

Al Confine tra Muro e Arte: Prototipi Monumentali sul *border* Statunitense-Messicano

Andrea Masala

«Something there is that doesn't love a wall,
that sends the frozen-ground-swell under it
and spills the upper boulders in the sun;
and makes gaps even two can pass abreast»

Robert Frost, *Mending Wall*, 1914

Introduzione

La costruzione di un muro divisorio sul confine tra Stati Uniti e Messico, oltre ad aver rappresentato un nodo centrale alla campagna elettorale 2016 dell'ex presidente USA Donald Trump, costituisce uno degli esempi più attuali e noti di un fenomeno assai diffuso. Difatti la paradossale persistenza di processi di fortificazione frontiera in un presente estremamente globalizzato viene confermata da diversi studi (Vallet 2014; Dear 2013; Brown 2017) che segnalano un proliferare di barriere lungo molteplici confini internazionali pari a circa 40.000 km. Quest'ultime divengono palcoscenico ideale non solo del discorso politico attorno alle dinamiche migratorie che contraddistinguono l'epoca contemporanea, ma anche di una serie di interventi artistici volti a evidenziarne e denunciarne la presenza (Ganivet 2019). È questa la prerogativa principale della Border Art, genere artistico nato e sviluppatosi

attorno alla stessa frontiera USA/Messico negli anni Ottanta e oramai diffuso su scala globale (Amilhat Szary 2010, 2012; Sheren 2015).

La presente ricerca si concentra sul caso studio *Prototypes* (fig. 1), consistente nella proposta di inserire tra i monumenti nazionali statunitensi gli otto prototipi di muro frontaliero fatti erigere nel 2017 dall'amministrazione Trump¹. All'iniziativa, promossa dall'artista svizzero-islandese Christoff Büchel tramite la sua associazione no-profit MAGA², ha fatto eco un'accesa polemica mediatica e una profonda scissione della critica, entrambe sfociate in una contro-petizione online³. L'obiettivo primario perseguito da quest'ultima è stato il boicottaggio della petizione lanciata da Büchel sul sito della Casa Bianca per la designazione del monumento tramite l'*Antiquities Act* del 1906⁴. Nonostante la condanna dell'operazione — che viene definita mera spettacolarizzazione di uno «xenophobic and white supremacist project» (2018) — le oltre seicento firme di esponenti del mondo artistico, museale

¹ Nonostante numerosi tratti urbani del confine siano già stati murati a partire dagli anni Novanta, il progetto di Trump prevedeva la costruzione di un muro *ex novo*. Pertanto, all'*Executive Order 13767* con cui il Customs and Border Protection (CBP) dichiarava la "immediate construction of a physical wall" sono seguite due "requests for proposals" del 17/03/2017, finalizzate alla costruzione di otto prototipi, di cui quattro in cemento e quattro in altri materiali. A quest'ultima — costata \$3.3 milioni e completata tra il 26/09/2017 e il 26/10/2017 — hanno contribuito le seguenti compagnie: Caddell, WG Yates and Sons, Texas Sterling, KWR, Fisher Sand & Gravel e Elta. I test sulla resistenza dei prototipi a tentativi di abbattimento, scalata e scavo sotterraneo sono iniziati a novembre 2017 e i prototipi sono stati infine demoliti il 27/02/2019.

² L'acronimo MAGA "Make Art Great Again" è un chiaro riferimento allo slogan "Make America Great Again". Per approfondimenti si rimanda al sito del progetto: <https://www.borderwallprototypes.org/>

³ Cfr.: *Letter to Art and Cultural Institutions: Repudiate MAGA's White Supremacist US-Mexico Border Wall Prototypes as "Art"*, https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScQsFG24NzvMB_hbOYD3dHcV7a_QqtnwOb_kQLCsmem-QucNQ/viewform.

⁴ Legislazione che protegge beni di particolare interesse culturale, naturale o scientifico sulle terre federali.

e culturale da essa raccolte non possono essere considerate semplicemente come un’ulteriore conseguenza della *cancel culture* e della *political correctness* che animano l’agenda sociale dell’arte contemporanea (Talon-Hugon 2019). Ancor meno sarebbe possibile limitarne la comprensione unicamente in merito alla cornice dell’attuale dibattito attorno alla rimozione delle statue di confederati, coloni e schiavisti negli USA (Forest, Johnson 2019).

L’assunto di base che muove questa indagine, infatti, è che sia la proposta di Büchel che la sua ricezione negativa risultino particolarmente significative delle difficoltà implicite alla costruzione di monumenti in epoca post-moderna e in un mondo sempre più contraddistinto dal multiculturalismo e dall’inclusione sociale. Pertanto, l’ipotesi principale, qui avanzata attraverso un’analisi incrociata, è che la costruzione dei muri da parte di Trump e la proposta di Büchel manifestino una profonda e intricata stratificazione di significati che ancora necessitano di approfondimenti finalizzati a una più completa ricezione dell’operazione. Il presente studio, dunque, agisce nell’intento primario di arricchire il dibattito sulla vicenda tramite un’analisi interdisciplinare. Dapprima si intende presentarne i molteplici livelli di lettura attraverso gli strumenti teorici offerti dall’arte contemporanea, dalla filosofia analitica e dai *border studies*. Successivamente, si protrae un’analisi di *Prototypes* e della costruzione stessa dei muri tramite le lenti teoriche offerte dagli studi sul *difficult heritage* (MacDonald 2008) e sui monumenti e contro-monumenti (Young 1992). Tale interdisciplinarietà metodologica viene affiancata da un’analisi di fonti tipologicamente diverse, tra cui rientrano anche numerosi commenti nelle piattaforme *social*, necessariamente dettati dalla dimensione pubblica dell’operazione di Büchel. Non è tuttavia obiettivo di questo lavoro fornire una risposta definitiva ai dubbi sull’effettiva ‘artisticità’ dei prototipi di Trump, quanto piuttosto appuntare delle inedite note a margine. Quest’ultime sono *in primis* finalizzate all’apporto di un più solido contributo scientifico alla comprensione complessiva di una vicenda finora solo parzialmente affrontata dalla letteratura accademica. Esse contribuiscono inoltre a sostenere un’interpretazione imperniata sulla lettura di *Prototypes* come un monito sul ‘patrimonio

difficile', che il mondo occidentale contemporaneo produce e rischia di lasciare alle future generazioni.

