

GLI STATI UNITI E LE GUERRE DEL NUOVO MILLENNIO

Teatri di guerra domestica: l'Iraq, il Terrore, l'Arte e la Rete nelle performance e installazioni di Wafaa Bilal

Cinzia Schiavini*

Domestic Tension: il progetto

4 maggio 2007: Wafaa Bilal, artista iracheno che ha ottenuto nel 1992 lo status di rifugiato politico negli Stati Uniti, si confina in una stanza di trentadue piedi per quindici della Flatfile Gallery di Chicago. La stanza è fornita di un letto, un tavolo, un computer: per trentun giorni Bilal vivrà lì dentro, 24 ore su 24, sotto l'occhio di una telecamera collegata a internet, e sotto il fuoco di una pistola caricata a palle di pittura che gli utenti da casa possono direzionare e far sparare, usando Bilal come bersaglio. La performance/esperimento conterà ottanta milioni di accessi internet da centotrentasei diversi paesi e oltre sessantacinquemila capsule di vernice mirate all'artista, che ha come unica protezione una visiera e un piccolo schermo di plexiglass dove ripararsi per scrivere al PC, partecipare alla chat, e dormire.

La performance di Bilal intende essere uno studio, una riflessione sul legame fra la tecnologia, la violenza, lo spettacolo, l'etica, la guerra al terrore e la sua (per molto tempo) astrattezza e intangibilità, almeno agli occhi di molti occidentali che vivono nelle *safe zones*. Come spiega Bilal,

Domestic Tension voleva essere una testimonianza provocatoria sulla natura della tecnologia della guerra moderna, in cui un soldato seduto comodamente al sicuro a un computer da qualche parte negli Stati Uniti può sganciare una bomba causando morte e devastazione in luoghi remoti, senza assolutamente alcuna connessione né fisica, né psicologica ai propri bersagli. Aveva anche lo scopo di mettere in luce gli effetti de-umanizzanti sui cittadini statunitensi, a cui il governo nasconde gli orrori veri della campagna in Iraq, e le cui vite proseguono senza preoccuparsi della devastazione e della distruzione perpetrata in loro nome. Come potrebbe essere dover guardare in faccia e cercare di "uccidere" il proprio target iracheno? Che tipo di crisi potrebbe provocare?¹

L'idea del progetto si lega a due eventi distinti, ma saldamente legati del passato dell'artista: la morte del fratello nel 2004 a un posto di blocco vicino Kufa, la città natale, ucciso in un bombardamento statunitense, e l'intervista, trasmessa dalla TV americana nel 2007, a una donna soldato addetta a sganciare bombe a distanza da una postazione in Colorado. "Il reporter le chiese se aveva qualche dubbio o rimorso su quello che stava facendo. Lei rispose allegra che si fidava degli ordini e delle informazioni che aveva dai suoi superiori. Mio fratello è stato ucciso dall'esplosivo sganciato da un elicottero americano giunto in volo dopo che un drone senza pilota aveva fatto una ricognizione della zona".²

Nel suo sviluppo, *Domestic Tension* si rivelerà un progetto alquanto articolato: è sì un *live art interactive game* in cui il pubblico è costituito (anche se in parte minore) dai visitatori della galleria; è soprattutto una performance virtuale, con la maggior parte degli utenti collegata e in azione da remoto; è un sito internet, portale d'accesso per gli aspiranti cecchini in cui si illustra il progetto; ma è anche una *chat*, introdotta in corso d'opera, per poter interagire con gli utenti; sono interviste televisive, per il web, coi giornali; sono fotografie, diari video, e-mail, telefonate, e corrispondenza scambiata con amici e supporter, brevi video-diari giornalieri; e infine un libro, *Shoot an Iraqi* (2008) – titolo originario dell'istallazione e rifiutato dalla gallerista, preoccupata che qualcuno potesse prendere alla lettera l'esortazione dell'artista e utilizzare un'arma vera. Il testo mescola la cronaca, giorno per giorno, della *performance*, con i ricordi, le memorie sepolte che riaffiorano dal passato di Bilal: l'infanzia e adolescenza difficile a Kufa, città sacra musulmana sciita a dieci chilometri da Najaf, fra tensioni familiari, il rapporto conflittuale col padre e l'oppressione del regime di Saddam; la fuga a Najaf per timore di ritorsioni dopo l'omicidio di un uomo da parte del fratello che da questi aveva subito violenza; gli studi all'università di Baghdad, la fuga a causa del sempre più chiaro dissenso dell'artista col regime; il suo rifugio a Kufa con la famiglia e l'inizio dei bombardamenti su Baghdad; la repressione contro gli sciiti di Saddam e la fuga di Bilal verso l'Iran; l'esperienza del campo profughi in Kuwait e poi in quello, ancora più duro, dell'Arabia Saudita, e infine il trasferimento negli Stati Uniti nel 1992, prima ad Albuquerque, con il lavoro in fabbrica e gli studi serali, poi all'università, e infine a Chicago, come insegnante di arte e performer.

Già da questa breve sintesi biografica, sono evidenti gli snodi che *Domestic Tension* interseca della vita, o meglio, delle vite di Bilal – sospeso fra un passato nella *war zone* (dove ancora rimangono i suoi affetti familiari) e il suo presente nella *comfort zone* statunitense; tutti corto-circuiti che il progetto mira a trasformare in riflessioni collettive e universali: la disconnessione fra il “qui” e “l'altrove”, fra lo spazio sicuro e lo spazio di guerra; il corpo stesso come spazio di guerra; e l'uso della tecnologia e la sua capacità di trasformare il conflitto in “spettacolo virtuale”. Tensioni e aporie che rendono il progetto innanzitutto un tentativo di creare ponti, connessioni, di articolare criticamente la dicotomia fra i due spazi, come spiega lo stesso autore: “Sono qui per fare luce sulla distruzione e la violenza della guerra in un linguaggio che mi auguro che le persone che non hanno mai avuto esperienza diretta di un conflitto possano capire. Sono qui per creare un dialogo e costruire ponti – da un essere umano a un essere umano”.³

Come è facile intuire, *Domestic Tension* non è solo una riflessione geopolitica che, dopo l'undici settembre, deve necessariamente ri-delineare i confini fra *war* e *comfort zones* (messi ancor più in discussione, negli anni successivi al progetto, dai crescenti attacchi terroristici a obiettivi civili occidentali), ma anche una ricerca applicata sulla dimensione virtuale della Guerra al Terrore, su come il governo statunitense abbia usato e usi i videogame per sostenerla e reclutare le nuove leve; e non da ultimo una critica al *web gazing*,⁴ al ruolo spettatoriale della società statunitense nei confronti dei teatri di guerra medio-orientali; allo scollamento fra l'osservazione della violenza a distanza e la comprensione delle sue conseguenze

reali, che produce un crescente straniamento, in cui si annulla l'impatto emotivo dell'azione di violenza – grazie anche a una precisa strategia dei governi occidentali e dei media, che proprio dalle Guerre del Golfo in avanti hanno trasformato i conflitti sempre più in spettacolo visuale.

