UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo

CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Impegno politico e pratiche documentarie. Immagini dell'economia globale nell'arte contemporanea

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Dottorando
Dott.ssa Morrone Simona

Tutore
Prof. Cortesini Sergio

Coordinatore
Prof. De Marchi Andrea

Anni 2015/2018

ABSTRACT VII

INTRODUZIONE XI

LA GLOBALIZZAZIONE: IL TRIONFO DEL CAPITALISMO NEOLIBERISTA XIII
POSTMODERNISMI CONCORRENTI E ARTE POLITICA XXI
L'IMPEGNO POLITICO NELL'ARTE OGGI: GLOBALIZZAZIONE, OCCIDENTALIZZAZIONE, POSTCOLONIALISMI XXVIII

1. IL GENERE DOCUMENTARIO TRA PASSATO E PRESENTE: STORIA, PRINCIPI, STILI 1

1.1 LA TENDENZA DOCUMENTARIA: UN'INTRODUZIONE 1
PREMESSA METODOLOGICA 9
1.2 BREVE STORIA DI UN GENERE 11
1.2.1 CENNI STORICI SULL'ORIGINE DELLA FOTOGRAFIA E DEL CINEMA DOCUMENTARI 11
1.2.2 IL CANONE STORICO DELLA FOTOGRAFIA E DEL CINEMA DOCUMENTARI 15
1.2.3 LE DECLINAZIONI DEL GENERE DOCUMENTARIO NELLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO 20
1.3 L'IMMAGINE DOCUMENTARIA TRA ARTE E MASS MEDIA 25
1.3.1 LA SVOLTA DOCUMENTARIA DI FINE SECOLO: LE CAUSE PRINCIPALI E IL CONTESTO ARTISTICO 25
1.3.2 ARTE E MASS MEDIA: LA NUOVA LOGICA DELL'IMMAGINE DOCUMENTARIA 30
1.4 PRINCIPI E STILI DELLA FOTOGRAFIA E DEL CINEMA DOCUMENTARI 33
1.4.1 SUL REALISMO: OSSERVAZIONI PRELIMINARI 33
1.4.2 TRASFORMAZIONI DELLO STILE DOCUMENTARIO NELLA FOTOGRAFIA E NEL CINEMA NEL CORSO DEL NOVECENTO 37
1.5 I LIMITI ETICI E TEORICI DEL DOCUMENTARIO STORICO 45

2. LA PRATICA DOCUMENTARIA NELL'ARTE CONTEMPORANEA 53

2.1 LA NUOVA LOGICA DELL'IMMAGINE DOCUMENTARIA NELL'ARTE 53
2.1.1 LA TEORIA DELL'IMMAGINE DOCUMENTARIA ARTISTICA 53
2.1.2 LA VOCE DELL'ARTISTA E LA RELAZIONE TRA L'ESTETICA E L'ETICA DELLA RAPPRESENTAZIONE 58
2.1.3 LA DISTANZA CRITICA E IL PROBLEMA DEL REALISMO 63
2.2 LE STRATEGIE ESTETICHE 70
2.2.1 ALCUNI MODELLI STORICI 70
2.2.2 LA VISUALITÀ APTICA, LA SPETTATORIALITÀ INCORPORATA, IL MONTAGGIO CRITICO E IL VIDEO-SAGGIO 75
2.2.3 *MOVING IMAGES*, INSTALLAZIONI *MIX-MEDIA*, *OFF-SCREEN CINEMA*: LA CONCEZIONE ESPOSITIVA DELL'IMMAGINE DOCUMENTARIA CONTEMPORANEA 82
2.3 LA CRITICA SOCIALE E GEOPOLITICA 86
2.3.1 L'INTRECCIO TRA REALTÀ E FINZIONE: LE REALTÀ AI MARGINI E LA MEDIAZIONE ESTETICA DELL'ARTE 86
2.3.2 L'ALTERITÀ NELLA GLOBALIZZAZIONE: LA CONDIZIONE UMANA DEGLI ESCLUSI 90
2.3.3 LA RAPPRESENTAZIONE DEL "DOLORE DEGLI ALTRI" 96

