da povertà, guerre e carestie, come nel caso di alcuni paesi dell'Africa subsahariana dove il virus ha avuto origine nel 1959 e da cui non è mai stato debellato.

L'AIDS si è diffusa negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta – dove pare sia arrivata via Haiti –, inizialmente tra tossicodipendenti e senzatetto. Si può affermare che l'epidemia di AIDS ebbe inizio il 5 giugno 1981, quando il Centro statunitense per la prevenzione e il controllo delle malattie segnalò casi insoliti di polmonite da *Pneumocystis* (PCP) che causarono la morte di cinque uomini omosessuali a Los Angeles. Negli anni successivi emersero sempre più cluster in California e a New York, per lo più tra uomini gay, e per questo la sindrome fu inizialmente definita GRID o immunodeficienza gay-correlata, più banalmente detta “cancro dei gay”. Divenne subito chiaro che la malattia era trasmessa per via sessuale, elemento che aggravò la percezione diffusa dell'omosessualità come condizione immorale e innaturale. Quando il virus dell'AIDS fu ufficialmente identificato, nel 1984, il Dipartimento della Salute e dei Servizi Umani degli Stati Uniti annunciò che auspicava di avere un vaccino pronto entro due anni.

Mentre il governo e i media americani sembravano ignorare l'epidemia, svariati membri della comunità LGBT iniziarono ad auto-organizzarsi. Già nel 1982 a New York fu fondata l'organizzazione no-profit Gay Men's Health Crisis (GMHC) e nel 1983 Richard Berkowitz e Michael Callen pubblicarono il manuale *How to Have Sex in an Epidemic* (Come fare sesso durante un'epidemia), tra le prime pubblicazioni a raccomandare l'uso del preservativo per prevenire la trasmissione del virus. Più l'AIDS si diffondeva e più si comprendeva la necessità di investire la sfera pubblica per richiamare l'attenzione dell'establishment, dei media e della collettività. Dalle arti visive e performative furono prelevate tattiche e linguaggi che erano stati messi a punto nell'ambito delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie, aggiornati alla luce dei più recenti modelli di indagine e decostruzione di stampo postmodernista. La comunità artistica, del resto, direttamente colpita dall'AIDS, non poté che perseguire una “svolta sociale”<sup>2</sup> di fronte a una simile apocalisse.

---

<sup>2</sup> Il termine “social turn” in relazione all'arte contemporanea è stato utilizzato per la prima volta dalla storica dell'arte Claire Bishop nel saggio “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, *Artforum*, febbraio 2006, e poi elaborato nell'antologia *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York e Londra, 2012. Sebbene non sia discussa la crisi dell'AIDS, i testi di Bishop sono significa-



Una delle prime iniziative, in questo senso, fu il *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, un memoriale per celebrare le vittime dell'AIDS, concepito nel 1985 dall'attivista Cleve Jones come un patchwork di cartelli dipinti a mano da affiggere sui muri del San Francisco Federal Building. Successivamente, ai cartelli furono sostituiti dei quilt, un tipo di trapunta artigianale rappresentativa della tradizione folk americana. Ogni trapunta misura circa 1 × 1,80 m ed è realizzata in modo cooperativo durante workshop a cui partecipano familiari e amici delle vittime, i quali contribuiscono con i loro ricordi a fare di ogni singolo quilt una sorta di ritratto. Alcuni quilt sono dedicati anche a persone famose morte di AIDS, come Freddie Mercury, il cantante dei Queen. La prima installazione fu a Washington D.C. nel 1987 e comprendeva 1.920 quilt disposti su un'area pubblica più grande di un campo da calcio, nei pressi della Casa Bianca. Il progetto ha continuato a proliferare negli anni successivi con un vero e proprio tour e la periodica integrazione di nuove trapunte<sup>3</sup>.