Prototypes, tra interpretazioni e forme di potere

La ricostruzione di un medaglione interpretativo della vicenda necessita di un preliminare sguardo alle motivazioni fornite dall'autore, e rimarcate dai suoi sostenitori, per il conferimento dello *status* di arte ai prototipi. Tra essi, ricorre anzitutto un'ampia serie di analogie formali comuni a numerose opere iconiche della Land Art e della Minimal Art. La somiglianza con alcuni dei più noti lavori di Smithson, Morris, De Maria, Holt, Judd e altri/e protagonisti/e della scena artistica americana degli anni Sessanta e Settanta si affianca alla condivisa semplicità formale con celebri monumenti di Lin, Lewitt e Eisenman. Tuttavia, entrambe non sono riconducibili unicamente a un piano visivo e formale. Infatti se, da una parte, l'accostamento a opere come *East-West/West-East* di Richard Serra del 2014 (Fig. 3) appare immediato e spontaneo, dall'altra, il richiamo a ulteriori esperienze risulta più intensamente articolato, come quello all'installazione temporanea *Running Fence* di Christo e Jeanne-Claude. Non a caso, quest'ultima è stata oggetto di un'ulteriore provocativa petizione online⁵, declinata una parodistica proposta di *reenactment* dell'opera (eseguita per la prima volta nella Contea di Sonoma nel 1972-76) in sostituzione del muro di confine col Messico. Entrambi i casi suggeriscono dunque la ricorrenza del concetto di *site-specificity* (Kwon 2002), piuttosto che una mera similitudine tra le forme, come elemento giustificatore delle presunte qualità artistiche dei prototipi trumpiani. Difatti, l'arbitraria imposizione verticale di otto monoliti, geometricamente semplici, lineari, minimalisti e adeguatamente distanziati l'un l'altro nella vasta orizzontalità del deserto, oltre a porre i prototipi in costante dialogo con il paesaggio naturale e i suoi costanti mutamenti, simboleggia e riflette

⁵ La petizione è stata lanciata da Luis Camnitzer e ha raggiunto 1.306 sostenitori. Cfr. (<https://www.change.org/p/donald-trump-commission-christo-with-an-orange-running-fence-that-separates-the-u-s-from-mexico>)

alcune fondamentali caratteristiche socio-politiche del luogo in cui sono collocati.

Nell’ottica di una concezione del paesaggio come la rappresentazione di un microcosmo di relazioni sociali (Zukin 1991: 18) e come il risultato complessivo di un ordine formale imposto da un determinato potere politico, i prototipi agirebbero allora da contrappunto visivo delle relazioni frontaliere e delle controverse dinamiche sociali, politiche e culturali della *border region* statunitense-messicana. In altre parole, essi incarnerebbero l’identificazione della linea frontiera – tracciata tra i due paesi nel 1848 a seguito della stipula del Trattato di Guadalupe Hidalgo – come una «*herida abierta* where the Third world grates against the First and bleeds [...]» (Anzaldúa 1987: 3). Lungi dall’essersi rimarginata, la ferita sul paesaggio si farebbe addirittura carico sulla superficie dei prototipi di un più profondo significato, segnalato dal critico d’arte Jerry Saltz come

a perfect memorial to how close the United States came to giving in to the ghosts of racism, xenophobia, nativism, white nationalism, mediocrity, and a cosmic fear of the other. And this Trumpian monument will stand for this last gasp of the mythical infatuation with race. They will stand as a reminder of how D.H. Lawrence saw America reflected in *Moby-Dick*: «A mad ship, under a mad captain, in a mad, fanatic’s hunt “afraid of its” white abstract end». (2018)

Sia le similitudini con opere d’arte del passato che i riferimenti concettuali conducono verso un tentativo di definizione artistica coerente col concetto di *artworld* nell’articolazione fornita dal filosofo analitico Arthur C. Danto (1964). Quest’ultimo riguarda un insieme di rimandi a teorie ed esempi artistici che differenziano l’ontologia di un oggetto comune – in questo caso un muro frontaliere – da quella di un’opera d’arte. In sintesi, il conferimento dello *status* di opera d’arte segue il medesimo meccanismo del *readymade* duchampiano, per cui oggetti originariamente non ideati come opere artistiche vengono arbitrariamente proposti come tali.