Questo saggio si propone di iniziare da *Domestic Tension* per muovere verso uno sguardo più ampio sulle diverse narrative (performance e installazioni, ma non solo) di Bilal legate alle Guerre del Golfo e alla Guerra in Iraq; sulla sua riflessione su spazi, media e corpo, partendo da una idea di arte non come rappresentazione della geopolitica, ma come geopolitica in sé, come atto, attraverso la pratica performativa, di messa in discussione dei limiti e dei confini delineati dalle pratiche neocolonialiste e imperialiste statunitensi, nel tentativo di rivelarne i paradossi e le contraddizioni tanto nei teatri di guerra quanto nel tessuto domestico statunitense, soprattutto dopo l'11 settembre, quando l'associazione fra terrorismo, Islam e razzializzazione dei musulmani (con il paradosso di un nuovo razzismo basato sulla religione), ha portato alla discriminazione nei confronti di individui e comunità Arab-American, ritenuti pericolosi in quanto in grado di attentare a valori americani come la libertà, la democrazia e lo stesso multiculturalismo.⁵

L'arte e la geopolitica ai tempi della Guerra al Terrore

Cosa possono fare gli atti estetici, siano essi immagini, video, performance, in una società come quella odierna e in culture dove la rappresentazione del reale sembra esser stata compromessa dall'abuso di immagini e dalle immagini di abuso, si è chiesta Johanna Drucker,⁶ pensando ad atti di violenza su larga scala come, ad esempio, guerre e genocidi. Come ridare all'immagine, alla pratica artistica, una funzione attiva nel sentire comune, spogliata com'è oggi della sua capacità di rappresentare un reale sommerso dalla proliferazione di stimoli visivi? La questione della sovra-rappresentazione del reale (con le sue implicazioni e ricadute sociali e politiche) diviene infatti ancor più centrale quando si parla di scenari di guerra, e di Guerra al Terrore in particolare. La spazialità e la visibilità sono due ambiti chiave attraverso cui la Guerra al Terrore si è propagata, sia, come vedremo, sotto forma di sovrapproduzione di immagini di teatri di guerra spogliati dell'elemento umano e trasformati in realtà quasi "virtuali" (dalle Guerre del Golfo in avanti), sia come ri-focalizzazione sulla violenza individuale nelle immagini di esecuzioni da parte dei gruppi terroristici (su vittime occidentali), nonché sulla spettacolarizzazione dei loro attacchi al di fuori dei paesi di origine.

Ed è proprio dalla ridefinizione e messa in discussione di questi due elementi, quello visuale e quello spaziale, che le arti e le *performative arts* in particolare sono partite per divenire elemento attivo nella riflessione sulle dinamiche dei conflitti e le loro ripercussioni nella società globale. Con una Guerra al Terrore fondata sull'assunto della visibilità, la risposta artistica è stata rimettere in discussione i paradigmi fondativi di tale visibilità, dell'atto stesso del guardare e dell'essere guardato, e degli spazi in cui azione e osservazione hanno luogo. In parallelo dunque, le rappresentazioni artistiche hanno dovuto necessariamente riarticolare la

divisione geografica esperienziale, di tipo sia visuale, sia sensoriale. Così, di fronte a una dimensione della guerra che non può più essere circoscritta a dinamiche nazionali, anche l'arte ha elaborato, come vedremo, strategie sperimentali che si snodano lungo traiettorie diasporiche e interculturali, che dispiegano le relazioni di potere asimmetriche tra qui e altrove in tutta la loro forza e drammaticità portando, con diverse strategie, l'altrove nel "qui", e viceversa. Questi approcci artistici all'ambito della guerra sono stati visti da diversi geografi e sociologi non solo come rappresentazioni del reale, ma come veri e propri "esperimenti nel reale". Notando come gli esperimenti non siano solo condotti in laboratorio, ma siano ormai parte della vita quotidiana, Kim Kullman sottolinea come le arti performative si stiano sempre più articolando nella loro doppia valenza di fenomeno empirico e di orientamento alla conoscenza (ovvero le basi del concetto di "esperimento" per gli studiosi) nell'ambito delle geografie sociali.⁷

L'arte come forma di geopolitica, utile non solo come strumento di interpretazione e di messa in scena degli eventi legati al contesto globale, ma anche come atto geopolitico stesso, è l'assunto da cui parte Alan Ingram per analizzare in particolare il rapporto fra arti e teatri di guerra contemporanea. Secondo Ingram, la rilevanza delle espressioni artistiche nelle pratiche epistemologiche ed etico-politiche contemporanee è tale da rendere tali espressioni "azione", più che semplice "rappresentazione": artisti e performer interrogano e mettono in discussione gli assetti del reale, chiamando direttamente in causa e in discussione l'osservatore nel suo *safe space* con una risposta esperienziale oltre che intellettuale.⁸ In un contesto in cui le strategie tradizionali di rappresentazione visiva non sono più percorribili, quanto numerosi artisti e studiosi propongono è una ri-familiarizzazione, un ripensare le immagini estetiche come eventi che mettono in relazione l'altrove della guerra con gli scenari domestici degli spettatori. Invece di mostrare ciò che è remoto e lontano, sostiene Drucker, l'efficacia dell'intervento artistico si ritrova nella capacità di avvicinare qui e altrove, di sovrapporli nell'esperienza del fruitore dell'opera. Gli spazi d'arte, gallerie, musei, ma anche determinati usi della realtà virtuale, possono costituire in questo senso siti di riflessione ideali in questo processo di scardinamento della distanza e dell'estraniamento nei confronti dell'altrove.

Numerosi sono stati gli artisti che si sono avvicinati agli scenari di guerra, e alla Guerra al Terrore in particolare, portando gli spazi del conflitto nella quotidianità dell'esperienza statunitense e, più in generale, occidentale. Uno dei primi e più noti esempi è stata la collettiva *Green Zone/Red Zone* a Gemak, Olanda, fra il 20 ottobre 2007 e il 31 gennaio 2008, in cui è stato comune il tentativo, da parte della ventina di artisti coinvolti, di mettere in discussione i concetti tradizionali di geografia, sicurezza e guerra, mediante una ridefinizione delle distanze fra qui e altrove attraverso la commistione degli spazi e l'esperienza diretta dello spettatore.⁹ Per tutti, l'intento è stato di sovrapporre le mappe di diverse geografie, di guerra e di *homeland* – portando frammenti del teatro di guerra nella realtà europea – come la carcassa di una macchina distrutta da un attentato suicida a Baghdad, con i visitatori costretti a girare fra le macerie (vere) dei bombardamenti. O in senso metaforico, sovrapponendo cartograficamente le diverse geografie, come nell'opera

di Rashad Selim, distribuita poi sotto forma di poster alla Commissione Europea Affari Esteri, in cui la mappa della città de L'Aia è divisa in zone come quella di Baghdad. Un effetto di ridefinizione delle distanze, di straniamento e riavvicinamento amplificato dalla presenza, all'interno della stessa mostra, di rappresentazioni della realtà di guerra filtrata attraverso tecnologie come quella dei centri di controllo da cui si decidono i bombardamenti, con visioni parziali e sfuocate dei campi di battaglia, come nell'installazione *Control Room* di Peter Kennard e Cat Pitcon-Phillips, in cui il conflitto diviene un fondale indistinto "invisibile" agli occhi di chi lo osserva dalla stanza dei bottoni.

"L'altrove è qui" sembra essere il motto anche di numerosi artisti che operano in ambito statunitense e che scelgono di confrontare direttamente gli spazi dei due fronti principali di guerra, come nel caso di Jean-Christian Bouncart, *Collateral* (2005), opera basata su un altro tipo, forse ancora più drammatico, di sovrapposizione: l'artista seleziona immagini molto forti dei corpi delle vittime irachene e le proietta sui muri di case e supermercati in diverse città degli Stati Uniti. Un effetto simile a quello ottenuto da Matha Rosler con il suo *Bringing the war home*, in cui le immagini di guerra si alternano a quelle della vita quotidiana negli Stati Uniti. E infine lo stesso Bilal, che a *Green Zone/Red Zone* ha preso parte con una video-installazione, *4th of July Celebration*, in cui ha sovrapposto metaforicamente Iraq e Stati Uniti, mescolando immagini dei fuochi d'artificio per i festeggiamenti per l'Indipendenza con le immagini dei missili e dei bombardamenti dell'invasione dell'Iraq del 2003, in una prima, embrionale riflessione sui temi dell'identità, del potere, della violenza e dei nuovi media che verrà sviluppata nei lavori successivi.

L'effetto di avvicinamento e al contempo di straniamento non è limitato in ambito artistico solo alla presenza visiva o tangibile dello spazio di guerra nel "qui" statunitense, ma si estende anche alla manipolazione e "distorsione" di elementi del "qui" nell'altrove, e ritorno, con funzioni ed esiti molto diversi. Si pensi ad esempio all'inversione piacere/dolore su cui verte l'installazione di Alonso Gil e Francis Gomila, *Guantanamo* (2007), in cui lo spettatore è sottoposto all'ascolto del celebre brano ad altissimo volume, riproposizione di uno degli strumenti di tortura più utilizzati in centri di detenzione come Guantanamo e Abu Ghraib.

