

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN
PROGETTAZIONE E GESTIONE DEL TURISMO CULTURALE

Cosa può insegnarci una caramella:
amore e relazione nelle opere di Félix González-Torres

Relatrice:
Prof. LAURA MOURE CECCHINI

Laureanda:
BENEDETTA ROSSI

N. di matricola: 2043509

ANNO ACCADEMICO 2023-2024

Agli orologi e al tempo
che, se ci pensiamo, esistono l'uno grazie all'altro.
A Félix e a Ross, alle loro lancette di nuovo all'unisono.
Niente le interromperà più.
All'amore libero, alla luce del sole.
A chi è costretto a nascondere.
A chi vuole combattere.
A chi ha paura.
E a chi, semplicemente, ama.

INDICE

Introduzione: perché non abbiamo il <i>queer</i> olio su tela?	4
Capitolo 1. Félix González-Torres (1957-1996), vita e contesto	8
1.1 Cuba, tra colore e oppressione.....	8
1.2 New York, novità e tradizione	11
1.3 1987, Group Material	15
1.4 Ross Laycock.....	17
1.5 Omosessualità e AIDS, seconda metà del '900	19
Capitolo 2. Félix González-Torres, opere, materiali e tecniche	25
2.1 'Untitled', la questione dei (non) titoli	25
2.2 Materiali e tecniche	29
2.3 Autenticità e concetto di 'copia', chi possiede un'opera pubblica?	33
2.4 Pubblico e privato in Félix González-Torres	36
2.5 Riferimenti e modelli, la relazione tra materia e idea.....	42
Capitolo 3. In morte di Ross (24 gennaio 1991)	47
3.1 <i>Untitled (perfect lovers)</i> , 1988-1991, l'assenza del numero due.....	47
3.2 <i>Untitled (Portrait of Ross in L.A.)</i> , 1991, il peso dei ritratti.....	51
3.3 <i>Untitled 1991, [bed billboard]</i> , come l'amore diventa merce.....	55
3.4 L'ultimo autoritratto e La Biennale di Venezia del 2007.....	60
Conclusione: l'incensurabilità di un artista apertamente omosessuale	69
Immagini	74
Bibliografia	104
Sitografia	107
Appendice documentaria	113
Intervista 1	113
Intervista 2	118
Ringraziamenti	120

Introduzione: perché non abbiamo il *queer* olio su tela?

Nonostante si tenda a considerarla un fenomeno emergente, la storia della comunità LGBT è antica quanto la specie umana. Non siamo infatti sprovvisti di preesistenze storiche. Le prime fonti scritte testimoniano l'omosessualità nei miti, come con l'amore tra Zeus e Ganimede, Apollo e Narciso o Eracle e Ila.

Ad Atene la pratica era scolarizzata e durante i simposi prostituti di entrambi i sessi venivano ingaggiati. Il sesso tra uomini, considerato solo carnalmente in quanto 'Eros', veniva insegnato in appositi spazi, perché il godimento fisico era una scienza, non solo esclusiva funzione riproduttiva. C'erano ovviamente regole e limiti (l'uomo che penetrava era diverso dall'uomo che veniva penetrato e la relazione non poteva assolutamente spostarsi sul piano romantico), ma l'omosessualità maschile resta una pratica centrale nella cultura ateniese.¹ Con gli affreschi pompeiani, i rapporti tra persone dello stesso sesso entrano a far parte ufficialmente dell'iconografia della storia dell'arte umana. Nell'antica Roma ricordiamo inoltre l'imperatore Adriano con il suo amato Antinoo e 270 anni dopo l'imperatore Teodosio che nel 390 d.C. ordina di bruciare vivi tutti gli uomini che assumevano atteggiamenti sessuali passivi; fu l'imperatore Giustiniano a rendere poi completamente illegale la pratica sotto ogni sua forma.²

Durante il romanico spagnolo (sec. XI-XII) la Chiesa cattolica è la principale committente, per una religione profondamente sentita da una popolazione prettamente analfabeta. La scultura è subordinata all'architettura, diventando interamente parte di essa. Capitelli, pilastri compositi e strombature si fondono con i classici ordini, con il semplice pilastro, con le porte. Si sviluppano i *canecillos*: elementi costruttivi costituiti da pezzi di pietra disposti sulla sommità del muro, sporgenti da essa ed efficaci come base per le grondaie del tetto. Posizionandosi sulle sommità esterne della chiesa assumono spesso un ruolo di 'monito', rappresentando i peccati carnali ed i vizi umani

¹ Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymede*, trad.it a cura di Fabrizio Ascari, *Il ratto di Ganimede, la presenza omosessuale nell'arte e nella società*, Tascabili Bompiani Editore, 2002, pp. 10-12, 137-146.

² Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, trad. it. Marcella Bongiovanni, Maura Vecchietti, *Vita e cultura gay, storia universale dell'omosessualità dall'antichità fino ad oggi*, Ed. Cicero, 2007, pp. 54-55.

come prostituzione, coito e omosessualità. *Canecillos* rappresentanti pratiche omosessuali, come quello nella Chiesa di Santa María, a Zaragoza (Fig.1), o come quello della Chiesa di San Esteban, a Eusa (Fig.2), suggeriscono perfettamente come la ‘sodomia’ (l’omosessualità ha sempre avuto nomi diversi, all’incirca uno per epoca) fosse considerata un peccato esistente, riconosciuto e denigrato pubblicamente.

Le testimonianze nell’arte moderna sono più sottili, mitizzate, ci sono le silografie pornografiche di Giulio Romano (create per un’edizione di *I modi*); le fonti riguardanti la presunta omosessualità di Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci e Benvenuto Cellini sono poche e scarse, sarà Sigmund Freud secoli dopo a teorizzare “la fantasia omosessuale passiva”³ del Maestro in *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*.

Tra Settecento e Ottocento, con il successo del Gran Tour, i viaggiatori omosessuali sono tra i primi ad inaugurare il ‘viaggio di piacere’ e l’Italia era tra le destinazioni predilette. Un lungo viaggio culturale di giovani aristocratici rigorosamente maschi, lontani dalle loro famiglie, in paesi con una storia molto diversa dalla loro. Paesi teoricamente liberi che offrivano agli omosessuali spazi di libertà e di legittimazione. I giovani studiavano infatti l’arte e la filosofia dei classici, imparando che gli antichi erano come loro e trovavano normali, se non addirittura consigliati, i rapporti con altri uomini. Il Gran Tour era un significativo cavillo degli omosessuali, ma anche delle loro famiglie (aristocratiche o altoborghesi) che, pur di allontanare dalle proprie case figli o parenti ‘indecenti’, favorivano loro lunghi soggiorni all'estero.⁴

Nel Salon di Parigi del 1801, il pittore francese Jean Broc espone *La Mort d’Hyacinthe* (Fig.3), quadro rappresentante un’iconografia omosessuale, acquistato privatamente e poi donato dalla moglie del compratore al Musée Sainte-Croix di Poitiers in quanto ‘sconveniente’ per un’abitazione con bambini.⁵

La storia in realtà la conosciamo, nella religiosa Europa la maggior parte di medici e scienziati considerava l’omosessualità un disturbo mentale, o peggio, una vera e propria malattia fisica, da nascondere. Per curarsi era raccomandata un’intensa attività sportiva, oppure incontri salutari con prostitute. L’unica via per gli omosessuali

³ Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Trad.it a cura di Antonella Ravazzolo, *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, Skira Editore, 2010, p. 40.

⁴ L’intera storia del Gran Tour dal punto di vista dell’omosessualità viene trattata da Fabio Corbisiero, *Sociologia del turismo LGBT*, Franco Angeli srl. Editore, 2022, pp. 14-15, 53-55.

⁵ Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymede*, p. 164.

era negare, non accettarsi e adeguarsi alle terapie di conversione. Le persone ‘diverse’ si vedevano costrette a mentire e a vergognarsi, spesso incastrandosi in finti matrimoni eterosessuali.

Per parafrasare l’opera di Linda Nochlin *Perché non ci sono state grandi artiste donne?*, la domanda quando trattiamo questo tipo di minoranza non è ‘Perché non ci sono stati grandi artisti gay?’, ma dovrebbe essere ‘Perché nessuno ammette che i grandi artisti gay lo erano davvero?’. Che l’uomo omosessuale non sia fisicamente e mentalmente inferiore all’uomo eterosessuale, nonostante le confutazioni che vedremo, a lungo non è stato riconosciuto socialmente. La teoria biologica, nello spiegare la scomoda disuguaglianza, è sempre la prima a essere tirata in gioco. Negli studi di genere, in alcuni anche fino ad oggi, la donna viene vista per secoli biologicamente inferiore, non portata per l’arte, fisiologicamente incline alla cura domestica; allo stesso modo l’uomo omosessuale viene accomunato alla donna: meno forte, più sensibile, più curato, effeminato appunto. Tuttavia, la teoria biologica non regge nemmeno scientificamente: nella Natura stessa c’è *queer*. Le stelle marine sono ermafrodite, il pesce pagliaccio cambia sesso nel corso della vita, alcuni pinguini reali formano coppie omosessuali nella cura delle uova.⁶

Nel ‘900 tuttavia qualcosa comincia a cambiare, soprattutto fuori dall’Italia, oltreoceano. Pedissequamente alla società, anche la storia dell’arte del ventesimo secolo porta provocazioni e aperture sul tema: DADA e New Dada, Marcel Duchamp, Andy Warhol. Stereotipi e confini diventano sempre più sottili e valicabili. Tra le foto esplicite di Robert Mapplethorpe e le dichiarazioni di Frida Kahlo, il tema prima tanto ‘occulto’ passa nella bocca di tutti.

Come si tratta però l’omosessualità nell’arte? Si deve per forza ricadere nell’attivismo politico? È necessaria la figurazione di un nudo? In questo lavoro ho studiato come si manifesta l’orientamento sessuale di Félix González-Torres nelle sue opere. Grazie alle testimonianze di storici dell’arte come Julie Ault, Julia Buenaventura e critici come Nancy Spector, Robert Sporr e Nicholas Bourriaud, in questa tesi dimostrerò che Félix González-Torres tratta di omosessualità in maniera universale e analizzerò come ciò gli garantisce la completa incensurabilità, nonostante ammetta

⁶ Karen Barad, nella raccolta di saggi scientifici a cura di Elena Bougleux, *Performatività della natura, quanto e queer*, trad.it a cura di Restituta Castiello, Edizioni ETS, 2017, pp. 105-119.

apertamente il proprio orientamento sessuale e ne appenda un esplicito riferimento addirittura a Times Square.

1. Félix González-Torres (1957-1996), vita e contesto

1.1 Cuba, tra colore e oppressione

L'isola di Cuba nel 1952 aveva visto tornare al potere il dittatore Fulgencio Batista, in un colpo di Stato appoggiato dagli Stati Uniti. Il regime, iniziato nel 1933 era diventato sempre più corrotto ed oppressivo⁷. Gran parte della popolazione locale viveva nella miseria e nel terrore, mentre i ricchi signori statunitensi e cubani si godevano le spiagge perlate ed i lussuosi casinò. I movimenti di protesta erano sanguinosi e tenaci. La bandiera nera e rossa sventolata dal rivoluzionario Fidel Castro continuava ad essere appesa, dipinta o incisa negli angoli del Paese.

“Condannatemi, non m’importa. La storia mi assolverà”⁸: così disse Castro prima della reclusione di 15 anni nella prigione dell’Isla de Pinos, oggi Isla de la Juventud, da cui riuscirà a scappare per organizzare il cosiddetto ‘Movimento 26 luglio’. A proposito di questo nome, Fidel Castro rivelerà a Frei Betto, politico e scrittore imprigionato e torturato dalla dittatura, di aver scoperto:

Un grande mistero intorno al numero 26. Sono nato nel ‘26. Avevo 26 anni quando ho cominciato la lotta armata. E sono nato il giorno 13, la metà di 26. Batista ha fatto il suo colpo di stato nel ‘52, il doppio di 26. 26,26,26,26,26: vi era una certa logica in tutto ciò. E a corona, l’M-26, il Movimento 26 luglio, data dell’attacco al Moncada.⁹

Proprio in un 26 di questi anni di fuoco, nel novembre 1957 a Guáimaro, nasce Félix González-Torres¹⁰. È il terzo di quattro figli, Gloria la maggiore, Mario il secondo e Maya la minore che nascerà sei anni dopo. Félix ha due anni quando il primo gennaio

7 Redazione Maremosso, *La Rivoluzione di Cuba, degli ultimi e degli oppressi*, Maremosso, la Feltrinelli, 26.07.2023, consultato a luglio 2024. <https://maremosso.lafeltrinelli.it/news/rivoluzione-cubana-storia-fidel-castro>

8 Gianni Riotta, “*Condannatemi, la Storia mi assolverà*”, così parlò Fidel. Perché si sbagliava, La Stampa, 26.11.2016, consultato a luglio 2024. <https://www.lastampa.it/esteri/2016/11/26/news/condannatemi-la-storia-mi-assolvera-cosi-parlo-fidel-perche-si-sbagliava-1.34777625>

9 Redazione Maremosso, *La Rivoluzione di Cuba, degli ultimi e degli oppressi*, Maremosso, la Feltrinelli, 26.07.2023, consultato a luglio 2024. <https://maremosso.lafeltrinelli.it/news/rivoluzione-cubana-storia-fidel-castro>

10 Julie Ault, *Félix González-Torres*, Steidl Publishers, 2016, p. 361.

1959, all'apice della rivoluzione, Fidel Castro diventa premier, sradicando definitivamente Batista. Due anni dopo, nella Playa Girón, la CIA statunitense tenta di rovesciare il governo di Castro, in quella che nei libri di storia diventerà nota come "Invasione della Baia dei Porci"¹¹. Un tentativo lanciato dopo nemmeno tre mesi dall'insediamento di John Fitzgerald Kennedy alla Presidenza statunitense, che le forze cubane riusciranno a reprimere in tre giorni aumentando il grande divario tra Sud e Nord America. Oltre a combattere gli USA, Cuba combatteva anche per accelerare l'industrializzazione: quello stesso anno, 1961, chiamato anche "l'anno dell'educazione"¹², quasi tutti i giovani cubani avevano imparato a leggere e a scrivere.

Un anno dopo l'assassinio di John F. Kennedy, il padre di Félix gli regala un set di acquerelli. Il bambino fin da piccolo ama disegnare, circondato da gatti e anatre, soprattutto corpi femminili. Nel 1971 viaggia in Spagna con la sorella Gloria, poi si trasferisce a Puerto Rico per vivere con suo zio. Successivamente nel 1976 si diploma presso il Colegio San Jorge ed inizia gli studi alla Universidad de Puerto Rico.

Le sue prime installazioni, in collaborazione con l'Università, risalgono al settembre del 1978: *Wrapped and Society*¹³. Sono opere effimere, esposte in Plaza Antonia Martínez, a San Juan, in Puerto Rico. *Wrapped* (Fig.4) è un albero morto avvolto da 40 iarde di stoffa, *Society* è una linea di blocchi di ghiaccio al centro della piazza. Rosa Blasera e José Pérez Mesa, due suoi compagni, lo affiancano nel progetto.

Il governo di Castro a Cuba non viene accolto troppo serenamente¹⁴, e le presidenze seguenti attuano un nuovo *trend* di violenza e marginalizzazione; dal 1962 Cuba non aveva più avuto relazioni diplomatiche nemmeno con il resto del Sud America, ad esclusione del Messico, poiché espulsa dall'OSA (Organizzazione degli Stati Americani).

Come molti artisti prima di lui, González-Torres nel 1979 si trasferisce a New York, un po' per continuare gli studi di fotografia, ma soprattutto per la mancanza di libertà. La frustrazione, le ingiustizie, le manipolazioni facevano sentire l'artista cubano

11 History.com Editors, *Bay of Pigs Invasion*, A&E Television Networks, 27.10.2009, consultato il 28 giugno 2024. <https://www.history.com/topics/cold-war/bay-of-pigs-invasion>

12 Koning Hans, *The future of Che Guevara*, 1971, Trad.it a cura di Spinella Mario, *Che Guevara il futuro della rivoluzione*, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, p. 72.

13 Purtroppo di quest'opera non abbiamo, ad oggi, una fotografia.

14 Massari Roberto, *Che Guevara pensiero e politica dell'utopia*, Erre Emme Editore, 1993, p. 312 e Koning Hans, *The future of Che Guevara*, pp. 75-76.

asfissiato. Quello stesso anno torna anche temporaneamente a Cuba per l'ultima volta, per rivedere i suoi genitori dopo otto anni di separazione, giusto un anno prima dell'elezione di Ronald Reagan alla Presidenza. Nel 1981 anche i suoi genitori ed i fratelli scappano da Cuba durante un'emigrazione di massa di 125.000 persone, ricordato come "Éxodo del Mariel"¹⁵.

È difficile sviluppare un'arte quando manca la libertà di espressione. New York, in particolare, stava diventando il centro dell'arte contemporanea. Chi voleva fare carriera nel campo doveva trasferirsi, perché l'arte latina era apprezzata, ma solo se vista da un pubblico finanziariamente interessato. Da Cuba, Félix aveva visto scappare nel 1959 l'astrattista Waldo Balart, ma New York in quegli anni accoglierà artisti da tutta l'America Latina: Alicia Barney, Carmen Beuchat, José Guillermo Castillo, Enrique Castro-Cid, solo per citarne alcuni.¹⁶

Tornando indietro nel tempo, già negli anni '30 dopo il crollo della borsa, il presidente Roosevelt aveva emesso il 'Federal Art Project' con l'intento di rilanciare l'economia, decidendo di investire anche nell'arte. Allora erano presenti negli Stati Uniti tre artisti messicani immigrati: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. È a loro che un giovanissimo Jackson Pollock guarda, coinvolto anche lui nel Federal Art Project con la sua pittura da cavalletto. Guarda i loro grandissimi murali, i colori vivi, l'espressività. Anche grazie a questa esperienza si allontanerà "da cavalletto, tavolozza, pennelli" preferendo "stecche, spatole, coltelli a sgocciolamento di pittura fluida o un impasto denso di sabbia, frammenti di vetro e altri materiali non pittorici".¹⁷

Quando l'arte di una cultura immigrata ed economicamente inferiore piace, spesso viene considerata 'primitiva'. Il primitivismo vede nell'altro una felicità arcadica, una fuga dall'alienazione capitalistica: spesso proietta desideri di utopie bucoliche che in realtà non esistono, la catartica naturalezza viene decontestualizzata dalla miseria.

15 Louis Leonel León, *Breve historia del Mariel: el primer éxodo del desencanto*, El Nacional, 16.04.2024, consultato il 28 giugno 2024. <https://www.elnacional.com/opinion/breve-historia-del-mariel-el-primer-exodo-del-desencanto/>

16 Questo tema in particolare è approfondito splendidamente nella ricerca di Lukin Iglesias Aimé, Karen Marta, *This must be the place. Latin American artists in New York 1965-1975*, Americas Society, 2022.

17 Gianluca Carchia, *Il gesto e la materia di Jackson Pollock: 110 anni di pittura*, Lo sbuffo, 02.09.2019, consultato il 28 giugno 2024. <https://www.losbuffo.com/2022/01/28/il-gesto-e-la-materia-di-jackson-pollock-110-anni-di-pittura/>

Félix González-Torres sentirà il peso del giudizio ‘primitivista’ quando proverà ad integrarsi negli USA, sia socialmente che artisticamente. Come una spugna, guarda tutto e assorbe: vede i colori cangianti degli artisti del suo paese, vede l’oppressione dietro ad essi così come vede la libertà statunitense ed il bagaglio di emarginazione per il fatto di essere nato nel punto cardinale ‘sbagliato’. In un’intervista con Tim Rollins del 1993 dichiarerà: “...in quanto artisti ispanici ci si aspetta che siamo eccentrici, e colorati - estremamente colorati. Ci si aspetta che dipingiamo coi ‘sentimenti’, non con il pensiero.”¹⁸

Il rapporto di Félix con il suo paese d’origine sarà sempre molto controverso e difficile. Nel corso della sua vita realizzerà molte opere legate alla famiglia e alle sue origini. Senza trattare ora di ciò che sarà formalmente la sua arte e di come questi temi cambieranno, riporto la testimonianza di sua sorella Gloria a proposito dell’opera *Untitled (Throat)* (Fig.5) del 1991:

La prima opera che mi viene in mente è un mucchietto di caramelle per la tosse sopra un fazzoletto. Quel fazzoletto era di nostro padre, Emilio. Ricordo perfettamente quel fazzoletto di filo bianco perché gliel’ho regalato io. Veniva da una ditta svizzera che trovai in un negozietto a Porto Rico chiamata Sterling House. Erano gli anni ‘80 e avrei potuto trovarlo solo lì, poi gliene regalai anche altri con la sua iniziale ‘E’. Era molto comune per gli uomini portare appresso i fazzoletti, anche se la cosa suona estremamente strana oggi, ai tempi di nostro padre era strano per un uomo non avere un fazzoletto in tasca.¹⁹

1.2 New York, novità e tradizione

La tradizione artistica di New York era relativamente recente. Il processo artistico che dall’Impressionismo aveva eletto Parigi come capitale dell’arte europea si era da

18 “...as Hispanic artists we’re supposed to be very crazy, and colorful -extremely colorful. We’re supposed to “feel”, not think...”, Tim Rollins, *Félix González-Torres: Interview*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 69. Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

19 Collecteurs, *A Conversation with Gloria González-Torres*, 2000, consultato nel maggio 2024. <https://www.collecteurs.com/interview/a-conversation-with-gloria-gonzalez-torres>

poco esteso agli Stati Uniti, prima attraverso l'importazione e poi grazie al lavoro innovativo di autori locali. Con l'euforia di figure patriottiche e virili come Pollock con l'Action painting e l'intraprendenza delle mostre di Betty Parson²⁰, la Scuola di New York credeva di aver trovato la sua degna affermazione in quanto potenza culturale. Il successo dell'Espressionismo astratto è intenso e lo sviluppo della PopArt in quanto arte dell'immagine pubblicitaria viene accettato facilmente. Nel 1964 Robert Rauschenberg vince il premio come miglior artista straniero alla Biennale di Venezia esponendo questa nuova iconografia di immagini pubbliche e popolari. Sono correnti di massa, vivaci, esuberanti, fisiche. Sono anni di importanti innovazioni tecnologiche, industrializzazione, musica assordante. L'arte minimale fa breccia qui, in decisa antitesi, guardando le geometriche architetture dei grattacieli di New York e non più le immagini icona. È severa, è spoglia, anzi, è essenziale. È un modo di comunicare che rifiuta l'immagine, l'iconografia, la rappresentazione ed è la ripresa un di un'arte astratta che era rimasta in chiave prettamente bidimensionale. Il Minimalismo propone oggetti semplici, primari, figure geometriche elementari. Niente decorazioni, niente ornamenti, niente aspetti accessori. La comunicazione si riduce al minimo, con l'obiettivo di arrivare ad una sorta di 'grado zero' dell'opera. Alla razionalità del Rinascimento rispose la drammaticità del Barocco, al naturalismo dell'Accademia rispose l'immaterialità dell'Impressionismo, l'arte minimale è la fisiologica reazione al 'troppo', un 'troppo' sogno americano che ancora voleva festeggiare l'euforia dei suoi anni. È un'arte che non guarda più le luci degli schermi in alto su Times Square o le tele appese alte sui muri, guarda verso il basso: vede i continui volantini calpestati, i flaconi vuoti e gettati via, le strade sporche di accumulo e accumulo e accumulo. Con Carl Andre le opere diventano pavimenti, progettati per essere calpestati dai visitatori, con Dan Flavin sono le fredde luci al neon a parlare e a modificare la percezione di uno spazio chiuso come una sala museale. Donald Judd progetta regolari blocchi di materia, Robert Morris elabora nel 1965 *Untitled (L-Beams)* (Fig.6): angoli geometrici all'interno della galleria di Leo Castelli, gallerista che lavora sia con Pop Art che con Minimal Art. Le sculture minimali dialogano fortemente con l'architettura attorno a loro, come linee che disegnano nel vuoto. Si studia il peso, la gravità, l'ingombro.

20 Betty Biene Parson (NYC, 1900- NYC, 1982) fu gallerista d'arte, pittrice e scultrice americana. In questa affermazione mi riferisco alla fama che ricevette esponendo arte puramente statunitense, l'Espressionismo astratto, in quanto donna emancipata.

Anche i materiali richiamano l'industria contemporanea con cemento, acciaio, plexiglass, con l'obiettivo di impersonare e rispecchiare la società del tempo. Le opere, le sculture non sono più fatte a mano, come aveva anticipato decenni prima Marcel Duchamp; perché l'idea, l'essenza dell'opera sta nel suo progetto, nella sua anima, in quello che c'è stato e c'è dietro alla mera materia. Si connotano psicologicamente oggetti il cui corpo è sempre più ininfluente. Nel 1967 ci fu la prima mostra della Minimal Art al Museo Ebraico di New York, "Illuminato, ma raramente commosso"²¹, fu il giudizio di Hikton Kramer, critico d'arte del *New York Times*.

Nel 1968, tra Pop Art e Minimalismo, Mario Mertz progetta *Igloo di Giap* (Fig.7): scultura a forma di Igloo in metallo e argilla ricoperta di luci al neon, scegliendo di attribuire alle sue sculture un'energia vitale che darà vita alla corrente definita poi Arte povera. Tra i materiali rientra la semplicità per mezzo di corde, vetro, legno, carta. Land Art e Body Art esplodono, Robert Ryman dipinge tele bianche rifiutando il termine 'monocromo'. Richard Serra nel 1972 pubblica un elenco di azioni: *Arrotolare, pieghettare, flettere, accumulare, curvare, accorciare, torcere, picchiettare, sgualcire, rifilare, strappare*, Joseph Beuys nel 1974 coabita con un coyote selvaggio per l'opera *Coyote. I Like America and America Likes Me* (Fig.8). Negli anni '70 l'arte continua ad evolversi, così come continua ad esistere l'arte astratta, l'"Art as Art"²², la pittura su tela e tutto ciò che c'era prima e dopo ogni filosofica 'morte dell'arte'. Le correnti di questi anni sono tante quante gli artisti che le confermano.

Félix González-Torres arriva a New York nel 1979 per specializzarsi in fotografia presso l'International Center of Photography, disciplina in cui prenderà il Master (MFA) nel 1987. All'inizio degli anni Ottanta, la strada per lavorare come artista a New York era duplice: da una parte stava risorgendo l'eroica pittura espressionista (il Neo-Espressionismo), dall'altra un'arte sovversiva, di femminismo, anticolonialismo, diritti civili e punk che voleva mettere in dubbio l'autorità e l'intera industria culturale. La città che trova è in preda all'euforia di Ronald Reagan, presidente che terrà una politica fondata sull'ostentazione della ricchezza; nel 1983 il valore del mercato dell'arte della sola città di New York sarà di due miliardi di dollari²³. Nel 1981 studia al Whitney

21 Carlo Vanoni, *I cani di Raffaello*, Ed. Solferino, 2021, p. 32.

22 'Art as art', concetto introdotto da Ad Reinhardt riguardante l'arte astratta, riportato da Denys Riout, *L'arte del ventesimo secolo*, Ed. Piccola Biblioteca Einaudi, 2019, p. 98.

23 Carlo Vanoni, *I cani di Raffaello*, p. 185.

Museum Independent Study Program, scuola d'arte di New York, quattro anni dopo viaggio in Europa, visita Venezia e ne studia pittura e architettura.

Dopo il Master nel 1987, González-Torres diventa istruttore d'arte alla New York University, dove lavora fino al 1989. Insegna il corso *Social Landscape*. Quello stesso anno i lavori di Andres Serrano, compreso *Piss Christ* (Fig.9) del 1987, sono esposti al Virginia Museum of Art a Richmond, mostra che farà molto scalpore, tanto da essere vittima di una campagna di opposizione da parte di Donald Wildmond dell'American Family Association²⁴. Sempre nel 1989 González-Torres riceve un finanziamento dalla National Endowment for the Arts (NEA), un'agenzia federale statunitense fondata da Lyndon B. Johnson, che tutt'oggi supporta e promuove promettenti progetti artistici. L'anno dopo 1990 inizia l'insegnamento al California Institute of the Arts a Valencia. I suoi corsi sono *AIDS and Its Representations* e *Social Landscapes*. Durante la docenza alla New York University González-Torres vivrà il fatto di essere l'unico ispanico ad insegnarci.

Quando andavo alla scuola d'arte alla New York University non c'erano altri ispanici nella struttura ad eccezione dell'addetto all'ascensore. Quando ho iniziato ad insegnare alla N.Y.U. nel 1987 ero solito scherzare sul fatto che il nome dell'addetto all'ascensore fosse finito nella lista dell'insegnante per errore. Sulla lista dei 55 insegnanti, io avevo l'unico nome che suonava ispanico²⁵.