Tuttavia, se si prende in analisi la controversa ricezione critica della

proposta, si è condotti a (ri)considerare tale meccanismo di definizione artistica come paradigmatico dell'ultima formulazione della Teoria Istituzionale di George Dickie, secondo la quale:

- 1) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art;
- 2) a work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public;
- 3) a public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them;
- 4) the artworld is the totality of all artworld systems.
- 5) an artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public. (Dickie 1984)

Alcuni passaggi permettono di evidenziare delle sostanziali criticità strutturali dell'operazione di Büchel, che non può certamente essere accettata passivamente in quanto i prototipi sorgono come opere ingegneristiche realizzate da varie aziende per l'ottenimento di una commissione governativa. Difatti, rispetto al primo punto, il costruttore dei prototipi dovrebbe agire con consapevolezza nella creazione di un artefatto da presentare al pubblico. In tal caso, se l'autore dei prototipi fosse lo stesso Büchel, l'opera rispetterebbe automaticamente tale condizione. Tuttavia, è egli stesso a delegare l'intenzionalità artistica al Presidente e al popolo elettore americano, come conferma la sua dichiarazione al New York Times (Walker 2018): «I am an artist, but not the artist of this» e la sua insistenza sul fatto che «this is a collective sculpture; people elected this artist [...]». Interviene a favore di questa tesi anche il *tweet* dello stesso Trump del 19/12/2018, in cui è possibile leggere che:

The Democrats, are saying loud and clear that they do not want to build a Concrete Wall - but we are not building a Concrete Wall, we are building artistically designed steel slats, so that you can easily see through it [...]. (Trump 2018)

In quanto debole e insufficiente come conferma di un’effettiva qualità artistica dei prototipi, specialmente nei limiti delle regole dettate da Dickie, tale dichiarazione segnala la necessità di una maggior chiarezza e univocità sulla condizione autoriale. Inoltre, l’*artworld public* a cui MAGA si rivolge esprime una reazione estremamente discordante dinanzi alla proposta: se il sostegno di personalità come il già citato Saltz (2018), di Michael Walker (2018) e della galleria Hauser&Wirth (2018) è innegabile, va tenuto a mente che la contro-petizione online nega l’unanimità dell’apprezzamento estetico e riafferma così la dimensione soggettiva e arbitraria di *Prototypes*.

Occorre aggiungere che numerosi interventi di Büchel fanno leva proprio sulle controverse ricezioni critiche, come dimostra la trasformazione in moschea della chiesa di santa Maria della Misericordia a Venezia in occasione della 56esima Biennale Arte. La sovrapposizione di elementi di religione islamica all’interno dell’architettura cristiana, oltre a far leva provocatoriamente sulle pratiche di integrazione delle minoranze musulmane in territorio europeo, ha stimolato movimenti di censura da parte dell’amministrazione veneziana. Ancora una volta, quindi, il sovvertimento della funzione di un oggetto è, da parte di Büchel, un’azione arbitraria e, in quanto tale, genera scompensi e apprezzamenti discordanti nell’*artworld public*. Ne è ennesima prova il recente caso *Barca Nostra* consistente nell’esposizione alla Biennale del 2019 del relitto dell’imbarcazione sopra la quale, nel 2015, son morte numerose persone nel tentativo di migrare a Nord nel Mar Mediterraneo. La risemantizzazione arbitraria da imbarcazione a opera d’arte appare, anche in questo caso, provocatoria e il pubblico non concorde nella monumentalizzazione dell’oggetto.

L’adozione della filosofia analitica consente pertanto di circoscrivere come sostanziali problematiche dell’intuizione di Büchel la questione autoriale e la risposta dell’*artworld* attorno al conferimento di artisticità. Entrambi gli aspetti assumono un peso ancora più importante in merito al conferimento dello *status* di monumento per via dell’unanimità a cui quest’ultimo, specialmente in epoca contemporanea, è chiamato a rispondere.

Estetiche del muro divisorio: il sublime e la violenza

Sebbene i *tour* condotti da MAGA davanti ai prototipi siano stati presentati come visite guidate di un'esposizione di Land Art storica, questo aspetto dell'operazione pone l'accento sulla percezione estetica dei limiti territoriali. Si tratta di un tema che, analogamente all'arte, appare necessariamente divisivo⁶. Perciò, quest'ultima è oggetto d'attenzione da parte dei più recenti approcci culturali dei *border studies*. La *border aesthetics* (Schimanski, Wolfe 2017), infatti, non indaga solamente la percezione sensoriale e corporea dei confini, ma anche la loro proiezione in testi culturali e l'applicazione di categorie concernenti il bello e il brutto sia alle sfumature concettuali che a quelle geo-politiche del concetto di *border*. Le visite guidate riaffermano la risposta dei muri frontalieri a una dimensione esteticamente qualitativa e fanno particolarmente leva sul senso del sublime. Quest'ultimo va impostandosi come motivazione principale delle visite da parte del pubblico, specialmente se inteso nell'accezione di un godimento del pericolo da una distanza di sicurezza. Il pericolo di morte per disidratazione nel tentativo di attraversamento illegale e quello di cattura da parte dei *Border Patrol* (gli agenti della polizia di frontiera americana) segnalano che tale distanza, in questo caso, non è però solamente fisica, ma soprattutto sociale. In altre parole, la consapevolezza sulla prossimità al muro non intacca il senso d'immunità dai suoi effetti e, al contrario, ne alimenta il godimento. Tra i requisiti per l'accesso alle visite, infatti, l'obbligo di possesso del passaporto statunitense (o quantomeno del visto di rientro per le persone extra-USA) appare eloquente della mutata ontologia dei confini contemporanei. A seguito della progressiva assunzione di una dimensione processuale estremamente articolata (Paasi 1990), i confini si manifestano in un insieme di pratiche di controllo basate su dati biometrici, documenti

⁶ Le visite sono state effettuate dal 21/12/2017 al 28/01/2018 e hanno fatto immediatamente *sold out*. Il prezzo, equivalente a poche decine di dollari, includeva il trasporto dal Museum of Contemporary Art San Diego, l'attraversamento del confine a San Ysidro, una visita guidata di quindici minuti e un ristoro finale.