Dai primi tentativi di informazione e documentazione ai memoriali e alle proteste il passo fu breve. Gran parte del discorso pubblico sollevato dagli attivisti verteva su accuse di noncuranza nei confronti dell'AIDS indirizzate al governo, ai media e alla comunità scientifica, per non parlare delle comunità religiose, in particolar modo quella cattolica, accusate di stigmatizzare gli omosessuali come responsabili, finanche meritevoli di quel flagello. In breve, la crisi sanitaria si trasformò in crisi politica e la comunità LGBT passò dalla consapevolezza al dolore alla rabbia nei confronti di una società che trascurava questa malattia perché apparentemente non riguardava il "grande pubblico", rafforzando così l'omofobia. La frustrazione e il desiderio di rivalsa nei confronti delle crescenti forme di discriminazione legate all'AIDS furono alla base della nascita di ACT UP (The AIDS Coalition to Unleash Power) nel 1987, un "gruppo eterogeneo e apartitico unito dalla rabbia e impegnato nell'azione diretta per porre fine alla crisi dell'AIDS"<sup>4</sup>.

Le attività di ACT UP erano contraddistinte da un simbolo, un triangolo rosa con la punta verso l'alto (appropriazione e ribaltamento del triangolo a punta in giù usato per identificare gli omosessuali nei campi di concentramento nazisti), accompagnato dall'aforisma "SILENCE = DEATH"

---

tivi per comprendere come l'arte possa favorire forme di agency di tipo sociale e politico attraverso pratiche partecipative e comunitarie.

<sup>3</sup> Si veda il sito di riferimento del progetto [www.aidsmemorial.org/quilt-history](http://www.aidsmemorial.org/quilt-history) (ultimo accesso 27 maggio 2024).

<sup>4</sup> Definizione di ACT UP fornita dallo stesso gruppo. Si veda <https://actupny.org/> (ultimo accesso 27 maggio 2024).

(silenzio = morte) in bianco su sfondo nero. ACT UP ha organizzato incontri, cortei e diversi atti performativi di disobbedienza civile come i “kiss-in” e i “die-in”, proto-flash mob in cui i partecipanti improvvisamente incominciavano a baciarsi tra loro o si sdraiavano mimando persone morte, usando i cartelli come lapidi. Numerosi artisti visivi morti per AIDS tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta svilupparono un approccio simile nel loro lavoro durante gli ultimi anni della loro vita, tra cui Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Keith Haring, David Wojnarowicz e Felix Gonzales-Torres. Più che i singoli, però, è stato l’impegno dei collettivi a segnare l’ascesa dell’attivismo contro l’AIDS, in particolare il trio canadese General Idea e il gruppo newyorkese dei Gran Fury appunto.

Membro fondamentale di Gran Fury fu Donald Moffett, il quale nel suo lavoro individuale aveva già sviluppato uno stile grafico ispirato a quello dell’artista di Pictures Barbara Kruger, basato sull’appropriazione del linguaggio subliminale della pubblicità, con messaggi radicali sopra fotografie immediatamente riconoscibili. La sua opera più nota è il dittico *He Kills Me* (1987), composto da un ritratto in bianco e nero del presidente americano Ronald Reagan, con un sorriso a bocca serrata, su cui si sovrappone a caratteri cubitali il messaggio “HE KILLS ME”. La parte sinistra, invece, presenta una serie di cerchi concentrici in arancione e nero, interpretabili alla luce dell’astrazione pittorica modernista, da Kazimir Malevic a Jasper Johns, ma che più inequivocabilmente raffigurano un bersaglio. Accusato di aver trascurato l’epidemia di AIDS, Reagan era un bersaglio ricorrente dell’attivismo contro l’AIDS in quel periodo. Riproduzioni di questo manifesto, infatti, furono spesso utilizzate durante le manifestazioni di ACT UP.