L'insegnamento sarà per lui una forma di attivismo culturale, come lui stesso affermerà durante la stessa intervista con Tim Rollins. Vuole insegnare ai suoi studenti a sviluppare un pensiero critico-razionale, fondamentale per poter fare della critica d'arte valida. Dice alla classe di non fidarsi nemmeno di lui perché sa di non essere la voce

24 National Coalition against censorship, *National Endowment for the Arts: controversies in free speech*, ncac.org., consultato a giugno 2024. <https://ncac.org/resource/national-endowment-for-the-arts-controversies-in-free-speech>

25 "When I went to art school at New York University there weren't any Hispanics around except for the elevator man. When I started to teach at N.Y.U. in 1987 I used to joke that the elevator man's name got onto the teacher's list by accident. On the list of fifty-five teachers, I had the only Hispanic-sounding name", Tim Rollins, *Félix González-Torres: Interview*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 75.

dell'autorità. Anche lui sbaglia, lo ammette. È un artista che vuole ridefinire il ruolo dell'artista che secondo lui deve essere più investigatore, più scettico, più profondo.

1.3 1987, Group Material

A New York, Félix González-Torres inizia a relazionarsi con un collettivo di artisti, il Group Material, che usano uno “spazio artistico alternativo”²⁶ in affitto al numero 244 sulla 13th Street, nella Lower East Side di Manhattan. Fondato nel 1979 da Tim Rollin, Patrick Brennan, Julie Ault, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson e Beth Jacker²⁷, Group Material cambierà molti componenti negli anni, ma terrà sempre una struttura non gerarchica.

Erano artisti concettuali, alunni di Joseph Kosuth: un artista secondo cui l'arte funziona come “sistema di relazioni complesse irriducibile al solo piacere visivo”²⁸. Vogliono fare un'arte socialmente provocante cercando di annullare i formalismi estetici. Il primo volantino si intitola “ATTENZIONE: SPAZIO ALTERNATIVO!”²⁹ (Fig.10) ed il loro manifesto dichiara: “Anche se è facile e divertente, siamo stanchi di essere spettatori. Vogliamo fare qualche cosa, vogliamo creare la nostra cultura invece di comprarla soltanto”.³⁰ Trattano principalmente il coinvolgimento della comunità, fanno attivismo, invitano tutti ad interrogarsi sul ruolo dell'arte nella politica. Non erano interessati a creare oggetti, cercavano piuttosto una relazione con il quartiere. Lavorano con mostre temporanee aperte a tutti, la maggior parte delle volte spazi pubblicitari privati in luoghi pubblici: cartelloni, prime pagine di giornali, stazioni, per proporre al pubblico qualcosa di diverso dalla pubblicità. L'arte contemporanea di allora nella capitale del consumismo era la pura compravendita della cultura.

26 Group Material, *CAUTION: ALTERNATIVE SPACE!*, carta, 1981, New York.

27 Group Material vedrà associarsi tra i membri anche artisti come Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Carrie Mae Weems, Mike Glier, Nancy Spero, Nancy Linn, Hans Haacke, Richard Prince, Doug Ashford, Karen Rampsacher.

28 Joseph Kosuth, *Art as Idea as Idea*, conversazione con J. Siegel (1970), *Art Conceptuel 1*, catalogo della mostra, Centre Arts Plastiques Contemporains- Musée sd'Art Contemporain, Bourdeaux 1988, p. 104.

29 Group Material, *CAUTION: ALTERNATIVE SPACE!*, carta, 1981, New York.

30 Jonathan Griffin, *Group Material*, Johnatangriffin.org, 03.2010, consultato il 25 giugno 2024. <https://jonathangriffin.org/2010/03/01/group-material/>

Nel 1983, prima che González-Torres ne facesse parte, avevano affittato gli spazi pubblicitari dentro la metropolitana ed invitato 103 artisti a realizzare 30 pezzi ciascuno. Il progetto si chiama *Subculture* (Fig.11). Viene però dato loro il vincolo di non trattare contenuti religiosi o politici, un limite impegnativo e in contrasto con le intenzioni degli artisti, tanto che alcuni di loro provano invano a far ricorso alla Corte Suprema. Vanalynne Green, performer e allo stesso tempo segretaria a Wall Street, fotografa delle tazze di caffè e al centro di una di queste racconta una storia: ogni mattina il suo capo le chiede di portargli una tazza di caffè e quando un giorno lei gliela verserà in una tazza sporca, lui sorriderà ugualmente, ingenuo.

Félix González-Torres viene coinvolto nel progetto *Insert* (Fig.12), entra in contatto con il gruppo e decide di unirsi. Con *Insert*, Group Material aveva affittato un inserto della domenica del *New York Times*, giornale quotidiano che quell'anno stampava 90.000 copie e si stimava raggiungesse 150.000 lettori. Come per *Subculture*, invitano dieci artisti³¹ (tra cui appunto, González-Torres) a fare una pagina ciascuno. Il progetto originale in realtà era per il *Daily News*, ma al momento della pubblicazione, avevano rifiutato poiché consideravano l'opera "non arte, ma editoriale"³².

Uno dei primi progetti all'aperto del gruppo è *The Democracy Wall* (Fig.13), anche detto 'Da Zi Baos' riprendendo la parola cinese *dazibao* che letteralmente significa 'giornale a grandi caratteri' ed è una forma tradizionale di dialogo sociale scritto che viene realizzato pubblicamente nelle piazze. Nel 1976 in Cina era morto Mao Zedong, e Deng Xiaoping salendo al potere aveva modificato la Costituzione limitando alcune libertà. L'opera, del 1988, consiste in manifesti incollati sui muri, che riportano a caratteri neri su fondo giallo o rosso problemi sociali, risultati di dibattiti, commenti dei cittadini sulla politica. Il nero su giallo riporta pensieri di singoli individui, il nero su rosso quelli di gruppi organizzati. Lasciano la libertà al pubblico di aggiungere la propria opinione.

Nel 1989 il Group Material organizza per la prima volta *AIDS Timeline* (Fig.14) per il Berkeley Art Museum, University of California. Il gruppo a quel punto era composto da Félix González-Torres, Doug Ashford, Karen Ranspacher e Julie Ault.

31 Oltre a Félix González-Torres, Mike Glier, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Carrie Mae Weems, Nancy Spero, Nancy Linn, Hans Haacke, Richard Prince, Louise Lawler.

32 Doug Ashford, *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*, New Productivisms, 09.2010, consultato il 25 giugno 2024. <https://transversal.at/transversal/0910/ashford/en>

L'opera esaminava la situazione dell'AIDS negli USA ed i provvedimenti del governo a riguardo tramite artefatti, statistiche ufficiali, ritagli di giornali, liste di attivisti ed associazioni, opinioni pubbliche scritte. L'esposizione verrà riprodotta anche nel 1991 per la Whitney Biennial a New York, un museo molto prestigioso che anni prima, nel 1985, era stata anche la prima istituzione ad invitare il gruppo, che si era presentato con l'opera *Americana* (Fig.15).

González-Torres partecipa a questa arte politica, in cui le opere hanno vite troppo brevi a parer suo, perché una volta finita l'esposizione il gruppo non tornava più sul tema. L'artista voleva creare qualcosa di più persistente, gli piaceva l'immateriale ma non l'effimero. Comincia a pensare ad un'arte sempre politica e compromettente ma duratura, che non voleva però essere pura merce. Nel 1991 esce dal Group Material, che si scioglierà poi nel 1996, dopo aver realizzato 45 progetti.

1.4 Ross Laycock

Félix González-Torres incontra Ross nel 1983 in un famoso *drag club* a St. Marks Place nell'East Village, il *Boybar*, e se ne innamora perdutamente³³. Ross Laycock era nato il 5 marzo 1959 a Calgary, in Canada. Il padre era morto quando aveva 10 anni, lasciando Ross con la madre e le sue tre sorelle. Il giovane aveva studiato scienze alla British Columbia University di Vancouver, dove si era appassionato anche di musica. Dopo un anno a Vancouver si era trasferito alla McGill University di Montreal per proseguire gli studi scientifici. Per mantenersi aveva lavorato nel reparto uomini di Holt Renfrew, negozio esclusivo di Montreal. Grazie a questo lavoro era entrato nel campo della moda e aveva deciso di cambiare carriera: nel 1980 si era trasferito a New York dove aveva iniziato il percorso al Fashion Institute of Technology, nel quale confezionava vestiti con la 'Bernina', una macchina da cucire italiana³⁴.

La relazione tra Félix González-Torres e Ross Laycock durerà per il resto della loro vita. Marciano assieme nel *Gay Pride* del 1989, passando accanto al primo cartellone pubblicitario di González-Torres a Sheridan Square, *Untitled* (1989)

33 Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 365.

34 Carlo Vanoni, *I cani di Raffaello*, pp. 169-171.

[*Sheridan Square billboard*] (Fig.16). È un'opera che commemora il ventesimo anniversario dei moti di Stonewall. Sono due linee di testo bianco su uno sfondo nero rettangolare con scritto: "People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1891 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 March on Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969"³⁵, date, eventi e nomi che ripercorrono i momenti salienti della storia del *gay rights movement*. La più vecchia data citata, il 1891, è l'anno d'inizio della relazione tra il poeta irlandese Oscar Wilde e lo scrittore inglese Alfred Douglas, unione che porterà anche al processo per "sodomia e orrenda indecenza".³⁶ È uno degli ultimi lavori dove l'artista tratta in pubblico il tema dell'omosessualità e dell'AIDS con iconografia, se così si può chiamare, pubblica: pochi anni dopo inizierà infatti a utilizzare il privato con esperienze personali, fotografie scattate da lui, frammenti di vita.

I due iniziano a vivere assieme, amandosi e amando l'arte. Si influenzano l'un l'altro nelle loro passioni, guarderanno assieme *Gold Field* (Fig.17) di Roni Horn al Temporary Contemporary, sede temporanea del Museum of Contemporary Art di Los Angeles. Un foglio in oro puro ricotto poggiato sul pavimento, lungo 120 cm e spesso 0,0008 cm. Non uno sfondo medievale, non un mosaico bizantino: oro e basta, spoglio di ogni significato, nella sua più concreta materia, senza tempo né spazio né divino. González-Torres dichiarerà: "Siamo rimasti stupefatti dalla presenza eroica, gentile e orizzontale di questo dono. (...) Ross ed io parlavamo sempre di quest'opera, di quanto ci avesse toccato. Dopo di essa ogni tramonto divenne 'The Gold Field'."³⁷ e prenderà in prestito il titolo di quel terreno dorato, dato appunto da Roni Horn.

Nel 1990 i due si trasferiscono definitivamente a Los Angeles con il loro labrador nero Harry e i due gatti siamesi, Biko e Pebbles. Ravenswood Apartments, al 570 di Rossmore Avenue, dove la coppia andava per prendersi una pausa dalla frenesia di New

35 Félix González-Torres, *Untitled (1989) [Sheridan Square billboard]*, 1989, New York, Sheridan Square, Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 392.

36 "sodomy and gross indecency", The Félix González-Torres Foundation, *Untitled (Billboard)*, The Félix González-Torres Foundation,org, consultato a luglio 2024. <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/exhibitions/untitled-billboard3>

37 "We were blown away heroic, gentle and horizontal presence of this gift. Ross and I always talked about this work, how much it affected us. After that any sunset became 'The Gold Field'." Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 150.

York, è un appartamento in stile Art Déco progettato nel 1930 dall'architetto russo Max Maltzan.

Si trasferiscono anche perché in quegli ultimi tre anni di relazione a Ross Laycock era stata diagnosticata l'AIDS.

1.5 Omosessualità e AIDS, seconda metà del '900

“Sappiamo di essere uguali”³⁸. Così dichiara nel 1953 a Los Angeles una militante della Mattachine Society, prima organizzazione omofila degli Stati Uniti.

Cosa significava quindi essere omosessuali negli anni '90 negli USA? Félix González-Torres nasce a Cuba e come detto in precedenza, lì la sua omosessualità non poteva essere espressa liberamente. New York era invece la città che per eccellenza non poteva più sconvolgersi. L'abbattimento di stereotipi e confini aveva avuto inizio già con Marcel Duchamp agli albori del secolo. Il 'travestitismo' che Duchamp mise in atto impersonando il suo alter-ego *Rose Selavy* è solo una delle poche provocazioni che inscenò nella liberale Grande Mela. La filosofia di DADA, che cercherà di rispettare evitando di chiamarlo 'movimento' o 'corrente', si basava sulla decostruzione di tutto e ciò comprendeva anche la decostruzione del genere. Uomini di provenienze diverse vivevano nella più completa libertà, comunicando in tutte le lingue, arrivando anche a comunicare attraverso immagini e versi, senza l'aiuto di un linguaggio verbale, seguendo un'alimentazione vegana e abbandonando le costrizioni della società, compresa quella di dover coprire il proprio corpo: le *performance* di genere erano all'ordine della serata. Hannah Hoch, con DADA di Berlino, mescola corpi maschili e femminili con fotomontaggi e collage nell'opera *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany* (Fig.18), del 1919. Principi che continueranno il filo logico anche di quello che sarà il New Dada.

Dopo la battuta d'arresto subita durante la Seconda guerra mondiale (dovuta alla miseria, alle deportazioni e al terrore generalizzato), quasi in reazione al ritorno all'ordine che la guerra fredda imponeva, gli Stati Uniti diventeranno la base del movimento per l'affermazione dei diritti degli omosessuali. A metà secolo negli U.S.A.

38 “We know we are the same”, Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 209.

stava infatti cambiando la società. Sono gli anni della guerra in Vietnam, delle rivolte studentesche, dei figli dei fiori e del pacifismo. Nascono le prime organizzazioni omofile, prima di tutte fu menzionata Mattachine Society a Los Angeles, associazioni inizialmente clandestine che secondo le idee marxiste sfidavano la discriminazione omosessuale.

Nel 1955 l'American Law Institute rende nota l'ampia diffusione di pratiche omosessuali, negandone il carattere patologico e proponendo di diminuire le pene per i reati associati³⁹. La scelta fa riflettere, considerando soprattutto che solo un anno prima nel Regno Unito era morto suicida il matematico e crittografo omosessuale Alan Turing⁴⁰.

Il filosofo francese Michel Foucault in *Storia della sessualità* del 1976 inizia a sdoganare la cosiddetta 'sodomia'. Nel suo trattato teorizza infatti "una specificazione nuova degli individui"⁴¹, data dall'interesse scientifico per la varietà dei comportamenti sessuali. Tuttavia, per molto tempo si pensa che l'omosessuale non solo è intrinsecamente peccatore, esercitante una pratica immorale, ma anche paziente affetto da una condizione psicopatologica. Rappresenta quindi un errore della società ed è esponente di una 'specie deviata', 'fortunatamente' in minoranza ma assolutamente da eliminare. Nel 1935 Sigmund Freud era stato il primo a classificare l'omosessualità come "variante della funzione sessuale" e non come "malattia" ma affermerà anche che è "una forma di immaturità psichica e di fissazione nello sviluppo psicosessuale"⁴². Può sembrare una contraddizione, ma questa duplicità non è poi così inconciliabile ai tempi di Freud: l'idea di sessualità era molto legata al concetto binario di uomo-donna. C'era ancora l'adesso messa in discussione idea della convergenza tra orientamento sessuale e identità di genere. Sigmund Freud dichiarerà anche che "l'impresa di trasformare un omosessuale pienamente sviluppato in un eterosessuale non offre prospettive di

39 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 202.

40 Alan Turing, crittografo e matematico, muore suicida perché forzato a reprimere la sua omosessualità.

41 Guido Giovanardi, Vittorio Lingiardi, Nicola Nardelli, Anna Maria Speranza, *Consulenza psicologica e psicoterapia con persone lesbiche, gay, bisessuali, transgender, non binarie*, Raffaello Cortina Editore, 2023, p. 3.

42 Guido Giovanardi, Vittorio Lingiardi, Nicola Nardelli, Anna Maria Speranza, *Consulenza psicologica e psicoterapia con persone lesbiche, gay, bisessuali, transgender, non binarie*, p. 4.

successo molto migliori dell'impresa opposta"⁴³ ed è anche grazie a questa teoria se la situazione inizierà a modificarsi⁴⁴.

Nel 1966 Tony Laura detto 'Fat Tony' acquista lo Stonewall Inn, locale che diventerà un famoso *gay bar*. Tony Laura gestiva affari per conto del clan mafioso Genovese, una delle famiglie malavitose più facoltose negli Stati Uniti. Era vietato vendere alcolici alle persone omosessuali e i bar di New York finiscono in mano alla mafia, che vuole sfruttare il giro di affari che ciò porta. Grazie quindi alla protezione garantita, i *gay bar* erano gli unici luoghi dove si poteva trovare rifugio da discriminazioni e abusi. Il 28 giugno 1969 alcuni poliziotti irrompono nello Stonewall Inn e spingono in bagno alcuni clienti in abiti femminili per controllarne il sesso. L'intenzione intimidatoria si trasforma invece in proteste e rivolte: è l'inizio ufficiale del *gay rights movement* negli Stati Uniti. Un anno dopo un gruppo di attivisti commemora l'anniversario dei poi denominati 'moti di Stonewall' e forma il 'Christopher Street Liberation Day': è il primo *Gay Pride*. Nel 2016 il presidente Obama riconoscerà il contributo della città nella lotta per i diritti LGBTQ+, dichiarando lo Stonewall Inn, Christopher Park e le aree circostanti monumenti nazionali, ma negli anni 1969 la strada per la liberazione era ancora lunga.

A inizio anni '70, negli Stati Uniti, psicoterapeuti omosessuali escono allo scoperto ed iniziano a parlare di sé. Se sul piano scientifico il processo di depatologizzazione era iniziato, come spesso accade la società non era pronta ai traguardi della medicina e a livello culturale lo stigma rimarrà a lungo. Dal punto di vista delle scienze sociali, infatti, l'omosessualità non è determinata da meri fattori genetici o biologici, ma rappresenta le differenze nello sviluppo evolutivo, ambientale, culturale e sociale di uomini e donne. Le persone omosessuali in primis sono condizionate dall'ostilità sociale che hanno interiorizzato.

Quando Félix González-Torres arriva a New York, l'omosessualità era considerata reato in 49 Stati americani. Dopo Stonewall, tuttavia, gli uomini gay avevano spazi a loro dedicati e parzialmente protetti. Locali, circoli, associazioni sempre più esclusive e

43 Guido Giovanardi, Vittorio Lingiardi, Nicola Nardelli, Anna Maria Speranza, *Consulenza psicologica e psicoterapia con persone lesbiche, gay, bisessuali, transgender, non binarie*, p. 4.

44 Purtroppo, nonostante l'importanza del tema, in questa tesi tratto principalmente l'omosessualità maschile. C'è infatti una forte distinzione tra questa e quella femminile, che ha una storia a parte. Per chi interessato però consiglio di seguire l'interessantissima storia di "Daughter of Bilitis", prima associazione omofila femminile americana come specchio della Mattachine Society.

specializzate, divise in categorie particolari come “attivisti gay” o “uomini in pelle nera” o “artisti drag”⁴⁵. Luoghi in cui purtroppo inizia a diffondersi l’utilizzo di droga, con protagonista l’eroina iniettata in vena.

L’AIDS fu una catastrofe, riempiendo settimanalmente i necrologi di giornali e riviste gay. Il primo grido d’allarme ufficiale è nel 1981 quando i Centers for Disease Control degli Stati Uniti pubblicano il primo rapporto su una malattia sconosciuta che colpisce giovani uomini gay. La diffusione di questa epidemia purtroppo è decisiva nell’incrementare l’odio verso la comunità omosessuale, tanto che inizialmente l’AIDS venne definita dai medici stessi come “GRID”: Gay-Related Immune Deficiency.⁴⁶ L’AIDS viene chiamata anche epidemia delle “4 h” poiché comprendente “homosexual, heroin addicts, haemophiliacs e haitians”⁴⁷: omosessuali, eroinomani, emofiliaci, haitiani. Nelle città americane, oltre agli omosessuali, tra i più colpiti ci furono infatti gli haitiani e i sudamericani (*latinos*) poiché grandi consumatori di droghe intravenose.⁴⁸ Nel 1982 Alan Malyon teorizza la “Gay Affermative Therapy”⁴⁹, una terapia volta ad aiutare le persone omosessuali ad accettarsi nonostante i pregiudizi interiorizzati, ma lo stigma legato alla malattia ne preclude il successo.

Cause e modalità di trasmissione sembrano un mistero, nel panico totale le sospette vie del contagio sono molteplici e assurde: animali sporchi come topi o zanzare, bicchieri, spazzolini da denti, strette di mano e baci.⁵⁰ La tragica propagazione dell’epidemia ha invece altre cause: la diffusione delle droghe da ago, i rapporti non protetti, la scarsa igiene nelle rudimentali trasfusioni di sangue di emergenza, da una parte le mancate conoscenze mediche, dall’altra la reticenza nell’averle. Gli omosessuali erano gli emarginati che stavano morendo di AIDS, malattia per la quale infatti nessuno cercava una cura. “Perché, in fondo, debellare ciò che ripulisce l’umanità?”⁵¹, questa la domanda retorica del drammaturgo Eugenio Nocciolini e dell’avvocato Edoardo Orlandi sul tema.

45 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 333.

46 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 342.

47 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 342.

48 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 220.

49 Guido Giovanardi, Vittorio Lingiardi, Nicola Nardelli, Anna Maria Speranza, *Consulenza psicologica e psicoterapia con persone lesbiche, gay, bisessuali, transgender, non binarie*, pp. 10-11.

50 Robert Aldrich, *Gay Life and Culture. A World History*, p. 343.

51 Eugenio Nocciolini, Edoardo Orlandi, *Nessuno, Il mostro di Firenze*, ep. 11, ascoltato a febbraio 2024.

La causa dell'AIDS, ovvero la scoperta e l'isolamento del virus HIV, avviene soltanto nel 1984, grazie a un gruppo di scienziati francesi, e con essa le raccomandazioni scientifiche ufficiali sul sesso sicuro. Qualche anno dopo si inizia il *NAMES Project AIDS Memorial Quilt* (Fig.19), un cenotafico simbolo composto da coperte riportanti i nomi delle vite perdute per AIDS. Nel 1992 si arriverà a contare più di 20.000 coperte di fronte al Washington Memorial e ad oggi le coperte sono tanto numerose da essere state parzialmente spostate. Dovranno arrivare gli anni '90 e morti di personaggi importanti come quella di Freddie Mercury per scuotere le coscienze. Dovrà arrivare infatti il 1990 per introdurre validi farmaci antivirali come l'AZT.

L'altra faccia della medaglia è che l'AIDS porta alle campagne per il sesso sicuro, ai centri di trattamento e di supporto e, venendo erroneamente associata ad uno specifico gruppo sessuale, porta il tema dei comportamenti sessuali e della loro salute al centro dell'attenzione pubblica, scatenando i dibattiti.

L'American Psychiatric Association (APA) aveva derubricato definitivamente l'omosessualità dalla lista delle malattie mentali nel 1987⁵². Questa scelta condizionerà nel 1992 l'Organizzazione Mondiale della Sanità (OMS) ad eliminarla a sua volta dai disturbi mentali, confermando che "l'orientamento sessuale non è, di per sé, indicatore psicopatologico"⁵³. L'omosessualità è una semplice variante non patologica della sessualità umana e, come non esiste una sola eterosessualità, così esistono diverse omosessualità.

Félix González-Torres vive e lavora a Cuba in una decade di forte controllo e repressione, per poi sperare in una boccata d'aria nella liberale New York di lì a poco sommersa dall'epidemia e dalla discriminazione annessa. L'artista in particolare faceva parte contemporaneamente di tre gruppi fortemente emarginati: era cubano, omosessuale e sieropositivo. Per quello che riguarda nello specifico la sua arte, i rivoluzionari anni '60 sono anche gli anni in cui a New York il fotografo Robert Mapplethorpe è giovane e ostenta un *machismo* innaturale, nel tentativo di rifiutare le

52 L'associazione aveva inizialmente classificato l'omosessualità in "egosintonica" ed "egodistonica", erano diagnosi diverse e verranno eliminate entrambe dalla lista delle malattie mentali rispettivamente nel 1973 e nel 1987.

53 Vittorio Lingiardi, *La depatologizzazione dell'omosessualità come presupposto per il benessere psicofisico delle persone gay o lesbiche*, Portale Nazionale LGBT, dal 2012, consultato a giugno 2024. <http://www.portalenazionalelgbt.it/la-depatologizzazione-dellomosessualita-come-presupposto-per-il-benessere-psicofisico-delle-persone-gay-o-lesbiche/index.html>

sue tendenze omosessuali. Dal 1970 Mapplethorpe inizia ad utilizzare immagini fatte con una Polaroid. Del 1973 è la prima mostra personale *Polaroids*, presso la Light Gallery di New York, contenente opere che González-Torres studierà molto.

Robert Mapplethorpe realizza la serie *Portfolio X* (Fig.20), ritraendo pratiche spinte come il BDSM, elimina il confine tra ‘nudo artistico’ e ‘pornografia’. Ritrae coppie vere e sé stesso: ciò di cui non si poteva neppure parlare ora non solo viene fotografato e considerato arte, ma esposto nelle gallerie. Robert Mapplethorpe muore di AIDS il 9 marzo 1989. Nel 1990 si organizza a Cincinnati, presso la Corcoran Gallery of Art, una sua retrospettiva, *The Perfect Moment*, contenente sette ritratti sadomaso. Molte organizzazioni conservatrici e religiose si oppongono e, cedendo alle pressioni politiche, si annulla la mostra. Contrari a finanziamenti pubblici di questo tipo, i membri del Congresso degli Stati Uniti scrivono in una lettera rivolta alla National Endowment for the Arts: “Noi membri del Congresso ci chiediamo se la NEA-National Endowment for the Arts stia spendendo i dollari delle tasse per i sussidi agli artisti in modo responsabile”⁵⁴. Si inizia quindi un processo contro il Cincinnati Contemporary Arts Center e contro Dennis Barrie, suo direttore, per “induzione all’oscenità”⁵⁵, infine prosciolti.

Félix González-Torres vive tutto questo e decide di fare un’arte meno esplicita, ma pur sempre libera, sovversiva e omosessuale. Lui non vuole essere censurato e dopo la sua morte *Untitled 1991[bed billboard]* (Fig.45) sarà esposto nel 1999 persino a Bogotà. Il giudizio politico che aveva censurato l’opera di Mapplethorpe non potrà censurare un letto sfatto in cui non si ritrae nemmeno un centimetro di pelle. Quest’opera verrà trattata nel terzo capitolo.

54 Lettera rivolta alla “National Endowment for the Arts” (NEA), Whashington Post, trad.it. di cura della redazione Exibart, *Cold Case per Robert Mapplethorpe*, 17.06.2019, consultato a giugno 2024. <https://www.exibart.com/giro-del-mondo/cold-case-per-robert-mapplethorpe/amp/>

55 Lettera rivolta alla “National Endowment for the Arts” (NEA), Whashington Post, consultato a giugno 2024. <https://www.exibart.com/giro-del-mondo/cold-case-per-robert-mapplethorpe/amp/>

2. Félix González-Torres, opere, materiali e tecniche

2.1 'Untitled', la questione dei (non) titoli

I titoli non sono solo appendici di testo, sono parte fondamentale dell'opera. Il titolo descrive, indirizza lo sguardo, dice cosa guardare, indica il soggetto o un dettaglio. Indica un luogo, una tecnica, un pensiero. Il concetto di titolo quindi, in quanto parte dell'opera d'arte, cambia con essa. Nell'impressionismo sono una dichiarazione di guerra. Se nel 1874 Claude Monet avesse scritto *croquis* di fronte a *Soleil Levant* (Fig.21), il critico Louis Leroy non avrebbe infuocato *Le Chiarivari* e l'intera Parigi definendolo 'Impression'. Quelle forme indefinite senza linea di contorno si vedevano già nei Salon dell'epoca: solo, non erano considerate opere finite⁵⁶. Il titolo è infatti anche uno status dell'opera.

Con Duchamp è ulteriore provocazione. Titoli come *Trébuchet* (Fig.22) o *Fountain* (Fig.23) non solo sono devianti e confondono, spesso addirittura irritano l'osservatore. Decidere di non darne uno è comunque una presa di posizione a riguardo e la scelta di dare proprio 'Senza titolo' è una profonda riflessione sul concetto stesso.