3. ALL'ORIGINE DEL CICLO PRODUTTIVO: IL CAPITALISMO ESTRATTIVISTA 103

L'ESTRATTIVISMO, OVVERO IL FONDAMENTO DEL CAPITALISMO 103
3.1 L'ESPLORAZIONE E LA MEDIAZIONE DEL VISIVO NELL'ARTE DI ALFREDO JAAR 105
3.1.1 RINNOVAMENTO DELL'IMMAGINE DOCUMENTARIA E CRITICA GEOPOLITICA: LE OPERE SULLA MINIERA D'ORO IN SERRA PELADA 105
3.1.2 DA *INTRODUCTION TO A DISTANT WORLD* A *RUSHES*: IL "MONTAGGIO GEOPOLITICO" 111
3.1.3 TRA DOCUMENTAZIONE E MESSA IN SCENA: L'ARTE "TOTALE" DELLE INSTALLAZIONI DI *LIGHT BOXES* 117
3.2 OPACITÀ, VISUALITÀ APTICA E "MONTAGGIO GEOPOLITICO" IN *WESTERN DEEP* E *GRAVESEND* DI STEVE MCQUEEN 128
3.2.1 LA RAPPRESENTAZIONE DELLA REALTÀ NELL'ARTE CINEMATOGRAFICA DI STEVE MCQUEEN 128
3.2.2 DECOSTRUZIONE E REINVENZIONE DEL LINGUAGGIO DOCUMENTARIO I: *WESTERN DEEP* 132
3.2.3 DECOSTRUZIONE E REINVENZIONE DEL LINGUAGGIO DOCUMENTARIO II: *GRAVESEND* 145
3.3 L'ARTE COME RICERCA E PRODUZIONE DI CONOSCENZA: IL VIDEO-SAGGIO DI INGRID WILDI MERINO 154
3.3.1 L'ARTE DI INGRID WILDI MERINO E LE ORIGINI DI *ARQUITECTURA DE LAS TRANSFERENCIAS: ARTE, POLÍTICA Y TECNOLOGÍA* 154
3.3.2 L'ESTRATTIVISMO EPISTEMICO E ONTOLOGICO: LA TESI DEL PROGETTO *ARQUITECTURA DE LAS TRANSFERENCIAS: ARTE, POLÍTICA Y TECNOLOGÍA* 161
3.3.3 IL VIDEO-SAGGIO *ARQUITECTURA DE LAS TRANSFERENCIAS: ARTE, POLÍTICA Y TECNOLOGÍA* 164

4. IL LAVORO INDUSTRIALE NELL'ERA DEL CAPITALISMO GLOBALE: ICONOGRAFIE A CONFRONTO 175

4.1 SPERIMENTAZIONE ARTISTICA E IMPEGNO POLITICO NELLA PRODUZIONE VIDEOGRAFICA DI URSULA BIEMANN 175
4.1.1 ALL'ORIGINE DI *PERFORMING THE BORDER*: IL *BORDER PROJECT*. TEMI, LINGUAGGI E TECNICHE IN EVOLUZIONE 175
4.1.2 LA PERFORMATIVITÀ DEL CONFINE: IL CASO DI CIUDAD JUAREZ 182
4.1.3 LA RAPPRESENTAZIONE VISIVA E SIMBOLICA DEL CONFINE: DALLA DESCRIZIONE ALLA CONCETTUALIZZAZIONE 190
4.2 PRODUZIONE DI IMMAGINI E IMMAGINI DELLA PRODUZIONE: IL CONTRIBUTO TEORICO E ARTISTICO DI ALLAN SEKULA 198
4.2.1 LA TEORIA FOTOGRAFICA 198
4.2.2 IMPEGNO POLITICO E VALORE DOCUMENTARIO DELL'IMMAGINE: IL REALISMO CRITICO 205
4.2.3 *FISH STORY* I: TEMI E GENESI DELL'OPERA 213
4.2.4 *FISH STORY* II: ORGANIZZAZIONE FORMALE E VALORE STORICO DELL'OPERA 219
4.2.5 DALLA FOTOGRAFIA AL FILM: IL MONDO DEL MARE NEI PROGETTI SUCCESSIVI 229