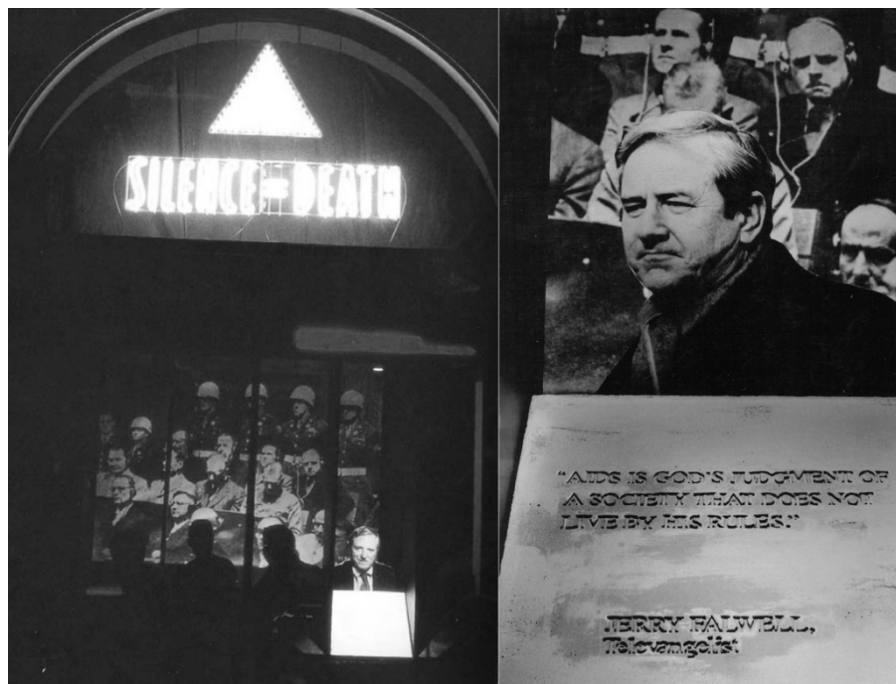
Tra il 1986 e il 1988 Moffett e altri futuri membri di Gran Fury produssero diverse opere visive per ACT UP, ma senza formalizzare il loro contributo. Oltre al simbolo del movimento, realizzarono *Let the Record Show* (1988), un’installazione nella vetrina del New Museum sulla Broadway, a Soho, allora uno spazio non-profit. L’installazione comprendeva una foto ingrandita in bianco e nero del processo di Norimberga<sup>5</sup> come sfondo, il simbolo di ACT UP al neon in alto, e i cartonati di sei figure accusate di sfruttare l’AIDS per promuovere programmi politici o religiosi, tra cui un giornalista, un senatore e lo stesso Reagan. Sotto ognuno furono posizionate lastre di cemento con incise le dichiarazioni psicologicamente violente da loro pronunciate, una delle quali, imputata a un

---

<sup>5</sup> Nel 1945, all’indomani della Seconda Guerra Mondiale, fu istituito a Norimberga un Tribunale militare internazionale destinato a processare esponenti del regime nazista. Fino al 1949 si tennero tredici processi nei quali decine di imputati furono accusati di cospirazione contro la pace, crimini di guerra e contro l’umanità.

televangelista, recitava: “L’AIDS è il giudizio di Dio su una società che non sa vivere secondo le sue regole”. Sotto Regan un virgolettato vuoto che alludeva alla mancata presa di posizione del Presidente e quindi al suo silenzio come portatore di morte.

Fig. 1 – *Gran Fury, Let the Record Show, New Museum, New York, 1988*



Come nell’opera di Moffett, anche in questo caso è possibile riscontrare riferimenti alle avanguardie artistiche del passato, in particolar modo a certe neoavanguardie degli anni Sessanta. Al Minimalismo scultoreo, per esempio, possono essere ricondotte le sei fredde lastre di marmo, in quanto poliedri primari, per il loro carattere monumentale, per il materiale di impiego edilizio, per la sequenzialità, così anche per loro capacità di chiamare in causa lo spettatore. All’Arte Concettuale, invece, richiama l’associazione di taglio epistemologico della persecuzione nazista con la condizione contemporanea degli omosessuali, nonché l’utilizzo di luci al neon, un materiale questo utilizzato da pionieri del concettualismo come Joseph Kosuth e Bruce Nauman. Eppure, questo retaggio avanguardista sembra

qui trovare una sua legittimazione solo in chiave attivista, come dichiara il gruppo Gran Fury (2011, p. 11) stesso quando sostiene:

Gran Fury non sarebbe potuto esistere senza ACT UP e non avremmo potuto fare il lavoro che abbiamo fatto senza essere un collettivo. ACT UP ci ha riunito, ci ha motivato all'azione, ci ha educato e ci ha aiutato a capire che era essenziale lavorare per un obiettivo politico.