I titoli che Félix González-Torres dà ai suoi lavori sono sempre *Untitled*, un nome a cui però segue una data, un luogo, un riferimento personale. Le eccezioni sono nelle opere di inizio carriera, probabilmente perché l'artista ancora doveva sviluppare un'idea definita a riguardo. Durante gli studi a Puerto Rico pubblica *Contaminación ambien/mental* (Fig.24) nel giornale *El Nuevo Día* del 24 agosto del 1980. *Contaminación ambien/mental* consiste in sei foto identiche di edifici davanti una spiaggia, in bianco e nero con varie tonalità. Accompagna l'articolo *El arte como idea* di Samuel Cherson e ogni foto è associata ad un testo.⁵⁷ Il primo *Untitled* risale probabilmente alla Mostra Nazionale di Fotografia di Puerto Rico del 1985, con, appunto, *Untitled (1985)*. È la fotografia di una scultura, associata ad un testo poetico, trovata nel catalogo della mostra, di cui oggi purtroppo non abbiamo una foto. Le

⁵⁶ Nella stessa esposizione Monet aveva esposto *Le Havre*, lo stesso soggetto di *Soleil Levant*, che però non ha provocato critiche perché lo definisce appunto *croquis*, ovvero 'schizzo'.

⁵⁷ Elvis Fuente, *En Puerto Rico: una imagen por reconstruir*, ArtNexus, 24.02.2006, data di consultazione: 17.07.2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63271d90cc21cf7c09f7f3/59/felix-gonzalez-torres>

informazioni scritte diventano parte dell'immagine. Come affermato da Nelson Rivera, curatore del catalogo della mostra, le immagini di González-Torres “si combinano con testi che fanno riferimento all'atto fotografico stesso.”⁵⁸

Tornando però ad analizzare prettamente i titoli, o meglio, i non titoli, c'è da chiarire che Félix González-Torres non è il primo a utilizzare *Untitled*: Frank Stella, Joseph Beuys, Donald Judd prima di lui avevano adottato tale scelta per alcune loro opere. Per ciò che riguarda nello specifico González-Torres, critici e storici dell'arte hanno formulato svariate teorie.

Per Charles Merewether, scrittore e storico dell'arte specializzato nella contemporaneità americana: “L'uso delle parentesi che segue ‘Untitled’ segna lo sviluppo di uno spazio che è allo stesso tempo supplementare ed eterogeneo a sé stesso.”⁵⁹ Per lui, quindi, è un lavoro sullo spazio. L'opera è *Untitled* e le parentesi sono una discontinuità, una deviazione dal luogo di origine. Come se tutto l'insieme fosse una forma senza titolo e le singole opere dei ‘bivi’ da esso, subordinati ma autonomi. È come, quindi, se l'opera riuscisse ad avere un significato solo estraniandosi da sé stessa.

Secondo Julia Buenaventura, la scelta di staccare il titolo da *Untitled* è un messaggio che l'artista vuole darci: il contenuto, il significato, sta nelle parentesi, nell'interno, nell'implicito.⁶⁰

Lisa Graziose Corrin, curatrice e direttrice del Williams College Museum of Art, dirà a riguardo: “L'uso di ‘Senza titolo’ è particolarmente generoso in quanto implica l'apertura a molteplici letture. Per l'artista era importante che il suo lavoro fornisse un ricettacolo abbastanza grande da essere riempito con le associazioni dello spettatore, associazioni che potevano acquisire nuovo significato dal contesto specifico in cui

⁵⁸ “se combinan con textos que hacen referencia al acto fotográfico mismo”, Nelson Rivera, *II Muestra Nacional de Fotografía Puertorriqueña, Museo de Historia Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico en Río Piedras*, in Elvis Fuente, *En Puerto Rico: una imagen por reconstruir*, ArtNexus, 24.02.2006, data di consultazione: 17.07.2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63271d90cc21cf7c09f7f3/59/felix-gonzalez-torres>

⁵⁹ “The use of the parenthetical following ‘untitled’ marks the unfolding of a space that is at once supplementary and heterogeneous to itself.”, Charles Merewether, *The past to come: Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 223.

⁶⁰ Julia Buenaventura, *Félix González-Torres por Julia Buenaventura*, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024. https://youtu.be/IONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

l'opera veniva vissuta".⁶¹ Senza quindi sbilanciarsi in un'articolata specificità tecnica, attribuisce a questa scelta la libera interpretazione da parte del pubblico.

Robert Nickas, scrittore e curatore d'arte contemporanea, nel 1991 l'ha chiesto direttamente all'artista:

RN: Nonostante i tuoi lavori siano senza titolo, ci sono dei sottotitoli tra parentesi. Anche i titoli hanno una loro parte nascosta. Dietro ogni rifiuto di nominare o parlare c'è una traccia che si fa sentire a gran voce: Double Fear, Still Life, Placebo, Death By Gun – tutti molto densi di significato, lasciati da parte, innominati.

FGT: Le cose vengono suggerite o alluse con discrezione.

L'opera è senza titolo perché il 'significato' cambia continuamente nel tempo e nello spazio. Inoltre, questa non è proprio la mia lingua, ma la lingua che ho imparato. Quindi sono riluttante a dare un nome a qualcosa che mi viene imposto. C'è anche una terza ragione: la mia sessualità non è mai stata rivelata da nessun'altra parte. Mi sono reso conto che ero qualcos'altro che non vedevo a casa, e più tardi, crescendo, ho scoperto di cosa si trattasse. Mi era nascosto ma sono riuscito a trovarlo. Devi fare i conti con chi è il tuo pubblico. Per chi stai facendo queste cose? Con chi stai cercando di stabilire un dialogo?⁶²

È perciò un insieme di scelte, sicuramente più numerose delle tre elencate. L'unicità del pensiero critico individuale dovuto alla molteplicità di interpretazioni è un tema persistente in Félix González-Torres. Personalmente condivido la teoria di Corrin. A parer mio, la ricerca senza risposta è parte del messaggio dell'artista. Ci sono titoli

⁶¹ "The use of 'Untitled' is particularly generous in that it implies openness to multiple readings. It was important to the artist that his work provide a receptacle large enough to be filled with the associations of the viewer, associations that might gain new meaning from the specific context in which the work was experienced", Lisa Graziose Corrin, *Félix González-Torres*, Serpentine Gallery, 2000, p. 11.

⁶² Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 40.

che sono richiami a eventi storici o politici, ci sono nomi, date, luoghi, riferimenti personali che mai riusciremo ad interpretare.

Per ciò che riguarda la mia ricerca nello specifico, come dichiarato nell'intervista, Félix González-Torres sentiva la sua sessualità 'archiviata', nascosta in una parentesi che era quella parte della sua vita. L'artista non è mai esplicitamente omosessuale nei suoi titoli, rimanendo in linea quindi con la sua stessa filosofia. Il suo orientamento è velato ma presente, come con la scelta di *Untitled (Loverboy)* (Fig.25) e con la figura di Ross: esiste anche se tra parentesi. Con *Untitled (Rossmore II)* (Fig.26), *75 pounds di caramelle verdi*, fa riferimento al gioco di parole 'più Ross' e all'omonima via di Los Angeles, città designata alla loro vita privata. Con *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (Fig.27) il nome è inequivocabile, ma pur sempre senza riferimenti sessuali. Sicuramente c'è un grande lavoro che González-Torres vuole farci fare con le parole. Mi viene anche da pensare, parafrasando il pensiero di Merewether, che il suo operato sia un unico grande 'Senza titolo' e le singole appendici che vengono a seguito, collegamenti di ramificazioni.

González-Torres è molto interessato alla poetica. Nel 1979 pubblica vari racconti e poesie nella rivista studentesca *Contornos* e 'Arti grafiche' è stato il primo corso che frequenta nella UPR.⁶³ Con i titoli o dentro l'opera, l'artista cubano sempre trova l'occasione per incorporare la scrittura all'immagine. Come l'artista stesso afferma: "È difficile separare l'immagine dal testo. È una reazione logica la nostra ricostruzione verbale, immediatamente dopo aver visto un'immagine. Anche quando non c'è un testo scritto."⁶⁴ Anche la lingua in cui scrive i titoli è molto interessante. Nonostante la difficoltà e la riluttanza ammessa, González-Torres parla perfettamente sia lo spagnolo che l'inglese, eppure i titoli non sono bilingui. *Contaminación ambient/mental* quando è a Puerto Rico, *Untitled (Loverboy)* negli USA: l'artista sceglie di scrivere nella lingua del paese in cui si trova al momento, la lingua del pubblico a cui quell'opera è rivolta.

⁶³ Elvis Fuente, *En Puerto Rico: una imagen por reconstruir*, ArtNexus, 24.02.2006, data di consultazione: 17.07.2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63271d90cc21cf7c09f7f3/59/felix-gonzalez-torres>

⁶⁴ "Es difícil separar la imagen del texto. Es una reacción lógica la estructuración verbal nuestra, inmediatamente al ver una imagen. Inclusive cuando no hay un texto escrito", Félix González-Torres in Elvis Fuente, *En Puerto Rico: una imagen por reconstruir*. ArtNexus, 24.02.2006, data di consultazione: 17.07.2024. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63271d90cc21cf7c09f7f3/59/felix-gonzalez-torres>

Per quanto personali, i titoli di Félix González-Torres sono pensati per essere rivolti al pubblico, a noi.

2.2 Materiali e tecniche

In un decennio dove ormai la provocazione era *cliché* e gli artisti erano in un'estenuante competizione verso l'originalità, Félix González-Torres inizia la ricerca del suo personalissimo stile.

La fotografia è una tecnica che lo accompagnerà sempre, dall'inizio alla fine della sua carriera, una passione messa a frutto nei suoi anni di studio. Spazia tra polaroid, analogiche e stampe digitali. Fotografa città, onde, neve, Ross con un cane, Ross con un gatto, impronte nella sabbia di una spiaggia che potrebbe essere ovunque: sulle bianche coste di Cuba o di Miami, o lungo le rive di un mare abbandonato di uno dei suoi viaggi. In qualche modo González-Torres riesce a rendere la fotografia sia intima, come se stessimo sbirciando dai suoi occhi, che distaccata, resa semplicemente il punto di vista di un osservatore esterno. Come tante altre, nonostante la difficoltà nell'essere accettata al suo esordio nel campo artistico, questa tecnica era diventata molto popolare negli ultimi decenni, da quando era diventata un po' un pretesto per abbandonare la figurazione.

Con addosso la sensazione che sia già stato fatto tutto il resto, l'artista cubano sperimenta anche con la tradizione, le tecniche del suo tempo e materiali inediti. Nel 1979, quando ancora lavora presso l'università di Puerto Rico, realizza un'opera di cui non abbiamo purtroppo immagini: la performance *TV Vacío-Vacío*. Consiste in due persone sedute di fronte ad uno schermo senza segnale, mentre l'artista legge un testo ironico di temi quotidiani legati alla televisione.⁶⁵ Le opere di González-Torres lavorano sempre molto sulla presenza e sulla durata, ma l'arte performativa rimarrà una rarità per lui. A carriera maturata *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (Fig.28), del 1991, è uno degli unici due lavori che consistono nelle azioni di un individuo ad hoc. *Untitled (Arena)* (Fig.29) del 1993, con due ballerini maschi, è l'altro.

⁶⁵ The Félix González-Torres Foundation, sito ufficiale. <https://ncac.org/resource/national-endowment-for-the-arts-controversies-in-free-speech>

Per la sua attenzione alla vita politica e influenzato dalla sua attività con il Material Group, l'artista è molto interessato ai media e alla comunicazione di massa. Giornali, cartelloni pubblicitari (*billboards*), locandine, riviste di ogni tipo. Con immagini di folle ritagliate dai giornali realizza nel 1987 il suo primo puzzle, una tecnica che utilizzerà anche per molte altre opere. Sebbene Félix González-Torres disegni e provi anche l'acrilico su tela, la pittura nella seconda metà del '900 era un uroboro troppo instabile e controverso, per cui olio su tela e sanguigna erano un lontano ricordo.

González-Torres allora scrive e, come abbiamo già trattato, aveva solide basi nel campo. Realizza molte opere consistenti in linee temporali (*timelines*) scritte su un fondo a tinta unita. Non c'è un apparente ordine: né cronologico, né di rilevanza. La sequenza richiama un flusso di pensieri, di accostamenti di momenti o persone. Punti di riferimento personali in una documentazione confusa, per la quale lo spettatore non ha quindi la narrazione standard. González-Torres afferma di aver creato le *timelines* anche per educare le nuove generazioni, che rischiano di non ricordare a causa della politica: "(...) Gli spazi vuoti servivano come schermi per le persone per proiettarle all'interno di quegli eventi".⁶⁶ Così, nel 1987, la prima delle sue linee di dati.

Nel 1989 realizza *Untitled (Loverboy)*, il primo di otto opere che consistono in tende da attraversare. Impattanti alla vista e scorrevoli sulla pelle, di tela, di perline, in ogni colore: attirano da lontano e spingono lo spettatore al contatto, in un periodo in cui il contatto faceva paura ed era evitato. Definisce così quale tipo di opere gli interessano di più: quelle che coinvolgono il pubblico.

Unendo quindi scrittura e interazione, realizza anche pile di fogli identici, stampati, che gli spettatori potevano portarsi via. La sua dichiarazione: "Le pile vengono da un'idea di stabilire una relazione più intima con il pubblico e per permettere all'opera di essere ricontestualizzata più volte. Ogni volta che qualcuno assume un foglio esso prende un significato e un contesto completamente diversi."⁶⁷

⁶⁶ "The blank spaces served as a screen for people to project themselves into those events." , Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 43.

⁶⁷ "The stacks came from an idea of establishing a closer relationship with the public and allowing the work to be recontextualized many times. Every time someone takes a piece of paper it takes on a completely different meaning and context.", Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 40.

González-Torres realizza perciò la sua prima risma: *Untitled (1988) [stack on pedestal]* (Fig.30): due righe stampate nere su una pila di fogli rettangolari bianchi.

Queste due righe sono:

“Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal
O’Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A. 1985”⁶⁸

È un chiaro riferimento alla campagna anti-preservativo che il cardinale e arcivescovo britannico O’Connor, aveva effettuato. Le scritte sono una denuncia nero su bianco verso le malattie a cui ciò aveva portato e la quantità di persone che aveva condannato a morte. Il 1987 fa riferimento all’anno in cui il senatore Jesse Helms proclamò l’emendamento per prevenire qualsiasi finanziamento per la prevenzione dell’AIDS e l’educazione sessuale, onde evitare qualsiasi incoraggiamento, diretto o indiretto, ad attività omosessuali. Inizialmente l’opera era dotata di un piedistallo, che l’artista toglie poco dopo, posizionando la pila direttamente per terra, come un oggetto qualsiasi. C’è da dire però che l’uso di risme non è un’invenzione sua. Nel 1968 l’artista dell’Arte povera Giulio Paolini aveva creato un’opera partendo da una risma di carta bianca, esposta in una mostra alla Hayward Gallery di Londra nel 1993 e, come abbiamo visto, la prima risma di carta di Félix González-Torres risale al 1988. Rispondendo a un critico che colse la riscoperta dell’opera di Paolini come prova che González-Torres non aveva inventato l’idea, l’artista ammette prontamente la presa d’ispirazione.

La prima opera di Félix González-Torres con il cibo risale al 1990 ed è *Untitled (Fortune Cookie Corner)* (Fig.31), ed è l’ennesima opera che incorpora anche la scrittura, con i bigliettini nei biscotti. Lavorare con cumuli sugli angoli ricorda un po’ Richard Serra di fine anni ‘60, l’artista cubano però realizza anche dei tappeti, come Carl Andre e Roni Horn. Dai biscotti della fortuna passa al suo dolcime più celebre: le caramelle. Deborah Cherry, scrittrice e curatrice, le interpreta come onde (per i cumuli frastagliati), o come mari (nei piatti ma lucenti tappeti), in richiamo alle traversate marittime dei flussi migratori.⁶⁹ Le caramelle tuttavia assumono significati diversi in base all’opera. Un esempio iconico è *Untitled (Placebo)* (Fig.32), del 1991. È un’opera

⁶⁸ Félix González-Torres, *Untitled (1988) [stack on pedestal]*, 1988.

⁶⁹ Deborah Cherry, *Sweet Memories: encountering the candy spills of Félix González-Torres*, pp. 9-10, consultato il 1 settembre 2024. <https://materialdeconsultaib.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/arte-cherry-deborah-paper-encuentro-reader-opmaak.pdf>

che fa riferimento alla mancanza di cure per l'epidemia dell'AIDS. Un pavimento di caramelle ripiene all'ananas rivestite con carta stagnola verde acido, che il pubblico poteva mangiare e/o portarsi via.

Le opere di Félix González-Torres di distribuzione tecnicamente hanno poche regole, ma ben precise: prima di essere ripristinate, devono essere finite completamente. La simbologia di un'opera di questo tipo, pensata per essere consumata, verrà trattata approfonditamente in seguito.

Per ciò che riguarda *Untitled (Placebo)* in particolare, l'artista affermerà che:

(Placebo) È un'opera malevola. Le cose belle possono essere molto subdole. Questo è il modo in cui molte cose operano nella nostra cultura. Ti fanno sentire felice per un po' di tempo. Il nuovo governo orientato verso la famiglia sembra affabile. È un placebo perché un'opera d'arte. Qual è il suo significato? È una metafora per cosa? Sì, Placebo è molto bello... ma solo per cinque giorni della performance.⁷⁰

Parlare delle tecniche e dei materiali di González-Torres, quindi, significa aprire un campo molto vasto. Da fotografie uniche ed irripetibili a tonnellate di *ready-made*, puri e rettificati. Lampadine, vasi di porcellana, colla, sono solo altri esempi di una sperimentazione curiosa e continua. Lui stesso dichiara: “E ho sempre voluto lavorare con la gomma... il suo odore, la sua consistenza al tatto. Ma come avrei potuto in questo periodo storico?”⁷¹

⁷⁰ “(Placebo) It's a mean piece. Beautiful things can be very deceiving. That's how most things operate in our culture. They make you feel good for a little while. The pristine, family-oriented government looks nice. It's a placebo because it's an art piece. What is its real meaning? It's a substitution for what? Yes, Placebo was very beautiful... but only for five days of the show.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 49-50.

⁷¹ “And I always wanted to work with rubber ... how it smells, how it feels. But how could I, at this point in history?”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 39.

2.3 Autenticità e concetto di ‘copia’, chi possiede un’opera pubblica?

“È il certificato di autenticità o l’oggetto in sé che fa l’opera?”⁷²

Dopo decenni di evoluzione dai *ready-made* di oggetti in serie di Marcel Duchamp e le stampe di Andy Warhol, negli anni ‘90 il concetto di ‘copia’ era già stato sdoganato. Le repliche sono ben accette, ma solo se autorizzate, la realtà di unicità dell’opera d’arte è negata da processi meccanicistici.

La novità, nell’arte di Félix González-Torres, è che si parla di distribuzione potenzialmente all’infinito. La disponibilità illimitata di una cosa sottolinea tacitamente l’indisponibilità di tutto il resto che la circonda. Il marketing però ci insegna che se non stiamo pagando il prodotto significa che il prodotto siamo noi: è con l’interazione che lo spettatore ‘paga’ l’oggetto. L’attenzione, lo scambio, la condivisione. Il tempo. Questo è il prezzo per l’omaggio. Questo il concetto di durata che González-Torres introduce. Sono cose che non hanno valore, non si possono comprare. Non è materialismo, è concettualismo e relazione. Con le opere della distribuzione, puoi prendere un unico pezzo, ma non l’opera intera. Anche prendendo l’opera intera, altre copie vengono ristampate. Perciò un unico blocco può essere mostrato in due posti diversi allo stesso tempo.

“Quando la gente prende l’opera, voglio sempre chiedergli cosa faranno con essa. Allo stesso tempo, devi lasciarla andare. Darla via è un modo corretto di restituire qualcosa che non era nemmeno mio. Questa informazione appartiene a tutti.”⁷³

Non si possono fare due foto uguali di una stessa opera di Félix González-Torres. Un po’ come bagnarsi nel fiume di Eraclito. Qual è quindi l’opera? La singola caramella? Il singolo foglio di carta? La pila intera? Quindi l’insieme dei fogli. Ma a che altezza? Appena impostata quando è ancora completa? No, perché sarebbe un’opera ancora senza le interazioni previste e non è questa la sua fruizione. Quindi non potrebbe definirsi come opera effettiva. Forse l’opera è tale giunta a metà o una volta finita. González-Torres, con il metodo della distribuzione, interroga su cosa e quando è o

⁷² “Is the work the certificate of authenticity or the piece itself?”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 39.

⁷³ “With people taking the work, I want to ask them what they're going to do with it. At the same time, you have to let go. Giving them away was a fair way of giving back something that was not even mine. This information belongs to everybody.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 45.

c'è davvero l'opera. Non è più l'immagine, non c'è proprio più un'immagine. L'idea di un'opera che evolve e cambia in base alle interazioni e al contesto l'aveva vista nella Land Art.

Se quindi l'opera cambia in base alle decisioni dell'artista, del curatore, delle guardie, degli spettatori, chi è l'autore dell'opera? La messa in discussione del ruolo dell'artista era un dibattito iniziato già a inizio secolo con Marcel Duchamp e che ancora non si era concluso.

Sul concetto di autenticità, c'è da chiedersi 'chi possiede l'opera?'. Félix González-Torres riflette su ciò che Andre Breton definiva "Avida Dollars"⁷⁴: all'arte più che al contenuto interessa la bellezza e più che la bellezza interessano i soldi. Per quanto, quindi, sia fondamentale il valore virtuale, l'artista cubano vuole creare anche valore monetario, perché sa che è l'unica cosa che interessa ai commercianti d'arte, oltre che alle istituzioni. Chi possiede l'opera? Chi ottiene il contratto di prestito? Tutte le opere di González-Torres hanno contratti molto specifici. Analizziamo quello di *Untitled (Perfect Lovers)* (Fig.33), opera che espone nel 1991.

L'opera consiste in due orologi commerciali che funzionano a batteria al quarzo, ognuno 13.5 *inches* di diametro, con il bordo nero e la faccia bianca. Questi orologi sono installati assieme su un solo muro, adiacenti l'uno all'altro e che si toccano, idealmente posti ad un'altezza giusto sopra la testa. Dato che entrambi gli orologi sono identici, qualsiasi dei due può essere installato alla destra o alla sinistra dell'altro. Le dimensioni generali del lavoro sono 13.5 x 27 x 1.5 *inches*. Gli orologi sono impostati esattamente alla stessa ora (al tempo corretto), anche se dovessero desincronizzarsi. (vedi le istruzioni per sistemare il tempo sotto).⁷⁵

⁷⁴ Robert Rauschenberg, in Kyle Gann, *Il silenzio non esiste*, Isbn Edizioni, Milano 2012, p. 111, riportato da Carlo Vanoni, *Io sono il cambiamento*, Ed. Solferino, 2023, p. 53.

⁷⁵ "The work consists of two battery operated quartz commercial clocks, each 13 ½ inches in diameter, with black rims and white faces. These clocks are installed together on one wall, adjacent to each other and touching, ideally at above head-height. Since both clocks are identical, either clock may be installed to the left or right of the other. The overall dimensions of the work are 13 % x 27 x 1% inches. The clocks are set to exactly the same time (the correct time), although they may drift in and out of synchronization. (see instructions for setting time, below).", Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1987-1990 wall clocks, riportato da Julia Buenaventura, *Félix González-Torres por*

Quest'opera quindi consiste nel comprare degli orologi, mettere le pile, appenderli ad una parete affiancati e sincronizzarli. Félix González-Torres propone gli orologi, ma l'opera non risiede solo in essi. Come teorizzato a riguardo da Buenaventura nella rilettura del contratto:

Questa è una manifestazione dell'opera. Tuttavia, deve essere presentato su tutto il muro e nel testo correlato come pezzo e non come manifestazione del pezzo. La parola 'manifestazione' non deve comparire. Dovuto alla natura del lavoro, un certificato di autenticità e proprietà è necessario per definire la proprietà e l'esistenza del lavoro che è in possesso del proprietario.⁷⁶

Come risolve González-Torres la questione della proprietà e dell'autenticità? Dematerializzando l'arte, a tal punto che arriva ad essere un contratto. Anzi, un certificato di proprietà, ma una proprietà di nessuno perché poi gli orologi si montano e smontano in tantissime parti del mondo.

Dove si trova alla fine l'opera? Non nella fisicità dell'oggetto perché l'unica possibilità di esporla è ottenendo il permesso. L'opera è dove c'è un certificato di autenticità che autorizza il proprietario a esporla e a prestarla. Un titolo di proprietà ha un valore inequivocabile, e l'artista cubano lo sa bene.

No. Voglio avere il potere. È efficace nei termini del cambiamento. Voglio essere come un virus, che appartiene alle istituzioni. Tutti gli apparati ideologici stanno, in altre parole, replicando loro stessi; perché quello è il modo in cui funziona la cultura. Quindi se io

Julia Buenaventura, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024.
https://youtu.be/IONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

⁷⁶ “Esta es una manifestación de la obra. Sin embargo, debe ser listada en todos los textos de pared y textos relacionados como la pieza y no como una manifestación de la pieza. La palabra “manifestación” no debe aparecer. Debido a la naturaleza del trabajo, un certificado de autenticidad y propiedad es necesario para definir la propiedad y la existencia del trabajo que está en poder del propietario”, Julia Buenaventura, *Félix González-Torres por Julia Buenaventura*, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024, https://youtu.be/IONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

funziono come un virus, un impostore, un infiltrato, continuerò sempre a replicare me stesso assieme a quelle istituzioni.⁷⁷

Félix González-Torres vuole sentirsi come un virus, un impostore, un infiltrato in una mentalità capitalistica che non gli apparteneva. Non è l'opera che fa la proprietà, ma è la proprietà che fa l'opera, questo è quello che vuole dimostrare e rivelare alla New York di quegli anni. Forse percepisce il possesso come una finzione, di un contratto diventato proprietà privata per un'opera elargita pubblicamente. A parole sue: "Non c'è un originale, solo un originale certificato di autenticità."⁷⁸

Una risposta univoca in realtà non c'è, come scrive Lisa Graziose Corrin nel descrivere l'artista: "Lui è sempre stato più interessato alle domande che alle risposte."⁷⁹ Come per la questione dei non titoli, la decisione sta all'individuale pensiero critico.

2.4 Pubblico e privato in Félix González-Torres

"Davanti a un'opera d'arte bisogna comportarsi come di fronte a un principe, e starle davanti ed attendere pazientemente che si degni di parlare, mai prendere la parola per primi. Altrimenti, si rischia di sentire soltanto la propria voce".⁸⁰

Che l'arte sia o sia mai stata davvero autonoma è una questione aperta da quando l'uomo ha iniziato a trovare un senso nel valorizzare. Tuttavia, nell'arte del ventesimo secolo si aprono svariati interrogativi sul ruolo del pubblico. Il pubblico nelle *performance* era ciò che rendeva l'opera tale, negli *happening* è parte dell'opera, per Duchamp "lo spettatore stabilisce il contatto tra l'opera e il mondo

⁷⁷ "No. I want to have power. It's effective in terms of change. I want to be like a virus that belongs to the institution. All the ideological apparatuses are, in other words, replicating themselves; because that's the way the culture works. So if I function as a virus, an imposter, an infiltrator, I will always replicate myself together with those institutions.", Joseph Kosuth and Félix González-Torres, *A Conversation*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 349.

⁷⁸ "There is no original, only one original certificate of authenticity.", Félix González-Torres, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 317.

⁷⁹ "He was always far more interested in questions than in answers.", Lisa Graziose Corrin, *Félix González-Torres*, p. 4.

⁸⁰ Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1818, citazione riportata da Carlo Vanoni sul frontespizio di *Io sono il cambiamento*.

esterno”⁸¹. L’interazione con il pubblico è una ricerca che perdura fino ad oggi: gli specchi di Anish Kapoor non esistono senza nessuno da riflettere.

Per un artista è fondamentale però definire chi è il suo pubblico. La modalità dell’opera, infatti, dipende da coloro a cui è rivolta, cioè il pubblico. Per Giotto e Cimabue erano i clerici da convincere e i fedeli da sedurre, per Paul Signac il pubblico era la contemporaneità progressista, il pubblico per me ora è questa commissione d’esame, il pubblico per Félix González-Torres è Ross.

“Quando la gente mi chiede ‘chi è il tuo pubblico?’ io dico onestamente, senza esitare ‘Ross’. Il pubblico era Ross. Il resto delle persone veniva solo a vedere l’opera.”⁸²

“A volte penso che il mio unico pubblico sia sempre stato il mio compagno, Ross.”⁸³

“Giusto. Quel pezzo era nello specifico per Ross.”⁸⁴

“Per me, il mondo, il mio mondo, il mio pubblico, è sempre stato una sola persona. Lo sai. L’ho detto a volte come uno scherzo, a volte seriamente. Per la maggior parte delle opere che realizzo, ho bisogno che il pubblico diventi responsabile, e che attivi il mio lavoro.”⁸⁵

Queste dichiarazioni sono solo alcuni esempi delle interviste più famose. Ogni opera della sua carriera, tutti gli *Untitled*, sono dedicati a Ross. Pensati e realizzati per lui. È un’importante connotazione romantica, un sentimentalismo che si aggrega quindi ad ogni sua opera definita ‘minimale’. Al di là di questa enorme dichiarazione d’amore, l’artista cubano ha però la consapevolezza di lavorare a livello internazionale e che il suo pubblico è costituito da migliaia di persone, non solo da Ross.