Quanto si prenderà dunque in considerazione nella disamina delle opere di Bilal, e di *Domestic Tension* in particolare, è il tentativo dell'artista di fondare le proprie opere su un concetto di spazio (reale e virtuale) fluido, performativo e relazionale, in grado di mettere in contatto l'osservatore con stimoli visivi capaci di sollecitare altre dimensioni dell'esperienza fisica e sensoriale, al fine di rimettere in discussione la distinzione fra scenari domestici e spazi di guerra, fra globale e locale, e le relative ripercussioni etiche che tale ridefinizione comporta. Come sottolinea Ingram parlando proprio del lavoro di Bilal, si tratta di esperimenti estetici che ridefiniscono pratiche e spazi quotidiani, creando forme di coinvolgimento fisiche e sociali in grado di ampliare il senso in cui queste ultime possono essere considerate politiche.¹⁰

Come vedremo, di fronte alla difficoltà di comunicare un vissuto di violenza e di sofferenza nei teatri di guerra per spettatori che vivono nei *safe spaces* (anche se negli ultimi anni sempre più insicuri), gli spazi performativi di Bilal ricreano

l'esperienza della guerra attraverso un dialogo negoziato fra lo spazio geografico e le risposte emotive e sensoriali dell'osservatore, sovente con il corpo stesso dell'artista usato come "teatro di guerra". Come spiega Bilal,

non posso trasportare fisicamente le persone in un paese distrutto dalla Guerra e devastato dall'embargo, ma posso fare qualcosa di analogo. Se riesco a ricreare questa sensazione che ho vissuto, e che i cittadini di quel paese stanno ora vivendo [...] se riesco a circondare l'osservatore con la sensazione dell'"essere lì", questa regione lontana e la sofferenza che lì si trova divengono più reali, più comprensibili, per lo spettatore. Voglio che lo spettatore viva "la verità" anche solo per pochi minuti, per smuovere le sue emozioni e per innescare l'empatia nei confronti di coloro che sono oppressi.¹¹

Spazio domestico, spazio di guerra e il regno dell'immagine

Forse il più ovvio, e tuttavia articolato anello di congiunzione fra le *performative arts* e i teatri di guerra è, come già sottolineato, la centralità della loro dimensione spaziale e la loro collocazione, proprio attraverso la rappresentazione artistica, in spazi domestici che potremmo definire "di eccezione" in quanto simbolicamente extraterritoriali. Luoghi d'arte, gallerie e musei hanno da sempre la funzione di portare l'altrove, o sguardi non convenzionali sul qui o sull'altrove, nel quotidiano, creando con quest'ultimo una relazione di "presenza come differenza". In maniera simile, anche lo spazio di guerra, visto da sempre come eccezionalità in un tempo storico immaginato come assenza di conflitto (un assunto in realtà erroneo, se si pensa alla continuità delle guerre su scala globale), si è in questi ultimi decenni posto come divergenza concreta, spaziale delle *safe zones* stesse, a cominciare, anche in senso mediatico, dagli attacchi alle Torri Gemelle.

I prodotti culturali post 11 settembre hanno sovente sottolineato i tentativi di ri-compartizione fra il "qui" e "l'altrove" attraverso una serie di misure basate sulla governabilità delle frontiere e della mobilità, le limitazioni alle libertà individuali e un controllo di tipo sociale, quando non militare, tale per cui dinamiche e pratiche comunemente associate ai teatri di guerra divenissero prassi anche negli spazi domestici. Quanto tuttavia è passato in secondo piano, soprattutto nella cultura *mainstream*, è che la Guerra al Terrore e i relativi progetti sulla sicurezza non si sviluppano su uno sfondo neutro, su una tabula rasa, ma su geografie segnate da conflitti coloniali e di Guerra fredda, e si legano indissolubilmente a fattori di ordine economico – in particolare al sottosviluppo legato alle zone di instabilità. La dicotomia fra *safe* e *risk space* si è radicalmente ridefinita con l'economia globalizzata del post 9/11, quando è risultato palese come il controllo sullo spazio e le azioni di controterrorismo messe in atto dai singoli paesi non mirino solo alla sicurezza di specifiche nazioni, ma alla preservazione della libera globalizzazione, della circolazione di reti economiche. In particolare, è stato più volte sottolineato come le Guerre del Golfo, prima, e soprattutto la Guerra al Terrore, poi, siano state un punto di svolta nel saldarsi fra globalizzazione come apice del movimento di

capitali e restrizione del movimento di persone e del consumo su scala domestica/nazionale.

Manca sovente, nelle rappresentazioni artistiche, una “profondità storica” che guardi non solo agli esiti più palesi e sensazionalistici della guerra, domestici e lontani, ma che indaghi anche i legami con il passato locale e transnazionale – al fine di restituire, anche attraverso le arti, la complessità degli scenari globali. In questo senso *Domestic Tension* è esemplare nel suo valore di pratica geopolitica, nel suo ricreare e modificare molte delle spazialità evidenti nelle dinamiche transnazionali odierne. La *performance* fa infatti dialogare fra loro molteplici spazi di potere che interrogano i concetti di prossimità e distanza, di legame e di separazione, di costruzione e decostruzione, sollecitando forme di interazione e di gestione alternative alle pratiche dominanti. Fin dal titolo, *Domestic Tension* mette in contrapposizione due termini a lungo antitetici dell’immaginario: lo spazio della casa (e insieme ad esso della nazione, della *homeland*) e lo scenario di tensione proprio dei teatri di guerra. Una dicotomia che lo stesso Bilal aveva già esplorato nei lavori precedenti, e in particolare in *The Sorrows of Baghdad* (1999), in cui l’artista ricrea l’esperienza di una zona di guerra attraverso un quotidiano trasformato in simbolo, con una installazione che verte su tre nuclei principali: l’involucro bruciato della statua di una madre che cerca di mettere in salvo il figlio; una bara da cui si sente piangere un bambino, e di fianco un capitalista-cinghiale che controlla media e pozzi petroliferi. Oppure ancora in *Iraqi House* (2007), un’installazione temporanea al Montavelo Arts Center di Saratoga, California, in cui l’artista e alcuni volontari locali coinvolti ricostruiscono una casa di fango e mattoni simile a quelle irachene (dove si stima che più di un milione di persone siano costrette a vivere, e che l’artista stesso dovette costruirsi durante i suoi anni in un campo profughi in Arabia Saudita).¹²

Domestic Tension va però oltre la rappresentazione della violenza quotidiana di *The Sorrows of Baghdad* e della contrapposizione fra “celebrazione della democrazia” in patria ed “esportazione della democrazia” attraverso la guerra di *4th of July Celebration*. In *Domestic Tension*, Bilal rimescola le diverse polarità trasferendo/mettendo in scena lo spazio di guerra nel luogo sicuro della *homeland*. Un luogo in cui già esistono diversi, ma non meno drammatici, “scenari di guerra” sociale, come l’artista non manca di sottolineare quando rievoca le sparatorie udite a poca distanza su Espanola Street ad Albuquerque e poi ancora a Chicago. L’uso di armi, anche se non mortali, nell’esperimento di Bilal, crea un parallelo fra *homeland* e altrove come spazi della violenza – una violenza subita, a cui sembra quasi impossibile opporsi, simile a quella a cui Bilal, nel chiuso della stanza, non può sottrarsi.

La questione dell’incolumità dell’artista si collega a un altro, importante aspetto che il progetto tocca, anche se tangenzialmente: il rapporto fra guerra e consumo. Le stesse pratiche di sicurezza, tanto nella routine quanto nell’eccezionalità, sono indissolubilmente intrecciate alle dinamiche nel contesto occidentale della società dei consumi – una vera e propria “economia della sicurezza” che incoraggia a proteggere i propri corpi e l’ambiente domestico dalle minacce attraverso armi e altri dispositivi. Una tentazione a cui Bilal vuole invece resistere, riducendo al minimo l’equipaggiamento necessario per la sua incolumità, per riprodurre anche

in questo senso la vulnerabilità dei corpi nelle zone di conflitto, e la conseguente disparità di potere fra *safe* e *risk space* data dal divario economico.