5. ALLA FINE DEL CICLO PRODUTTIVO: LE DISCARICHE DEL MONDO OCCIDENTALE 237

LO SMALTIMENTO DI RIFIUTI PERICOLOSI: IL COMMERCIO DELL'*E-WASTE* 237
5.1 ALFREDO JAAR: (RI)MAPPARE IL MONDO ATTRAVERSO L'ARTE 242
5.1.1 REVISIONI E NUOVE VISIONI: *LA GEOGRAPHIE ÇA SERT, D'ABORD, A FAIRE LA GUERRE* 242
5.1.2 *GEOGRAPHY = WAR*: UN PROGETTO IN EVOLUZIONE 250
5.2 REALTÀ E FINZIONE NELLA FOTOGRAFIA DI PIETER HUGO 255
5.2.1 TRADIZIONE E INNOVAZIONE: NUOVE RAPPRESENTAZIONI DELL'AFRICA POSTCOLONIALE 255
5.2.2 L'UMANITÀ CHE SI REINVENTA: L'INFERNALE DISCARICA DI AGBOGBLOSHIE 264

5.3 LOUIS HENDERSON: TUTTO CIÒ CHE È SOLIDO SVANISCE NELL'ARIA **272**
5.3.1 (NEO)COLONIALISMO E GLOBALIZZAZIONE IN *ALL THAT IS SOLID* 272
5.3.2 SPERIMENTALISMO E RI-MEDIAZIONE: GUARDARE IL MONDO ATTRAVERSO LA REALTÀ VIRTUALE 282
I CASI DI STUDIO: CONCLUSIONE **290**

CONCLUSIONI **293**

AMBIGUITÀ E CONTRADDIZIONI NELL'ARTE IMPEGNATA E ALTRI PRINCIPI DI FONDO: RIFLESSIONI CONCLUSIVE **293**
DOCUMENTARIO O "POST-DOCUMENTARIO"? SITUAZIONE ATTUALE E TENDENZE **305**
PROSPETTIVE STORICHE E SCENARI DI OGGI: I NUOVI VOLTI DELLA GLOBALIZZAZIONE **315**

ILLUSTRAZIONI **327**

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI **329**

CAPITOLO 1 **329**
CAPITOLO 2 **329**
CAPITOLO 3 **330**
CAPITOLO 4 **331**
CAPITOLO 5 **333**
CONCLUSIONI **335**

BIBLIOGRAFIA **337**

BIBLIOGRAFIA GENERALE **337**
BIBLIOGRAFIA SUGLI ARTISTI **355**
BIEMANN, URSULA 355
HENDERSON, LOUIS 357
HUGO, PIETER 357
JAAR, ALFREDO 358
MCQUEEN, STEVE 360
SEKULA, ALLAN 361
WILDI MERINO, INGRID 363

Abstract

Il presente lavoro di tesi esplora la ricomparsa e il progressivo rinnovamento della tendenza documentaria a partire dagli anni Novanta dello scorso secolo, che ha di frequente giustificato l'idea di una svolta occorsa in quel periodo nell'arte contemporanea. La ricerca ha avuto per oggetto l'approccio documentario e l'impegno politico degli artisti nel contesto della globalizzazione e della crescente disuguaglianza economica e sociale nel mondo. In questa tesi sostengo che il linguaggio documentario ha preso le distanze dalle precedenti formulazioni del ventesimo secolo e parimenti dal panorama mediale contemporaneo che pullula di "immagini della realtà". I casi di studio riguardano alcuni artisti che hanno documentato il ciclo della merce e lo sfruttamento del lavoro nell'economia capitalista: dall'estrazione delle materie prime, alla manifattura delocalizzata, al commercio internazionale, fino allo scarto in discariche dove altra manodopera trova la sua sussistenza. Attraverso l'analisi del loro lavoro emergono alcuni dei complessi discorsi che animano le pratiche documentarie.