⁸¹ Denys Riout, *Qu’est-ce que l’art moderne?*, p. 335.

⁸² “When people ask me, ‘who is your public?’ I say honestly, without skipping a beat, ‘Ross’. The public was Ross. The rest of the people just come to the work.”, Robert Storr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 233.

⁸³ “I think at times my only public has been my boyfriend, Ross.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 40.

⁸⁴ “Right. That piece was specifically for Ross.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 49.

⁸⁵ “For me, the world, my world, my public, was always just one person. You know. I’ve said that sometimes as a joke, sometimes seriously. For most of the work I do, I need the public to become responsible, and to activate the work.”, Joseph Kosuth and Félix González-Torres, *A Conversation*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 350.

Non voglio fare arte solo per le persone che sanno leggere Fredric Jameson seduti su una sedia di Mackintosh, voglio fare arte per le persone che guardano ‘The Golden Girls’ e siedono in una grande, marrone sedia di La-Z-Boy. Anche loro fanno parte del mio pubblico, spero. Allo stesso modo in cui quella donna e la guardia fanno parte del mio pubblico.⁸⁶

Le opere di González-Torres sono per chiunque voglia partecipare o anche solo guardare, dai critici, ai colleghi, alle persone prive di cultura artistica. Una menzione particolare va all’inusuale attenzione che l’artista dedica alle guardie. Nella stessa famosa intervista con Robert Sporr: “Dato che l’altra risposta alla domanda ‘chi è il tuo pubblico?’ è, beh, le persone che sono attorno a noi, in questo sono incluse le guardie”⁸⁷. Félix González-Torres vede le guardie, parla con loro, litiga anche con loro, parla dei loro estenuanti turni di otto ore in piedi, ferme in un angolo. Toccare deteriora gli oggetti. È per questo che i custodi devono richiamare in continuazione chi viola la proibizione intrasgredibile. L’artista cubano, sollevandoli dal loro incarico e incitando ad afferrare l’opera, disorienta e attrae. Come l’artista stesso dichiarerà, le persone durante un’esposizione a Washington gli diranno: “Sai che non eravamo mai stati ad un’esibizione dove le guardie vanno dai visitatori e ci dicono cosa fare e dove andare, cosa guardare e cosa significasse quello che guardavamo.”⁸⁸ González-Torres non dà però alle guardie una lettura specifica dell’opera: semplicemente sono anche loro parte del funzionamento. Le sue opere si relazionano con lo spazio espositivo in cui stanno a 360 gradi. Sono opere che vivono non solo con l’interazione con lo spettatore, ma grazie alle interazioni tra gli spettatori e organizzatori e tutti coloro che seguono la cosa.

⁸⁶ “I don't want to make art just for the people who can read Fredric Jameson sitting upright on a Mackintosh chair. I want to make art for people who watch The Golden Girls and sit in a big, brown, La-Z-Boy chair. They're part of my public too, I hope. In the same way that woman and the guard are part of my public.” (Nell’ultimo capoverso l’artista fa riferimento ad un episodio di una donna che intima ai suoi due figli di non prendere troppe caramelle e di una guardia che, al contrario, intima di farlo), Robert Sporr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 234.

⁸⁷ “Since the other answer to the question ‘who is your public?’ is, well, the people who are around you, which includes the guards.”, Robert Sporr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 233.

⁸⁸ “You know we have never been to an exhibit where the guards go up to the viewers and tell them what to do and where to go, what to look at, what it means.”, Robert Sporr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 233.

Impregnato delle conseguenze del comunismo che aveva vissuto a Cuba, il tema del pubblico e del privato è una costante nei lavori di Félix González-Torres. “Qualcuno nella sua agenda si è occupato di definire ‘pubblico’ e ‘privato’. Stiamo seriamente parlando di proprietà privata perché non c’è più nessuno spazio privato. I nostri desideri intimi, le fantasie, e i sogni sono dominati e interpretati dalla sfera pubblica.”⁸⁹

Con quali meccanismi era controllato lo spazio pubblico? Potrebbe essere anche un richiamo ad un mondo utopico dove le guardie non dicono solo ‘no’ ma collaborano con i civili? Secondo Lisa Graziose Corrine è anche infatti questo tipo di relazione un richiamo alla democrazia.⁹⁰ Le ‘regole’ sono trasparenti, chiunque può capire e partecipare, le azioni sono libere, le autorità aiutano e invogliano la partecipazione, non proibiscono soltanto. Una continua interazione tra gruppo e singolo per studiare e rendere visibili gli effetti che l’uno ha sull’altro.

Come teorizzato anche da Anne Umland, storica dell’arte e curatrice presso il MOMA: “Concentrandoci sulle implicazioni pubbliche delle azioni di un individuo privato, González-Torres complica la distinzione convenzionale tra le due realtà.”⁹¹ L’artista rifletterebbe cioè sull’impatto che i singoli individui hanno sulla comunità agendo sugli spazi in condivisione. Se infatti uno spettatore prendesse di colpo tutte le caramelle del mucchio, per quello immediatamente dopo non ce ne sarebbero.

Félix González-Torres non si definisce tuttavia un artista politico. Non si ritiene al pari di Barbara Kruger o Nancy Spero, ma ritiene che tutto abbia a che fare con la politica, perché essendo il contesto in cui si vive non si può non assorbirne e trasmetterne un minimo. Sempre a parole sue, chi si occupa di estetica si occupa anche di politica: Monet e Victor Burgin “non guardano alla politica, loro sono la politica”⁹². Perché in effetti guardando questi artisti si capisce in un attimo la loro classe sociale e la loro ideologia a riguardo. Edgar Degas dipingeva cavalli e ballerine perché la sua

⁸⁹ “Someone’s agenda has been enacted to define ‘public’ and ‘private’. We’re really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desires, fantasies, and dreams are ruled and interpreted by the public sphere.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 39.

⁹⁰ Lisa Graziose Corrin, *Félix González-Torres*, p. 9.

⁹¹ “By focusing on the public implications of a private individual’s actions, González-Torres complicates conventional distinctions between the two realms.”, Anne Umland, *Projects 34: Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 242.

⁹² “are not about politics, they are politics”, Robert Storr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 234.

posizione gli permetteva di farlo. Nel suo particolare caso, quello di Félix González-Torres, risulta a primo impatto più implicito, forse perché l'astrazione alla fine permette sempre varie vie di interpretazione, ma basta informarsi sulla caramella che si tiene in mano per avere in risposta un orientamento ideologico chiaro e definito.

In una critica all'arte minimale, lo storico d'arte statunitense Michael Fried afferma: "Ma le cose che sono opere d'arte letterali devono in qualche modo confrontarsi con l'osservatore - devono, si potrebbe quasi dire, essere collocate non solo nel suo spazio ma nel suo modo."⁹³

Come già assodato, lo spettatore che si imbatte in un'opera di Félix González-Torres non ha la sensazione che essa 'esiste solo per lui', ma che deve in un qualche modo fare i conti con la sua esperienza privata nello spazio pubblico e in compagnia di altri. È lo spettatore che rende l'opera attiva. Lo spettatore partecipa non solo con la vista, ma con tutti i sensi, con l'intera sua persona. Dopo *body art* e *performance*, non è più solo il corpo dell'artista a essere arte, ma anche quello dello spettatore.

"Ho bisogno dello spettatore, ho bisogno dell'interazione con il pubblico. Senza un pubblico queste opere sono niente, niente. Ho bisogno del pubblico per completare la mia opera."⁹⁴

E ancora: "C'è una grande differenza tra essere in pubblico ed essere all'esterno. Spero che il pubblico possa avere più interazioni con i miei lavori. Essi non sono un'imposizione, sono piccole cose, che si occupano di come l'informazione si trasforma in significato."⁹⁵

La sottile distanza tra pubblico e privato è per González-Torres un ampissimo dilemma. È difficile non immedesimarsi nel proprio lavoro, e per quanto DADA ci provi, l'artista è bene o male presente in tutto ciò che definisce 'suo'. Per l'artista cubano capire quanto far trasparire di sé stesso nella sua arte è una sfida, probabilmente dettata dal rifiuto delle due divergenti politiche che aveva vissuto. È consapevole della

⁹³ "But the things that are literalist works of art must somehow confront the beholder – they must, one might almost say, be placed not just in his space but in his way.", Michael Fried, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 25.

⁹⁴ "I need the viewer, I need the public interaction. Without a public these works are nothing, nothing. I need the public to complete my work.", Lisa Graziose Corrin, *Félix González-Torres*, p. 9.

⁹⁵ "There's a big difference between being public and being outdoors. I hope that the public can have more interaction with my pieces. They are not an imposition, they're small things, concerned with how information is transformed into meaning.", Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 45.

sua popolarità e conosce troppo bene il mercato dell'arte per pensare che ogni dichiarazione della sua vita privata non sarebbe stata estrapolata alla mercè di tutti.

“Siamo sempre in bilico tra il personale e il pubblico. Un giorno voglio realizzare qualcosa su quello che ho letto sul giornale e il giorno dopo voglio creare un'opera sul ricordo di un delizioso pasto mangiato con il mio fidanzato in Italia.”⁹⁶

Per quanto universali siano le sue opere, l'artista cubano infatti non ama parlare della sua vita in pubblico. Preferisce che le persone si concentrino sul suo lavoro piuttosto che su di lui o sulla sua immagine. Spesso dice: “io non sono il mio lavoro”.⁹⁷ Con la morte di Ross, Félix González-Torres fotografa le loro lettere d'amore e le lascia circolare pubblicamente. Comincia anche a rilasciare interviste, parlando addirittura di temi intimi e dolorosi, ad esempio riguardo la paura di morire che Ross provava. Era solito essere estremamente riservato, molte persone non seppero che era malato di AIDS fino alla morte. Così come paradossalmente poteva casualmente dire di essere sieropositivo ad un estraneo in un ascensore, oppure raccontare di Cuba a un tassista o spiegare in cassa al supermercato che stava comprando varecchina perché il suo fidanzato era malato e doveva mangiare la sua insalata lavata con varecchina per uccidere i batteri. Dopo la morte di Ross e con l'avanzare della sua stessa malattia qualcosa cambia. Come ipotizzato da Carlo Vanoni, ‘Tu sei il mio pubblico’ era la frase che probabilmente González-Torres ripeteva a Laycock ogni volta che creava un'opera d'arte.⁹⁸ Ha avuto il suo pubblico per 8 anni, finché nel 1991 non è morto e allora il suo pubblico non l'aveva più. Anzi, il pubblico restava, ma non lo sentiva più suo. In contraddizione, infatti, con le dichiarazioni iniziali, Félix González-Torres dirà “Non posso separare la mia arte dalla mia vita”⁹⁹. Nel 1995 cambia la sua stessa *policy* e consente di pubblicare la sua immagine negli articoli di giornale.¹⁰⁰

⁹⁶ “We are always shifting back and forth between the personal and the public. One day I want to make something from what I read in the paper and the next day I want to make a work about a memory I have of eating a delicious meal with my boyfriend in Italy.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 45.

⁹⁷ “I’m not the work”, Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. x.

⁹⁸ È una riflessione del professor Vanoni nel libro *I cani di Raffaello*, p. 226.

⁹⁹ “I can’t separate my art from my life”, Anne Umland, *Projects 34: Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 241.

¹⁰⁰ Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. x.

2.5 Riferimenti e modelli, la relazione tra materia e idea

Penso più di qualsiasi altra cosa di essere solo un'estensione di certe pratiche, minimalismo o concettualismo, sto sviluppando aree che non penso siano mai state totalmente esplorate. Non mi piace quest'idea di dover superare i propri antenati, o ridicolizzarli, o eclissarli, o banalizzarli. Penso che siamo qui perché siamo parte di un processo storico e penso che questo atteggiamento per cui devi assassinare tuo padre per cominciare qualcosa di nuovo sia una stronzata. Siamo parte di questa cultura, noi non veniamo dallo spazio, quindi qualsiasi cosa io faccia è qualcosa che era già entrato nella mia mente da altre fonti ed è stato sintetizzato in qualcosa di nuovo. Io rispetto i miei predecessori e imparo da loro. Non c'è niente di male nell'accettare questo. Sono abbastanza sicuro di me stesso per accettare quelle influenze. Non ho l'ansia dell'originalità, non ce l'ho davvero.¹⁰¹

Tutta l'arte parte dallo studio dell'arte precedente. Confrontiamo il braccio di Cristo nella *Pala Baglioni* (Fig.34) di Raffaello e in *La Mort de Marat* (Fig.35) di Jacques-Louis David. E di nuovo, sempre nella stessa deposizione, l'espressione di Cristo con quella nel *Gruppo del Laocoonte* (Fig.36). Per smentire la credenza che l'arte per essere tale deve essere originale e unica nel suo genere basta pensare al manierismo italiano. Su questo sono illuminanti le teorie di Louis Althusser, altro riferimento teorico di Félix González-Torres¹⁰². È un filosofo francese che parlava delle contraddizioni, di come ogni cosa ne sia piena: ce ne sono solo diversi gradi. Bisognerebbe arrendersi, ma non si può. González-Torres stesso consiglia i testi del filosofo ai suoi studenti, e

¹⁰¹“I think more than anything else I'm just an extension of certain practices, minimalism or conceptualism, that I am developing areas I think were not totally dealt with. I don't like this idea of having to undermine your ancestors, of ridiculing them, undermining them, and making less out of them. I think we're here because we're part of a historical process and I think that this attitude that you have to murder your father in order to start something new is bullshit. We are part of this culture, we don't come from outer space, so whatever I do is already something that has entered my brain from some other sources and is then synthesized into something new. I respect my elders and I learn from them. There's nothing wrong with accepting that. I'm secure enough to accept those influences. I do not have anxiety about originality, I really don't.”, Robert Storr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 229.

¹⁰² Robert Storr, *When This You See Remember Me*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 14-15.

consiglia di leggerli di nuovo, e di leggerli una terza volta dopo essersi ubriacati, perché questi libri alla fine servono a farti stare meglio.¹⁰³ Le contraddizioni, insomma, esistono e per quanto paradossale possa sembrare, un'opera d'arte 'originale' è frutto di frammenti di tantissime altre, precedenti o contemporanee. D'altronde, in questi decenni, "il nuovo non è più un criterio".¹⁰⁴

Félix González-Torres sente di essere in parte un'evoluzione di minimalismo e concettualismo, ma rifiuta le etichette. L'artista cubano utilizza forme geometriche (le cataste) e insiemi modulari (le pile e i tappeti), ma le sue opere non sono unicamente minimali. González-Torres fa il salto dalle forme 'pure' all'imprecisione. C'è del DADA in questo. E c'è DADA anche nelle opere della distribuzione. I fogli si buttano, le caramelle si mangiano: l'opera si disperde. Casualità e imprevedibilità: fattori fuori dal controllo dell'artista. Félix González-Torres rifiuta una buona parte di controllo sulla sua opera.

I *billboards* sono influenze del Group Material, a loro volta presi dall'arte delle immagini pubbliche, la PopArt. Aldilà del caso Giulio Paolini, González-Torres aveva visto il concetto per le risme di carta e un'ispirazione per la questione dei non titoli probabilmente dalla serie *Titled (Art as Idea as Idea)* (Fig.37) di Joseph Kosuth, quando aveva scritto in più paragrafi le definizioni di diversi termini, all'interno di un formato quadrato. Esteticamente parlando, inoltre, non sono da escludere i blocchi rettangolari che tanto ammirava a Donald Judd. Sempre Joseph Kosuth utilizza nei suoi lavori tubi fluorescenti che non tanto differiscono dalle file di lampadine dell'artista cubano. Da Kosuth non prende però solo la parte formale, ma soprattutto la sfera sostanziale e concettuale che, stando dietro al visibile, è l'invisibile. L'opera è il 'concetto', l'aura, i meccanismi logico-psichici che hanno portato a tale risultato.

Simile alle opere di Félix González-Torres, più che *performance* dove la collaborazione con lo spettatore non è fondamentale (fondamentale lui ma non la collaborazione) o *happening*, si può pensare ai cosiddetti *events*: pezzi teatrali organizzati dove il pubblico partecipa spontaneamente. La differenza però è che non c'è un artista con cui relazionarsi: solo un'opera in una sala espositiva.

¹⁰³ Robert Storr, *Félix González-Torres: être un espion*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 230.

¹⁰⁴ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998, trad.it. Giacomelli Marco Enrico, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, 2010, p. 11.

Nonostante la passione per la redazione, le opere con le scritte non sono nulla di nuovo. Già negli anni 10 del '900 si vedono opere come *In Advance of the Broken Arm* (Fig.38), *LHOOQ* (Fig.39, nel 1965 Roman Opalka scrive all'infinito).

Le opere di Félix González-Torres invitano a un coinvolgimento fisico ed emotivo diretto, ma non è neanche questa la novità. Opere da attraversare sono già le opere di Richard Serra o le stanze allestite da Mario Merz.

“Toccare è un modo per creare un'intimità corporea che annulla la distanza”.¹⁰⁵ Il rapporto con le guardie e il fatto che surclassa i canonici divieti è sicuramente sovversivo, ma artisti che incoraggiano ‘il toccare’ c'erano già stati. Marcel Duchamp realizza nel 1947 *Prière de toucher* (Fig.40): è un finto seno di gomma con la scritta (e di nuovo, ritroviamo le scritte all'interno delle opere). Tra altri celebri nomi: Constantin Brancusi, gli artisti del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel), Jesús Rafael Soto.

Nemmeno il cibo e la condivisione di esso sono ciò che rende l'artista cubano unico: ‘l'Eat Art’, da quando nel 1967 Daniel Spoerri stesso si era addirittura messo ai fornelli, era una corrente già riconosciuta. Nel 1960 Piero Manzoni aveva portato nei musei 150 uova sode.

Dunque, qual è la particolarità di Félix González-Torres?

Durante una mostra di González-Torres ho visto gli spettatori accumulare tante caramelle quante ne potevano contenere le loro mani e le loro tasche: eccoli rinviati al loro comportamento sociale, al loro feticismo, alla loro concezione accumulativa del mondo... Mentre altri non osano, o attendono che il loro vicino trafughi una caramella per fare altrettanto. Questi lavori con le caramelle pongono così un problema etico sotto una forma apparentemente banale: il nostro rapporto con l'autorità e l'uso che i guardiani dei musei fanno del loro potere; il nostro senso della misura e la natura delle nostre relazioni con l'opera d'arte.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, p. 34.

¹⁰⁶ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 74.

Pensiamo alla Biennale di Venezia. A quella di oggi, ai fiumi di persone di ogni cultura. Ai volantini, ai gadget che prendiamo senza nemmeno guardarli, solo per prenderli, per possederli, per souvenir gratis dalla costosissima Venezia, per dire di esserci stati, per dire di possedere parte di un'opera d'arte. Pensiamoci perciò alla Biennale: prendiamo una caramella per noi, una per la persona che ci ha accompagnati e una anche da conservare a casa. Non bisogna guardare il 'facile gadget'. Nell'arte minimale, l'opera disegna nel vuoto, il concetto formale dell'opera in sé tiene conto del corpo dello spettatore perché l'interazione con esso prevede e cagiona distanze precise. In questo caso, l'incontro con le opere di Félix González-Torres non genera più uno spazio, ma una durata¹⁰⁷: il tempo dell'interazione, gli istanti di 'vedo', 'comprendo', 'allungo la mano', 'prendo'. Il tempo di prendere una caramella da terra. Il tempo di leggere una notizia sul giornale e passare a quella dopo. Il 'prezzo' del souvenir.

La strategia di González-Torres è relativamente semplice: creare insiemi composti da elementi infinitamente riproducibili e facilmente consumabili. Altro non fa che sfruttare il desiderio umano di possedere, per lo più gratis. Un souvenir, un pezzo di opera attivano la bramosia e il desiderio. Comprare, da parte del museo, un'opera di questo tipo significa regalarla via.

La carta, le caramelle, i biscotti, la distribuzione. *Ready-made* duchampiani, oggetti già fatti, dall'artista solo progettati. Al contrario però di Duchamp la bellezza, l'attrazione sono qui fondamentali. No agli orinatoio, no al grezzo e comune ferro. Sì a luccichii, colori vivaci e allegri, punti luce suggestivi. Félix González-Torres dichiara: "Penso che certi elementi di bellezza usati per attrarre lo spettatore siano indispensabili."¹⁰⁸ Per l'artista cubano l'estetica è fondamentale perché le sue opere devono sedurre. Aggiunge decorazioni al minimalismo, senza ricadere però nel Kitsch che, come teorizzato dal professor Vanoni, "è una bellezza finta".¹⁰⁹

Dal punto di vista della semiotica, le caramelle e i biscotti sono simboli emotivamente forti che creano "un'esperienza sensoriale"¹¹⁰. Richiamano all'infanzia,

¹⁰⁷ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 77.

¹⁰⁸ "I think certain elements of beauty used to attract the viewer are indispensable.", Robert Storr, *When This You See Remember Me*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 15.

¹⁰⁹ Carlo Vanoni, *Io sono il cambiamento*, p. 41.

¹¹⁰ Deborah Cherry, *Sweet Memories: encountering the candy spills of Félix González-Torres*, p. 11, consultato il 1 settembre 2024, <https://materialdeconsultaib.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/arte-cherry-deborah-paper-encuentro-reader-opmaak.pdf>

alla semplicità di cos'era la gioia, sottoforma di “gratificazione orale”.¹¹¹ Sono opere che coinvolgono i bambini, che un trattato d'arte non sanno nemmeno cosa sia. Madeleines proustiane che arrivano agli anziani, agli analfabeti, a chi non sa leggere o parlare nella lingua in cui è costretto a farlo. In una galleria altolocata è più probabile che sia un bambino a prendere una caramella per primo piuttosto che un diffidente studioso. Trattando con caramelle temi come politica, omosessualità e/o AIDS, Félix González-Torres pone un problema etico sotto una forma apparentemente banale. L'artista cubano rende l'arte leggera da vivere, ma profonda da capire.

Mi piace la strategia di prendere qualcosa di molto comune, molto normale, e cambiarlo solo un pochino in modo che quell'oggetto possa stabilire una relazione diversa con lo spettatore. Mi piace la roba estremamente semplice. Cose che sono molto semplici possono stabilire una relazione con lo spettatore nella quale quest'ultimo può esprimere molto, possono attivare una profonda e complessa risposta.¹¹²

Questo tipo di arte viene definito ‘Estetica relazionale’ dal teorico dell'arte contemporaneo Nicolas Bourriaud: “L'estetica relazionale tenta di decodificare o capire che tipo di relazione l'opera produce sullo spettatore”.¹¹³ Se l'opera d'arte è l'occasione di un'esperienza sensibile, per essere apprezzata deve aderire agli standard della realtà sociale a cui è rivolta.

Le opere di Félix González-Torres, basate sullo scambio, costruiscono una convivenza. Considerano cioè la morale dell'osservatore, portandolo ad essere consapevole del contesto nel quale si trova.

¹¹¹ “oral gratification”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 49.

¹¹² “I like the strategy of taking something very common, very normal, and shifting it a little bit so that object can establish a different relationship with the viewer. I like stuff that is extremely simple. Things that are very simple can establish a relationship in which the viewer can express a lot, they can ignite a deep and complex response.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 40.

¹¹³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 140.

3. In morte di Ross (24 gennaio 1991)

3.1 *Untitled (perfect lovers)*, 1988-1991, l'assenza del numero due

Nel 1988 Félix González-Torres invia una lettera privata a Ross Laycock (Fig.41), che verrà pubblicata solo in seguito. È un foglio bianco. In alto, due orologi identici sono disegnati con dell'inchiostro blu. Segnano la stessa ora, non hanno i numeri scritti nel quadrante, sembrano più o meno riportare le 01.50 o 10.10. L'ora per adesso infatti è ininfluente: le lancette sono lunghe uguali ed il concetto è rappresentare la sintonia di esse. Sotto il disegno degli orologi, un testo nero su bianco scritto a macchina.

Amanti, 1988.

Non aver paura degli orologi, sono il nostro tempo, il tempo è stato così generoso con noi. Abbiamo impresso il tempo con il dolce sapore della vittoria. Abbiamo vinto il destino incontrandoci in un determinato tempo e in un determinato spazio. Siamo un prodotto del tempo, perciò restituiamo il merito a chi è dovuto: al tempo.

Siamo sincronizzati, ora e per sempre.

Ti amo.¹¹⁴

L'anno prima a Ross Laycock era stata diagnosticata l'AIDS e i due stavano trascorrendo gli ultimi anni insieme a Miami, in ciò che l'artista cubano ricorderà come un periodo bellissimo e dolorosissimo. L'amore della sua vita stava morendo davanti a lui e González-Torres sapeva che da lì a poco lo avrebbe seguito, nonostante la corsa contro un tempo crudele, la sua carriera artistica continuava più produttiva che mai.

L.A. 1990

Io e Ross abbiamo passato ogni pomeriggio del sabato a visitare gallerie, musei, negozi dell'usato, e giri in macchina molto, molto

¹¹⁴ Lettera da Félix González-Torres a Ross Laycock, 1988, *Selected Correspondence*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 155.

lunghe tutt'attorno a L.A., apprezzando 'l'ora magica' quando la luce rende tutto dorato e magico in città. È stato il periodo migliore e peggiore. Ross stava morendo proprio davanti ai miei occhi. Mi stava lasciando (...) È stato un periodo di disperazione, eppure anche di crescita.¹¹⁵

La lettera bianca ad inchiostro blu è il progetto, uno schizzo approssimativo di un'opera che verrà completata nel 1991. Nell'opera finita, riprendendo il certificato di prestito riportato nel paragrafo 2.3, due orologi identici si installano uno al lato dell'altro sulla parete, possibilmente ad altezza sopra la testa. Sono entrambi in quarzo commerciale, a batteria di bassa tecnologia, con quadrante bianco e bordo nero. Questi orologi sono di modello 'Seth Thomas 1138'. Il diametro del singolo oggetto è di 13 1/2 inches, Le dimensioni generali dell'opera sono 13.5 inches x 27 x 1.5 inches. Da 'Lovers' (amanti), il titolo diventa *Untitled, Perfect Lovers* (senza titolo, amanti perfetti).

“Gli orologi sono impostati esattamente alla stessa ora (al tempo corretto), anche se dovessero desincronizzarsi.”¹¹⁶ Le luci si accendono, le porte dei musei si stanno per aprire, c'è già la fila per comprare i primi biglietti. I tecnici inseriscono le pile, sincronizzano gli orologi. I custodi si sistemano l'uniforme, si appostano negli angoli, le persone stanno entrando, gli orologi sono attivi: le diverse lancette segnano già il passare dei secondi e dei minuti. Félix González-Torres prevede che, come per tutte le batterie, in alcuni momenti si desincronizzeranno. Nel corso dell'esposizione quindi uno dei due orologi andrà fuori tempo, e/o si scaricherà, bloccandosi per 'sempre'.

Così come succede per l'amore e per la vita e così com'era successo per lui e Ross. Gli orologi, infatti, simboleggiano González-Torres e Ross ed il loro tempo. Un tempo che era sincronico e che poi non lo è stato più. I loro cuori che hanno battuto all'unisono per un certo periodo della loro vita, finché quello di Ross si è fermato,

¹¹⁵ “L.A. 1990. Ross and I spent every Saturday afternoon visiting galleries, museums, thrift shops, and going on long, very long drives all around L.A., enjoying the 'magic hour' when the light makes everything gold and magical in that city. It was the best and worst of times. Ross was dying right in front of my eyes. Leaving me. (...) It was a time of desperation, yet of growth too.”, Félix González-Torres, 1990: *L.A., "The Gold Field"*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 150.

¹¹⁶ Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1988-1991, wall clocks, riportato da Julia Buenaventura, *Félix González-Torres por Julia Buenaventura*, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024. https://youtu.be/1ONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

lasciando Félix González-Torres a continuare da solo. Anche le macchine, la tecnologia commettono errori, dissociazioni che l'artista cubano sceglie di non correggere, anzi, sfrutta. Anche quando qualcuno si ferma o va fuori tempo, non rende l'unione meno perfetta. Sono amanti perfetti proprio perché imprecisi. Solo che i due amanti reali sono umani e Félix González-Torres non può cambiare le batterie a Ross come si fa per l'orologio. Erano sincronizzati. Allora e per sempre.

Ross Laycock muore nel 1991, ad opera completa. Come il secondo orologio, che continua da solo ma che prima o poi si scaricherà anche lui, González-Torres lo seguirà pochi anni dopo. È un'opera semplice, ma con un significato profondissimo. Senza testo, ma comprensibile a tutti. È un'opera che parla d'amore.

Non si può parlare dei due orologi senza parlare dell'opera di Joseph Kosuth *Clocks (One and Five)* (Fig.42), opera che attualmente si trova alla Tate Gallery a Londra. C'è un orologio, la foto di un orologio e tre testi di definizione.