Oltre alla *homeland*, la dimensione nazionale del *safe space*, il teatro di guerra di Bilal interroga direttamente anche la dimensione domestica della guerra. Nella galleria, Bilal si trova a ricreare una vera e propria casa, con letto, tavolo e computer, che cerca di rendere più accogliente con oggetti che restituiscano il senso dell'esperienza domestica, come la lampada e poi una pianta inviata dagli amici. Con gli attacchi incessanti degli utenti, Bilal mostra cosa diviene la domesticità negli spazi di guerra: un continuo rattoppare e riparare i danni, sapendo che quel lavoro è inutile perché ciò che viene aggiustato verrà quasi sicuramente distrutto da lì a breve. E anche a causa di questa precarietà, è presto chiaro come gli oggetti domestici cambino di significato in uno spazio di guerra. Esemplare diviene in questo senso la lampada che l'artista tiene accanto a sé, sia per la sua doppia funzione in uno spazio sicuro e in uno spazio di guerra, sia per il portato emotivo che genera:

Anni di paura in Iraq e il pericolo costante nei campi profughi mi hanno lasciato un disordine da stress post-traumatico (PTSD) – non riesco più a dormire con nessuna luce né suono [...]. Ma nella galleria non posso lasciarmi andare a un sonno profondo, altrimenti potrei dimenticarmi dove mi trovo e alzarmi a sedere, mettendo la mia testa sulla linea di tiro. Così, per ricordare a me stesso che sono in un posto pericoloso, ho lasciato accesa la lampada per tutto il tempo. Quando Estonia [un utente, *n.d.t.*] ha ucciso la lampada, ho pianto.¹³

La vulnerabilità fisica di Bilal e del suo spazio domestico non si limita ai colpi sparati dagli utenti: come in uno spazio di guerra, l'artista non ha accesso ai beni primari e deve costantemente dipendere dall'aiuto e dal sostegno esterno, di amici o visitatori, quando non della gallerista stessa – per il cibo, la biancheria, i materiali per riparare oggetti e schermi quando sono danneggiati, ecc. Una rete di sostegno che, da solida e presente nelle prime fasi del progetto, perde compattezza quando cala in parte l'attenzione mediatica o la novità, proprio come nei teatri di guerra reali l'isolamento, relazionale e mediatico, induce una minore presenza di aiuto concreto. Una presenza, quella della rifrazione e disseminazione mediatica, che ha un ruolo centrale nella produzione artistica di Bilal, sempre più interessato, da *Domestic Tension* in avanti, a esplorare l'uso e le possibili funzioni dei media, soprattutto interattivi, come sistemi di distanziamento e di riavvicinamento fra guerra e livelli esperienziali dell'*audience*.

Lo sguardo e la rete: immagine e potere nella realtà visuale/virtuale

Come fin qui accennato, le dinamiche della guerra tardo-moderna sono tali da saldare conflitti, interessi economici (con mappe e limiti di mobilità molto diversi per persone e capitali) e nuove forme di controllo sociale, ma anche da creare immagi-

nari etnocentrici che fungono da legittimazione alla guerra stessa. Un ruolo chiave in questo intreccio sociale e politico è rivestito dalle nuove tecnologie, applicate non solo all'industria militare, con armi e sistemi di controllo e di sorveglianza sia in loco che da remoto, ma anche ai media, in grado di plasmare e condizionare la percezione visuale della guerra nei *safe spaces*.

È indubbio che, dall'avvento della fotografia e soprattutto dei mezzi di comunicazione di massa, la guerra abbia avuto anche il ruolo, nelle *safe zones*, di spettacolo visuale. La Guerra al Terrore in particolare è, come accennato, imprescindibile da un regime dominante di visibilità e di controllo:¹⁴ si fonda sull'assunto della costante presenza di monitoraggio e dunque di immagini per garantire la sicurezza nazionale, da un lato; dall'altro propone scenari di guerra costantemente sotto l'occhio delle telecamere, una incessante narrazione in tempo reale degli eventi che restituisce una presunta oggettività dell'informazione. In realtà, quest'oggettività data dalla continua produzione di immagini è solo apparente: il "come" si rappresenta la guerra è il vero snodo che permette di cogliere la stretta relazione fra la produzione visuale e il consenso, prima nelle Guerre del Golfo e poi nella Guerra in Iraq. L'invasione e l'occupazione dell'Iraq del 2003, nelle parole del direttore delle comunicazioni strategiche del Comando centrale Jim Wilkinson, è stata "la guerra più trasmessa della storia".¹⁵ Eppure, per gli spettatori televisivi, non vi sono state immagini memorabili da ricordare dei teatri di guerra, proprio per il modo in cui si è scelto di narrare il conflitto: con immagini altamente stilizzate e senza dettagli, in cui forte è la disgiunzione fra quello che si vede e quello che si suppone di vedere. In particolare, le immagini dal 1991 in avanti trasmesse dai principali *network* televisivi tendono a riprodurre una sorta di "tecono guerra": riprese di bombardamenti dall'alto, o di missili che brillano nei cieli notturni. Come nota Susan Sontag:

La televisione, il cui accesso al teatro delle operazioni è limitato dalle restrizioni governative e dall'autocensura, ci serve la guerra in forma di immagini. Per quanto è possibile, la stessa guerra viene condotta a distanza, per mezzo di bombardamenti i cui bersagli vengono scelti in continenti lontani, sulla base di informazioni trasmesse istantaneamente e grazie a una sofisticata tecnologia per visualizzare e individuare il nemico [...]. Nell'era della guerra telecomandata contro gli innumerevoli nemici della potenza americana, le linee di condotta su ciò che il pubblico può o meno vedere sono ancora in fase di elaborazione. I produttori dei telegiornali e i photo editor di quotidiani e settimanali prendono ogni giorno decisioni che ridefiniscono i limiti incerti e soggettivi di ciò che può essere reso pubblico. Tali decisioni assumono spesso la forma di giudizi sul "buon gusto" – un criterio sempre repressivo, se a farvi appello è un'istituzione.¹⁶

Capovolgendo il celebre adagio di Robert Capa, secondo cui "se un'immagine non è buona, è perché non sei abbastanza vicino", dalla Guerra del Golfo in avanti i media ritengono buone da trasmettere quelle immagini che in realtà non mostrano e non risultano memorabili proprio perché riprese da lontano. Si tratta di scelte volute e consapevoli, calibrate su quelli che saranno i loro effetti: innanzitutto, la loro effimerità e non persistenza nella memoria del soggetto passivo che le osserva

(un processo di erosione della memoria e dell'immagine causato sia dalla sovrapproduzione di queste ultime, sia dall'immagine in movimento, meno incisiva di quella statica della fotografia¹⁷), tanto che la televisione è stata definita, in relazione a queste guerre, "la tecnologia dell'oblio più pervasiva".¹⁸ Inoltre, il mito della guerra "chirurgica", alimentato da immagini che mostrano quasi esclusivamente mezzi militari, armi ed esplosioni, mettendo in secondo piano i corpi, le vittime (specie se civili) ha disconnesso, come nota Sontag, la macchina del *warfare* dalle sue sanguinose conseguenze.¹⁹

Fin dalle prime fasi del suo lavoro, Bilal decide di contestare e riformulare queste modalità di fruizione del visuale e riconnetterle alle responsabilità che il guardare e l'agire comportano; l'obiettivo è innanzitutto investigare cosa significhi guardare immagini di guerra ed esplorare il relativo esercizio di potere su scala globale da specifiche realtà locali. Una ricerca che si ritrova, nella sua forma più diretta, in *Virtual Jihadi* (2008), progetto interamente virtuale che utilizza lo strumento del videogioco (peraltro molto usato, dagli anni Novanta in avanti, per reclutare nuove leve per l'esercito, nonché per gli addestramenti di queste ultime) per mostrare la trasversalità del processo di straniamento e contrapporre ad essa la assunzione di responsabilità dell'osservatore. Il punto di partenza è un videogioco pensato per il pubblico americano, chiamato *Quest for Saddam*, che ha subito riscosso un enorme successo quando è stato lanciato sul mercato: i giocatori devono sparare a soldati iracheni e scovare e uccidere Saddam. Quando Al Qaeda riesce ad hackerare il gioco, trasformandolo in *The Night of Bush Capturing* (una caccia a Bush che progredisce combattendo e uccidendo i soldati americani), con l'aiuto di due compagni di college esperti di computer, Bilal modifica a sua volta la versione creata da Al Qaeda e mette se stesso, il "Virtual Jihadi" del titolo, appunto, come il personaggio principale, un aspirante attentatore reclutato da Al Qaeda dopo la morte del fratello, abbigliato come i protagonisti di *Assassin Creed*, celebre videogioco ambientato nel Medioevo.