L'età della globalizzazione economica, in quanto condizione persistente della contemporaneità, giustifica la trasformazione dell'arte documentaria a fronte dell'esigenza di interfacciarsi con una realtà sempre più complessa, plasmata dai processi su scala globale messi in atto da quel fenomeno. Le ricadute economiche e geopolitiche del nuovo ordine mondiale, instaurato a partire dagli anni Ottanta e oggi nel pieno del suo sviluppo, spiegano in parte i tratti distintivi del linguaggio documentario contemporaneo. La breve ricognizione storica e l'inquadramento teorico offerti nei primi due capitoli evidenziano un dato fondamentale per comprendere il differente posizionamento delle strategie documentarie nella svolta di fine secolo: l'abbandono della prospettiva epistemologica realista che postula l'esistenza di una verità da cogliere nel mondo esterno. Se è ancora opportuno parlare di realismo, è perché sono state anzitutto modificate le coordinate concettuali di quest'ultimo.

I casi di studio che presenterò sono accomunati da un'apertura tematica che è inevitabilmente anche geografica; si giustifica così l'attributo "transnazionale"

per l'arte documentaria, in riferimento alla sua localizzazione e funzione, e per l'artista che adotta una prospettiva globale nel praticarla. Gli artisti, giocando sul binomio visibilità/invisibilità, emergente dai contenuti ed elaborato nella forma, dispiegano una varietà di strategie comunicative per la fotografia e per le immagini in movimento che conferma l'impossibilità di circoscrivere la definizione della contemporanea forma documentaria: la profondità teorica e l'esemplarità del montaggio del video-saggio (Ingrid Wildi Merino, Ursula Biemann), esasperate nell'ottica dell'ipertestualità consentita dalle tecnologie del digitale (Louis Henderson); il video aptico e la sua capacità di trasmettere la suggestione di un'esperienza sensibile della realtà (Alfredo Jaar, Steve McQueen); la fotografia come realismo critico (Allan Sekula), come risorsa di partenza per una concezione architettonica e dinamica dell'opera-installazione (Alfredo Jaar), infine come aggiornamento della "tradizione sociale" (Pieter Hugo).

La riflessione intorno all'opera degli artisti presentati nel terzo capitolo (Jaar, McQueen, Merino) permette di individuare nella condotta etico-politica estrattivista il fondamento del progetto globale del capitalismo, in cui la compromissione della vita degli altri equivale all'istituzione della nuda vita e all'azzeramento di ogni logica democratica. La continuità cronologica della loro produzione artistica sottolinea la perdurante attualità del tema. Sekula e Biemann (quarto capitolo) hanno riservato un notevole spazio visivo e concettuale alla manifattura dislocata nei luoghi dimenticati della globalizzazione, oltre il confine e attraverso l'oceano. Le loro differenti strategie di decostruzione sono coerenti con le specificità dei mezzi impiegati e necessarie a sancire il valore documentario delle immagini. Per quanto riguarda la distanza cronologica delle loro opere col presente, persiste oggi come allora il contrasto tra i due volti della globalizzazione, quello sommerso, sfaccettato, del lavoro manuale e industriale delocalizzato, e quello celebrato del lavoro intellettuale, di un'economia immateriale e di un progresso tecnologico senza fine. Nel quinto capitolo ritorno sulla produzione di Jaar, per poi passare a quella degli ultimi due artisti: le installazioni di Jaar, la fotografia di Hugo e la produzione video di Henderson, sfruttando in modo innovativo le potenzialità documentarie dell'immagine contemporanea, fanno decadere il limite tra arte e documento e danno una nuova monumentalità al continente e ai popoli africani.