Untitled (perfect lovers) però non è una fotografia, non sono due orologi dipinti. Sono due orologi veri e funzionanti. Félix González-Torres lavora con la realtà, con il tempo stesso. Decontestualizza due semplici orologi da ufficio attribuendo loro il peso dello scorrere del tempo di due intere vite. Così dichiara l'artista riguardo l'opera:

“Il tempo è qualcosa che mi spaventa... o era solito farlo. L'opera che ho realizzato con i due orologi è stata la cosa più spaventosa che abbia mai fatto. Volevo affrontare la mia paura. Volevo quei due orologi, ticchettanti, proprio davanti ai miei occhi.”¹¹⁷

Quando entrambi gli orologi si scaricheranno, le batterie saranno cambiate. Quando finirà l'esposizione, ne inizierà un'altra, e così per sempre. La ricarica, le caramelle che si ripristinano, i fogli di carta che si ristampano, c'è una continuità in González-Torres, una tendenza all'infinito, all'eterno. Gli orologi, infatti, si smontano e

¹¹⁷ “Time is something that scares me... or used to. The piece I made with the two clocks was the scariest thing I have ever done. I wanted to face it. I wanted those two clocks right in front of me, ticking.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 45.

si rimontano in moltissimi luoghi, a Philadelphia¹¹⁸, a Chicago¹¹⁹, a Bruxelles¹²⁰, a Basilea¹²¹, a Buenos Aires¹²², a Sao Paulo¹²³, a Glasgow¹²⁴, a Vienna¹²⁵, a Shanghai¹²⁶...

Sempre nel 1991 l'artista cubano realizza un'opera molto simile: *Untitled (March 5th #2)* (Fig.43). Il 5 marzo è la data del compleanno di Ross e l'opera consiste in due lampadine bianche a basso wattaggio accese i cui cavi neri sono intrecciati.

Esteticamente, l'opera richiama ancora i tubi fluorescenti di Flavin e di Kosuth, il lavoro genera giochi di luce suggestivi e attraenti e forse, con la consapevolezza di ciò che si guarda, può rivelarsi due candele votive. Il senso dell'opera, infatti, è di nuovo un richiamo a Félix e a Ross. È inevitabile ed irrimediabile il fatto che, presto o tardi, una delle due lampadine si fulminerà prima dell'altra, come accade per gli orologi. Sempre in due, loro due.

“Due, un numero di *companionship*, di doppio piacere, un paio, una coppia, uno sopra l'altro.”¹²⁷ Nelle opere di Félix González-Torres il due è onnipresente. Due sedie poste una accanto all'altra in un pezzo di puzzle del 1989, *Untitled (Paris, Last Time, 1989)* (Fig.44). Due teste affiancate in *Untitled, (1991) [bed billboard]*, due lampadine fissate al muro i cui fili s'intrecciano *Untitled (March 5th) #2*, due piccoli specchi tondi posti fianco a fianco *Untitled (March 5th) #1* (Fig.46), due grandi specchi rettangolari per *Untitled (Orpheus, Twice)* (Fig.47), due piscine in *Untitled, 1992–95 [double pools]* (Fig.49), due anelli argento affiancati su una parete, *Untitled, (1995) [two silver-plated brass circles]* (Fig.48). L'artista cubano non parla di sé stesso, parla della coppia. La

¹¹⁸ *The Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia, PA, 14 Feb- 31 Mar 1994. (In conjunction with Beaver College Art Gallery, Gilenside, PA, 14 Feb- 14 Mar, 1994).

¹¹⁹ *Félix González-Torres: Traveling*. The Renaissance Society at the University of Chicago, IL, 2 Oct- 6 Nov 1994. Co-organized by Amada Cruz, Ann Goldstein and Susanne Ghez.

¹²⁰ *Félix González-Torres: Specific Objects without Specific Form*. Wiels Contemporary Art Centre, Wiels, Brussels, Belgium. 16 Jan- 28 Feb 2010. Cur Elena Filipovic.

¹²¹ Foundation Beyeler, Basel, Switzerland, 21 May- 29 Aug 2010.

¹²² *Félix González-Torres: Somewhere Nowhere*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Colección Costantini, Buenos Aires, Argentina, 5 Sep- 3 Nov 2008, Cur Sonia Becce.

¹²³ *Como viver junto (How to live together)*, Pavilhão Ciccillo Matarazzo (Ciccillo Matarazzo Pavillon), 27th Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil, 8 Oct- 17 Dec 2006. Cur Lisette Lagnado, Christina Freire, Rosa Martinez, Adriano Pedrosa, José Ignacio Roca.

¹²⁴ *sh(OUT): Contemporary art and human rights*. Gallery of Modern Art, Glasgow, Scotland, United Kingdom, 8 Apr- 1 Nov 2009, Cur Sean McGiashan.

¹²⁵ *The Shape of Time*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria, 5 Mar- 8 Jul 2018, Cur Jasper Sharp

¹²⁶ *Félix González-Torres: Rockbund*, Art Museum, Shanghai, Cina, 30 Sep- 25 Dec 2016. Cur Larys Frogier and Li Qi.

¹²⁷ “Two, a number of companionship, of doubled pleasure, a pair, a couple, one on top of the other.”, ho tenuto il termine ‘companionship’ in originale perché, a mio giudizio, intraducibile in Italiano, Félix González-Torres, 1990: *L.A., “The Gold Field”*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 150.

vita di tutti i giorni assieme (entrambi gli elementi funzionanti), la malattia (la desincronizzazione), la separazione e la perdita nel momento in cui la testa non appoggia più sul cuscino (la fine dell'attività di entrambi gli elementi). Sono monumenti di una vita di coppia. È un enorme e raffinatissimo percorso che Bourriaud definisce “autobiografia bicefala”¹²⁸.

“L'unità di base dell'estetica di González-Torres è doppia. La solitudine non è mai rappresentata dall'1, ma dall'assenza del 2.”¹²⁹

In questi lavori, infatti, González-Torres non rappresenta il dolore della solitudine con un orologio solo o un letto su cui si poggia solo lui. Il vero tormento è l'abbandono del due. Gli 'amanti perfetti' potrebbero essere chiunque in qualsiasi tipo di relazione. Orologi, sedie, cuscini, lampadine, specchi. Félix González-Torres parla di amore, non di omosessualità. Nelle sue opere chiunque si può identificare. Come teorizzato sempre da Bourriaud, González-Torres segna un importante momento nella storia dell'arte nel rappresentare l'idea della coppia. Non è più principe e principessa, no acqua e fuoco, no giorno e notte. I due elementi in Félix González-Torres sono uguali tra loro, identici. C'è una simbiosi, l'altro è me ed io sono l'altro. Le opere dell'artista cubano sono universali e comprensibili a tutti.

3.2 *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, il peso dei ritratti

“Bisogna accettare il fatto, assai doloroso, che alcune domande non vengono più poste e, per estensione, rintracciare quelle che si pongono oggi gli artisti.”¹³⁰

Se di amore si può parlare con due orologi da ufficio, nell'epoca della fotografia digitale, non possiamo aspettarci un ritratto olio su tela iperrealistico delle persone. Anche la pratica del ritratto è una costante evoluzione, Alberto Giacometti l'aveva capito: abbozzava la sagoma e poi, con cerchi di penna, stringeva, stringeva, stringeva.

Nei ritratti che Félix González-Torres realizza non c'è nemmeno più un volto, né un corpo. L'artista cubano realizza i ritratti sottoforma di *timelines*, scritte degli eventi

¹²⁸ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 68.

¹²⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 66.

¹³⁰ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, introduzione.

del corso di una vita, partendo da interviste con i committenti.¹³¹ González-Torres ci ricorda che un ritratto, una persona è molto più della sua immagine. Il fraintendimento che si genera quando da piccoli vediamo per la prima volta il nostro riflesso allo specchio, e impariamo a riconoscerlo. Félix González-Torres e Freud lo definiscono “fase dello specchio”¹³² ed è causa di fraintendimento, e distorsione.

...ma è piuttosto importante definire la mia idea soggettiva di cosa è un ritratto, o di cosa può essere. Nella cultura possiamo solo ‘leggere’ le fotografie, o diciamo un ritratto tradizionale, in due modi: il denotato e il connotato. Il denotato è ciò che noi come cultura possiamo facilmente identificare – un uomo o una donna, capelli lunghi o corti, con il vestito, senza vestito, un *background*, una foto in bianco e nero, o una foto a colori, una foto o un dipinto, etc. Ma è il connotato che io considero il più intrigante ed eccitante. Gli elementi che danno al ritratto il suo significato. Quello che noi, a seconda del nostro *background* sociale/culturale/di genere/economico possiamo ‘leggere’ nell’immagine. (...) In altre parole: quando guardiamo una foto di come appariamo è solo quello – come appariamo, e non quello che siamo, quella è una storia troppo complessa da ‘rappresentare’. (...) Questi ritratti sono un tentativo di interagire con gli aspetti teorici e limitati del concetto di ritratto.¹³³

Il ritratto che realizza per Ross, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, però non è nemmeno questo. È un mucchio di caramelle avvolte da stagnola multicolore, addossato ad un angolo. Un’altra opera della distribuzione, l’ennesimo lavoro con le caramelle, anche le regole sono le stesse. Formalmente e tecnicamente. Ciò che cambia è il significato dietro, perché quest’opera non è *Untitled (Placebo)*, non è *Untitled (Rossmore II)*. Questo particolare cumulo di caramelle pesa, idealmente, *175 pounds*, ovvero il peso di Ross quando era sano. Il peso è la comparazione di una massa con

¹³¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, p. 72.

¹³² “the mirror stage”, Félix González-Torres, *Lettera a Robert Vifian*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 170.

¹³³ Félix González-Torres, *Lettera a Robert Vifian*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 170-171.

un'altra, non è la prima volta che González-Torres lavora su questo. Non è nemmeno la prima volta che l'artista cubano realizza un ritratto a partire dal peso, a parole sue:

RN: Puoi parlare di come le opere con le caramelle si relazionano alla memoria e al corpo?

FGT: Le opere chiamate *Lover Boys* sono pile di caramelle basate sul peso del corpo. Uso il mio stesso peso o il mio e quello di Ross assieme. Se faccio il ritratto di qualcuno, uso il suo peso.¹³⁴

Essendo un mucchio di caramelle, lo spettatore passa, vede l'opera, prende una caramella e va via, così come la persona precedente e la successiva. Quello che succede è, essendo un ritratto, che il corpo di Ross gradualmente diminuisce fino a scomparire. È una replica metaforica di ciò che aveva fatto l'AIDS negli anni precedenti degradando il corpo fino all'ultimo. Mangiando le caramelle diventiamo 'cannibali' e contribuiamo alla morte di Ross. È la nostra indifferenza all'epidemia che causa la scomparsa di tantissime persone che decidiamo di ignorare, che scegliamo di non vedere.

È anche un atto di condivisione in cui tutti noi prendiamo un pezzo di Ross, lo portiamo con noi per il resto dell'esposizione, in metropolitana, alla persona che amiamo, portando la consapevolezza e l'informazione ad un livello ancora più pubblico, al di fuori del museo e degli spazi dedicati. Se le regaliamo, espandiamo la condivisione, incrementando la relazione. Diamo un'ulteriore storia a quegli oggetti quotidiani e semplicissimi. *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* resta tuttavia un'opera intrinsecamente drammatica.

In realtà, possedere un'opera di Félix González-Torres non è esattamente possederla ma confrontare vari aspetti di farla e rifarla, ancora e ancora (incluso l'opzione di non farla proprio), con ogni sforzo di raggiungere un ideale, per definizione immaginario, che è

¹³⁴ “RN: Can you talk about how the candy pieces relate to memory and the body? FGT: The pieces called *Lover Boys* are piles of candy based on body weights. I use my own weight or mine and Ross's together. If I do a portrait of someone, I use their weight.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 49.

sempre provvisorio, e che continuamente scivola via, come tutti gli oggetti del desiderio. La proprietà quindi involve più della semplice consegna di ‘infinito rifornimento’ di carta o caramelle per ripristinare il lavoro quando il pubblico si è portato via tutti i pezzi dai cumuli o dalle pile.¹³⁵

Non c'è in questo simbologia religiosa. Non è la rinascita dopo la morte, non è un corpo in continua rigenerazione. Félix González-Torres chiede esplicitamente di ripristinare il lavoro solo alla fine perché ripristinare ciò che è stato preso con molteplici atti di rimozione significherebbe interrompere e regolamentare la spontaneità, le casuali interazioni che invece sono necessarie e vanno documentate.

L'opera, il corpo, è un continuo deterioramento e la ricostruzione del suo peso originale è solo un modo perché possa morire ancora. Come per il mitologico fegato di Prometeo, è una rigenerazione legata alla dovuta sofferenza dopo una perdita. Non è infatti solo la morte del corpo di Laycock o di González-Torres (che, ricordiamo, era al tempo già malato), è la morte di tanti, tantissimi altri, sono i corpi delle persone negli ospedali che moriranno a breve.

Sono caramelle dal ripieno morbido, da succhiare. “Chi può resistere alle caramelle?”¹³⁶ Secondo Robert Nickas è anche un richiamo alla fellatio. Félix González-Torres porta migliaia di persone a succhiare dolciumi in fronte a miriadi di persone, di fronte ai conservatori. “RN: Tu coinvolgi anche il corpo dello spettatore. Sei probabilmente il primo artista che porta i visitatori a mettere in bocca parte dell'opera e a succhiarla.”¹³⁷ González-Torres non può essere censurato, nemmeno quando più avanti utilizzerà i lecca-lecca, ancora più espliciti.

Untitled (Portrait of Ross in L.A.) è un'opera dolorosa. Félix González-Torres rivive ogni giorno la morte di Ross e prospetta l'incombere della sua. Sa però che non sarà l'ultimo: vuole propagare il messaggio più che riesce, ancora e ancora, per sempre.

¹³⁵ Miwon Kwon, *The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 300.

¹³⁶ “Who can resist candy?”, Simon Watney, *In Purgatory: The Work of Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 342-344.

¹³⁷ “RN: You implicate the body of the viewer as well. You're probably the first artist to get viewers to put part of a work in their mouths and suck on it.”, Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 49.

Quest'opera ha origine dalla mia paura di perdere tutto. Quest'opera riguarda il poter controllare la mia stessa paura. Il mio lavoro non può essere distrutto. L'ho già distrutto io dal primo giorno. È come la sensazione di quando sei in una relazione con qualcuno e sai già che non funzionerà. Dal principio sai che non dovrai preoccuparti di farla funzionare perché sai già che non lo farà. La persona non potrà abbandonarti perché ti ha già abbandonato dal primo giorno – questo è il modo in cui ho realizzato l'opera. Questo è il motivo per cui ho fatto quest'opera. Quest'opera non può scomparire. Quest'opera non può essere distrutta nel modo in cui altre cose della mia vita sono scomparse e mi hanno lasciato. Al contrario, questa l'ho distrutta io. Io avevo il controllo su di essa e questo è ciò che mi ha dato il potere. Ma è un tipo di potere molto masochistico. Io distruggo l'opera ancora prima di farla.¹³⁸

3.3 *Untitled, 1991 [bed billboard], come l'amore diventa merce*

Commissionato dalla serie Projects presso il MoMA sotto la supervisione curatoriale di Anne Umland, di *Untitled, 1991 [bed billboard]* abbiamo come unico indizio la data, l'anno della morte di Ross Laycock. L'opera è la gigantografia di un letto coperto da lenzuola bianche e due cuscini, sempre bianchi, con l'impronta di due teste.

Il fatto curioso è che non c'è nessun messaggio: non una scritta, non una cornice. È solo un letto sfatto. Anzi, è il letto sfatto di Félix e Ross. Non sono due omosessuali che fanno sesso, non è ciò che resta di un orgasmo, o almeno, non è solo questo. È il resto della loro storia, tutta la loro quotidianità, ogni mattina di risveglio assieme. Sono i loro otto anni e la fine di essi. È, ora, il vuoto che la morte di Ross ha lasciato, portando la fine a tutto questo. L'altro fatto curioso è che l'esposizione in

¹³⁸ Miwon Kwon, *The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 301-303.

realtà non è nel museo: nel museo, infatti, viene esposta solamente la *preview*: la fotografia del letto a grandezza naturale del *billboard* e la sua *brochure*, con segnalati i 24 luoghi della città dove si può trovare fisicamente. Gli spettatori entrano nel museo solo per scoprire che per fruire dell'opera nella maniera pensata, devono uscire da esso e spargersi tra i cinque distretti di New York.

Una volta raggiunta la fine dell'esibizione, il *billboard* sarà o disinstallato, ricoperto o rimarrà fino alla fine dell'affitto dello spazio pubblicitario. La manifestazione dell'opera non è completa e non è considerata opera d'arte se non accompagnata da un certificato di autenticità e proprietà esibito dal proprietario. L'opera potrebbe anche non essere riesibita o concessa a una terza parte.¹³⁹

Félix González-Torres aveva usato ogni tipo di materiale, aveva il master in fotografia e conosceva benissimo il peso delle foto. Sapeva che sono l'unica cosa che resta dell'effimero e che è per questo che si fotografa ciò che si ha paura di perdere. Per quest'opera tutte le scelte sono state ben precise. La scelta del soggetto (un letto), del mezzo (la fotografia), del luogo: un posto dove passano migliaia di persone ogni giorno.

Esponendo la stessa opera in così tanti spazi diversi, ciò che cambia non è l'opera, ma la sua cornice. 24 diverse luci, 24 diverse zone, 24 diversi pubblici, migliaia di diverse interazioni. Come può un'opera interagire con 24 diversi contesti? 24, come il giorno della morte di Ross.

Qual è il pubblico di *Untitled, 1991 [bed billboard]*? Cosa c'è di più pubblico di un'intera città? Tra tutte le luci, le persone, è persino difficile notare la sua opera. Eppure è un bianco candido, che si oppone ai mille colori delle pubblicità e delle insegne. “Nel Medioevo, una persona, vedeva mediamente 13 immagini dipinte nell'arco di tutta la vita”¹⁴⁰, nella Grande Mela del 1991, 13 immagini erano quelle che scorrevano nella metro nel giro di una fermata. Le interpretazioni sono tante quante le

¹³⁹ *Untitled (1991) [bed billboard]*, *billboard*, riportato da Julia Buenaventura, *Félix González-Torres por Julia Buenaventura*, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024.

https://youtu.be/IONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

¹⁴⁰ Carlo Vanoni, *I cani di Raffaello*, p. 146.

persone che freneticamente ci passano davanti per le affollate strade di New York. Immaginatelo queste persone. Chi va di fretta al lavoro, che nemmeno ha il tempo e la voglia per guardare l'opera. Chi magari lo nota con la coda dell'occhio e pensa sia l'ennesima pubblicità di lenzuola. Chi si eccita e ci proietta una fantasia sessuale. Chi conosce González-Torres e ci vede l'oscena indecenza. Chi è tornato a casa dopo aver accompagnato qualcuno in stazione e trova quello stesso letto sfatto che deve rifare. Chi ha perso qualcuno all'improvviso e capisce l'opera perfettamente. La nostra lettura dell'immagine cambia in base alla nostra identità. Vedere un letto in un aeroporto è diverso dal vedere un letto in una galleria d'arte.

Come le caramelle, il letto è un oggetto comune, quotidiano, che tutti, latini, statunitensi, malati, sani, usano e capiscono. L'arte di Félix González-Torres si capisce anche da chi l'arte non la sa. Il letto. Psicologicamente legato al piacere, al desiderio. Nei letti ci nasciamo, ci riposiamo, ci facciamo l'amore. Molti nei letti ci muoiono. Una cosa però hanno in comune i letti: sono privati. Questo non più, e non lo sarà nemmeno quello di Tracey Emin quando 7 anni dopo aver visto questo, nel 1998, creerà *My Bed* (Fig.50). La giustapposizione di un'immagine privatissima in uno spazio assolutamente pubblico crea ciò che l'artista stesso definirebbe "incontro illogico"¹⁴¹.

Il letto di chi veniva ignorato, di chi non doveva essere visto si rende pubblico, incensurabile, in un periodo storico palpitante, provoca non poche proteste.¹⁴² "Quando il *billboard* del letto venne esibito a Glasgow nel 1992, critiche simili sollevarono contro, sulle basi che non fosse sufficientemente informativo, che non fosse abbastanza didattico."¹⁴³

Il privato diventa pubblico e la proprietà pubblica viene condivisa. È un'importante decisione considerata la filosofia dell'artista, che affronta consapevole del contesto storico. "A questo punto della storia, come possiamo parlare di eventi privati? O di momenti privati?"¹⁴⁴

¹⁴¹ "illogical meeting", Anne Umland, *Projects 34: Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 243.

¹⁴² Nel 1986 la Corte Suprema degli Stati Uniti aveva decretato l'omosessualità un crimine innominabile.

¹⁴³ "When the bed billboard was exhibited in Glasgow in 1992, similar criticisms were levelled against it, on the grounds that it was not sufficiently in-formational, that it was not sufficiently didactic.", Simon Watney, *In Purgatory: The Work of Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 342-344.

¹⁴⁴ "At this point in history, how can we talk about private events? Or private moments?", Joseph Kosuth and Félix González-Torres, *A Conversation*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 358.

In *Untitled, 1991 [bed billboard]* non c'è la parentesi nel titolo, non c'è un testo, non c'è niente. È una rivelazione dell'intimità di Félix González-Torres, ma anche la sua assenza. È l'assenza di due corpi che su quel letto ora non ci sono più. In quanto un negativo di due corpi, possiamo risalire all'originale completando noi mentalmente ciò che prima c'era. È l'opera della mancanza, dell'assenza, manifesto di ciò che Robert Nickas, curatore d'arte, definisce "estetica della perdita"¹⁴⁵. Manca un titolo, manca il colore, manca un luogo unico, manca un pubblico preciso, manca una didascalia o un testo di riferimento, mancano persino i soggetti. Manca Ross. "L'assenza segue come un'ombra il lavoro di González-Torres in ogni cosa. Le lenzuola spiegazzate e i cuscini stropicciati sono presentati allo stesso modo come evidenza e segno di due corpi umani assenti. Contorni fantasma sono tutto quello che rimane di esseri che non sono più là."¹⁴⁶

È incensurabile perché un corpo non c'è. Anzi, in realtà un corpo c'è, o meglio c'era: González-Torres rappresenta la sua assenza, che, tralasciando il gioco di parole, diventa l'essenza di quest'opera. Una piccola conca sul cuscino, di una nuca che si è spostata da là e niente più. Perché è opera d'arte una conca? Perché unica e irripetibile. Nessun'altra testa, nessun altro corpo potrebbe mai riprodurre quell'esatta forma. Solo quella di Ross. E anche avendo Ross, non potrebbe comunque ricreare un negativo uguale, perché dato da un movimento fisiologico e involontario, diverso ogni giorno. Ora però Ross non c'è più e Félix González-Torres vorrebbe non aver mai disfatto quel letto. L'artista cubano non ha esposto subito questa foto, ma quando gli è stato chiesto. Non era inizialmente per noi, ma per lui. Morto Ross -il suo pubblico- questa foto ora è per chiunque vuole vederla. González-Torres vuole urlarla, sbattercela in faccia, tant'è che la mette al posto delle grandi pubblicità, al pari di una merce. Una merce però troppo preziosa, che con i soldi non si compra: l'amore. Un bene che tutta la sua fama e ricchezza non può dargli. Un bene che lui ha perso per sempre.

¹⁴⁵ "aesthetics of loss", Robert Nickas, *Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Felix Gonzalez-Torres*, p. 180.

¹⁴⁶ "Absence shadows González-Torres's work in every way. Rumpled bed sheets and dented pillows are presented both as evidence of and as a sign for two absent human bodies. Ghostly contours are all that is left of beings who are no longer there.", Anne Umland, *Projects 34: Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, pp. 244-245.

I *billboards* resteranno esposti fino alla fine di giugno, poi basta: saranno coperti da nuove immagini, nuove storie. Come per gli altri, vittime dell'epidemia, anche la storia di questi due corpi verrà dimenticata.

La presenza è resa più evidente dagli spazi lasciati vacanti nell'opera stessa che lasciano posto per noi. Questo era particolarmente evidente nella fotografia del letto disfatto, spiegazzato, segnato dall'impronta di corpi assenti, che incombeva enorme sui *billboard* di tutta New York (*Untitled, 1991*). Questa immagine ci ha provocato il ricordo di una connessione. Dove il corpo dell'amore sarebbe potuto essere, dove l'intimità di giacere vicini sarebbe potuta essere vista, era rimasta solo l'assenza. Ogni individuo che guarda dentro quello spazio vuoto deve accettare il fatto di cosa non c'è più lì. Ancora una volta González-Torres ci dà un'arte che non ha lo scopo di usurpare, rimpiazzare, o sostituire l'esperienza. Questa arte ci fa tornare all'esperienza, alla memoria. Ciò che noi sentiamo e sappiamo dai nostri sensi determina il significato di questa assenza. Ci sono molti modi di 'leggere' questa immagine. Chi arriva qui con la conoscenza della biografia di González-Torres può vedere proiettata qui la perdita del suo amante, l'impatto dell'AIDS, il potere e il piacere dell'amore e della perdita, la disperazione del dolore. Eppure per la massa di spettatori che ha visto quest'opera senza una conoscenza così intima, quest'immagine in bianco e nero di un letto vuoto è un posto oscuro a cui si accede non attraverso l'empatia con l'artista ma tramite la relazione personale di ognuno con la perdita, il prendere-lasciare, il dolore ricordato.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Robert Nickas, *Félix González-Torres: All the Time in the World*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 178.

3.4 L'ultimo autoritratto e La Biennale di Venezia del 2007

“È impossibile per me essere nel modo in cui ero prima. Impossibile. I segni lasciati su di me sono indelebili, ma io ho certamente imparato così tante lezioni. Forse contro la mia volontà. Però siamo qua.”¹⁴⁸

Nel 1995 Félix González-Torres espone in Spagna la versione definitiva del suo ultimo autoritratto, *Untitled, 1989/1995 [self-portrait]* (Fig.51) per l'esposizione al Centro Galego de Arte Contemporaneo di Santiago de Compostela. Lavoro in corso d'opera da più di sei anni, è una *timeline*, come per la sua particolarissima scelta ritrattistica, la sua identità è rappresentata dall'insieme degli eventi politici e non che hanno plasmato la sua vita. La prima esibizione era stata, appunto, nel 1989 presso il Brooklyn Museum, riportando le date:

Red Canoe 1987 Watercolors 1964 Paris 1985 Supreme Court 1986
Blue Lake 1986 Our Own Apartment 1976 Rosa 1977 Güaimaro 1957
New York City 1979 Pebbles and Biko 1985 Ross 1983¹⁴⁹

La versione del 1995 riporta:

Red Canoe 1987 Watercolors 1964 Paris 1985 Supreme Court 1986
Blue Lake 1986 Our Own Apartment 1976 Rosa 1977 Güaimaro 1957
New York City 1979 Pebbles and Biko 1985 Ross 1983 Civil Rights
Act 1964 Mariel Boatlift 1980 White Shirt 1984 Julie 1987 An Easy
Death 1991 CNN 1980 Black Monday 1987 Berlin Wall 1989 Great
Society 1964 Venice 1985 Wawanaisa Lake 1987 U.N. 1945 Mother
1986 Myriam 1990 VCR 1978 Dad 1991 Bay of Pigs 1961 D-Day
1944 Interferon 1989 Jeff 1978 Silver Ocean 1990 H-Bomb 1954 The
World I Knew Is Gone 1991 Bruno and Mary 1991 Madrid 1971
MTV 1981 Rafael 1992 May 1968 Andrea 1990 Twenty-fourth

¹⁴⁸ “It is impossible for me to be the way I was before. Impossible. The marks left on me are indelible, but I have certainly learned so many lessons. Perhaps against my will. But here we are.”, Félix González-Torres, *Lettera ad Andrea Rosen*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 164.

¹⁴⁹ *Untitled 1989 [self-portrait]*, pittura su muro, le dimensioni variano con l'istallazione.

Street 1993 LA 1990 Placebo 1991 George Nelson Clocks 1993 A
view to remember 1995.¹⁵⁰

Il riferimento dopo 'Untitled' non è tra parentesi, l'anno 1989/1995 è canonico.