Virtual Jihadi è una esplicita critica alla de-sensibilizzazione operata dalla tecnologia e dalla realtà virtuale, nonché alla vulnerabilità della popolazione civile irachena, alla facilità con cui può essere reclutata da gruppi terroristici per la situazione di caos e di violenza che regna nel paese. *Virtual Jihadi* non ha però dirette implicazioni etiche: lo spettatore, per quanto confrontato con il volto di una persona "vicina" se non conosciuta come quello dell'artista, non infrange, se non in minima parte, il divario fra gioco e reale. Inoltre, l'immagine resta codificata, letta e interpretata in quanto virtuale, e dunque scevra di dirette implicazioni di ordine morale.

Anche per *Domestic Tension* Bilal sembra inizialmente muoversi nell'ottica del distanziamento dallo spettatore. L'artista sceglie infatti di usare immagini in bianco e nero molto sgranate e senza suono, per riprodurre lo stesso senso di distanza degli spettatori occidentali rispetto ai teatri di guerra. Come nel videogioco *Virtual Jihadi*, il primo nesso che Bilal instaura in *Domestic Tension* è quello fra la tecnologia e la dematerializzazione della guerra, che produce immagini astratte e crea un effetto di de-sensibilizzazione al conflitto attraverso la sovrapposizione con dinamiche proprie del *videogioco*. Usando la struttura di un videogioco, Bilal intende

simulare l'esperienza di controllare la guerra da remoto, proprio come da remoto vengono decisi e messi in atto i bombardamenti. Questa sovrapposizione fra reale e virtuale, fra realtà domestica (statunitense) e altrove è sottolineata dalla scelta dell'arma: palle di vernice, un oggetto secondo Bilal molto "americano", in grado dunque di inserire l'esperienza della guerra in un contesto culturale estremamente familiare.

Eppure, la tecnologia in *Domestic Tension* ha anche la funzione di avvicinare audience e artista: centrali in tal senso sono l'uso dei video giornalieri, in cui Bilal mostra il suo lato più personale e la sua difficoltà emotiva nel rivivere l'esperienza della guerra, e soprattutto l'uso della *chat room*, introdotta al nono giorno, per poter creare una connessione con il pubblico. Invece dell'oggettivazione della vittima, Bilal riadatta il genere documentaristico e autobiografico attraverso l'uso della *webcam*, creando una dicotomia visuale estrema: mentre con le immagini sgranate e senza audio dei suoi movimenti nella stanza rimanda alle immagini veicolate dai media, con il video diario crea una narrazione in prima persona e un commento agli eventi, nonché squarci introspettivi che avvicinano audience e artista, assassini virtuali e vittima, rendendoli testimoni in prima persona delle conseguenze di quello che, agli occhi dei più, è solo un gioco. Se la politica dell'esercito statunitense è quella di prevenire un contatto diretto fra i soldati e i loro target, Bilal cerca di invertire il processo di separazione, che scopre letteralmente sulla sua pelle quanto induca le persone a sparare di più, e interagire verbalmente e visualmente con i suoi cechini – i quali, una volta in contatto diretto con la loro vittima, frenano non di rado la loro aggressività.²⁰ A mutare l'atteggiamento degli utenti è il cambiamento nella percezione dello scenario di guerra creato da Bilal, da virtuale a reale – dall'anonimità del contatto alle identità reali dei soggetti coinvolti, e soprattutto, lo spostamento da un sistema scevro di conseguenze dirette a una interazione che trasforma il gioco in violenza reale, sul corpo dell'artista – un corpo che diventa, in *Domestic Tension* come nei lavori successivi, il più drammatico teatro di guerra.

Il corpo come spazio di guerra

A differenza della Guerra in Vietnam, ciò che ha caratterizzato la rappresentazione mediatica delle Guerre del Golfo, prima, e la Guerra in Iraq e Afghanistan, poi, è stata, come si è detto, l'assenza di una "prospettiva dal basso", come hanno notato fra gli altri Marilyn Young e Marc Garlasco,²¹ che raccontasse la guerra dal punto di vista di iracheni e afgani, delle truppe di terra e dei civili coinvolti nel conflitto. Le ragioni sono ovviamente politiche: dalle Guerre del Golfo in poi vi sono state precise azioni di contenimento della presenza giornalistica nelle aree degli scontri, soprattutto in Afghanistan e in Iraq, per evitare che l'opinione pubblica venisse negativamente influenzata dall'esposizione agli effetti della guerra, soprattutto sulla popolazione civile. La crescente inaccessibilità degli spazi di guerra ha fatto sì che l'informazione divenisse più che altro speculazione, con i cosiddetti "pool journalists" stazionati in alberghi o altri luoghi "sicuri" a raccontare ciò che potrebbe o sarebbe potuto accadere.²²

Non è solamente l'immagine veicolata dai media a cancellare la presenza delle vittime mediante riprese dall'alto o a restituire gli scenari di guerra quando ormai i particolari più forti (primi fra tutti i corpi) sono già stati rimossi; anche la prevenzione di un contatto, anche solo visivo, fra soldati e civili o jahidisti (se non nel caso minoritario di scontri ravvicinati di terra) tende a offuscare le conseguenze, e dunque le implicazioni etiche connesse a quell'atto di violenza. L'invisibilità dei corpi straziati delle Guerre di Iraq e Afghanistan è, come ovvio, diretto corollario del discorso liberale sulla "guerra virtuosa" e l'estremo tentativo di preservare i conflitti armati come strumenti politici. Eppure, dall'undici settembre in avanti, la presenza dei corpi è divenuta centrale nell'immaginario della Guerra al Terrore: si pensi ai corpi (lontani e indistinti) che si gettano nel vuoto dalle Torri Gemelle (quel "Falling Man" che resterà uno dei simboli iconici dell'attacco), ai corpi delle vittime degli attacchi terroristici occidentali, ma anche ai corpi "emersi" grazie al giornalismo indipendente (e alle confessioni di soldati statunitensi) delle vittime civili, o ancora dei corpi torturati dei prigionieri di Abu Ghraib e di Guantanamo.

Così, nonostante le immagini distanti e neutre trasmesse dalla maggior parte dei network, si è via via imposta una "centralità del corpo" nella Guerra al Terrore, che ha mostrato anche il diverso significato e valore delle vittime nell'immaginario occidentale, in una "stratificazione dello sguardo" che separa e discrimina queste ultime in base alla loro appartenenza geografica e culturale. In primo luogo, i corpi delle vittime occidentali hanno avuto un'eco, una visibilità e una rilevanza nell'immaginario collettivo maggiore di quella dei corpi "altri", dovuta anche alla maggiore possibilità di identificazione da parte dell'audience. In secondo luogo, soprattutto nel caso di vittime irachene o afgane, la loro rappresentazione visuale è stata sovente quella di corpi "oggettificati" invece che soggetti vittime di violenza: cadaveri privi di identità, quasi sempre mutilati, non di rado mostrati per parti – a sottolinearne lo strazio, certo, ma il cui effetto è nel complesso quello di una loro de-umanizzazione. Emerge, in queste rappresentazioni estreme della guerra, una fascinazione per il macabro, il cruento tale da aver indotto numerosi studiosi a parlare di una vera e propria "pornografia della guerra" contemporanea – con il corpo che è oggetto, invece che soggetto, della rappresentazione.²³

Come nota Ingram,²⁴ il corpo e il suo uso come ponte per veicolare le esperienze degli altri e dell'altrove sono stati massicci nell'arte contemporanea, soprattutto dopo l'undici settembre, e hanno sottolineato non solamente la natura fisica della guerra e dello "stato di eccezione" da essa generato, ma anche l'oggettificazione e la discriminatorietà razziale dello sguardo confrontato coi corpi delle vittime "altre", più facili da de-umanizzare, proprio per la loro diversità e anonimità. Una de-umanizzazione e oggettificazione che Bilal contesta e mette al centro della sua performance immediatamente successiva a *Domestic Tension, Dog or Iraqi* (2008), in cui l'artista chiede agli utenti del sito appositamente creato, www.dogoriraqi.com, di votare chi vorrebbero sottoposto alla pratica del *waterboarding*, se l'artista stesso o un cucciolo di cane. Una chiara provocazione (che colse nel segno: numerose furono le associazioni animaliste che si scagliarono contro Bilal, reo di proporre di torturare un cane) che portò tuttavia Bilal, sconfitto dalla votazione, a sperimentare la tortura del *waterboarding*. *Dog or Iraqi* mette in discussione le pratiche geo-

politiche non solo in termini di spazi e generi, ma anche in senso antropocentrico: quale valore viene dato al corpo altro, rispetto non solo al genere umano, ma al regno animale?