d'identità, fasi di attesa di diversa durata alla dogana o nei centri d'accoglienza. Pertanto, il passaporto, in qualità di strumento garante dell'immunità agli effetti del muro, va impostandosi come ciò che differenzia lo spettatore da chi migra e conseguentemente il muro come barriera dal muro come monumento. Va da sé che, coerentemente con il loro scopo divisorio, anche la percezione dei prototipi non può assumere tratti unanimi, ma solo discordanti. L'immagine che emerge è quella del passaporto come unico oggetto veramente capace di fare breccia sulla barriera. Esso, quindi, viene identificato come solo strumento di differenziazione tra l'*illegal alien* (la persona che tenta di accedere al Paese senza documenti e principale bersaglio del muro) da chi trascorre un pomeriggio all'ombra dei prototipi per la semplice curiosità di interagirvi e con la consapevolezza della loro impotenza dinnanzi alla dimostrazione del passaporto. Questo lato di *Prototypes* rispecchia un ulteriore interesse dei *border studies*, derivato dalla stessa svolta processuale delle fenomenologie frontaliere. Si tratta dei livelli di *borderities* (Amilhat Szary, Giraut 2015), ovvero delle diverse intensità d'influenza dei confini contemporanei sulle persone a seconda del Paese di provenienza, della classe sociale e della disponibilità economica. La dicotomia tra confine tangibile e discorsivo restituisce una dimensione della barriera come 'arma paesaggistica', la cui efficacia, a fronte delle pratiche di controllo e dei processi burocratici ad essa retrostanti, viene messa in discussione da un timbro su un documento. Il muro, in *extrema summa*, viene ridotto al risultato tangibile di una totalità di pratiche politico-discorsive a monte, che manifestano la volontà di dare ordine al paesaggio geografico, politico e sociale tramite un'architettura simbolica. In termini semiotici,

lo spazio architettonico vive una vita semiotica doppia. Da un lato modella l'universo (*universum*): la struttura del mondo costruito e abitato viene proiettata su tutto il mondo nel suo complesso; dall'altro viene modellizzato dall'universo: il mondo creato dall'uomo riproduce la sua idea della struttura globale del mondo (Lotman 1987: 38)

Conseguentemente i prototipi non significano solo il risultato e una risposta pratica alle dinamiche migratorie, ma anche il prodotto di una visione del mondo. Ciò si esplica nella scala disumana e monumentale condivisa da tutti i prototipi e specificatamente indicata nella *call for proposals* a 30 piedi (9.1 metri) di altezza. Più che per ragioni pratiche, proporzioni così vaste paiono volte a rispecchiare l'importanza del luogo che si sta tentando di raggiungere: il potere economico, politico e sociale racchiuso dal muro sottolinea l'impossibilità dell'impresa e, tradendo la storica idea di sogno americano, presenta visivamente l'idea degli USA come una fortezza inaccessibile.

Inoltre, tale macro-scala si declina nel caso delle proposte della Caddell e della KWR in due strutture composte da una parte superiore murata a cui corrisponde un'alternanza di sbarre di ferro sottostanti, che consentono la visuale dall'altra parte del muro. Il fine primario diviene un foucaultiano rapporto tramite il quale si induce chi attraversa il confine in «[...] un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir»⁷ (Foucault 1975: 202). Secondo una modalità operativa simile a quella del *Panopticon* benthamiano, i prototipi appaiono nella loro dimensione strutturale, formale e funzionale in linea con le pratiche di in/esclusione prodotte 'dal' e 'nel' confine e con le effettive esigenze di sorveglianza, visibilità e controllo imprescindibili per il funzionamento della stessa linea divisoria. Come rimarcano le parole dell'ex Presidente,

one of the things with the wall is you need transparency. You have to be able to see through it. In other words, if you can't see through that wall — so it could be a steel wall with openings, but you have to have openings because you have to see what's on the other side of the wall. (Trump 2017)⁸

Il nesso tra potere e visibilità, la differenziazione che emerge tra visitatori e migranti e la consapevolezza della violenza che si sviluppa

⁷ «[...] uno stato di coscienza di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere». trad. it. Tarchetti A., Einaudi, Torino.

⁸ Citato in Kopan T. (2017).

attorno al muro rientrano tra le ragioni principali dell’indignazione dell’*artworld public*, come si ritrova ancora nella contro-petizione:

violence and art have never been strangers. There are countless ways Contemporary Art colludes with power structures. Whether in the relationships built between galleries and developers, or arts funding institutions that rely on resource extraction and labor exploitation, Contemporary Art is not exempt from power and its abuse, and often reinforces it. (2018)

Il datato rapporto tra arte e violenza non è estraneo ai monumenti, tantomeno a quelli riconducibili ad altri muri di confine. Non è difficile rintracciare esempi di un’estetica del muro divisorio come monumento: la Grande Muraglia Cinese, il Vallo di Adriano, il Muro di Berlino e le muraglie delle città medievali, infatti, oltre a essere luoghi per la conservazione della memoria storica e fondamentali oggetti di studio per l’archeologia, corrispondono a siti di dolore e sofferenza. Eppure, non è raro che vi vengano proiettate simbologie e valori fondanti dell’identità nazionale, come si può evincere dal dono diplomatico offerto dal governo cinese all’Onu nel 1974 consistente in un arazzo sul quale serpeggia la Grande Muraglia (Sievers 2021). In questo caso un presente per la cooperazione raffigura uno strumento bellico di divisione. Per giunta, l’attrazione estetica dei confini acquisisce tratti quasi magnetici nel crescente fenomeno del *border tourism* (Dallen 1995, 1998, 2000; Wachowiack 2006) che vede alcuni limiti territoriali attrarre sempre più persone per il brivido di trovarsi in un luogo di transizione, lungo uno spazio liminale e su un terreno diviso in cui è possibile trovarsi in due luoghi contemporaneamente e vivere così un’insolita esperienza.