L'autoritratto si è evoluto con il crescere dell'artista, integrando i nuovi eventi vissuti. *Untitled, 1989/1995 [self-portrait]* è oggi co-proprietà di due musei: San Francisco Museum of Modern Art e Art Institute of Chicago, una particolarità che comporta tuttora non poche complicazioni. Il contratto di co-proprietà riporta:

Félix non solo sapeva che non sarebbe stato vivo per determinare la forma futura dell'opera, e così sarebbe stata indebitata al giudizio del possessore, ma Félix credeva fermamente che il cambiamento sarebbe stato il solo modo di continuare la permanenza e la rilevanza dell'opera. Lui diceva spesso che se l'opera non fosse stata culturalmente rilevante in ogni momento, non si sarebbe dovuta manifestare. La maggior parte delle opere di Félix González-Torres predice la necessità di future alterazioni – le caramelle originali non esisteranno più, i significati dei *billboard* cambieranno indubbiamente... Era stato ispirato a immaginare che il futuro sarebbe stato diverso. Sarebbe stato il proprietario il curante a cui lui aveva affidato l'evoluzione dell'opera.¹⁵¹

Questo certificato di proprietà, unico nel suo genere, diventa così una forma di ricordo continuo. È un'eredità, che l'artista cubano lascia. Secondo Miwon Kwon,¹⁵² curatrice d'arte, come per le caramelle, è sempre un modo di venire assorbito nel corpo di qualcun altro, al fine di, mutando con esso, con i nuovi contesti, vivere ancora, se non per sempre.

¹⁵⁰ *Untitled 1989/1995 [self-portrait]*, pittura su muro, le dimensioni variano con l'installazione.

¹⁵¹ Miwon Kwon, *The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 308.

¹⁵² Miwon Kwon, *The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 309.

Aveva trovato un modo affinché le sue opere d'arte potessero continuare ad essere, non come oggetti statici, congelati ma sempre in evoluzione. E lui si è insinuato nella Storia allo stesso modo. Non ha provato a dichiarare: 'Io sono esistito' o 'Io sono stato qui'. Lui ha lavorato sodo non per diventare una 'statua' ma per essere assorbito dal mondo come forma in continua evoluzione, per diventare parte dell'altro senza limiti, per sempre. In questo modo, guardando in faccia alla morte, ha assemblato la sua stessa dispersione, dando un nuovo intero significato al concetto di 'morte dell'artista.'¹⁵³

Sebbene le sue opere si possano rigenerare, Félix González-Torres muore a soli 39 anni, il 9 gennaio 1996 a Miami. La sua morte non tange in particolar modo il suo paese d'origine, come Gerardo Mosquera, curatore e critico d'arte cubano rammenta, González-Torres non era molto conosciuto a Cuba:

Un amico comune mi ha chiamato a Havana da New York per darmi la notizia della morte di Félix González-Torres. Come ho messo giù il telefono ho pensato che questa precaria comunicazione sarebbe stata l'unico collegamento tra la morte dell'autore ed il suo Paese di nascita (...) Félix non era molto conosciuto a Cuba e la sua morte passò inosservata come la sua vita. Ho provato un vuoto assurdo. Ho ripensato al telegramma che dieci anni prima mi aveva annunciato la morte di Ana Mendieta, trentottenne, come Félix. Ho ricordato una sorta di maledizione che pesa opprimente sulla cultura cubana: le sue figure più brillanti muoiono giovani.¹⁵⁴

Ana Mendieta era precipitata (o spinta) dal trentaquattresimo piano di un grattacielo di New York nel Greenwich Village solo dieci anni prima. L'artista era espatriata da Cuba a 12 anni, parte di ciò che venne chiamata 'Operazione Pedro

¹⁵³ Miwon Kwon, *The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 309.

¹⁵⁴ Gerardo Mosquera, *Remember My Name*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 204.

Pan'¹⁵⁵. Arrivata negli USA, aveva sposato l'artista minimalista Carl Andre, che tanto ammirava Félix González-Torres. Era così misteriosamente morta dopo 8 mesi di matrimonio, a 38 anni. Mosquera, paragonando le due giovani età, fa luce su un drammatico rilievo: gli artisti cubani a Cuba non erano ammirati tanto come negli USA.

Se Cuba non viene scalfita più di tanto, su New York infatti la morte di González-Torres ha un impatto notevole. Nel 1995, con l'artista cubano in fin di vita, il Solomon Guggenheim Museum organizza una retrospettiva "inaspettatamente toccante"¹⁵⁶. Spesso il museo organizza eventi sfruttando la circolarità crescente fisiologica dell'edificio: la mostra dedicata a Félix González-Torres si conclude bruscamente in un vicolo cieco ed i visitatori sono costretti a risalire per tornare indietro. Lewis Baltz, fotografo statunitense, lo leggerà come un rimando a Dani Karavan, scultore israeliano, che nel 1994 in Spagna aveva realizzato *Passages, Homage to Walter Benjamin* (Fig.52). Dopo una ripida scalinata incisa in una scogliera di fronte al mare, lo spettatore si ritrovava bloccato da un muro di vetro.¹⁵⁷ Allusioni artistiche a parte, l'evento dedicato a González-Torres fu particolarmente sentito.

Più di dieci anni dopo, nel 2007, Nancy Spector è il commissario statunitense per la cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e propone tredici opere di Félix González-Torres. Dal 10 giugno al 21 novembre (7,8,9 giugno come giorni di preapertura), La Biennale di Venezia del 2007 contrassegna l'artista cubano come secondo artista nella storia (della Biennale di Venezia) a rappresentare gli Stati Uniti da postumo. *Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente (Think with the senses, Feel with the mind: Art in the present tense)*, ospita più artisti definiti da Bourriaud 'relazionali'. L'eccezionalità di González-Torres in tale edizione non sta in questo e non sta nemmeno nell'essere un artista non statunitense a rappresentare il padiglione degli Stati Uniti. Il grande ruolo che l'artista cubano ha nell'esposizione si percepisce dal fatto che le sue opere sono presenti sia nel padiglione nazionale che nel centrale, evento abbastanza raro.

¹⁵⁵ Da Cuba verso la Florida, gli Stati Uniti espatriano quattordicimila bambini, tra cui Ana Mendieta, con la promessa di ricongiungimenti familiari e diffamando il governo castrista, per poi smistarli in centri di accoglienza e famiglie. Tale episodio del 1961 viene chiamato 'Operazione Pedro Pan'.

¹⁵⁶ "unusually affecting", Lewis Baltz, (*sans titre*), *Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 211.

¹⁵⁷ Lewis Baltz, (*sans titre*), *Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 211.

Tra le opere più significative, due installazioni di lampadine che, cadendo dal soffitto, si accartocciano sul pavimento: in un angolo *Untitled (Leaves of Grass)* (Fig.54), del 1993 e nella sala circolare *Untitled (America)* (Fig.53) del 1994. In tale esposizione sono presenti anche cinque opere della distribuzione: quattro pile di fogli, tra cui *Untitled (Republican Years)* (Fig.55) del 1992 e *Untitled, (1991) [water stack]* (Fig.55), e *Untitled (Public Opinion)* (Fig.56) del 1991: un tappeto di caramelle color antracite, di circa 3 cm ciascuna, avvolte nella plastica trasparente. L'opera protagonista è tuttavia *Untitled, 1992–95 [double pools]*, una scultura inedita: due piscine circolari adiacenti, quanto basta per consentire il passaggio di un impercettibile flusso d'acqua tra l'una e l'altra. Il progetto iniziale era del 1992, le piscine erano solo disegnate e González-Torres presenta la bozza per il concorso di sculture all'aperto organizzato dalla Western Washington University di Bellingham. Rinvia il progetto nel 1994 al Musée d'Art Contemporain di Bordeaux per una mostra personale e al Guggenheim Museum di New York per la sua retrospettiva, ma a causa del poco tempo non si riesce a realizzare e l'artista muore senza veder l'opera realizzata. Non avendo ricevuto chiare indicazioni sul materiale, l'opera presentata a Venezia è in marmo di Carrara. Se tra le bianche mura del padiglione almeno tre diverse stampe riportano significativi eventi politici, 12 *billboards* raffiguranti un uccello in volo, *Untitled, (1995) [bird billboard]* (Fig.57) del 1995, senza didascalie e senza contesto, si sparpagliano per tutta l'isola di Venezia.

Come si vivono le opere di Félix González-Torres più di dieci anni dopo la sua morte? In Italia, per giunta? In data 8 agosto del 2024 ho avuto la possibilità di intervistare un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia nel 2007.¹⁵⁸ In particolare, di fronte alle caramelle, con *Untitled (Public Opinion)*, egli ricorda:

All'inizio molti non capivano che fossero caramelle: pensavano che fosse un unico oggetto. Non ricordo che ci fosse scritto da qualche parte 'queste sono caramelle' e credo proprio che non fosse così. La gente andava stimolata a osservare e a rapportarsi con le opere. Chi

¹⁵⁸ Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52.

Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia. Per contratto, tale intervista per essere pubblicata garantisce l'anonimato. L'intervista per intero è riportata nell'apposita appendice.

rompeva il ghiaccio lo rompeva anche per gli altri. Spesso eravamo proprio noi che conducevamo visite a dare l'esempio agli altri. I bambini, invece, immediatamente vedevano che si trattava di caramelle e talvolta si buttavano. I genitori dicevano 'no, no, no': più volte i custodi intervennero per approvare il comportamento dei bambini e rassicurare i genitori o gli accompagnatori.¹⁵⁹

Oltre all'interessante effetto che l'influenza sociale ha sull'iniziativa individuale, questa dichiarazione mette in luce un pubblico ordinario che va stimolato, creando in tal modo una relazione anche tra la guida e lo spettatore. L'intraprendenza è tipica di bambini, tra gli adulti permea una confusione generale. Monica Boesso, docente di letteratura e storia presso l'Istituto Artistico Statale A. Modigliani di Padova, interagisce con un'opera di Félix González-Torres nel 2017 alla fondazione Bayler e, come ricorda:

Ho preso una caramella e l'ho mangiata, zucchero aromatizzato, niente di che. I miei compagni pensavano un po' che non si dovesse (un'opera è pur sempre un'opera e poi dentro la fondazione Beyeler!) e poi che fosse pericoloso: la caramella poteva essere lì da tempo immemorabile. Ma una caramella-opera d'arte è un'offerta di piacere, non un test di resistenza alla tentazione.¹⁶⁰

La mancanza di 'regole' scritte e spiegazioni, rende ancora più necessario il ruolo della guardia, incaricata ora più che mai di intervenire, concedendo e negando. Tuttavia, meno una persona è consapevole di fronte all'arte, più aumenta la noncuranza e, come abbiamo trattato, le opere gratuite all'infinito sono le prime a subirne:

Per quello che riguarda *Untitled (1991)*, ricordo che durante la vernice, la preapertura, moltissimi visitatori presero i poster e a fine giornata ne trovammo i bidoni pieni. Tutti li prendevano, ma poi si rendevano conto che non avrebbero saputo che farsene e li buttavano.

¹⁵⁹ Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

¹⁶⁰ Intervista a Monica Boesso. L'intervista per intero è riportata nell'apposita appendice.

Un comportamento purtroppo comune, ma forse anche parte integrante di un'opera d'arte relazionale in un contesto come quello.¹⁶¹

Semanticamente, ricordiamoci il tema dei diritti umani, della malattia e del dolore annesso dietro alle opere di Félix González-Torres. Nel 2007 l'AIDS continua a sterminare innumerevoli vite e l'Italia vive con enorme difficoltà le campagne di prevenzione, che sono salvifiche tanto quanto blasfeme:

L'opinione pubblica italiana si era divisa tra chi voleva tramettere anche ai ragazzi raccomandazioni sanitarie rispetto al sesso sicuro e chi pensava che in questo modo si sarebbe avallata l'idea considerata discutibile che il sesso in età giovanile fosse un dato di fatto non problematico. Molte persone della mia generazione, nel 2007, ricordavano ancora distintamente la condanna morale o addirittura l'anatema nei confronti dei gay, a fine anni Ottanta: l'idea che l'AIDS fosse 'il cancro dei gay' o addirittura la tesi che si trattasse di una sorta di punizione divina verso comportamenti giudicati immorali (consumo di droghe iniettabili, prostituzione, omosessualità). Alcuni complottisti avevano invece sostenuto che si trattasse di un esperimento scientifico/militare fallito.¹⁶²

Le opere di Félix González-Torres vivono grazie al contatto, alla condivisione, alla relazione con il prossimo, in un'epoca più che mai in rifiuto. Illuminano i temi che si cercava di nascondere in tutti i modi, costringendo la riflessione e la presa di coscienza. "Beh, penso che l'arte ci dia una voce"¹⁶³, così dichiarava González-Torres a Kosuth. Migliaia di persone continuano a morire, non si può più rimanere indifferenti. Che il pubblico sia pronto o meno non conta più.

¹⁶¹ Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

¹⁶² Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

¹⁶³ "Well, I think that art gives us a voice", Joseph Kosuth and Félix González-Torres, *A Conversation*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 352.

Félix González-Torres era considerato un eroe nel 2007. Fu presentato come artista di grandissima rilevanza da Robert Storr, curatore dell'Esposizione Internazionale. Le biennali erano molto diverse da quelle di oggi, è necessario capirlo. Si trattava di manifestazioni con un pubblico molto più ristretto: più specializzato e con una presenza molto minore di scuole e di curiosi. Il loro pubblico era prevalentemente cosmopolita, internazionale e smaccatamente progressista. (...) Pochissimi si sarebbero sognati di provare fastidio di fronte ad un artista omosessuale in una biennale del 2007.¹⁶⁴

Untitled, 1992–95 [double pools] si colloca all'ingresso del Padiglione degli Stati Uniti: per accedere alle opere è inevitabile passarci dietro, girandoci attorno e dedicandoci più tempo di quanto si vorrebbe. L'acqua, da sempre simbolo di purezza e memoria, riflette quella storia d'amore tra due uomini, di cui uno immigrato, che resa arte, il mondo paga per guardare.

González-Torres era molte cose: immigrato cubano, omosessuale, artista *poststudio*, amante in lutto, malato di AIDS, e un portavoce articolato e consapevole di tutte queste parti della sua identità. Possedeva anche l'intelligenza artistica per emergere nell'arte americana dell'ultima decade. I suoi lavori sono stati esposti in mostre personali nei più importanti musei americani. Le sue posizioni artistiche e di attivismo sociale, espresse con conferenze, letture, e interviste, trasformarono il discorso artistico in opposizione. Non c'era nulla nella sua arte, nel suo impegno sociale, o nelle sue dichiarazioni che suggerisce si percepisse come una vittima. (...) González-Torres ha rifiutato questo (e ogni altro) stereotipo gay in quanto repressivo e, inoltre, facendo il gioco dell'ultradestra omofoba. Invece, adottò una strategia volta a sovvertire le forme tradizionali dell'alta cultura, cioè il minimalismo, il concettualismo, ecc., per i propri scopi. Ha portato

¹⁶⁴ Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia.

sotto i riflettori la sua ‘gay agenda’, comunicando sia con il pubblico gay che con quello etero, con opere che non avevano un significato solo personale e politico ma che offrivano anche la possibilità di meditare sulle condizioni e sulle vie dell’arte.¹⁶⁵

Anche in Europa, con qualsiasi pubblico possibile ed immaginabile Félix González-Torres si dimostra sempre, straordinariamente universale.

B.R.: Personalmente, pensa si possano separare vita privata e lavoro di Félix González-Torres?

CC: Non sono uno storico dell’arte e non saprei bene come rispondere: non è facile separare vita privata e arte. Penso, però, che le persone non lo ammirino perché racconta ciò che gli è capitato, ma perché sa rendere ciò che gli è capitato qualcosa in grado di parlare a tutti o almeno a molti. Tutto ciò che di personale aveva, l’ha trasformato in qualcosa per tutti. Non solo per persone migranti o rifugiate, omosessuali, malate.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Lewis Baltz, (*sans titre*), *Félix González-Torres*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 211.

¹⁶⁶ Intervista a un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia.

Conclusione:

L'incensurabilità di un'artista apertamente omosessuale

“Quanto può condizionare la mia vita privata il recente e radicale spostamento degli U.S. verso la destra fascista? Moltissimo. Iniziamo con il mio diritto di amare chi voglio.”¹⁶⁷

Attraverso il contesto artistico e sociale di Félix González-Torres, abbiamo ricavato la discriminazione sofferta, la presa di posizione e il coraggio dell'artista in merito. Oltre alla repressione di Cuba, dietro la scelta di González-Torres di trasferirsi proprio a New York c'è anche la speranza di salvaguardare la propria omosessualità: “le metropoli attirano gli emarginati per ragioni di comodità personale, offrendo loro la possibilità di scomparire tra la folla”¹⁶⁸. Opere come *Untitled (1989) [Sheridan Square billboard]* denunciano la mancanza di diritti delle coppie omosessuali. La ricerca dell'essenza fisica del Minimalismo, portano l'artista a cercare oggetti di uso contemporaneo già realizzati, come orologi, caramelle, tende, specchi. Forme nuove, come cumuli, affiancamenti o pile di distribuzione. L'ultima in realtà è già una componente romantica: Félix González-Torres crea relazioni, esperienze sensoriali che rimangono impresse nella memoria di un'opera che finalmente non si guarda soltanto. Una durata, un tempo fisico che costringe a riflettere. La vita assieme, la sofferenza dell'AIDS sul corpo della persona amata e sul proprio, il dolore della perdita. Simboli oggettivi e universali che diventano più personali e intimi alla morte dell'amato: lettere e fotografie iniziano a dare un volto, un corpo a quel vuoto nel letto bianco, al cuore palpitante al posto di quell'orologio.

L.A. 1990. Sì, era molto deprimente, e molto difficile sostenere qualsiasi senso di speranza in uno sfondo sociale così spoglio. Com'è possibile che una persona riesca a mantenere viva una qualsiasi speranza, l'impeto romantico nello sperare in una vita migliore per

¹⁶⁷ “How much can affect my private life the recent radical shift of the U.S. to the fascist right? A lot. Let's start with my right to love who I want.”, Félix González-Torres, *Lettera a Robert Vifian*, in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 170.

¹⁶⁸ Dominique Fernandez, *Le rapt de Ganymede*, p. 9.

quante più persone possibili, il desiderio di giustizia, il desiderio per il significato, e per la storia?¹⁶⁹

L'artista rifiuta di cadere nei pretesti della disuguaglianza biologica, Concettualismo nei simboli concreti ma non figurativi identici rendono automatica l'immedesimazione nella propria coppia e in quella del prossimo, coppia uomo-donna statunitense-statunitense, sano-sano al pari di quella tra uomo-uomo, donna-donna, statunitense-immigrato, malato-sano, malato-malato. Compie uno studio dell'estetica e dell'eleganza che attrae: realizza opere affascinanti e invitanti, nel luccichio, nella distribuzione.

L'uguaglianza e l'universalità di oggetti come quelli in serie sono anche un pretesto per Félix González-Torres per garantirsi un altro criterio fondamentale: l'incensurabilità. Un'incensurabilità di cui l'artista cubano ha bisogno per mantenere omosessualità e politica nei musei di allora e del futuro:

Due orologi uno accanto all'altro sono più minacciosi per il potere dell'immagine di due tipi che si succhiano il cazzo, perché non possono utilizzarmi come pretesto nella loro battaglia per cancellare il significato. Sarà molto difficile per i membri del Congresso dire ai loro costituenti che i soldi sono stati spesi per promuovere arte omosessuale quando tutto ciò che hanno da mostrare sono due prese accostate, o due specchi affiancati, o due lampadine vicine.¹⁷⁰

Sempre in riferimento a *Untitled (Perfect lovers)*, l'artista ribadisce la questione:

¹⁶⁹ "L.A. 1990. Yes, it was very depressing, and very hard to sustain any sense of hope in such a bleak social landscape. How is one supposed to keep any hope alive, the romantic impetus of wishing for a better place for as many people as possible, the desire for justice, the desire for meaning, and history?", Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 150.

¹⁷⁰ "Two clocks side by side are much more threatening to the powers that be than an image of two guys sucking each other's dicks, because they cannot use me as a rallying point in their battle to erase meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side, or two mirrors side by side, or two light bulbs side by side.", Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 260.

Quando dovevo esporre a Hirschhorn, il Senatore Stevens, che è uno dei senatori anti-arte più omofobi, disse che sarebbe venuto all'apertura ed io pensai che avrebbe avuto molta difficoltà nello spiegare ai suoi costituenti quanto fossero pornografici e omoerotici due orologi affiancati. Lui arrivò per cercare cazzi e culi. Non c'era nulla del genere. Ora prova te a vedere l'omoerotico nel pezzo degli orologi, 'Untitled' (Perfect lovers).¹⁷¹

In Félix González-Torres tutto è evidente ma non esplicito. È così che si guadagna l'atto politico: nell'essere impossibile da rimuovere. Nancy Spector, curatrice del Brooklyn Museum di New York, sottolinea la consapevolezza dell'artista a riguardo:

González-Torres rifiuta la nomenclatura 'artista gay', tuttavia l'amore che intende nelle sue opere può essere sia homo- che eterosessuale – o entrambi – dipende dall'orientamento dello spettatore. Sottolineare categoricamente l'elemento omoerotico all'interno dell'opera significherebbe 'cadere nella trappola appostata dalla Destra', sostiene l'artista, che resiste all'interpretare il ruolo del ribelle emarginato. Come egli stesso spiega: 'Tali immagini accoppiate (...) non possono essere censurate, non possono essere cancellate'.¹⁷²

Félix González-Torres non è come Robert Mapplethorpe o Jean Cocteau: non è esplicito. Opere come *Phallus (Querelle de Brest)* (Fig.58), del 1947, o *Érotique humoristique* (Fig.59), ca. 1921-1923, sono ben lontane dalla filosofia dell'artista cubano, che ai corpi preferisce gli oggetti. Riesce a parlare di quotidianità, di lettere

¹⁷¹ "When I had a show at the Hirschhorn, Senator Stevens, who is one of the most homophobic anti-art senators, said he was going to come to the opening and I thought he was going to have a really hard time trying to explain to his constituency how pornographic and how homoerotic two clocks side by side are. He came there looking for dicks and asses. There was nothing like that. Now you try to see the homoeroticism in the clock piece, 'Untitled' (Perfect lovers).", Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 238.

¹⁷² "González-Torres refuses the nomenclature 'gay artist,' however the love that he hints at in his work can be either homo-or heterosexual - or both - depending upon the viewer's own orientation. To adamantly stress the homoerotic element in the work would mean "falling into a trap set by the Right," maintains the artist, who resists playing the role of the marginalized rebel. As he explains: 'Such paired images (...) cannot be censored, cannot be erased'.", Nancy Spector in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 260.

d'amore, di paura, di gioia condivisa, di dolore dopo la perdita, senza parlare per forza di sesso. L'influenza, inizialmente negata, della sua vita privata sul lavoro è inevitabilmente presente: "L'idea delle opere all'infinito avvenne perché a quel punto stavo perdendo qualcuno di molto importante. Ho realizzato alcune delle prime pile nel 1989".¹⁷³

Oggi, nell'arte attuale, l'orientamento sessuale assume più che mai un ruolo centrale e di dibattito e nonostante sia più libero e tollerato, è ancora soggetto a omofobia e ineguaglianza. È un tema sia politico che romantico, che illumina la disuguaglianza sociale e rappresenta l'uguale tenerezza nella vita di tutti i giorni. L'artista nativo americano Jeffrey Gibson rappresenta con coloratissime sculture il padiglione degli USA alla Biennale di quest'anno, 2024, testimoniando le origini antiche in simbiosi con la bellezza *queer*.

Credo fermamente che gli obiettivi raggiunti dalla cultura artistica di oggi siano in parte merito delle battaglie che Félix González-Torres ha combattuto, sia con le denunce nero su bianco delle *timelines*, che con la tenerezza di un'ultima notte assieme. Purtroppo però sono consapevole che il traguardo sia ancora lontano: in circa ottanta Paesi al mondo essere omosessuali è un reato e in almeno sette di questi è un crimine punito con la pena di morte.¹⁷⁴ In Italia, nonostante l'Ordine degli Psicologi abbia condannato le terapie riparative nel 2010, oggi non esistono ancora leggi che le rendano illegali e troppe famiglie costringono ancora i figli a sottoporsi a questi dannosissimi 'percorsi' volti a modificare il proprio orientamento sessuale.¹⁷⁵

Le lotte delle minoranze si vincono quando le maggioranze iniziano a schierarsi dalla loro parte. Un'arte che coinvolge con uguali possibilità la disomogeneità della folla è un'arma incredibilmente efficace per cambiare i cuori delle persone in maniera pacifica, duratura e profonda. Tramite pezzi eterni e indelebili, Félix González-Torres rappresenta l'omosessualità parlando puramente di amore, dimostrando che le due cose

¹⁷³ "The idea of pieces being endless happened because at that point I was losing someone very important. I made some of the first stacks in 1989", Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 45.

¹⁷⁴ Fabio Corbisiero, *Sociologia del turismo LGBT*, p. 75.

¹⁷⁵ Sara Innamorati e Gaia Russo, *In Italia sono ancora legali le terapie di conversione*, [leggiscomodo.org](https://www.leggiscomodo.org), 28.12.2022, consultato il 12.09.2024. <https://www.leggiscomodo.org/legali-le-terapie-di-conversione/>

di fatto coincidono. Inducendo contatto fisico e relazione concettuale con il precedente e con il prossimo, letteralmente con chiunque, crea un'arte per tutti.

Concentrarmi su come Félix González-Torres abbia trattato le sue relazioni sentimentali nelle sue opere non mi ha consentito di approfondire l'attinenza del tema dell'omosessualità a livello politico, di se e quanto le sue opere abbiano di fatto toccato il suo paese d'origine e, di conseguenza, l'effetto sulle persone omosessuali presenti a Cuba.

Tuttavia, analizzando il suo contesto storico e artistico, seguendo l'evoluzione della sua carriera nelle varie tecniche e nei significati ho cercato di provare come Félix González-Torres abbia trattato l'omosessualità, propria e generale, e di come abbia affrontato nelle sue opere la sua relazione con Ross Laycock e la morte di quest'ultimo. Questa si rivela essere una tematica fondamentale e molto cara all'artista cubano, confermata anche nelle tecniche artistiche scelte in linea con la sua estetica e ideologia.

Ciò che voglio fare a volte con uno di questi pezzi riguardanti il desiderio sessuale è di essere più inclusivo. Ogni volta che guardano un orologio o una pila di carta o una tenda, voglio che le persone pensino due volte.¹⁷⁶

¹⁷⁶ “The thing that I want to do sometimes with one of these pieces about homosexual desire is to be more inclusive. Every time they see a clock or a stack of paper or a curtain, I want people to think twice.”, Félix González-Torres in Julie Ault, *Félix González-Torres*, p. 238.