Gran Fury non fu l'unico collettivo di artisti coinvolti in ACT UP. Sul fronte dell'audiovisivo, bisogna ricordare DIVA TV (Damned Interfering Video Activists), tra le cui produzioni rientrano *Target City Hall* (1989) e *Like a Prayer* (1990), video che documentano manifestazioni di ACT UP rispettivamente al Municipio di New York e nella Cattedrale di Saint Patrick per criticare la posizione della Chiesa cattolica contro l'aborto e l'uso del preservativo. Che si trattasse di produzioni grafiche o audiovisive, era centrale il riferimento ai media di massa, del cui vocabolario ci si appropriava per svelarne il potere subliminale e produrre nuovi messaggi. Come ha notato Helen Molesworth (2012, p. 30):

ACT UP ha compreso e messo in pratica l'insistenza della teoria postmoderna sulla rappresentazione come costitutiva del potere. ACT UP ha fatto passi da gigante nel reimmaginare l'aspetto di una sfera pubblica altamente mediata: una sfera dedicata tanto alla carta stampata quanto ai media televisivi, che ha investito nel potenziale democratico della strada, riconoscendo al contempo che la mobilitazione dei media di massa non localizzabili era altrettanto necessaria per il cambiamento sociale.

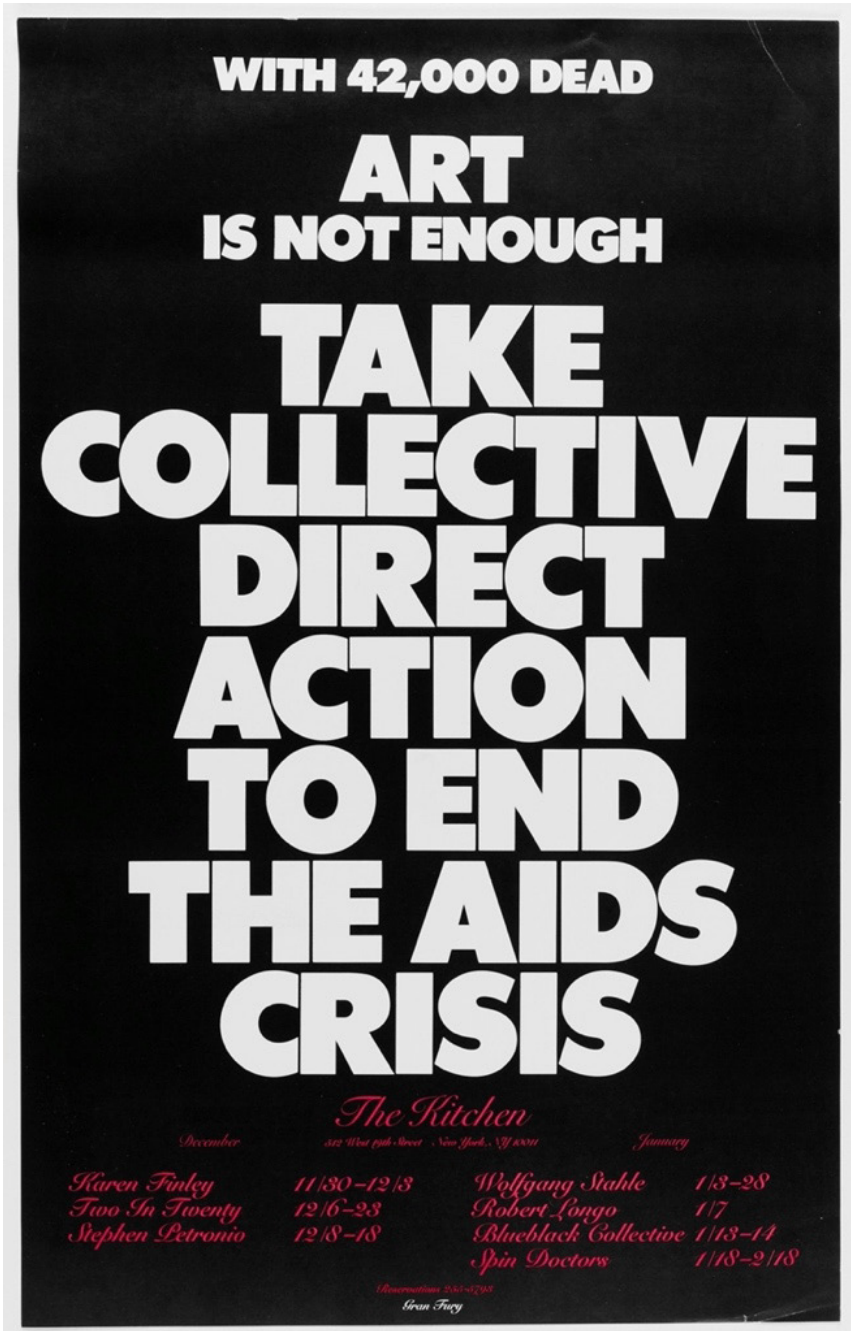
Gran parte dei progetti agitprop realizzati dal gruppo furono basati sull'appropriazione del linguaggio commerciale e politico, sia in termini visivi che linguistici, spesso abbinato a immagini omoerotiche ritenute offensive dal cosiddetto "grande pubblico". Un esempio è *Read My Lips* (1988), che mostra due uomini in uniforme da *marines* che si baciano appassionatamente. Il messaggio "READ MY LIPS", sovrapposto alla fotografia in bianco e nero, è tratto dallo slogan "Read my lips: no new taxes", centrale nella campagna politica di George H. W. Bush, che succederà a Reagan come presidente nel 1989. Questo messaggio assume, però, un nuovo significato diventando un inno anti-omofobico di amore e orgoglio. L'immagine fu utilizzata per promuovere un kiss-in. Ne furono realizzate anche altre versioni, con la fotografia intera che mostra i peni eretti dei due fuoriuscire dalla divisa, nonché con coppie di donne di varie epoche. Come per altre campagne di Gran Fury, le immagini circolarono sotto forma di poster, adesivi, magliette e altri supporti.