Secondo Jane Munksgaard (che pur contesta in parte alcune scelte artistiche di Bilal), l'atto di riflessione etico si innesca non quando si vede il prodotto dell'atto di violenza (come le immagini dei corpi straziati), ma quando si vede commettere tale atto²⁵ – elemento assolutamente mancante nei media dalle Guerre del Golfo in avanti, per il massiccio uso dei droni e dei bombardamenti e per la mancanza di immagini in presa diretta a terra. Riportare il corpo al centro dello spazio di guerra, farne addirittura il palcoscenico della guerra, una sorta di piattaforma in cui coinvolgere lo spettatore, è l'elemento che forse più lega fra loro le diverse performance e installazioni di Bilal. Un elemento già evocato, anche se materialmente assente, nella sua prima (e contestatissima) installazione (nonché la sua tesi del Master di Arte all'università di Albuquerque), composta da due sedie contrapposte, l'una di velluto rosso, con luci stroboscopiche e un vibratore che esce da una cavità al centro della seduta; l'altra con punte e chiodi e l'audio di un cane che abbaia quando un visitatore si avvicina – simboli, come spiega l'artista, l'una delle forze repressive, l'altra del desiderio della libertà e del piacere.²⁶ Anche *Domestic Tension* parte dalla riflessione sul corpo come centro della disparità politica, sociale ed economica fra coloro che vivono nei teatri di guerra e chi invece nelle *safe zones*.

Come spiega Bilal, "In *Domestic Tension* ho adattato l'idea del 'piacere estetico contrapposto al dolore estetico'. Noi esistiamo in una *comfort zone* e siamo restii a entrare in un dialogo di tipo politico. L'idea era quella di creare una forma di incontro, dove una persona si trova in una sorta di piattaforma, e senza saperlo partecipa a ciò a cui si era rifiutata di essere parte". La risposta alla performance è infatti non solo materiale, ma anche culturale e politica. Il corpo di Bilal diviene bersaglio non solo dei colpi, ma anche del razzismo e dell'omofobia più estrema, con una aggressività verbale che molti utenti vorrebbero trasformare in fisica, andando ben oltre i proiettili di vernice. Per altri, il suo corpo è l'elemento da proteggere, con azioni costanti sull'arma mirate a ostacolare gli utenti che lo usano come bersaglio: la spontanea aggregazione del "Virtual Human Shield", azioni coordinate mirate a deviare i colpi sparati da altri utenti, appare a Bilal come una forma di resistenza cyber-politica.

L'interazione con l'artista permette agli spettatori di cogliere le implicazioni dell'atto di violenza e decidere se prendere o meno le distanze, nonché di interagire fra loro creando un dibattito, in cui emerge con sempre maggiore chiarezza come l'interpretazione del progetto non sia né univoca, né lineare. Per alcuni, soprattutto adolescenti, *Domestic Tension* è un semplice videogioco, slegato da dinamiche esterne; per altri è un passatempo per gli annoiati, una compagnia per chi si sente solo – e dunque cerca un dialogo; per altri ancora diviene una performance-simbolo contro la guerra e il razzismo; infine vi sono alcuni utenti che ne colgono la sfida "intellettuale", mettendo in secondo piano le implicazioni etiche. Ma anche fra coloro che colgono il forte valore di critica del progetto, vi sono alcuni che ricadono nella tentazione di rendere il corpo di Bilal oggetto, invece che soggetto, nel teatro di guerra. Con grande sconcerto dell'artista, questi viene invitato

attraverso la *chat room* da due diversi utenti (una laureanda e un ragazzo iraniano che ha sperimentato la guerra) a lasciarsi colpire, a essere disposto a soffrire e a diventare un martire – un ruolo che Bilal rifiuta, proprio in nome del “realismo” della sua performance:

Vogliono che io sia un martire e che mi sacrifichi per dire qualcosa di importante. Questo mi rende furioso, perché non ho fatto tutto questo per prendere ordini dalle persone. Non ho fatto tutto questo per essere trasformato in uno scherzo o in un gioco. E non sono un martire – non sto cercando di uccidermi, sono solo un artista che cerca di articolare un discorso. Odio l’idea del martirio in generale: io credo nel sopravvivere.²⁷

Se Bilal fonda il realismo della propria rappresentazione sulla mimesi rispetto alle dinamiche di reazione alla guerra da parte del singolo (un’immedesimazione solo in parte volontaria, che lo porterà a ricadere nei disturbi da stress post traumatico, ad acquistare peso, a soffrire di insonnia ed entrare in uno stato depressivo) vi sono anche diversi utenti che accusano il progetto e l’artista di essere artificiali, se non fasulli, per le caratteristiche logistiche e tecniche: oltre alla scarsa disponibilità secondo loro dimostrata ad essere colpito, anche alla localizzazione dell’esperimento in una *safe zone*, la lontananza rispetto ai teatri di guerra e la possibilità di Bilal di uscire dalla stanza per brevi periodi per bisogni primari. Così, mentre il coinvolgimento richiesto a Bilal passa dal suo corpo, una azione-reazione che rendendo se stesso bersaglio visibile (e dialogante) delle azioni da remoto, chiama una risposta etica diretta, il suo corpo diventa anche arena di *interpretazione*: è appieno il corpo dell’*altro*, costruito attraverso una serie di proiezioni di tipo razziale, sessuale, e così via. Un corpo, che come uno specchio, riflette le paure e pregiudizi di chi lo osserva o lo rende proprio bersaglio: come Bilal illustra in un lungo elenco di commenti raccolti nella *chat room*, il corpo su cui si esercitano gli atti di violenza è quello del terrorista, del *nigga*, del *paki*; è il corpo dei detenuti di Guantanamo, di Abu Ghraib; corpo che è “vittima”, ma che rifiuta di obbedire ai diktat dell’aggressore e cerca di mettersi in salvo e di resistere. E che per farlo, non esita a impersonare lo stereotipo, come nella migliore tradizione del *minstrel show*: quello dello stupido iracheno, lo “stupid Iraqi”²⁸ che si diverte mentre viene colpito – e divertendosi vince l’odio dei propri carnefici.²⁹

Uno dei riferimenti diretti (e più impressionanti) al corpo nei teatri di guerra in *Domestic Tension* riguarda la pratica di molti soldati iracheni di tatuare il proprio nome e la propria città di origine nel caso in cui il loro cadavere non dovesse essere più riconoscibile se uccisi sul campo. Un accorgimento purtroppo necessario, come Bilal bambino aveva avuto modo di osservare a Kufa, una delle città dove i corpi degli uomini caduti in battaglia venivano lavati e preparati per la sepoltura (e dove, di nuovo, anche se stavolta sul fronte domestico, si attua quella “pornografia della guerra” che vede i bambini arrampicarsi sui tetti per contemplare lo spettacolo dei soldati mutilati e sfigurati, insieme a quello delle donne che si strappano le vesti per il dolore). Bilal rielabora il legame fra il corpo e la scrittura dell’identità attraverso il tatuaggio, trasformando il proprio corpo in tela dove

scrivere non il proprio nome, ma quello della guerra stessa e simbolicamente le identità di tutti coloro che sono caduti nel conflitto in Iraq. Con *...and Counting*, performance durata due giorni, l'8 e il 9 marzo 2010, Bilal si fa tatuare sulla schiena i nomi delle principali città irachene teatro di guerra. Una mappa senza confini, a sottolineare la pervasività (e la trasversalità) del conflitto, che non può più avere limiti geografici precisi. Intorno ai nomi delle città, il tatuatore incide, con inchiostro visibile, cinquemila puntini rossi, che rappresentano le vittime statunitensi; e, con un inchiostro invisibile, centomila altri punti, ognuno a indicare delle vittime irachene, visibili solo ai raggi UV. Durante la performance, i visitatori, che hanno accesso alla galleria ventiquattro ore su ventiquattro, vengono invitati a leggere le liste dei nomi dei caduti.