La specificità delle competenze dell'arte e della politica è una questione che tocca direttamente il potenziale trasformativo della prima. Gli artisti non

dimostrano né ingenuità né arroganza nel loro impegno a contribuire a un cambiamento, al contrario riconoscono che questo dipende dal concorso di volontà e fattori in campo disparati e pertanto appare estremamente difficoltoso. L'arte non può agire *direttamente* sul piano economico e politico, piuttosto può sperare di avere un'influenza. Infine, con questa tesi non intendo tracciare per il documentario gli elementi di un'ontologica differenza, poiché non esiste un unico e assoluto principio di realtà propriamente documentario in base al quale sostenere la riuscita della rappresentazione del reale nell'immagine e sullo schermo. La produzione artistica si evolve di pari passo con i cambiamenti storici e l'aggiornamento tecnico-mediale. Non vi è dunque alcuna pretesa di dimostrare l'esistenza di un movimento documentario unitario, piuttosto momenti diversi di un'idea documentaria basata su alcuni principi di fondo comuni.

Introduzione

Il presente lavoro di tesi esplora la ricomparsa della tendenza documentaria tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta dello scorso secolo, che ha di frequente giustificato l'idea di una svolta occorsa in quel periodo nell'arte contemporanea. In particolare, la ricerca ha per oggetto l'approccio documentario e l'impegno politico nell'arte nel contesto della globalizzazione economica e culturale, in riferimento ai contrasti e alla disuguaglianza crescenti tra i paesi. Molti artisti si sono confrontati con questa realtà ricorrendo alla forma documentaria, rinnovandola affinché potesse essere strumento di indagine per l'attualità e al contempo strumento riflessivo rispetto all'immagine. In questa tesi sostengo che l'arte documentaria ha preso le distanze dalle sue precedenti formulazioni nel corso del Novecento e parimenti dal panorama mediale contemporaneo che pullula di "immagini della realtà".

La preminenza della ragione politica spiega la mia scelta di escludere dallo studio l'indirizzo autobiografico e intimistico che, pur costituendo una parte importante della tendenza documentaria attuale, non incrocia il fenomeno della politicizzazione dell'arte (per lo più la fotografia e il video, ma anche l'estetica dell'accumulo e della raccolta archivistica di stampo concettualista usati con intenzione memorialistica e interiorizzante). A titolo di esempio cito *His-Story* (1998) di Deimantas Narkevičius, un *travelogue* film che ha adoperato un approccio documentario-archeologico per intrecciare vicende personali e storia collettiva; il lavoro di Nan Goldin, che è stata un'esponente negli anni Novanta del genere della fotografia intimista e senza censure; e *Les archives de Christian Boltanski 1965-1988* (1989) di Christian Boltanski, monumentale archivio personale di fotografie e altri documenti.

A causa dell'impossibilità di descrivere esaustivamente le odierne dinamiche economiche globali e di abbracciare la totalità degli artisti che adoperano la forma documentaria con intenti politici, ho scelto di limitarmi all'approfondimento di alcuni casi di studio, ossia l'analisi del lavoro di artisti che

hanno documentato il ciclo della merce e lo sfruttamento del lavoro nell'economia capitalista: dall'estrazione delle materie prime (Alfredo Jaar, Steve McQueen, Ingrid Wildi Merino), alla manifattura delocalizzata e al commercio internazionale (Ursula Biemann, Allan Sekula), fino allo scarto in discariche dove altra manodopera trova la sua sussistenza (Alfredo Jaar, Pieter Hugo, Louis Henderson). Principale criterio di scelta, dunque, l'immagine del ciclo produttivo, tutt'altro che antiquata, è oggi valida in una nuova veste. Sebbene possa apparire anacronistico – troppo legato a una visione marxista dell'organizzazione sociale – ritengo al contrario che il tema del lavoro rappresenti con particolare efficacia i contrasti e le trasformazioni della globalizzazione e, per l'importanza che ricopre, non sia sufficientemente trattato (mentre altre tematiche sono affrontate dai media quotidianamente). Dall'estensione temporale di queste trasformazioni è quindi dipeso anche l'ampio arco cronologico considerato.