Tuttavia, se è vero che il requisito fondamentale per un turismo di confine consiste in una situazione di pace civile (Shin 2008) — come dimostra il caso della proliferazione dei numerosi parchi sul confine statunitense-canadese (Dallen 1999) — esistono anche evidenti esempi di accentramento turistico e di processi di spettacolarizzazione lungo barriere storicamente più controverse. Ad esempio, il *Walled Off Hotel*, discusso intervento del celebre *street artist* Banksy, non solo espone al suo interno

numerose opere dello stesso autore afferenti alla tematica della separazione e del controllo da parte del potere, ma si presenta come un intero albergo a tema divisione. A coronarne l'intento interviene la collocazione a pochi metri di distanza dal muro di separazione tra Israele e i territori palestinesi che, coerentemente con l'idea di sublime come godimento del pericolo da una distanza di sicurezza, garantisce dalle stanze una panoramica visione sulla barriera.

Tale distanza va modulandosi altrove in termini temporali, come accade attorno a un altro caso particolarmente degno di nota. Il tempo che separa il presente e gli anni della Guerra Fredda invita ogni anno i turisti davanti la *East Side Gallery* nel Muro di Berlino dove, oltre all'apprezzamento di numerosi graffiti e opere di Street Art, subentra la necessità di possedere parte di quell'oggetto di separazione. Il fenomeno evolve da una micro-scala, per cui *souvenir* composti da (presunti) frammenti del muro abbattuto nel 1989 vengono acquistati e portati a casa, a una macro-scala, che vede numerosi segmenti del muro berlinese sparsi e musealizzati in numerose istituzioni su scala globale⁹.

Patrimonio difficile contemporaneo

Alla luce degli esempi citati si intensificano i dubbi sulle ragioni di un esito tanto drammatico della proposta di Büchel. L'ipotesi qui avanzata si ricollega a questioni temporali e si articola in particolar modo attorno alla distanza storica non rispettata dal caso *Prototypes*. Come si può evincere da numerosi *tweet* di risposta alla promozione dell'iniziativa da parte della galleria Hauser&Wirth, molti/e utenti *social* hanno condannato la simultaneità tra la proposta e alcune tragiche vicende connesse alle politiche di rimpatrio trumpiste. Come si legge tra i commenti:

⁹ Cfr. Si rimanda alla mappa interattiva di Leila Haddou che accompagna l'articolo Olterman P., *Where on earth is the Berlin wall?* "The Guardian" 28/10/2014 e che colloca sul planisfero la diffusione dei segmenti del Muro di Berlino.

maybe not a good time to glamorize something that represents the real daily horror of hoping today's not the day your family gets torn apart. (2018)

Una sommaria ricontestualizzazione storica della vicenda conferma effettivamente la concomitanza delle visite guidate con le drammatiche notizie riguardanti la morte di un bambino guatemalteco di otto anni tenuto in custodia al confine (Jordan 2018) e quella di una bambina, un anno più piccola e di medesima nazionalità, morta di disidratazione durante la custodia (Nixon 2018). Un altro commento dal linguaggio più colorito appare altrettanto significativo della questione temporale nel processo di monumentalizzazione degli oggetti:

the time to worry about preserving / historicizing the Berlin Wall was AFTER that shit was torn down, not while people were still trying to get it built. Doing it now is just cheerleading, and fucking cruel. (2018)

I commenti dell'utenza *social* alla proposta costituiscono una significativa fonte per la comprensione del caso studio, poiché ricordano che la monumentalizzazione dei prototipi non è stata 'imposta' ma, al contrario, 'proposta' tramite una petizione aperta a cui rispondere su base volontaria. Il ruolo giocato dai *social network*, oltre a fungere da cartina tornasole della vicenda, risulta eloquente dei cambiamenti dell'*artworld public* di Dickie e, allo stesso tempo, paradigmatico di profondi mutamenti nelle modalità di scelta dei simboli nazionali. In effetti, come evidenziato da J. E. Young in merito alla memoria collettiva incarnata dai monumenti:

traditionally, state-sponsored memory of a national past aims to affirm the righteousness of a nation's birth, even its divine election. The matrix of a nation's monuments traditionally emplots the story of ennobling events, of triumphs over barbarism, and recalls the martyrdom of those who gave their lives in the struggle for national existence—who, in the martyrological refrain, died so that a country might live. In suggesting themselves as the indigenous, even geological outcrops in a national landscape, monuments tend to

naturalize the values, ideals, and laws of the land itself. To do otherwise would be to undermine the very foundations of national legitimacy, of the state's seemingly natural right to exist. (1992)

La condivisione di tali basilari prerogative dei monumenti nazionali non è solo un requisito necessario e centrale, ma anche sintomo dell'impossibilità di crearne uno che possa effettivamente rispecchiare la società contemporanea, tanto diversificata e proiettata in un fervido stato di costante mutamento. L'*Antiquities Act* a cui MAGA si appella reinserisce infatti la proposta in un piano nazionale poiché basata unicamente sulla legislazione statunitense e pare così omettere la collocazione del monumento sul limite territoriale e il parere del pubblico sudamericano. Ciò viene riflesso dalla fenomenologia, dalla collocazione e dal *display* stesso dell'eventuale monumento sulla linea frontiera, in un luogo dove la visione, necessariamente condivisa in egual maniera dal lato Nord a quello Sud, genera ancora una volta interpretazioni divergenti tra chi ha eretto il monumento e chi ne percepisce l'esistenza come una minaccia quotidiana.