Con un corpo che si fa appunto sfondo della guerra, tela simbolica ma anche estremamente tangibile nella sua sofferenza (visibile, oltre che fisicamente nella galleria d'arte, anche via internet, in un live streaming di quarantotto ore), Bilal torna a riflettere sul binomio fra "piacere estetico" e "dolore estetico", usando la fisicità come piattaforma che chiami l'audience a un dialogo politico. Il corpo dell'artista diviene così il motore di una percezione sensoriale, invece che intellettuale, della guerra e delle morti – un livello viscerale come mezzo per giungere a una consapevolezza etica e dunque politica sulla violenza nello spazio dell'altrove.

Ma, nel regime di Guerra al Terrore, la violenza non è solo nell'altrove: è anche nel presente e nel "qui", conseguenza di ricordi e di un passato "strappato" all'artista, che lo ha dovuto lasciar scivolare nell'oblio e che non può più recuperarlo. Bilal sceglie di reagire a questa violenza della storia non più, come in *Domestic Tension*, usando la tecnologia solo come elemento esterno al corpo (la *webcam* che riprende il teatro di guerra, che va a comporre le immagini per gli utenti, e quella usata dall'artista per i video diari e i dialoghi diretti con il pubblico), ma come parte stessa del corpo. In un ideale proseguimento dell'osservazione di Donna Haraway, secondo cui nella guerra moderna, il corpo umano è arrivato a simboleggiare un complesso interfaccia fra l'animale e la tecnologia,³⁰ in *3rdi*, performance del 2010-2011, Bilal decide di trasformarsi, anche fisicamente, in un tecnologico *storyteller*³¹ e di usare nuovamente il suo corpo come piattaforma di dialogo fra realtà e virtuale, in una esperienza individuale che si fa racconto e ricordo collettivo. Seguendo le orme dell'artista australiano Stelarc, che nel 2007 si era fatto impiantare chirurgicamente un terzo orecchio nell'avambraccio collegato a un microfono, per trasmettere ciò che poteva sentire, Bilal decide di farsi impiantare una telecamera nel cranio, fissata mediante l'uso di perni (che creeranno problemi di infezione e che costringeranno Bilal a usare un meno cruento fissaggio intorno al collo), per un anno intero. La fotocamera, che scatta una immagine al minuto, riversa in tempo reale i dati attraverso una porta USB (collegata a sua volta a un PC) su un sito, in cui le immagini vanno a sovrapporsi via via a creare un archivio accessibile al pubblico. Alla fine del progetto Bilal utilizza le immagini raccolte per una installazione interattiva a Doha, in Qatar, a inaugurazione del nuovo Museo di Arte Araba contemporanea, in cui il numero e il movimento degli spettatori nella stanza condiziona la velocità e l'ordine delle immagini stesse, che sfumano quando l'osservatore si avvicina. Ancora più di *Domestic Tension*, *3rdi* mostra

L'onnipervasività della guerra nell'esperienza del quotidiano, nella sua capacità di cancellare i ricordi o di impedire la possibilità di archiviare la propria esperienza, tanto nel passato quanto, come l'artista scoprirà quasi subito, anche nel presente – quando la New York University, università *liberal* dove Bilal insegna, gli impedisce di fare riprese mentre è all'interno dei suoi edifici.

Le modalità scelte per dare corpo al progetto sono ancora una volta radicali: Bilal decide di sovvertire la presunta immaterialità della Guerra al Terrore con l'impiego del suo corpo come sito di violenza, con un saldarsi estremo (è il caso di dirlo) fra la dimensione "visuale" apparentemente de-materializzata e la violenza anche fisica su cui essa si innesta. L'obiettivo in questo caso è duplice e la critica alla fruizione visiva del reale ancora più esplicita: mostrare lo scarto fra la percezione come atto visuale (che è propria del sistema egemonico e di controllo) e la percezione come sentire sinestetico e fisico, come esperienza *di e sul* corpo, e come violenza sotto forma di rimozione di quel sistema che non registra, ma anzi maschera, l'atto di violenza su cui si innesta – cancellando appunto dal campo visivo di rappresentazione i soggetti stessi vittime della violenza dell'oblio, come la fotocamera, registrando le immagini intorno a Bilal, esclude il soggetto stesso. Come notano Tiziana Terranova e Michela Quadraro, Bilal dà corpo a quanto l'emergere di una estetica digitale, con il relativo sovraccarico sensoriale e cognitivo, "sposta l'asse della rappresentazione verso il campo dell'affetto e della visceralità del sentire", che si contrappone al piacere di guardare, controllare e manipolare l'immagine dei media – una "funzione sadica della vista" che è ennesima incarnazione dello sguardo coloniale.³²

Tecnologia e rappresentazione: la rifamiliarizzazione della guerra

Come Bilal ha più volte spiegato, *Domestic Tension* nasce dal disappunto per la mancanza di interesse e discussione nell'opinione pubblica americana sulla Guerra in Iraq. Iracheno fuggito durante la Guerra del Golfo, in tutta la sua opera Bilal cerca di rimettere i conflitti medio-orientali al centro di un dibattito politico e culturale partecipato e sentito, che torni ad essere parte di una esperienza "reale", tangibile, contro i dispositivi messi in atto dalla guerra tardo-moderna, che salda industria militare, tecnologie e media per preservare gli interessi politici ed economici nazionali anche grazie all'impiego di immaginari etnocentrici.

Per riuscire a rappresentare la guerra contrastando la sovraesposizione al visuale e la sua riduzione a "consumo passivo", ultimo di una serie di atti coloniali che rendono gli scenari di guerra lontani de-materializzati e slegati (almeno visivamente) da implicazioni etiche, Bilal mette in atto interventi "attivi" che contestano i discorsi dominanti per rendere possibili altre forme di geopolitica. Attraverso un impianto basato sul monitoraggio e la modulazione di una situazione interattiva, l'artista porta le *conflict zones* all'interno delle *comfort zones*, costruendo contesti e situazioni in cui lo spettatore occidentale è chiamato a reagire e intervenire in prima persona. L'interesse di *Domestic Tension* e delle altre performance sulla guerra di Bilal non sta tanto nel prodotto artistico in sé, o nel messaggio (piuttosto

diretto) che vuole lanciare, ma nella narrativa aperta e interattiva che concorre a creare, creando un'audience che non può più nascondersi dietro allo spettacolo del visuale.