Lo stile e il linguaggio di Gran Fury – all’incrocio tra arte visiva, graphic design e attivismo – ricordano quelli delle coeve artiste femministe Barbara Kruger e il gruppo delle Guerrilla Girls. Similmente, queste utilizzavano caratteri in grassetto e san serif (e.g. il font Futura nel caso di Kruger), in lettere maiuscole, per rilasciare dichiarazioni che richiamavano l’attenzione sulle disuguaglianze sociali, sul razzismo e sulle ricadute psicologiche e sociali dei modelli identitari stereotipati perpetrati dai media, secondo un approccio tipicamente postmodernista basato sulla decostruzione del meccanismo di indottrinamento dei sistemi di potere. Tuttavia, mentre il focus di Kruger e Guerrilla Girls ha riguardato questioni di natura femminista e di critica istituzionale, Gran Fury si è concentrato sui diritti dei gay, sulla rappresentazione mediatica delle persone omosessuali e sulla crisi dell’AIDS. Quello che li accomunava era l’intenzione di elaborare un contro-discorso e con questo di spronare all’azione, usando quindi l’arte come strumento di agency.

I manifesti di Gran Fury non erano pensati come delle opere d’arte, semmai come progetti di comunicazione visiva atti a innescare proteste o rafforzare richieste e dichiarazioni durante le manifestazioni o all’interno del mondo dell’arte. In una locandina progettata per un ciclo di eventi presso lo spazio no-profit The Kitchen nel 1988 il calendario, che riporta le date di progetti e performance di artisti come Karen Finley e Robert Longo, è ridotto ai minimi termini nella parte in basso del rettangolo, in rosso su fondo nero. La restante area è invece occupata da una informazione numerica seguita da un invito esplicito a reagire, in bianco e a caratteri cubitali: “WITH 42,000 DEAD, ART IS NOT ENOUGH. TAKE COLLECTIVE DIRECT ACTION TO END THE AIDS CRISIS”. Come dichiarato dagli stessi artisti, nella persona di Mark Simpson (Gran Fury 1989, p. 42), il messaggio è inequivocabile: “Quando l’abbiamo fatto, pensavamo che l’arte non fosse sufficiente; i memoriali non erano sufficienti. Era un appello alla gente perché alzasse il culo e facesse qualcosa di più”.