L'annullamento di una reale dimensione democratica conduce la presente analisi sempre più verso la concezione dei prototipi come *difficult heritage*, laddove con questo termine si intenda un'eredità relativa a un passato

that is recognised as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity. 'Difficult heritage' may also be troublesome because it threatens to break through into the present in disruptive ways, opening up social divisions, perhaps by playing into imagined, even nightmarish, futures. (MacDonald 2010: 1)

Tuttavia, *Prototypes* manifesta un significativo slittamento temporale del concetto di MacDonald: esso costituirebbe infatti un monumento prodotto nel presente e, dunque, un patrimonio contemporaneo attualmente contestato e sicuramente di difficile gestione futura. Nonostante il dato venga evidenziato persino dalla stessa MAGA nella

dichiarazione di intenti — «instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments seem to cause us to forget the future» (2018) — sia i vari attori protagonisti della vicenda che coloro che hanno mosso le critiche negative a Büchel sembrano aver sottovalutato questo aspetto.

L’analisi finora protratta invita a ritenere che in questa dichiarazione sia racchiuso il vero punto di forza dell’intera operazione, ovvero l’aver a che fare con un prototipo di monumento prima ancora che con un prototipo di muro divisorio. L’enfasi in questo caso ricade sull’interpretazione simbolica e culturale della struttura piuttosto che sulla sua funzione reale, come ricordano anche gli interventi di Büchel citati in precedenza. Sono svariate le peculiarità condivise dalle otto barriere trumpiane con il *difficult heritage* del passato totalitarista nazista e fascista: la macroscala come forma simbolica della grandezza del potere, la morte che aleggia attorno alla funzione della struttura architettonica, l’accentramento della memoria nel luogo di dolore, il *design* minimalista e stridente col sito naturale di collocazione dell’opera e, infine, l’interpretazione in chiave di genere dell’architettura verticale sull’orizzontalità del paesaggio. In quest’ottica il meccanismo adottato da Büchel condivide nuovamente il modo di intendere la scultura della Land Art, specialmente quello dell’artista Robert Smithson che — definendo monumenti le infrastrutture, i ponti e i tubi industriali della periferia di Passaic in New Jersey — teorizzava le:

[...] ruins in reverse, that is — all the construction that would eventually be built. This is the opposite of the «romantic ruin» because the buildings don’t fall into ruin after they are built, but rather rise into ruin before they are built. (Smithson 1967)

L’analogia attribuzione arbitraria di qualità monumentali ai prodotti architettonico-industriali della società contemporanea in fase di realizzazione rimodella l’intuizione di Büchel come la concezione di un ‘monumento in potenza’: una rovina del presente catalizzatrice di profondi significati relativi non solo alle sue possibili ripercussioni sul futuro, ma anche

all'utopistica dimensione della visione del mondo incarnata da questa architettura. La demolizione dei prototipi nel 2019 conferma l'idea smithsoniana di edifici che vengono innalzati come rovine ancor prima ancora di essere ultimati e – dimostrando la dimensione distopica del progetto trumpiano – suggerisce un ultimo livello di lettura dell'intera vicenda. L'idea di contro-monumento, infatti, fa particolarmente leva sull'assenza del monumento che, da statico, diviene dinamico fino alla sua scomparsa, come segnala Young (1992) in merito al contro-monumento di Jochen Gerz di Amburgo, consistente in un obelisco che viene progressivamente interrato. La memoria persiste nelle immagini della demolizione dei muri, in quelle della sua costruzione e nelle testimonianze della dimensione pubblica dell'intera vicenda. La polemica qui analizzata, in sostanza, incarna l'idea della morte del monumento (Mumford 1937) e la sua trasposizione in un mutamento formale del monumento stesso.

Gli appunti a margine apportati alla vicenda non consentono di giungere a conclusioni definitive ma, al contrario, segnalano la necessità di un'agenda di studi futura che possa ricollocare *Prototypes* e analoghi interventi provenienti dalla Border Art anche nella crescente cornice d'analisi fornita dai *memory studies* (Till 2008). La progressiva evoluzione dei confini geo-politici contemporanei in spazi di violenza e negazione dei diritti testimonia un'urgenza di studi in questa direzione. L'interdisciplinarietà fondamentale ad analisi di questo tipo rimarca l'onnipresenza del concetto di *border* nei vari campi d'indagine delle discipline umanistiche e la necessità di uno sguardo sempre più dettagliato sulle materializzazioni fisiche dei processi di *de/rebordering* in prodotti culturali. Il caso *Prototypes* non risulta dunque solo fondamentale in questo senso, ma anche significativo delle nuove forme, tipologie e destinatari su cui l'erezione contemporanea di monumenti, memoriali e opere pubbliche dovrebbe riflettere. Il tassello qui apportato, piuttosto che fissare consapevolezze, apre a ulteriori dubbi o, quantomeno, aggiunge ai versi riportati in apertura la consapevolezza che, così come è vero che 'c'è sempre qualcosa a cui non piace un muro', anche un apprezzamento estetico unanimemente condiviso di un monumento necessita ancora di tempo e studi al riguardo.