Ho escluso il criterio geografico perché non coerente con una ricerca che si è mossa tra due poli, l'economia e l'arte contemporanea, ormai da tempo globali. La diversificata provenienza geografica e, per alcuni artisti, la condizione "diasporica" rispettano l'assunto centrale della ricerca meglio di quanto avrebbe fatto l'isolamento di un contesto o anche l'opposizione ormai non più sostenibile tra artisti occidentali e non occidentali. Gli approfondimenti sono volutamente dedicati ad autori e autrici, noti e meno noti, di generazioni diverse, dando conto in tal modo del persistente interesse suscitato dal tema nel tempo e delle sue peculiari ricadute sulla condizione femminile (su cui ad esempio si è concentrata Biemann).

Nello stabilire la successione dei casi di studio, affidarsi alla loro interna cronologia o alle aree geografiche interessate non avrebbe giovato quanto seguire le fasi del ciclo produttivo – la scelta narrativa più opportuna poiché la più lineare dal punto di vista espositivo – e così passare da una ricerca artistica a un'altra, per cogliere ed esemplificare al di fuori di ogni rigidità l'ampiezza degli spazi coinvolti, la varietà dei media impiegati, nonché le diverse declinazioni del linguaggio documentario e la persistente validità del tema nel lungo tempo considerato. La ricerca è stata condotta visionando integralmente i lavori scelti per rappresentare gli artisti (ad eccezione delle installazioni, per cui mi sono affidata alla riproduzione fotografica). Il canale privilegiato è stato il contatto diretto con gli artisti (conversazioni via mail e Skype nel caso di Ingrid Wildi Merino, Ursula Biemann, Louis Henderson), da cui ho tratto preziose informazioni oltre che il materiale da

visionare; nei restanti casi questo non è stato possibile, pertanto ho interloquito con galleristi o collaboratori degli artisti.

I tratti distintivi dell'immagine documentaria contemporanea e il suo "ritorno" nel discorso artistico sono inspiegabili al di fuori delle specificità storiche, culturali, tecniche e mediali entro cui è stata asserita ancora una volta la validità del confronto tra le immagini e la realtà, quella plasmata a partire dagli anni Ottanta dai processi della globalizzazione economica, oggi nel pieno del suo sviluppo. Pertanto in questa introduzione mi soffermerò, con un sintetico inquadramento storico, sulle ricadute economiche e geopolitiche di questo nuovo ordine mondiale.

La globalizzazione: il trionfo del capitalismo neoliberista

L'insieme composito di fenomeni di integrazione economica, sociale e culturale, le cui radici sono da collocare alla fine della Seconda guerra mondiale, ha subito un'accelerazione negli anni Settanta ed è giunto a maturità negli anni Novanta. Il termine "globalizzazione" divenne popolare alla fine degli anni Settanta in riferimento alla liberalizzazione e all'unificazione dei mercati mondiali e aveva dunque un significato espressamente economico[1]. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, la diffusione del concetto di globalizzazione procedette di pari passo con l'imporsi di una letteratura celebrativa dell'uguaglianza economica, democratizzazione, progresso tecnologico, mobilità internazionale (di persone e merci), abbattimento dei confini culturali, diffusione dei valori della libertà e convivenza pacifica tra gli stati del mondo, che il capitalismo, secondo i suoi sostenitori (tra cui il saggista Thomas Friedman e l'economista e politologo Francis Fukuyama, consigliere politico durante l'amministrazione Reagan) avrebbe comportato[2].