Fig.1

Scultore anonimo, ca. sec. XI-XII, pietra, *canecillos* nella Chiesa di Santa María, Zaragoza, Spagna



Fig.2

Scultore anonimo, ca. sec. XI-XII, pietra, *canecillo* raffigurante due uomini nudi abbracciati nella Chiesa di San Esteban, Eusa, Spagna



Fig.3

Jean Broc, *La Mort d'Hyacinthe*, 1801, olio su tela, 175x120 cm, Poitiers, Musée Sainte-Croix

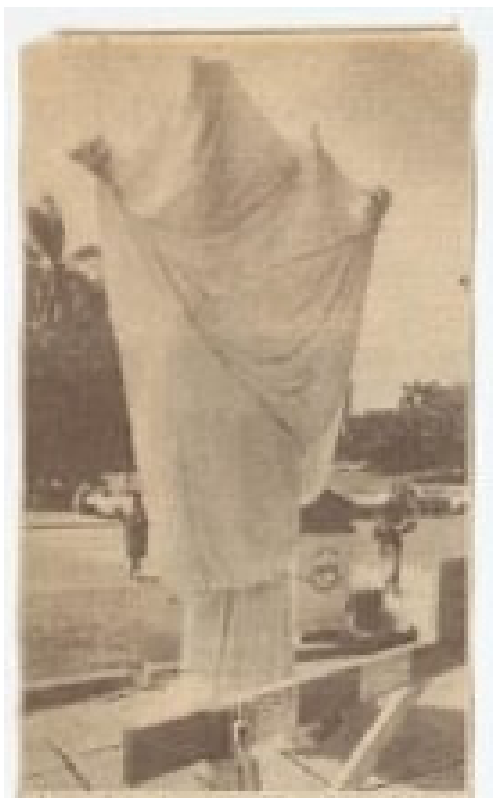


Fig.4

Félix González-Torres, Rosa Bläser e José Pérez Mesa, *Wrapped*, settembre 1978, un albero morto avvolto da 40 yards di stoffa, Puerto Rico, Río Piedras, San Juan, Plaza Antonia Martínez



Fig.5

Félix González-Torres, *Untitled (Throat)*, 1991, caramelle per la gola incartate singolarmente nella plastica bianca e blu, rifornimento infinito, fazzoletto di stoffa, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1994



Fig.6

Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965, tre angoli in acciaio inossidabile, New York, Whitney Museum of American Art

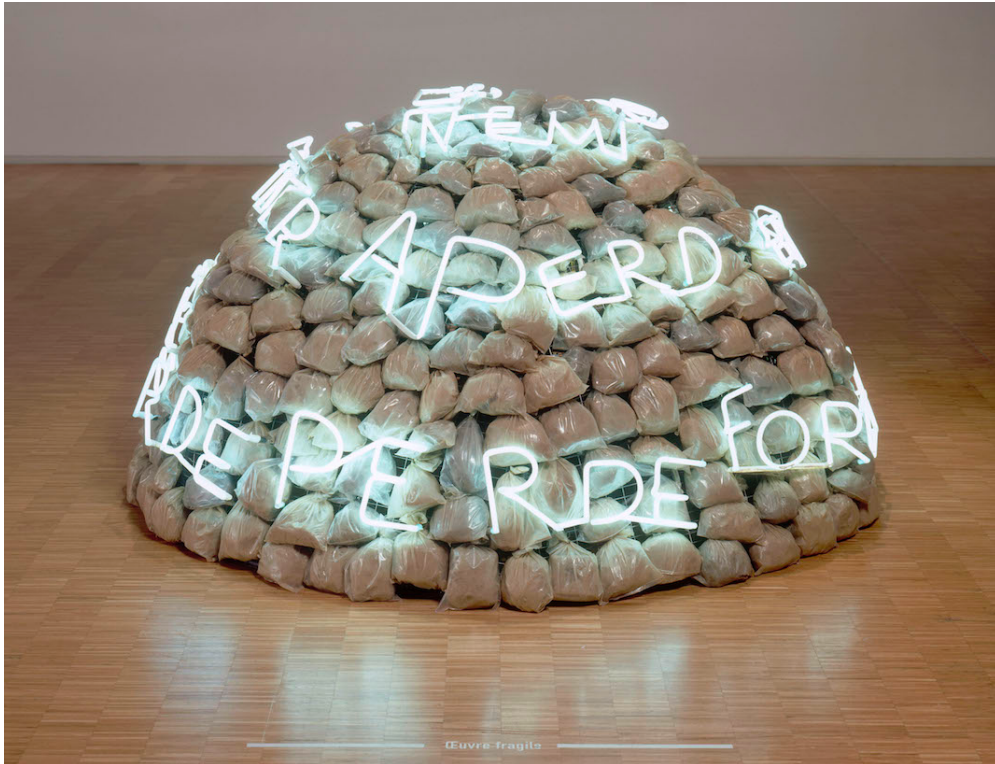


Fig.7

Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968, metallo, argilla, neon, Torino, Collezione Merz



Fig.8

Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974, performance, New York, René Block Gallery

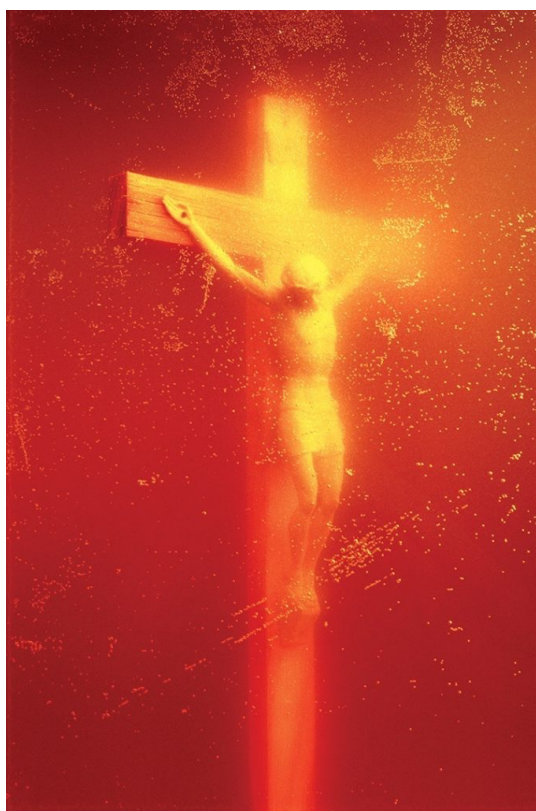


Fig.9

Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987, fotografia, Avignone, I Believe in Miracles, 04.2011 esposizione in cui viene danneggiata



Fig.10

Group Material, *CAUTION: ALTERNATIVE SPACE!*, 1981, carta, New York



Fig.11

Group Material, *Subculture*, 1983, stampa su carta, inserzioni pubblicitarie nella metropolitana di New York, varie dimensioni, vari luoghi, New York

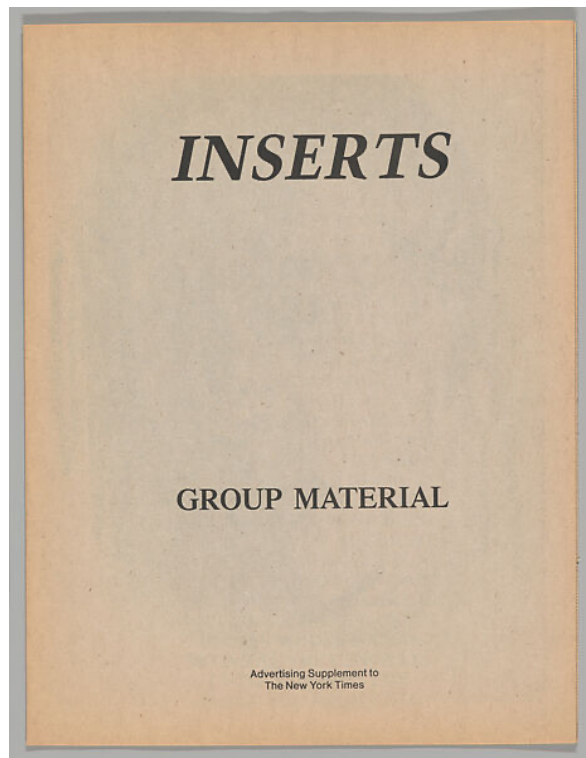


Fig.12

Group Material, *Insert*, maggio 1988, stampa su carta di giornale, New York



Fig.13

Group Material, *The Democracy Wall*, 1988, stampa su carta, le dimensioni variano con l'installazione, vari luoghi, New York



Fig.14

Group Material, *AIDS Timeline*, 1989, materiali vari, le dimensioni variano con l'installazione, California, Berkeley Art Museum



Fig.15

Group Material, *Americana*, 1985, materiali vari, le dimensioni variano con l'installazione, New York, Whitney Bienial



Fig.16

Félix González-Torres, *Untitled (1989) [Sheridan Square billboard]*, 1989, billboard, le dimensioni variano con l'installazione, New York, Sheridan Square

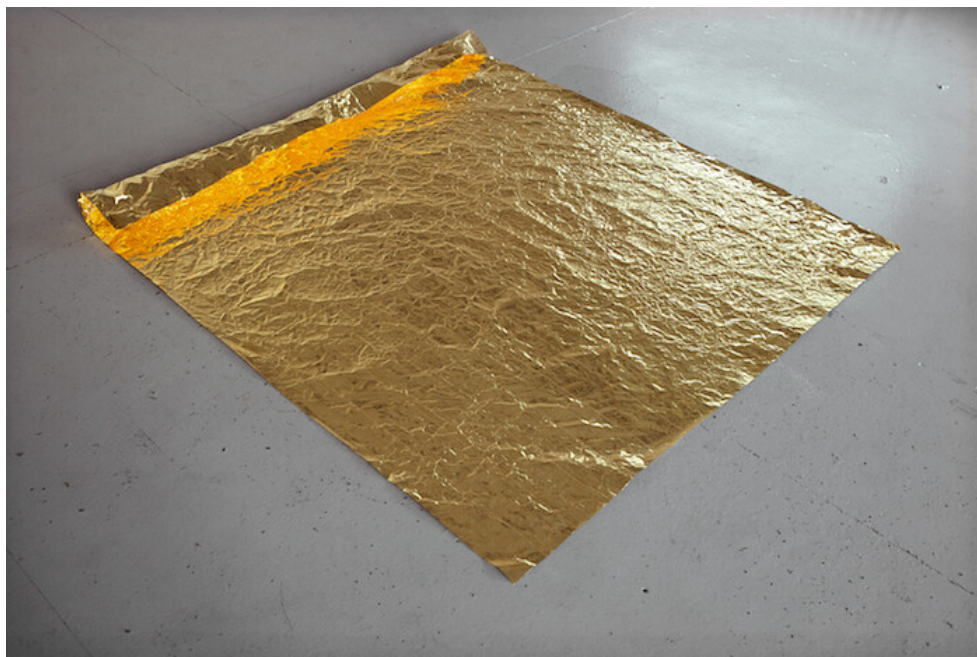


Fig.17

Roni Horn, *Gold Field*, 1980-1982, foglio in oro puro ricotto poggiato sul pavimento, 120x0,0008 cm, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art



Fig.18

Hannah Hoch, *Cut with the Kitchen Knife Dada Through the Last Weimar Beer Belly Cultural Epoch of Germany*, 1919, fotomontaggio, 114x90 cm, Berlino, Staatliche Museen



Fig.19

NAMES Project AIDS Memorial Quilt, 1987, coperta in tessuto riportanti i nomi dei morti per AIDS, Washington D.C., Washington Memorial



Fig.20

Robert Mapplethorpe, opera parte del *Portfolio X*, 1978, fotografia, dimensioni variabili, Cincinnati, Corcoran Gallery of Art, 1990



Fig.21

Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, olio su tela, 48x63 cm, Parigi, Musée Marmottan Monet



Fig.22

Marcel Duchamp, *Trébuchet*, 1964, replica dell'originale (perduto) del 1917, ready-made, in foto a Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 2024

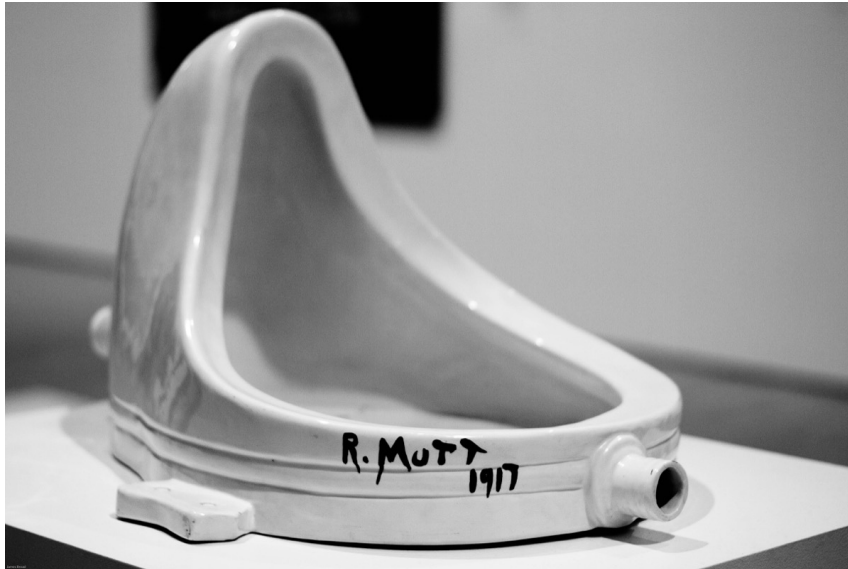


Fig.23

Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, replica dell'originale (perduto), ready-made, 61x48x38, Parigi, Centre Pompidou

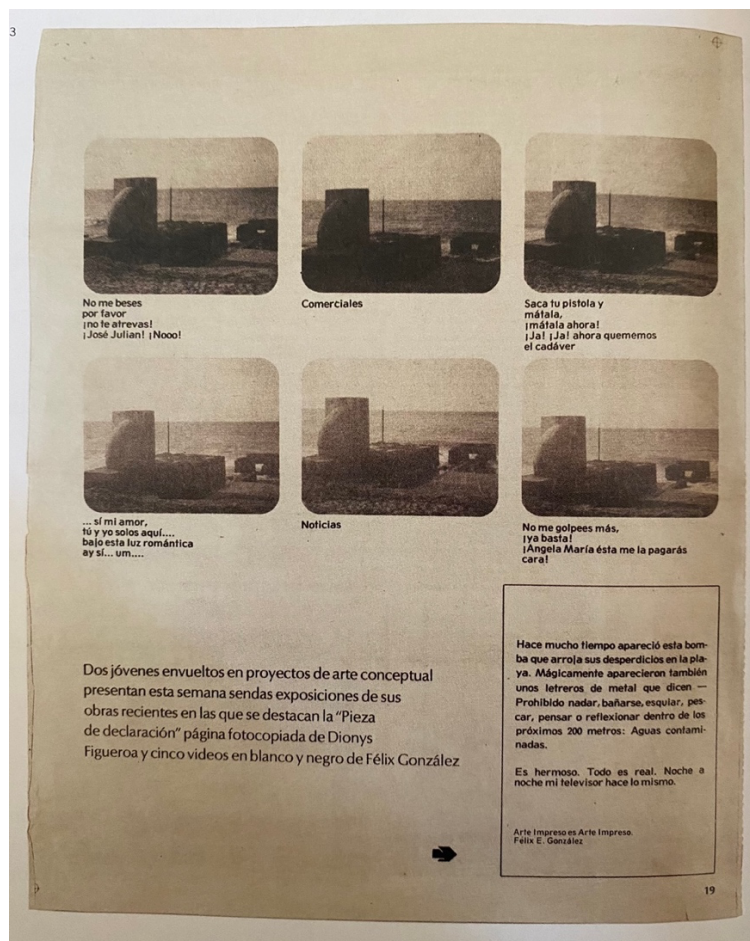


Fig.24

Félix González-Torres, *Contaminación ambient/mental*, 1980, stampa su carta, Porto Rico, *El Nuevo Día*, August 24, 1980



Fig.25

Félix González-Torres, *Untitled (Loverboy)*, 1989, tessuto velato blu e asta in metallo, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Torino, Castello di Rivara



Fig.26

Félix González-Torres, *Untitled (Rossmore II)*, 1991, caramelle verdi incartate singolarmente, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Londra, Serpentine Gallery, 2000



Fig.27

Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, caramelle incartate singolarmente nella stagnola multicolore, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a New York, Andrea Rosen Gallery



Fig.28

Félix González-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991, legno, luci a neon, acrilici, e ballerino con costume argentato, scarpe da ginnastica e walkman, 21.5x72x72 inches, in foto a New York, Andrea Rosen Gallery, 1991



Fig.29

Félix González-Torres, *Untitled (Arena)*, 1993, 60 lampadine, prese elettriche, cavi elettrici, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Parigi, Galerie Jennifer Flay, (30.10-01.12) 1993



Fig.30

Félix González-Torres, *Untitled (1988) [stack on pedestal]*, 1988, piedistallo in legno con stampa su carta, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a New York, Rastovski Gallery, 1988



Fig.31

Félix González-Torres, *Untitled (Fortune Cookie Corner)*, 1990, biscotti della fortuna, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Melbourne, Melbourne Festival for the Arts, 2002



Fig.32

Félix González-Torres, *Untitled (Placebo)*, 1991, caramelle incartate singolarmente nella stagnola argentata, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Hannover, Sprengel Museum Hannover, 1997



Fig.33

Félix González-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1991, orologi da muro e pittura su muro, 13.5x27x1.5 inches, in foto a Chicago, The Renaissance Society at the University of Chicago



Fig.34

Raffaello Sanzio, *Pala Baglioni*, 1507, olio su tavola, 184x176 cm, Roma, Galleria Borghese



Fig.35

Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793, olio su tela, 165x128 cm, Belgio, Museo Reale delle belle arti

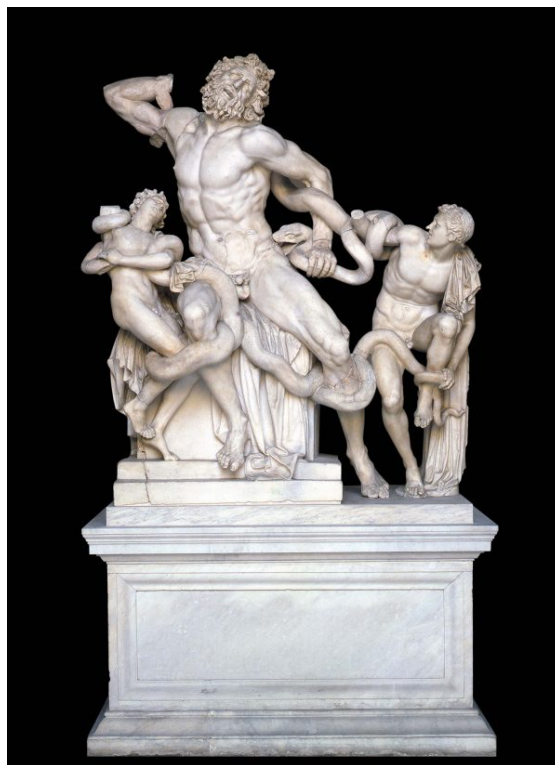


Fig.36

Polidoro e Agesandro, Atenoro di Rodi, *Gruppo del Laocoonte*, I sec. A.C- I sec. D.C., marmo, 242 cm, Città del Vaticano, Musei Vaticani

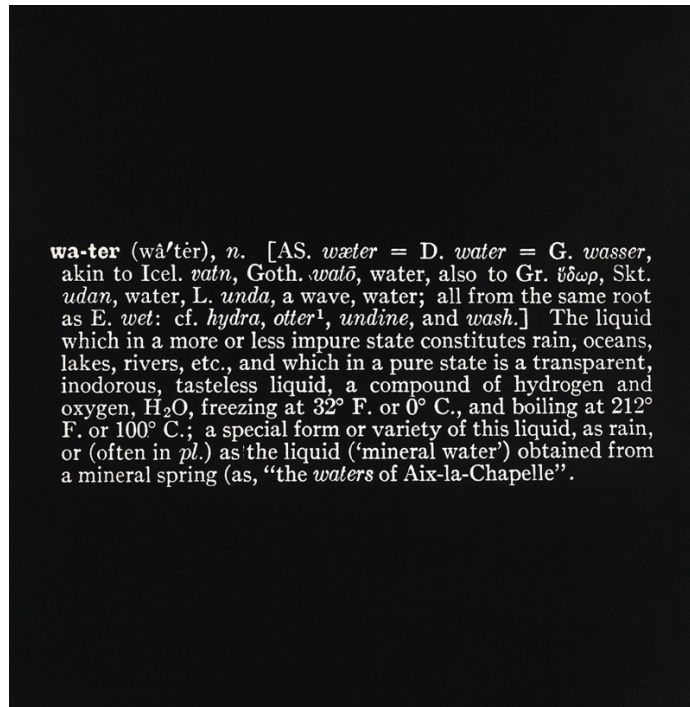


Fig.37

Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea) [water]*, 1968, 10 fotografie, 48x48 inches, Los Angeles, Gallery 669, 1968



Fig.38

Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm*, 1915, ready-made, New Haven, Yale University Art Gallery



Fig.39

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, ready-made rettificato, 19.7x12.4 cm, New York, Collezione Privata

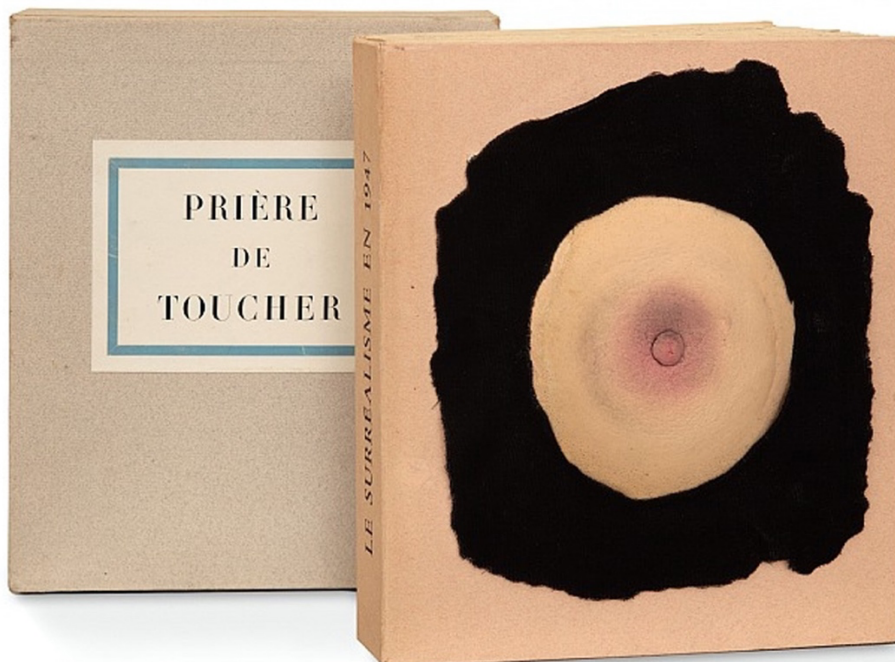
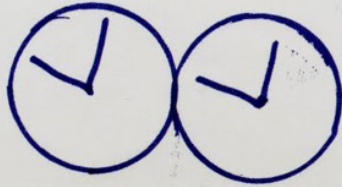


Fig.40

Marcel Duchamp, *Prière de toucher*, 1947, collage di schiuma di gomma e velluto nero su cartoncino, 20.5x23.4 cm, Parigi, Centre Pompidou



Lovers, 1988

Dont be afraid of the clocks, they are our time, time has been so generous to us. We imprinted time with the sweet taste of victory. We conquered fate by meeting at a certain TIME in a certain space. We are a product of the time, therefore we give back credit were it is due: time.

We are synchronized, now and forever.
I love you.

Fig.41

Lettera da Félix González-Torres a Ross Laycock, 1988

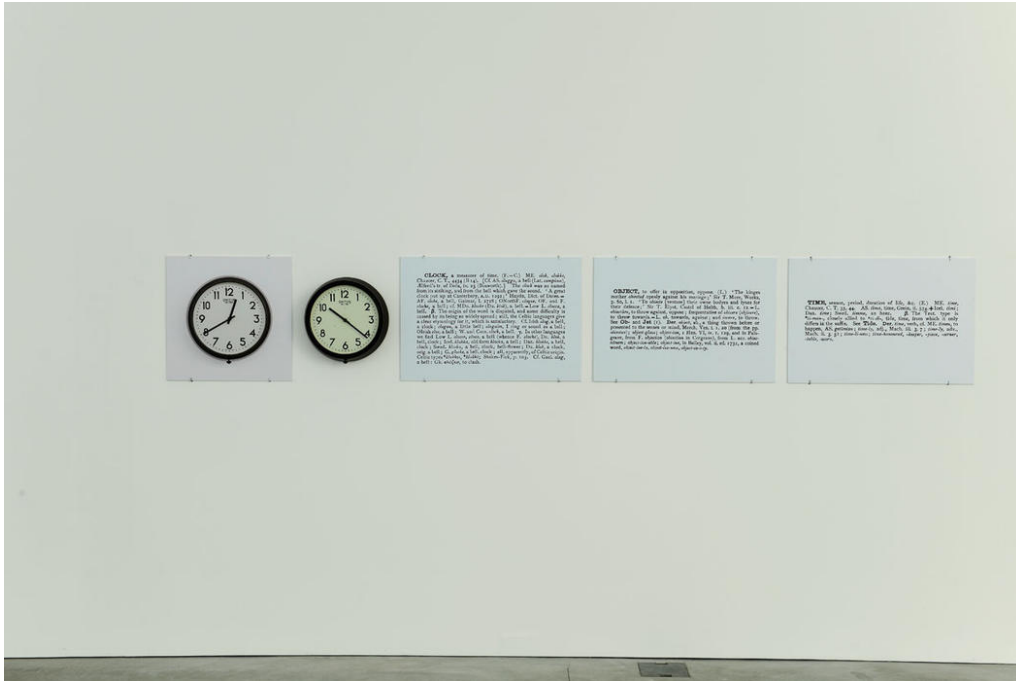


Fig.42

Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)*, 1965, stampa su carta, orologio, 175x339.5 cm, in foto a Londra, Tate Gallery



Fig.43

Félix González-Torres, *Untitled (March 5th) #2*, 1991, lampadine, prolunga e portalampane in porcellana, 113 inches in altezza, in foto a Parigi, La Galerie des Galeries, 2013



Fig.44

Félix González-Torres, *Untitled (Paris, Last Time, 1989)*, 1989, puzzle con stampa e plastica, 7.5x9.5 inches, in foto a New York, Andrea Rosen Gallery



Fig.45

Félix González-Torres, *Untitled, 1991 [bed billboard]*, 1991, billboard, le dimensioni variano con l'istallazione, in foto a New York, 77-79 Delancey Street at Allen Street, Manhattan, 1992

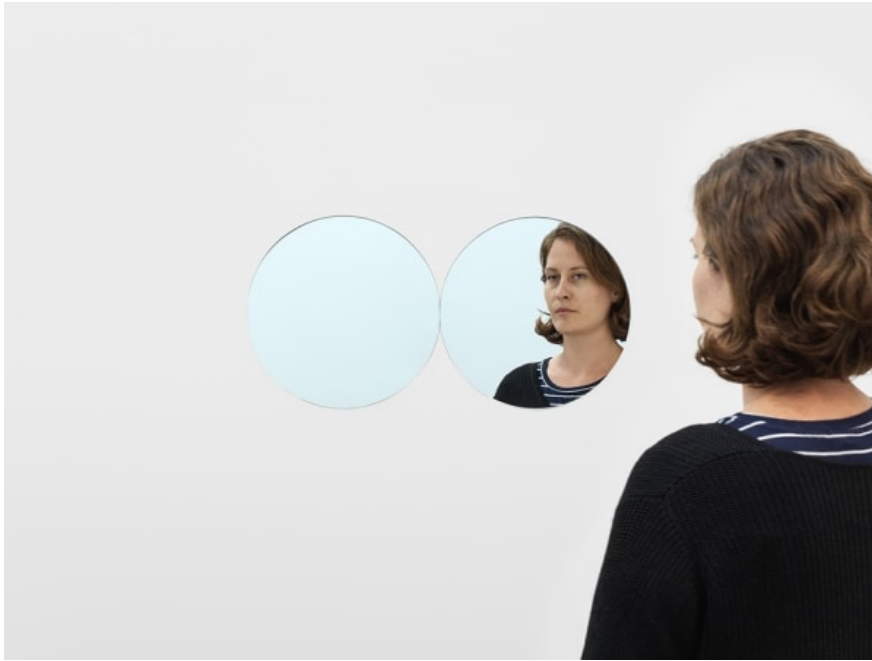


Fig.46

Félix González-Torres, *Untitled (March 5th) #1*, 1991, due specchi rotondi, 12x24 inches, in foto a New York, Andrea Rosen Gallery



Fig.47

Félix González-Torres, *Untitled (Orpheus, Twice)*, 1991, due specchi rettangolari, 195x150 cm, in foto a Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 2024, foto personale



Fig.48

Félix González-Torres, *Untitled (1995) [two silver-plated brass circles]*, 1995, ottone placcato argento, 16.5x33 inches, in foto a New York, Andrea Rosen Gallery



Fig.49

Félix González-Torres, *Untitled 1992-1995 [double pools]*, opera postuma realizzata sulla base dei disegni preparatori eseguiti dall'artista fra il 1992 e il 1995, due vasche circolari colme di acqua, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.50

Tracey Emin, *My Bed*, 1998, oggetti vari tra cui vestiti, bottiglie di vodka, preservativi, pillole anticoncezionali, vecchie polaroid e mozziconi di sigaretta, le dimensioni variano con l'istallazione, Londra, Tate Britain



Fig.51

Félix González-Torres, *Untitled, 1989 [self-portrait]*, pittura su muro, le dimensioni variano con l'istallazione, in foto a New York, Brooklyn Museum of Art, 1989



Fig.52

Dani Karavan, *Passages, Homage to Walter Benjamin*, 1990-1994, metallo, vetro, opera posta all'aperto in Spagna, Portbou



Fig.53

Félix González-Torres, *Untitled (America)*, 1994, lampadine da 15 watt, prolunghe a tenuta d'acqua e portalampane in gomma impermeabile, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.54

Félix González-Torres, *Untitled (Leaves of Grass)*, 1993, lampadine da 15 watt, prolunga e portalampade in porcellana, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.55

Félix González-Torres, in alto *Untitled (Republican Years)*, 1992, stampa su carta, fornitura infinita, 138x98x20cm; più in basso *Untitled, (1991) [water stack]*, 1991, stampa su carta, fornitura infinita, 114.9x97.8x17.8cm, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.56

Félix González-Torres, *Untitled (Public Opinion)*, 1991, caramelle di liquirizia incartate singolarmente, fornitura infinita, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.57

Félix González-Torres, *Untitled, (1995) [bird billboard]*, 1995, billboard, le dimensioni variano con l'installazione, in foto a Venezia, cinquantaduesima edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte, 2007



Fig.58

Jean Cocteau, *Érotique humoristique*, ca. 1921-1923, inchiostro su carta, Basilea, Collection Kinzel-Schilling, attualmente a Venezia, presso la Peggy Guggenheim Collection, foto personale



Fig.59

Jean Cocteau, *Phallus (Querelle de Brest)*, 1947, grafite e matita colorata su carta, Bruxelles, Collection Kontaxopoulos Prokopohuk, attualmente a Venezia, presso la Peggy Guggenheim Collection, foto personale

Bibliografia

Ault Julie, *Group Material AIDS timeline*, documenta 13, 2011.