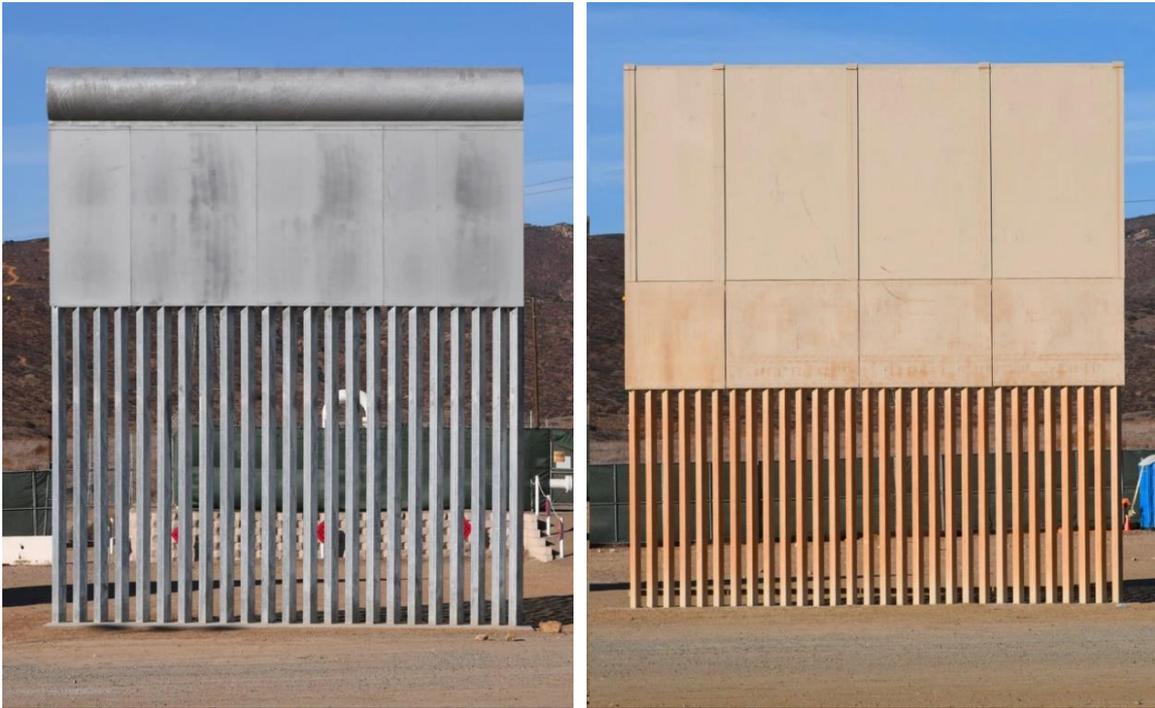
Fig. 1 – Gli otto prototipi di muro (Foto di Guillermo Arias, cortesia dell'autore)



Fig. 2 – I prototipi di muro (Foto di Assaf Evron, cortesia dell'autore)



Fig. 3 – Richard Serra, *East-West/West-East*, 2014, Deserto del Qatar (Foto di Ignacio Gallego, <https://www.flickr.com/photos/8734876@N07/36137890316/in/album-72157686795785795/>, Licenza Creative Commons)



Figg.4-5 – Il muro della KWR e della Caddel Construction (Foto di Bjarni Grimmson, cortesia dell'autore e di MAGA).

Bibliografia

- Amilhat Szary AL, Giraut F. (2015), *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Amilhat Szary AL. (2012), *Walls and border art: the politics of art display*, "Journal of Borderlands Studies", 27, 2, pp. 213-228.
- Amilhat Szary AL., Fourny MC. (2010), *L'art aux limites nationales. Petite lecture géopolitique et géosymbolique des productions artistiques des frontières*, "Mirmanda, revista de cultura | revue de culture", 5, pp.92-109.
- Anzaldúa G. (1987), *Borderlands La Frontera The New Mestiza*, Aunt Luke Books, San Francisco.
- Brown W. (2017), *Walled States, Waning Sovereignty*, Zone Books, New York.
- Dallen T. (1995), *Political boundaries and tourism: borders as tourist attractions*, "Tourism Management", 16, 7, pp. 525-532.
- Dallen T. (1998), *Tourism and International Borders: Themes and Issues*, "Visions in Leisure and Business", 17, 3, pp. 3-7.
- Dallen T. (1999), *Cross-Border Partnership in Tourism Resource Management: International Parks along the US-Canada Border*, "Journal of Sustainable Tourism", 7, 3-4, pp. 182-205.
- Dallen T. (2000), *Borderlands: An Unlikely Tourist Destination?*, "IBRU Boundary and Security Bulletin", 8, 1, pp. 57-65.
- Danto A. C. (1964), *The Artworld*, "The Journal of Philosophy", 61, 19, pp. 571-584.
- Dear M. (2013), *Why Walls Won't Work. Repairing the US-Mexico Divide*, Oxford University Press, Oxford.
- Dickie G. (1984), *The Art Circle*, Haven, New York.
- Forest B., Johnson J. (2019), *Confederate monuments and the problem of forgetting*, "Cultural geographies", 26, 1, pp. 127-131.
- Foucault M. (1975), *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Gallimar, Paris.
- Frost R. (1914), *North of Boston*, David Nutt, London.
- Ganivet E. (2019), *Border Wall Aesthetics. Artworks in Border Spaces*, Transcript Verlag, Bielefeld.