[1] Sull'origine e applicazione del termine in senso ecomico, si veda: Levitt, Theodore, *The Globalization of Markets*, in "Harvard Business Review", vol. 61, n. 3, 1983, pp. 92-103; e Goldfein, Mark D. e Alexey V. Ivanov, *Applied Natural Science: Environmental Issues and Global Perspectives*, Oakville, Waretown, Apple Academic Press, Inc., 2016, p. 172.

[2] Vedi Francis Fukuyama, *Ci stiamo avvicinando alla fine della storia?*, conferenza tenuta nel febbraio del 1989 all'Università di Chicago, da cui Fukuyama trasse un saggio divenuto poi la base per il suo libro *La fine della storia e l'ultimo uomo – The End of History and the Last Man* del 1992. I testi fondativi di questa letteratura celebrativa sono dell'economista Friedrich A. von Hayek, *La via della servitù* (*The Road of Serfdom*, 1944) e *La società libera* (*The Constitution of Liberty*, 1960),

Ormai da tempo però questa immagine è messa a dura prova da una lettura di segno opposto che ha inteso sottolineare le conseguenze negative della globalizzazione economica in molti contesti[3]. Certamente entrambi i ritratti sono in parte fondati e l'apparente ostacolo della loro incongruenza si supera sovrapponendoli e mitigandoli; il progresso economico e politico non è stato inclusivo, i benefici non si sono attuati per tutti[4]. Le analisi revisioniste sulla globalizzazione ne hanno messo in luce le profonde contraddizioni, deliberatamente sottaciute dalla retorica propagandistica[5], e hanno evidenziato che dietro la sua celebrazione negli anni Settanta e Ottanta vi fu l'intenzione politica di creare una base di consenso diffuso per l'attuazione dei tre principali vettori di una riforma economica *interna* al sistema capitalistico da applicare internazionalmente: deregolamentazione, privatizzazione e tagli alla spesa pubblica, e denazionalizzazione[6].

La dottrina di un capitalismo deregolamentato portatore di benefici e progresso iniziò ad essere professata tra gli anni Quaranta e Cinquanta; dapprima minoritaria, nell'arco dei trent'anni successivi acquisì consenso grazie all'attività di promozione di organizzazioni internazionali di economisti, intellettuali e politici, per divenire quindi attuabile in un clima politico profondamento mutato tra gli anni Settanta e Ottanta. La realizzazione del capitalismo puro necessitava della rimozione degli ostacoli all'interno e all'esterno del blocco industrializzato: le posizioni teoriche forti negli anni Cinquanta e Sessanta, ossia le regolazioni keynesiane e il welfarismo da un lato, la teoria dello sviluppo (detta *developmentalism* o nazionalismo del Terzo Mondo)[7] e il programma di

dal cui esempio discende *Capitalismo e libertà* (*Capitalism and Freedom*, 1962), il primo libro divulgativo dell'economista Milton Friedman.

[3] Tra i testi che hanno precocemente contrastato la letteratura celebrativa sulla globalizzazione a titolo di esempio cito Hardt, Michael e Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. orig. *Empire*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000).

[4] I movimenti no-global manifestano la loro avversione per alcune conseguenze della globalizzazione, nella consapevolezza di dover distinguere tra aspetti positivi ed aspetti negativi, tra la "corporate globalization" e una globalizzazione più utile e vantaggiosa per tutti. Cfr. Graeber, David, *The New Anarchists*, in "New Left Review", n. 13, gennaio-febbraio 2002, pp. 61-73.

[5] Alcuni esempi di analisi revisioniste della globalizzazione sono: Aronica, Ronald, e Mtetwa Ramdoo, *The World is Flat? A Critical Analysis of the New York Times Bestseller by Thomas Friedman*, Tampa (FL), Meghan-Kiffer Press, 2006, e Cavanagh, John et al., *Alternatives to Economic Globalization: A Better World Is Possible: A Report of the International Forum on Globalization*, San Francisco, Berrett-Koehler, 2002.