Al 1988 risale anche *RIOT*, un progetto grafico fondato sull’appropriazione del *LOVE* realizzato dall’artista pop statunitense Robert Indiana nel 1964 ed entrato nell’immaginario collettivo grazie alla riproduzione su cartoline, poster, gadget, dipinti e sculture pubbliche. Un messaggio universale, racchiuso in una parola di quattro lettere, maiuscole, in rosso, su una superficie quadrata divisa in quattro porzioni, su un fondale che alterna il verde e il blu, tutti colori primari, come primario è questo sentimento. Già nel 1987 i canadesi General Idea avevano sostituito “LOVE” con “AIDS” realizzando dipinti, wallpaper e una campagna di affissione intitolata *Image Virus*, a sottolineare la natura virale del poster come medium.

Fig. 2 – Gran Fury, Art Is Not Enough, The Kitchen, New York, 1988





Con *RIOT*, letteralmente “rivolta”, Gran Fury si spinse oltre; richiamare l’attenzione non era abbastanza, bisognava agire. Ne fu realizzata una versione pittorica e una grafica. Interessante una versione in cui vengono associati gli scontri di Stonewall tra omosessuali e polizia del 1969 e la crisi dell’AIDS di vent’anni dopo.

Con i progetti *Read My Lips* e *RIOT*, Gran Fury mise a punto una modalità destinata a diventare distintiva della sua produzione, fondata sulla giustapposizione di due registri, visivo e testuale, che, nello stridere l’uno con l’altro, avevano il fine di rimarcare il senso di rancore e sollecitare l’azione. Su questo principio si basa uno dei loro più noti progetti grafici, del 1988, un’impronta di mano rossa al centro di una superficie bianca, come insanguinata, la dichiarazione accusatoria “THE GOVERNMENT HAS BLOODS ON ITS HANDS” (Il governo ha il sangue sulle mani) nella parte superiore, e un dato schiacciante nella parte inferiore: “ONE AIDS DEATH EVERY HALF HOUR” (un morto di AIDS ogni mezza ora). Il sangue, utilizzato in termini visivi e testuali, è particolarmente efficace per attirare l’attenzione e per il suo ruolo simbolico nell’epidemia di AIDS, sia come mezzo di infezione sia come sito di rilevamento del virus stesso. Qui però il sangue è anche un simbolo del programma condotto dal governo, che gli attivisti dell’AIDS consideravano omicida.

Le impronte delle mani sono spesso utilizzate per commemorare un rito di passaggio o per stabilire un legame con qualcuno di intoccabile. In questo caso l’impronta della mano è un atto di accusa e un simbolo fisico della collettività anonima e spesso invisibile colpita dall’epidemia. Un elemento cruciale per la comprensione della produzione di Gran Fury è che spesso i loro progetti grafici hanno generato azioni. Per una manifestazione del 1989 di fronte alla sede della Food and Drug Administration (FDA) a Washington D.C., l’ente governativo statunitense che si occupa di regolamentare i prodotti alimentari e farmaceutici, i manifestanti si presentarono con le braccia alzate indossando guanti dipinti di rosso e camici bianchi con la scritta “FDA has” e due impronte di mani insanguinate. Alcuni di loro innalzavano cartelli con la grafica di Gran Fury, a rafforzare un messaggio di cui l’evento stesso era l’incarnazione, nonché la sua teatrale messa in scena, con tanto di impronte lasciate su cassette della posta e altri beni pubblici nelle vicinanze.

Parlando un linguaggio universale con cui le comunità internazionali potevano identificarsi, non sorprende che le opere grafiche di Gran Fury, come quelle di Kruger e delle Guerrilla Girls, abbiano circolato ampiamente oltreoceano, anche a distanza di anni. I loro messaggi sono stati tradotti in svariate lingue locali, con riferimenti a specifici enti governativi

Fig. 3 – *Gran Fury*, *The Government Has Bloods on Its Hands*, 1988





di vari paesi, e talvolta l'immagine è stata anche rielaborata. Si tratta di bootleg, non necessariamente autorizzati dagli artisti, i quali, in linea con lo spirito politico delle loro iniziative, non hanno mai considerato le loro produzioni come intoccabili, ancor meno come uniche o autoriali, come dimostra il fatto che queste stesse immagini sono oggi di dominio pubblico online. Un caso di adattamento del poster con la mano insanguinata è stato prodotto in Spagna nel 1994 dal collettivo spagnolo Le Radical Gai, in occasione di una manifestazione pubblica. Qui le impronte sono due e il riferimento è al "Ministerio de sanidad", corrispettivo spagnolo della FDA, ma la sostanza è la stessa.