- Jordan M. (2018) *8-Year-Old Migrant Child From Guatemala Dies in U.S. Custody*, "The New York Times", 25.12.2018, <https://www.nytimes.com/2018/12/25/us/guatemalan-boy-dies-border-patrol.html>.
- Kopan T. (2017), *Trump on border wall: 'You have to be able to see through it'*, "CNN" 14/07/2017, (<https://edition.cnn.com/2017/07/14/politics/trump-transparent-border-wall/index.html>).
- Kwon M. (2002), *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT, Cambridge.
- Lotman J. M. (1987), *L'Architettura nel contesto della cultura*, trad. it. Burini S., in Burini S. (1998), *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti e della rappresentazione*, Moretti & Vitali, Bergamo, pp. 38-50.
- MacDonald S. (2008), *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, Abingdon.
- Mumford L. (1937), *The Death of the Monument*, in Nicholson B., Gabo N. (a cura di) (1937), *Circle: International Survey of Constructive Art*, Faber and Faber, London, pp. 263-270.
- Nixon Ron, *Migrant Girl's 'Horrific, Tragic' Death Is Not Its Responsibility, White House Says*, "The New York Times" 14.12.2018, <https://www.nytimes.com/2018/12/14/us/politics/migrant-girl-dead-border-patrol.html?module=inline>.
- Olterman P., *Where on earth is the Berlin wall?* "The Guardian" 28.10.2014, <https://www.theguardian.com/cities/2014/oct/28/-sp-where-on-earth-berlin-wall-25-years-fall>.
- Paasi A. (1998), *Boundaries as Social Processes: Territoriality in the World of Flows*, "Geopolitics", 3, 1, pp. 69–88.
- Saltz J., *Trump's Border-Wall Prototypes: A Kind of National Monument to American Nativism*, "Vulture", 17.01.2017, <https://www.vulture.com/2018/01/the-border-wall-is-a-national-monument-to-trumps-nativism.html>.
- Schimanski J, Wolfe S. (2017), *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*, Berghahn Books, New York.
- Sheren I. N. (2015), *Portable borders: performance art and politics on the U.S. frontera since 1984*, University of Texas Press, Austin.

- Shin Y. (2008), *Peace and Tourism vs. Tourism and Peace: Conceptual Issues*, "International Journal of Hospitality & Tourism Systems" 1, 1, pp. 25-35.
- Sievers L. (2021), *Purposes, Politicisation and Pitfalls of Diplomatic Gift-giving to the United Nations*, "The Hague Journal of Diplomacy" 16, pp. 110-119.
- Smithson R. (1967), *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, "Artforum", 6, 4, pp. 52-57.
- Talon-Hugon C. (2019), *L'art sous contrôle. Nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Puf, Paris.
- Till K. E. (2008), *Artistic and activist memory-work: Approaching place-based practice*, "Memory Studies", 1,1, pp. 99-113.
- Vallet E. (2014), *Borders, fences and walls: state of insecurity*, Ashgate Publishing, Abingdon.
- Wachowiak H. (2006), *Tourism and Borders Contemporary Issues, Policies and International Research*, Ashgate, Burlington.
- Walker M., *Is Donald Trump, Wall-Builder-in-Chief, a Conceptual Artist?* "The New York Times" 03.01.2018, <https://www.nytimes.com/2018/01/03/arts/design/is-donald-trump-wall-builder-in-chief-a-conceptual-artist.html>.
- Young J. E. (1992), *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, "Critical Inquiry", 18, 2, pp. 267-296.
- Zukin S. (1991), *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, University of California Press, Berkeley.

Sitografia

- MAGA - *Prototypes*, <https://www.borderwallprototypes.org/> (ultimo accesso 21/12/2021).
- Letter to Art and Cultural Institutions: Repudiate MAGA's White Supremacist US-Mexico Border Wall Prototypes as "Art"*, https://docs.google.com/forms/d/e1FAIpQLScQsFG24NzvMB_hbOYD3dHcV7a_QqtnwOb_kQLCsmemLQucNQ/viewform (ultimo accesso 21/12/2021).

Commission Christo with an Orange Running Fence that Separates the U.S. from Mexico, <https://www.change.org/p/donald-trump-commission-christo-with-an-orange-running-fence-that-separates-the-u-s-from-mexico> (ultimo accesso 21/12/2021).

Twitter, *Donald Trump's Tweet* (19/12/2018), <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/tweets-december-19-2018> (ultimo accesso 21/12/2021).

Twitter, *Hauser&Wirth's Tweet* (29/01/2018), <https://twitter.com/hauserwirth/status/958074880695652354> (ultimo accesso 21/12/2021).

L'autore

Andrea Masala

Andrea Masala si laurea in Scienze dei Beni Culturali all'*Università di Pisa*, trascorre un anno di mobilità estera alla *University of Leicester* e prosegue i suoi studi magistrali in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici presso l'*Università Ca' Foscari Venezia*. Si laurea con lode discutendo una tesi dal titolo "T/HERE. Border Art a San Diego e Tijuana (1970-2005)", successiva a un semestre di ricerca alla *San Diego State University*. Dal 2020 è dottorando presso l'*Università di Genova*, dove conduce, in cotutela con *PACTE - Laboratoire de Sciences Sociales dell'Université Grenoble Alpes*, un progetto di ricerca interdisciplinare sulla Border Art russo-norvegese.

Email: andrea.masala@edu.unige.it; andrea.masala@umrpacte.fr

Come citare questo articolo

Masala, Andrea, *Al confine tra muro e arte: Prototipi Monumentali sul Border Statunitense-Messicano*, "Medea", VIII, 1, 2022, DOI: [10.13125/medea-5100](https://doi.org/10.13125/medea-5100)