Gli esperimenti geopolitici di Bilal e le loro strategie di anti-estranamento rispetto al discorso sulla guerra trovano nel corpo e nei media i loro veicoli privilegiati. Contro la costruzione di un immaginario di guerra che da un lato rimuove l'azione di violenza e il corpo su cui viene esercitata dalla rappresentazione del conflitto, e che dall'altro rende le poche immagini di fisicità del dolore un prodotto di consumo (con l'estremo di una pornografia della guerra che prolifera proprio negli ambienti militari), Bilal si fa tramite della dimensione fisica e sofferta del conflitto – vissuto in prima persona negli anni fra Iraq e Arabia Saudita e poi trasformato in pratica artistica, sempre sulla propria pelle, per ricordare come la "guerra come spettacolo" è già di per sé una forma di etnocentrismo, poiché è tale solo per una ristretta e privilegiata minoranza di individui.³³

Se il corpo è il palcoscenico dove mettere in atto e rendere visibili le coercizioni e violenze della guerra, la tecnologia diviene lo strumento per collegare l'esperienza del singolo a una coscienza plurale. Reagendo alla desensibilizzazione alla violenza creata dai media e allo scollamento fra azione e responsabilità morale, Bilal si espone in prima persona anche agli elementi più misantropici e brutali della cybercultura e della natura umana, alla ricerca di un senso di empatia che costituisce la forma di comprensione più profonda dell'esperienza. Collegando e trasformando lo spazio della galleria d'arte in spazio della rete, Bilal rende un atto estetico contemplativo in atto dialogico che mira ad annullare la passività del *web gazing* e il distanziamento emotivo che deriva dall'invisibilità dell'atto di violenza in sé, nonché della partecipazione a tale atto.

Con *Domestic Tension, ...and Counting, 3rdi*, Bilal cerca di costruire risposte alternative alle pratiche geopolitiche della Guerra in Iraq, contestando la rigida divisione fra qui e altrove, l'effetto straniante dei media, la de-materializzazione del corpo e l'uso della tecnologia come strumento di separazione e distanziamento. Al contempo, Bilal mostra quanto le dinamiche in atto nelle zone di guerra siano onnipervasive anche nella società statunitense – e quanto quell'appello alle capacità empatiche dell'umanità e l'auspicio di "preservare la democrazia statunitense ed evitare che noi, gli americani, diventiamo una nazione di aggressori",³⁴ guarda tanto all'Iraq quanto agli scenari americani, alle conseguenze di quella guerra anche sul tessuto sociale di uno spazio domestico come quello statunitense, in cui "casa" è per molti comunque sempre altrove.

NOTE

* Cinzia Schiavini ha svolto attività di ricerca presso le cattedre di Letteratura e di Cultura Anglo-americana dell'Università degli Studi di Milano ed è ora assegnista di ricerca presso l'Università di Chieti-Pescara. Si è occupata di *metafiction*, di letteratura dell'Ottocento, di geografie culturali e di narrativa di viaggio. Ha pubblicato saggi su Henry Roth, Jerome David Salinger, Herman Melville, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams, Mark Twain. È autrice di *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (Shake, 2011) e di *Leggere Twain* (Carocci,

2013). Insieme a M. Maffi, C. Scarpino e M.S. Zangari, è co-autrice di *Americana. Storie e culture degli Stati Uniti dalla A alla Z* (Il Saggiatore 2012) e, con C. Scarpino e M. S. Zangari, di *Guida alla letteratura degli Stati Uniti – percorsi e protagonisti 1945-2014* (Odoya 2014). Fa parte della redazione di "Ácoma".

2 Wafaa Bilal, Kari Lydersen, *Shoot an Iraqi. Art, Life and Resistance under the Gun*, City Lights, San Francisco 2008, p. 1. Le traduzioni di questo testo sono dell'autrice.

3 Ivi, p. 10.

4 Ivi, p. 5.

5 Su sguardo, estetica digitale e percezione affettiva si vedano Tiziana Terranova e Michaela Quadraro, *Cultura visuale e razzismo. Politiche della rappresentazione e dell'affetto da Isaac Julien a Wafaa Bilal*, "Studi culturali", VIII, 2 (2011), pp. 231-54.

6 Si veda Junaid Rana, *More than Nothing: The Persistence of Islamophobia in "Post-Racial" Racism*, "Global Dialogue", XII, 2 (2010). Web.

7 Johanna Druker, *Making Space: image events in an extreme state*, "Cultural Politics", 1 (2008), pp. 25-45.

8 Kim Kullman, *Geographies of Experiment / Experimental Geographies: A Rough Guide*, "Geography Compass", vol. 7, 12 (2013), pp. 879-894.

9 Alan Ingram, *Making Geopolitics Otherwise: artistic interventions in global political space*, "The Geographical Journal", vol. 177, 3, Settembre 2011, pp. 218-222; Alan Ingram, *Art and the Geopolitical: Remapping Security at Green Zone / RedZone*, in Alan Ingram, Klaus Dodds, a cura di, *Spaces of Security and Insecurity: Geographies of the War on Terror*, Ashgate, London 2009, pp. 257-277.

10 Ingram, *Spaces of Security and Insecurity*, cit.

11 Ingram, *Experimental Geopolitics*, cit.

12 www.crudeoils.us/wafaa/html/bagdad.html.

13 Nel progetto originario dell'artista, al termine della costruzione la casa sarebbe dovuta esplodere, per ricreare appunto il senso di sgomento e perdita collettiva provato nei teatri di guerra. L'opposizione dei volontari e i timori per la sicurezza della galleria fecero sì che la casa venisse smontata alla fine dell'installazione.

14 Bilal, Lydersen, cit., p. 41.

15 Ingram, *Art and the Geopolitical*, cit.

16 Cit. in David Darts, Kevin Tavin, Robert W. Sweeny, John Derby, *Scopic Regime Change: The War of Terror, Visual Culture, and Art Education*, *Studies in Art Education*, vol. 49, 3, Primavera 2008, p. 209.

17 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003, pp. 66-67.

18 L'uso delle *still images* costringe infatti l'osservatore a fermarsi e riflettere, a differenza dei video, in cui la transitorietà dell'immagine concede poco spazio alla sedimentazione dell'impressione e del ricordo. Sulla distanza fra la rappresentazione della Guerra in Iraq dei principali *network* televisivi e il lavoro dei giornalisti e fotografi indipendenti si vedano, fra gli altri, Andrew Hoskins, *Televising War. From Vietnam to Iraq*, Continuum, London 2004; e Nicholas Mirzoeff, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, London 2005.

19 Darts, Tavin, Sweeny, Derby, cit., p. 209.

20 Sontag, cit., p. 10.

21 Bilal, Lydersen, cit., p. 74, 78.

22 Marilyn Young, cit. in James Hicks, *Bringing the Stories Home: Wafaa Bilal's War on the Public Narrative of War/Traer Las Historias a Casa: La Guerra De Wafaa Bilal En La Narrativa Pública De Laguerra*, in "Caracteres: Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital", vol. 1, 2 (2012), pp. 39-57.

23 Immagini "dal basso" che risultano in realtà disponibili, come dimostra il caso della NBC, che acquisì i filmati delle migliaia di iracheni nella loro fuga da Kuwait City, colpiti e trucidati con bombe, napalm, uranio impoverito radioattivo mentre si dirigevano a nord, verso Basra, in Iraq – immagini che però l'emittente televisiva decise di non trasmettere. Si veda a questo proposito Hoskins, cit.

24 Un legame, quello fra orrori di guerra e pornografia, che ha preso anche la forma di libero accesso a immagini pornografiche in cambio di "testimonianze di guerra": quando nel 2003 un ventitreenne della Florida, Chris Wilson, ha aperto un sito dedicato alla pornografia amatoriale, dando libero accesso ai soldati statunitensi a patto che questi mandassero delle prove circa il loro effettivo stazionamento sui teatri di guerra, le immagini che ha ricevuto come prove erano quelle di resti umani e parti smembrate, sovente accompagnate da battute macabre. Il sito è stato chiuso nell'aprile del 2006. Si veda a proposito Gianluigi Ricuperati, *Fucked Up*, Bur, Milano 2006.

25 Alan Ingram, *Making Geopolitics Otherwise*, cit.

26 Jane Munksgaard, cit. in Terranova, Quadraro, cit., p. 349.

27 Bilal, Lydersen, cit., p. 154.

28 Ivi, p. 75.

29 Ivi, p. 83.

30 Si veda Hicks, cit.

31 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*, in *Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149-181.

32 Esplicito nel parallelo che Bilal instaura con Walter Benjamin, nell'incipit della descrizione del progetto. Si veda www.wafaabilal.com.

33 Terranova, Quadraro, cit., p. 241.

34 Si veda a questo proposito anche Sontag, cit., pp. 110-111.

35 "A Conversation with Wafaa Bilal": <http://www.citylights.com/book/?GCOI=87286100925420&-fa=RelatedPress>.