In un volume illuminante per comprendere le ricadute sociali di questa crisi, Susan Sontag suggerisce che "L'AIDS ha una duplice genealogia metaforica. Visto come microprocesso viene descritto come il cancro: un'invasione. Quando l'attenzione si focalizza invece sulla trasmissione della malattia, si evoca una metafora più vecchia, che richiama alla memoria la sifilide: la contaminazione" (Sontag 1989, p. 14). Ma a differenza del cancro, ovvero la trasformazione di cellule che sono già nel corpo, con l'AIDS "il nemico è ciò che provoca la malattia, un agente infettivo che viene dall'esterno. [...] L'invasore fissa qui la propria dimora permanente, sotto forma di un'invasione aliena da racconto di fantascienza" (Sontag 1989, p. 15). Facendo leva su un immaginario distopico impregnato di teorie del complotto e il terrore latente della Guerra Fredda, l'AIDS è per Sontag una "metafora politica per i nemici interni" (Sontag 1989, p. 62) ovvero coloro che mettono a repentaglio la narrazione dominante della società contrapponendovi un modello pluralistico fondato sull'intersezionalità.

Se i lavori discussi finora si reggono su dinamiche conflittuali, con *Kissing Doesn't Kill* (1989), il loro progetto più noto, i Gran Fury cercano non solo di diffondere una corretta informazione sui rischi di contagio del virus, ribadendo che il bacio non è veicolo di trasmissione, ma anche normalizzare le relazioni omosessuali nella sfera pubblica, ancora considerate riprovevoli alla fine degli anni Ottanta. Il progetto consiste in un cartello che si sviluppa in orizzontale, caratterizzato da un'estetica tipicamente commerciale evidentemente ispirata alle campagne pubblicitarie di Oliviero Toscani per United Colors of Benetton, molto diffuse in quel periodo. In sequenza, tre coppie che si baciano, la prima interracial, così da estendere il discorso anche ad altre questioni, e le altre due omosessuali, due uomini al centro e due donne sulla destra. Decontestualizzate su un fondale bianco, su queste figure campeggia il messaggio "KISSING DOESN'T KILL: GREED AND INDIFFERENCE DO" (Il bacio non uccide: l'avidità e l'indifferenza uccidono).

Fig. 4 – *Gran Fury, Kissing Doesn't Kill, New York, 1989*



Prodotto dall'organizzazione non-profit newyorkese Creative Time, che ancora oggi facilita la realizzazione di progetti di arte pubblica in stretta collaborazione con gli artisti, si trattò di una campagna di affissione destinata alle fiancate di autobus e a stazioni della metropolitana a New York, San Francisco e Chicago. Numerosi di questi cartelli furono deturpati da cittadini indignati, mediante atti maldestri di cancellazione dei volti, retaggio di una cultura patriarcale imperniata sulla discriminazione, ma anche sull'avidità e l'indifferenza appunto. Il fatto che tra le coppie ne figurasse anche una composta da un uomo afroamericano e una donna bianca ricorda che le questioni di genere sono parte di un problema più vasto, che riguarda le identità minoritarie e marginalizzate. Come sostiene Douglas Crimp (1990, p. 18):

L'identità è intesa da loro come, tra le altre cose, imposta coercitivamente dall'orientamento sessuale percepito o dallo stato di sieropositività; è, allo stesso tempo, volontariamente assunta, in una dichiarazione di sfida di affinità con gli "altri" dell'AIDS: queer, donne, neri, latini, tossicodipendenti, lavoratori del sesso.

Questioni di intersezionalità in senso lato furono affrontate da Gran Fury anche in una serie di lavori riguardanti giornali e riviste. Nel 1989 realizzarono centinaia di copie del *New York Crimes*, una pubblicazione di quattro pagine con articoli e messaggi di informazione sull'AIDS, pseudo-annunci pubblicitari e progetti grafici, inserite all'interno di vere edizioni del *New York Times*, allora in vendita attraverso distributori automatici per le strade della città. Ma fu soprattutto un progetto di copertina per la rivista di arte contemporanea *BOMB* (Winter 1991) a fare emergere come la risposta sociale all'AIDS fosse metafora di una serie di paure riguardanti anche altre soggettività. Sulla fotografia a colori di una spiaggia tropicale deserta, allusione al turismo vacanziero come accessibile solo a certe classi sociali, il messaggio in giallo:

The medical fact of AIDS is made more critical by the fear and hatred of drug addicts, gays and lesbians, women, people of color, and the poor. These prejudices must be wiped out before the AIDS crisis can be solved. Everyone must have equal access to healthcare, education and housing.