Ault Julie, *Félix González-Torres*, Steidl Publishers, 2016.

Aldrich Robert, *Gay Life and Culture. A World History*, trad. it. Bongiovanni Marcella, Vecchietti Maura, *Vita e cultura gay, storia universale dell'omosessualità dall'antichità fino ad oggi*, Ed. Cicero, 2007.

Barad Karen, in Elena Bougleux, *Performatività della natura, quanto e queer*, trad.it a cura di Restituta Castiello, Edizioni ETS, 2017.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, 1998, trad.it. Giacomelli Marco Enrico, *Estetica relazionale*, Postmedia Books, 2010.

Cognati Martina, Poli Francesco, *Dizionario dell'arte del Novecento: movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano Mondadori, 2001.

Corbisiero Fabio, *Sociologia del turismo LGBT*, Franco Angeli srl. Editore, 2022.

Corrin Lisa Graziose, *Félix González-Torres*, Serpentine Gallery, 2000.

Del Puppo Alessandro, *L'arte contemporanea: il secondo Novecento*, Torino Einaudi, 2013.

Fernandez Dominique, *Le rapt de Ganymede*, trad.it a cura di Ascari Fabrizio, *Il ratto di Ganimede, la presenza omosessuale nell'arte e nella società*, Tascabili Bompiani Editore, 2002.

Freud Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, trad.it a cura di Ravazzolo Antonella, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, Skira Editore, 2010.

Giovanardi Guido, Lingiardi Vittorio, Nardelli Nicola, Speranza Anna Maria, *Consulenza psicologica e psicoterapia con persone lesbiche, gay, bisessuali, transgender, non binarie*, Raffaello Cortina Editore, 2023.

Hodges Andrew, *Alan Turing. The Enigma*, trad.it a cura di Migliori Andrea, *Alan Turing. Storia di un enigma*, Bollati Boringhieri Editore, 2014.

Iglesias Aimé Lukin, Karen Marta, *This must be the place. Latin American artists in New York 1965-1975*, Americas Society, 2022.

Koning Hans, *The future of Che Guevara*, 1971, trad.it a cura di Spinella Mario, *Che Guevara il futuro della rivoluzione*, Arnoldo Mondadori Editore, 1973.

Kosuth Joseph, *Art as Idea as Idea*, conversazione con J. Siegel (1970), *Art Conceptuel I*, catalogo della mostra, Centre Arts Plastiques Contemporains- Musée sd'Art Contemporain, Bourdeaux 1988.

Labranca Tommaso, *Andy Warhol era un coatto, Vivere e capire il trash*, Alberto Castelvechi Editore srl, 1994.

Massari Roberto, *Che Guevara pensiero e politica dell'utopia*, Erre Emme Editore, 1993.

Meloni Lucilla, *Arte guarda arte, Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia Srl, Milano, 2013.

Nochlin Linda, *Why Have Been No Great Women Artists?*, trad. it. Perna Jessica, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvechi, 2014.

Riout Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, 2000, trad.it. Arecco Sergio, *L'arte nel ventesimo secolo*, Einaudi, 2002.

Vanoni Carlo, *I cani di Raffaello*, Ed. Solferino, 2021.

Vanoni Carlo, *Io sono il cambiamento*, Ed. Solferino, 2023.

Wathey Simon, *Imagine hope: AIDS and gay identity*, New York Routledge, 2000.

Wolff Janet, *Social production of art*, trad. it. De Romanis Roberto, Saracino Maria Antonietta, *Sociologia delle arti*, Il Mulino, 1992.

Sitografia

Arpiani Raffaella, *Presente! Untitled (perfect lovers) di Félix González-Torres*, Arte Essenziale, youtube, 2021, ascoltato a luglio 2024,
https://youtu.be/uTuIwQWpOko?si=R8XAe5nVw_-kfant

Articulation, Naomi H.: *Félix González-Torres “Untitled (portrait of Ross in L.A.)” 1991, Articulation Prize 2023*, youtube, 2023, ascoltato a giugno 2024,
https://youtu.be/FtJGcIMmjgo?si=BF9U5-sl_0O6wam9

Ashford Doug, *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*, New Productivisms, 09.2010, consultato il 25 giugno 2024,
<https://transversal.at/transversal/0910/ashford/en>

Buenaventura Julia, *Félix González-Torres por Julia Buenaventura*, youtube, podcast, 2023, ascoltato nel maggio 2024,
https://youtu.be/lONGT6TzJHA?si=-dn07AWb_Q8faBju

Carchia Gianluca, *Il gesto e la materia di Jackson Pollock: 110 anni di pittura*, Lo sbuffo, 2.09.2019, consultato il 28 giugno 2024,
<https://www.losbuffo.com/2022/01/28/il-gesto-e-la-materia-di-jackson-pollock-110-anni-di-pittura/>

Cherry Deborah, *Sweet Memories: encountering the candy spills of Felix Gonzalez-Torres*, WordPress.com, 2007, consultato il 1 settembre 2024,
<https://materialdeconsultaib.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/arte-cherry-deborah-paper-encuentro-reader-opmaak.pdf>

Collecteurs, *A Conversation with Gloria González-Torres*, 2000, consultato nel maggio 2024,
<https://www.collecteurs.com/interview/a-conversation-with-gloria-gonzalez-torres>

Documentari Arte e Cultura, *VIVA DADA – La nascita del Dadaismo*, youtube, 2017, ascoltato nel maggio 2024, <https://youtu.be/s4-wCNvMrsg?si=Ny5ojSpLsJh-qIVF>

Durante Dario, *Arte queer: Felix Gonzalez-Torres*, in *Diario dell'arte. L'arte per tutti*, 28.05.2024, consultato il 25 agosto 2024, <https://www.diariodellarte.it/arte-queer-felix-gonzalez-torres/>

E-Flux Criticism, *Félix González-Torres's "1990: L.A., 'The Gold Field'"*, 01.09.2015, consultato a maggio 2024, <https://www.e-flux.com/criticism/237616/felix-gonzalez-torres-s-1990-l-a-the-gold-field>

Fuentes Elvis, *Félix González-Torres. En Puerto Rico: una imagen por reconstruir*, data di consultazione: 17.07.2024, <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63271d90cc21cf7c09f7f3/59/felix-gonzalez-torres>

Griffin Jonathan, *Group Material*, Johnatangriffin.org, 03.2010, consultato il 25 giugno 2024, <https://jonathangriffin.org/2010/03/01/group-material/>

History.com Editors, *Bay of Pigs Invasion*, A&E Television Networks, 27.10.2009, consultato il 28 giugno 2024, <https://www.history.com/topics/cold-war/bay-of-pigs-invasion>

Innamorati Sara e Russo Gaia, *In Italia sono ancora legali le terapie di conversione*, leggiscomodo.org, 28.12.2022, consultato il 12 settembre 2024, <https://www.leggiscomodo.org/legali-le-terapie-di-conversione/>

La Biennale di Venezia, 52. *Esposizione Internazionale d'Arte: Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente*, ASACdati, 2007, consultato nell'agosto 2024, <https://asac.labiennale.org/attivita/arti-visive/annali?anno=2007>

La Biennale di Venezia, *BIENNALE ARTE 2024, 60 ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE*, 2024, consultato nell'agosto 2024,
<https://www.labiennale.org/it/arte/2024>

Leonel León Louis, *Breve historia del Mariel: el primer éxodo del desencanto*, El Nacional, 16.04.2024, consultato il 28 giugno 2024,
<https://www.elnacional.com/opinion/breve-historia-del-mariel-el-primer-exodo-del-desencanto/>

Lettera rivolta alla National Endowment for the Arts (NEA), Whashington Post, trad.it. di cura della redazione Exibart, *Cold Case per Robert Mapplethorpe*, 17.06.2019, consultato a giugno 2024,
<https://www.exibart.com/giro-del-mondo/cold-case-per-robert-mapplethorpe/amp/>

Lingiardi Vittorio, *La depatologizzazione dell'omosessualità come presupposto per il benessere psicofisico delle persone gay o lesbiche*, Portale Nazionale LGBT, dal 2012, consultato a giugno 2024,
<http://www.portalenazionalelgbt.it/la-depatologizzazione-dellomosessualita-come-presupposto-per-il-benessere-psicofisico-delle-persone-gay-o-lesbiche/index.html>

MacArthur Foundation, *Artist and Curator Julie Ault, 2018 MacArthur Fellow*, macfound, youtube, 2018, ascoltato a giugno 2024,
<https://youtu.be/hEzqd8rC-Rw?si=G6Ln1b35tArkok6T>

McGrath Jack, *The Dark Secrets of Jasper Johns*, Frieze, 25.04.2019, New York, consultato il 28 giugno 2024,
<https://www.frieze.com/article/jasper-johns-matthew-marks-2019-review>

Museo de Arte Contemporáneo Querétaro MACQ, *Acerca de: Felix Gonzalez-Torres*, youtube, 2020, ascoltato a giugno 2024,
<https://youtu.be/QNu6oegbspI?si=MDWjYy1Vh0MNEVvL>

National Coalition against censorship, *National Endowment for the Arts: controversies in free speech*, consultato a giugno 2024,

<https://ncac.org/resource/national-endowment-for-the-arts-controversies-in-free-speech>

Nightcomers.blogspot, *da zi bao by Group Material*, 29.05.2007, consultato il 25 giugno 2024,

<http://nightcomers.blogspot.com/2007/05/da-zi-bao-by-group-material.html>

Nocciolini Eugenio, Orlandi Edoardo, *Nessuno, Il mostro di Firenze*, Caso Zero Media, 2019 podcast, ep. 11, ascoltato a febbraio 2024

Peggy Guggenheim Collection, *Félix González-Torres: America*, sito ufficiale, 11.05.2007, consultato il 20 agosto 2024,

<https://www.guggenheim-venice.it/it/stampa/comunicati-stampa/felix-gonzalez-torres-america/>

Porges Maria F., *Group Material*, Doughashford.org, consultato a giugno 2024,

<http://www.dougashford.info/wordpress/wp-content/uploads/2010/10/SHIFT-MAG-GM.pdf>

Princenthal Nancy, *Multiple Choice*, Felix Gonzalez-Torres Foundation, consultato a giugno 2024,

<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DownloadableItem/5f4680133cc13800395ebcaa>

Redazione Maremosso, *La Rivoluzione di Cuba, degli ultimi e degli oppressi*, Maremosso, la Feltrinelli, 26.07.2023, consultato a luglio 2024,

<https://maremosso.lafeltrinelli.it/news/rivoluzione-cubana-storia-fidel-castro>

Riotta Gianni, “*Condannatemi, la Storia mi assolverà*”, *così parlò Fidel. Perché si sbagliava*, La Stampa, 26.11.2016, consultato a luglio 2024,
<https://www.lastampa.it/esteri/2016/11/26/news/condannatemi-la-storia-mi-assolvera-cosi-parlo-fidel-perche-si-sbagliava-1.34777625>

Scalini Martina, *La storia della sessualità di Foucault: uno strumento per leggere la contemporaneità*, ilLibraio.it, 1999, consultato a luglio 2024,
<https://www.illibraio.it/news/dautore/storia-sessualita-foucault-1267017/amp/>

Sierra Páez Leon, *Gozo y sublimacion en la obra de Félix González-Torres*, youtube, 2020, ascoltato a giugno 2024,
https://youtu.be/_42s6ZDQXJc?si=YUIqM_0mPFAhli4S

The Félix González-Torres Foundation, sito ufficiale, consultato nel giugno 2024
<https://ncac.org/resource/national-endowment-for-the-arts-controversies-in-free-speech>

The Félix González-Torres Foundation, *Untitled 1991, [bed billboard]*, consultato a luglio 2024,
<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/exhibitions/untitled-billboard3>

Thorne Sam, *Group Material. A History of Irritated Material*, Raven Row, Bidoun, 25.05.2010, consultato a luglio 2024,
<https://www.bidoun.org/articles/show-and-tell>

UnDo.Net, *La generazione delle immagini, Public Art, Julie Ault*, consultato a luglio 2024,
<https://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/ault.htm>

Vanoni Carlo, *Félix González-Torres di Carlo Vanoni*, youtube, 2018, ascoltato a giugno 2024,
https://youtu.be/6oZCpCi_h0?si=5CuT4t7EJGaV-val

Vanoni Carlo, *Sull'amore, Félix González-Torres di Carlo Vanoni*, youtube, 2020, ascoltato a giugno 2024,

https://youtu.be/0j_OHXTyEcE?si=A2g_jdpsXQ_3IZgv

Vanoni Carlo, *Félix González-Torres e l'estetica relazionale*, youtube, 2021, ascoltato a giugno 2024,

https://youtu.be/MIt_QcbKVq0?si=WY1VZx5qQ7yYSXfs

Vanoni Carlo, *Minimal Art*, youtube, 2021, ascoltato a giugno 2024,

<https://youtu.be/ak1qIFB9PQo?si=JsbkL52q4dKJOrsy>

Ward David, *Hide/Seek: "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" by Félix González-Torres*, National Portrait Gallery, youtube, 2011, ascoltato a giugno 2024,

https://youtu.be/37bSb-aQ4BM?si=ST8dUE8liqEq5M_3

Zinaman Marc, *Félix González-Torres, Making queer history*, 31.03.2024, consultato a maggio 2024,

<https://www.makingqueerhistory.com/articles/felix-gonzalez-torres?format=amp>

Zwirner David, *How one artist revolutionized portraiture, Félix González-Torres*, youtube 2023, ascoltato a giugno 2024,

<https://youtu.be/CGCkObvpsol?si=9xZu0-oUCLUp2NA9>

Appendice documentaria

Sono Benedetta, studentessa di Beni Culturali presso l'Università di Padova.

Sto scrivendo una tesi su Félix González-Torres e sono interessata ad ascoltare testimonianze per ciò che riguarda la biennale di Venezia del 2007.

Intervista svolta in data 8 agosto 2024 con un collaboratore dello staff educational attivo presso le sedi espositive della 52. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia nel 2007. Per contratto, tale intervista per essere pubblicata garantisce l'anonimato.

Buongiorno, la ringrazio per l'opportunità che mi sta dando. Sono Benedetta, studentessa di Beni Culturali presso l'Università di Padova. Sto scrivendo una tesi su Félix González-Torres e sono interessata ad ascoltare testimonianze per ciò che riguarda la biennale di Venezia del 2007. Lei è stato coinvolto nelle attività educational presso le sedi espositive della Biennale di Venezia nel 2007, incluso il Padiglione Centrale e il Padiglione USA, giusto?

Buongiorno, sì.

Nel 2007 Félix González-Torres ha avuto un ruolo fondamentale nel padiglione degli Stati Uniti. In quanto artista cubano e non statunitense, era una novità? Si è trattata di un'eccezione?

Si trattò certamente di un'eccezione. Inoltre, non succede spesso che un artista sia presente sia in una partecipazione nazionale (in questo caso USA) sia nell'Esposizione Internazionale a cura del Direttore Artistico (Robert Storr), presso quello che adesso si chiama "Padiglione Centrale": forse la particolarità di Félix González-Torres quell'anno fu anche questa. Félix González-Torres nel 2007 era presente, e dopo la sua morte, sia al padiglione USA sia nella sezione dei Giardini dell'Esposizione Internazionale.

Cosa si ricorda in particolare di quella particolare Biennale?

La Mostra Internazionale del 2007 era dedicata al rapporto tra percezione sensoriale e arte concettuale da un lato e al tema del tempo dall'altro: erano presenti anche molti artisti considerati 'relazionali'.

Si ricorda quali?

La lista si può tranquillamente trovare sul sito ufficiale, che Le posso condividere volentieri. Sicuramente ricordo Philippe Parreno Sophie Calle, ma anche altri meno canonici come Mario García Torres, Dan Perjovshy...

Per ciò che riguarda le opere della distribuzione di Félix González-Torres, come si comportavano i custodi di sala?

Le persone potevano domandare, i custodi non incoraggiavano, ma davano il permesso di prendere le caramelle e mangiarle. Per ciò che riguarda il famoso episodio della signora che ferma i figli dal prendere le caramelle e la guardia dà il permesso, posso confermare di aver visto svariati momenti simili. Si potevano prendere quante caramelle si voleva, ma ricordo che i custodi fermavano chi se ne metteva in tasca moltissime; lo stesso valeva per le copie delle stampe.

Come si comportavano le persone di fronte alle opere della distribuzione?

All'inizio molti non capivano che fossero caramelle: pensavano che fosse un unico oggetto. Non ricordo che ci fosse scritto da qualche parte 'queste sono caramelle' e credo proprio che non fosse così. La gente andava stimolata a osservare e a rapportarsi con le opere. Chi rompeva il ghiaccio lo rompeva anche per gli altri. Spesso eravamo proprio noi che conducevamo visite a dare l'esempio agli altri. I bambini, invece, immediatamente vedevano che si trattava di caramelle e talvolta si buttavano. I genitori dicevano 'no, no, no': più volte i custodi intervennero per approvare il comportamento dei bambini e rassicurare i genitori o gli accompagnatori.

Quindi i bambini erano i primi?

Erano i primi, ricordo distintamente. Un paio di bambini si buttarono direttamente sulle caramelle senza troppi complimenti

Le caramelle, si ricorda com'erano? Come le descriverebbe?

Non ricordo scritte, nessun brand. Erano di color antracite, di circa 3 cm, avvolte nella plastica trasparente.

Di gusto?

Mi pare di ricordare un sapore di Liquirizia. Erano dolci, non molto buone. Anche per i bambini penso che si trattasse di una sorpresa impensata (caramelle in una mostra), ma non appagante (sapore non molto buono). Dubito che fossero state pensate per essere anche proprio *gustate*.

Quanto tempo circa ci si soffermava davanti l'opera?

Dipendeva dalla guida, dal gruppo: non saprei fare una stima precisa. Direi tra i due e i cinque minuti.

Cosa le è rimasto impresso delle opere di Félix González-Torres?

Una cosa che colpì negativamente fu che rischiavano di essere trattate come facili souvenir.

Per quello che riguarda *Untitled (1991)*, ricordo che durante la vernice, la preapertura, moltissimi visitatori presero i poster e a fine giornata ne trovammo i bidoni pieni. Tutti li prendevano, ma poi si rendevano conto che non avrebbero saputo che farsene e li buttavano. Un comportamento purtroppo comune, ma forse anche parte integrante di un'opera d'arte relazionale in un contesto come quello.

Nel momento in cui si spiegavano le opere, si trattava il tema dell'omosessualità dell'artista? La storia personale di Félix González-Torres con il compagno Ross, il tema dell'AIDS, venivano trattati?

Sì, assolutamente.

Lei in primis lo trattava?

Sì, giocava un ruolo importantissimo, il ruolo del compagno e il ruolo del numero 2. Si trattava di morte e commemorazione, era una situazione austera, assolutamente non ludica. Il tema dell'AIDS era ancora molto sentito dai trentenni come me, in quegli anni.

Può dirmi di più a riguardo?

Si veniva da decenni (anni Ottanta e primi anni Novanta) in cui si era diffusa la convinzione, in una parte non trascurabile dell'opinione pubblica, che di HIV si infettassero solo persone che conducevano una vita considerata trasgressiva (consumo di eroina, prostituzione, omosessualità: comportamenti che nessuno oggi si sognerebbe di accomunare tra loro, ma che allora erano appunto accomunati nell'opinione pubblica conservatrice da un generico senso di devianza). Inoltre, anche se nel 2007 la ricerca scientifica aveva da tempo fatto piazza pulita degli stereotipi peggiori, nella memoria dei giovani adulti era ancora vivissima l'eco degli anni Novanta (quelli di Félix González-Torres) e delle cacce agli untori: anni in cui inizialmente si era diffusa la convinzione che la malattia si potesse tramettere addirittura bevendo da una tazzina non lavata accuratamente, al bar. Negli anni Ottanta/Novanta, l'AIDS era uno spettro sempre presente. C'era un'informazione diffusa, pubblicità dedicate. Moltissime persone sessualmente attive si facevano il test per l'HIV. Si cresceva con un bombardamento molto intenso e molti di noi avevano almeno un amico/conoscente/coetaneo morto di AIDS; era un tema sentito moltissimo. In Italia, poi, si veniva dagli anni Novanta, con discussioni importanti rispetto all'educazione sessuale e alla prevenzione nelle scuole: l'opinione pubblica italiana si era divisa tra chi voleva tramettere anche ai ragazzi raccomandazioni sanitarie rispetto al sesso sicuro e chi pensava che in questo modo si sarebbe avallata l'idea considerata discutibile che il sesso in età giovanile fosse un dato di fatto non problematico. Molte persone della mia generazione, nel 2007, ricordavano ancora distintamente la condanna morale o addirittura l'anatema nei confronti dei gay, a fine anni Ottanta: l'idea che l'AIDS fosse 'il cancro dei gay' o addirittura la tesi che si trattasse di una sorta di punizione divina verso comportamenti giudicati immorali (consumo di droghe iniettabili, prostituzione, omosessualità). Alcuni complottisti avevano invece sostenuto che si trattasse di un esperimento scientifico/militare fallito. Avevamo tutti ancora nelle orecchie questi vecchi stereotipi, declinati nel 2007, ma non negli anni in cui erano state prodotte le opere di Félix González-Torres. Dunque, gli argomenti sollevati dalle opere e dalla vita di Félix González-Torres erano numerosi e interpellavano più di una generazione.

A parer suo, il pubblico era pronto per accettare questi temi?

Félix González-Torres era considerato un eroe nel 2007. Fu presentato come artista di grandissima rilevanza da Robert Storr, curatore dell'Esposizione Internazionale. Le biennali erano molto diverse da quelle di oggi, è necessario capirlo. Si trattava di manifestazioni con un pubblico molto più ristretto: più specializzato e con una presenza molto minore di scuole e di curiosi. Il loro pubblico era prevalentemente cosmopolita, internazionale e smaccatamente progressista. Le biennali di tutto il mondo – e l'arte contemporanea in generale – sono nel frattempo uscite da questi steccati e diventate parte della vita di molte più persone, con sensibilità molto più variegata. Ricordo, per esempio, un visitatore che di fronte a un'opera anticoloniale e antirazzista di Cheri Samba commentò letteralmente che essa si limitasse a esprimere ciò che nessun visitatore di una biennale si sarebbe mai sognato di mettere in discussione. Pochissimi si sarebbero sognati di provare fastidio di fronte ad un artista omosessuale in una biennale del 2007.

Personalmente, pensa si possa separare vita privata e lavoro di Félix González-Torres?

Non sono uno storico dell'arte e non saprei bene come rispondere: non è facile separare vita privata e arte. Penso, però, che le persone non lo ammirino perché racconta ciò che gli è capitato, ma perché sa rendere ciò che gli è capitato qualcosa in grado di parlare a tutti o almeno a molti. Tutto ciò che di personale aveva, l'ha trasformato in qualcosa per tutti. Non solo per persone migranti o rifugiate, omosessuali, malate.

Perfetto, ho abbastanza materiale. La ringrazio moltissimo per la disponibilità!

Sono Benedetta, studentessa di Beni Culturali presso l'Università di Padova.

Sto scrivendo una tesi su Félix González-Torres e sono interessata ad ascoltare testimonianze per ciò che riguarda le opere di Félix González-Torres.

Intervista svolta in data 10 agosto 2024 con Monica Boesso, professoressa di Storia e Letteratura attualmente presso il Liceo Artistico Statale A. Modigliani, a Padova.

Buongiorno, la ringrazio per l'opportunità che mi sta dando. Sono Benedetta, studentessa di Beni Culturali presso l'Università di Padova. Sto scrivendo una tesi su Félix González-Torres e sono interessata ad ascoltare testimonianze sul contatto con le opere di Félix González-Torres. Lei ha avuto modo di interagirci in quanto individuo privato, giusto? In che anno, e dove, è entrata in contatto con l'opera?

Buongiorno, sì. Ho incontrato il mucchio di caramelle di Félix González-Torres alla fondazione Beyeler mi sembra nell'autunno del 2017.

A livello personale, si conosceva già Félix González-Torres? Se no, si è informata dopo essere entrata in contatto con l'opera?

Non conoscevo l'artista, né ho cercato informazioni dopo.

Come si comportavano le persone di fronte a tali opere?

I visitatori sembravano piacevolmente stupiti, ma le reazioni erano contenute, è probabile che in molti conoscessero già l'opera e il suo autore.

Come si è comportata di fronte all'opera?

Ho preso una caramella e l'ho mangiata, zucchero aromatizzato, niente di che. I miei compagni pensavano un po' che non si dovesse (un'opera è pur sempre un'opera e poi dentro la fondazione Beyeler!) e poi che fosse pericoloso: la caramella poteva essere lì da tempo memorabile. Ma una caramella-opera d'arte è un'offerta di piacere, non un test di resistenza alla tentazione.

Le è rimasta impressa come opera?

Io l'ho letta come un'opera allegra, che voleva ironizzare sul sussiego che a volte circonda l'opera d'arte e nel contempo prendere affettuosamente in giro i visitatori con il

loro bisogno di portarsi via un ricordo concreto, di "immagazzinare" quello che dovrebbe rimanere una sensazione. La difficoltà di fare i conti con l'effimero che è di tutte le cose. 'Allora ti do una caramella', sembrava dire l'autore.

Mi ricordo bene dell'opera, fra altre che, come questa, si donavano a pezzi, incontrate prima e dopo. Per la giocosità, la levità, l'altruismo.

Perfetto, ho abbastanza materiale. La ringrazio moltissimo per la disponibilità!

Ringraziamenti

Grazie a tutte le persone che amo e che ho amato, a piccoli pezzi ho capito cosa significa. Questa tesi parla di amore, ed io l'ho appreso con voi.

Grazie a tutti i professori che ho avuto la fortuna di incontrare. Bene o male ho imparato un po' da tutti.

Grazie in particolar modo alla mia relatrice, che ho scelto il primo giorno che l'ho sentita parlare in aula. Che fortuna aver incontrato proprio lei: mi mancheranno le sue spiegazioni. Il suo corso ha reso la storia dell'arte più stimolante che mai. Grazie per avermi seguita nel percorso di questa tesi, per le tempestive risposte e per le illuminanti correzioni. Spero, almeno in parte, di essere stata all'altezza delle sue aspettative.

Ringrazio il professor Vanoni. Grazie per i libri meravigliosi che scrive e la divulgazione che fa, per i validi consigli e la gentilezza squisita.

Grazie professoressa Boesso, se riesco a scrivere, anche solo una lista della spesa, è grazie a lei. Se sono riuscita a scrivere più di cento pagine di tesi è quindi in buona parte merito suo. Mi ha sempre riservato immenso affetto. Da lei ho imparato a trovare l'arte nelle persone, e nella quotidianità. È riuscita a passarmi la curiosità, la perspicacia e la bellezza nel suo sguardo.

Ringrazio i collaboratori dello staff educational attivo presso le sedi espositive della Biennale di Venezia per la disponibilità e per la preziosissima testimonianza, rivelatasi fondamentale per la stesura del mio lavoro.

Grazie Anna Bruna, sorella mia, per la consapevolezza che non sono e non sarò mai davvero sola. Sessioni di impaginate per una tesi che non si potrebbe definire tale senza di te. Grazie per aver imparato le cose difficili della vita prima di me, hai fatto il lavoro sporco per potermelo insegnare con immensa tenerezza.

Grazie mamma, per avermi dato la curiosità e la passione. Mi hai insegnato l'arte della maieutica e la capacità di trovare le analogie più profonde. Crescendomi con il tuo amore infinito mi hai dato un dono raro e preziosissimo: la sensazione di sentirmi amata. Grazie. Forse è anche per questo che studio piacere e bellezza: cercherò la tua dolcezza tutta la vita.

Grazie papà, per avermi passato la tua grande mente e la tua infallibile memoria. Grazie per l'aiuto economico che mi ha concesso il lusso di concentrarmi sullo studio, senza lavorare. Mi sono laureata soprattutto perché ho avuto il privilegio di poterlo fare, grazie quindi ad entrambi per il futuro che mi avete consentito.

Grazie ai parenti tutti.

Grazie ai miei meravigliosi amici, grazie Silvia: sei speciale.

Grazie Sara. Questa laurea è tua, lo sai benissimo. Dal primo all'ultimo esame mi hai interrogata a qualsiasi ora del giorno e della notte. Persino questa tesi è tua: io sono solo una fortunatissima portavoce dell'amore che mi fai vivere.

Grazie per darmi il pretesto di lottare per noi con tutto il mio coraggio.

Félix González-Torres è nato il 26 novembre ed inconsapevolmente, proprio il 26 novembre di qualche anno fa noi due ci siamo fidanzate. Chissà, forse anche io e te siamo sincronizzate.

Sara.

Mi devo laureare, ma forse un giorno ti sposerò.

(Magari non in chiesa)