Tra le crisi dell'AIDS e del Covid-19 ci sono, chiaramente, numerose differenze. Al ritardo con cui le autorità hanno incominciato a (pre) occuparsi dell'AIDS si contrappone la tempestiva risposta ai primi casi di coronavirus nell'attuare misure di sicurezza e sviluppare un vaccino. Il diverso ritmo può essere imputato al fatto che mentre l'AIDS ha inizialmente riguardato una demografica limitata, di gruppi sociali già discriminati, la crisi del Covid-19 ha riguardato l'intera società. Pertanto, se negli anni Ottanta a protestare fu in particolare la comunità LGBT, le reazioni che si sollevarono nel 2020 videro impegnate indistintamente persone di diverse estrazioni sociali, età e genere. Altra differenza consiste nel ruolo degli artisti, in prima fila a combattere contro l'AIDS, ma inermi o apparentemente indifferenti a trasformare il loro lavoro in strumento di critica alla condizione biopolitica di controllo sociale dell'epoca Covid. Potremmo anche ricordare la contrapposizione TV/social media, con le relative implicazioni top down/bottom up.

A legare le due pandemie sono anche numerose analogie, a partire dal fatto che AIDS e Covid-19 sono virus, virus invisibili all'occhio umano, che provengono da animali che vivono in cattività, rispettivamente scimmie e pipistrelli. Entrambe le pandemie, inoltre, hanno presumibilmente avuto origine in paesi che, secondo i paradigmi del Nord Globale, rispondono a criteri di igiene e civiltà non condivisibili, l'Africa per l'AIDS e la Cina per il Covid-19. Ma il vero punto in comune è che entrambe le pandemie hanno prodotto crisi sanitarie che sono diventate politiche e che hanno

messo in evidenza disuguaglianze, discriminazioni e razzismi già presenti nella società. Basti pensare all'impatto del Covid-19 su coloro che vivono in paesi dove l'accesso a vaccini e cure è proporzionato al profitto, come negli Stati Uniti. Considerando in particolare questo ultimo punto, la peculiare risposta dei Gran Fury alla crisi dell'AIDS rappresenta un modello ispiratore di come l'arte possa generare agency, ovvero veicolare forme di resilienza, solidarietà, legame comunitario e identificazione sociale, contro un virus e a favore di una società inclusiva.

## Bibliografia

- Bishop C. (2006), *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in «Artforum», febbraio, pp. 178-183.
- Bishop C. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York e Londra.
- Crimp D. (1989), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge, MA.
- Crimp D. (1990), *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle.
- Gran Fury in conversazione con Deitcher D. (1989), *Discourses*, in Gran Fury, Cohen M. (Eds.) (2011), *Gran Fury: Read My Lips*, 80WSE, New York, pp. 34-47.
- Gran Fury, Cohen M. (Eds.) (2011), *Gran Fury: Read My Lips*, 80WSE, New York.
- Juhasz A. (1995), *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video*, Duke University Press, Durham, NC.
- Katz J.D., Hushka R. (2015), *Art AIDS America*, University of Washington Press, Seattle.
- Lowery J. (2022), *It Was Vulgar and It Was Beautiful: How AIDS Activists Used Art to Fight a Pandemic*, Bold Type Books, New York.
- Molesworth H. (2012), *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Museum of Contemporary Art Chicago e Yale University Press, New Haven.
- Owens C. (1994), *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, University of California Press, Oakland, CA.
- Sontag S. (1989), *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino.
- Speretta T. (2014), *Rebels Rebel. Aids, Art and Activism in New York, 1979-1989*, MER. Paper Kunsthalle, Ghent.
- Wallis B. (1987), *Blasted Allegories: An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge, MA.