[6] Cfr. Klein, Naomi, *Shock economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, BUR, 2015, p. 16, p. 69 e p. 188.

[7] Esempio principale dell'applicazione di questo piano a lungo termine era l'America Latina, in particolare il Cono del Sud. Cfr. *Ivi*, pp. 66-67.

nazionalizzazioni dall'altro. La dottrina neoliberista trovò dei sostenitori decisivi nel settore industriale e nelle multinazionali interessati a tutelare i loro profitti sul territorio nazionale e straniero[8]. Nei paesi democratici del blocco occidentale la globalizzazione è stata di fatto la compressione (o eliminazione) delle regolazioni keynesiane, delle politiche sociali e di *welfare*, dei diritti dei lavoratori, che – secondo gli esponenti della Scuola di economia di Chicago – zavorravano la libertà e capacità del mercato di autoregolarsi, e al contempo la sua estensione globale[9]. La deregolamentazione non ha comportato la dismissione dello Stato e l'assenza di regolamentazione, ma il configurarsi di un suo nuovo ruolo, la stretta complicità tra misure politiche, legislative ed economiche per allentare i freni che avevano fino ad allora scongiurato le derive del capitalismo, mitigandone gli eccessi.

Il passaggio dal fordismo al regime di accumulazione flessibile (postfordista) corrispose alla transizione dal lungo boom economico postbellico (1954-1973) alla recessione iniziata con la crisi del 1973, che stimolò le riforme neoliberiste[10]. La società fordista fu la base della stabile e duratura crescita postbellica nei paesi a economia industriale avanzata, poiché poggiava sui valori di un consumo di massa sempre più diffuso e del lavoro adeguatamente retribuito come strumento di accesso al mercato, ma soprattutto sulla contrattazione tra i soggetti del processo economico: i lavoratori, lo Stato e le aziende capitaliste. Tuttavia, l'equilibrio delle relazioni industriali padronato-stato-sindacati e la sua

[8] I fondamenti teorici del neoliberismo erano stati gettati fin dalla fine degli anni Trenta, dal convegno Walter Lippman (1938, Parigi) e quindi dalla Società del Monte Pellegrino. Il convegno, considerato l'atto di nascita del neoliberalismo, contò sulla presenza di teorici ed economisti, «molti dei quali faranno la storia del pensiero e della politica liberale del dopoguerra in Occidente». Tra questi vi era Friedrich von Hayek, mentore di Milton Friedman e tra i fondatori della Società del Monte Pellegrino. Cfr. Laval, Christian, e Pierre Dardot, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, Roma, DeriveApprodi, 2013 (ed. originale *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, 2009), pp. 167-168.

[9] «*[C]orporate globalization* is the more apt term for recent developments of transnational capitalism»: Demos, T. J., *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham & London, Duke University Press, 2013, p. 23, corsivo nel testo. Già all'inizio degli anni Sessanta, l'economista Ernest Mandel aveva previsto il passaggio a un capitalismo più avanzato, "puro", che implicava l'inasprimento delle sue leggi. Cfr. Mandel, Ernest, *Introduzione alla teoria economica marxista*, Roma, Erre emme edizioni, 1992 (ed. originale, *Initiation à la théorie économique marxiste*, Cees, Paris 1964), pp. 69-73.

[10] Cfr. Harvey, David, *La crisi della modernità*, Milano, Net, 2002 (ed. orig. *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, 1990), pp. 154-155. Il regime di accumulazione del capitale è il sistema di regolazione economica che definisce la corrispondenza tra le condizioni di produzione e le condizioni del consumo e del profitto in vigore in un determinato periodo. La svolta neoliberista ha implicato il passaggio dal capitalismo fordista a quello postfordista e dunque il succedersi dei rispettivi regimi di accumulazione. L'attributo "flessibile" sottolinea il contrasto con le rigidità di cui fu accusato quello fordista. Cfr. *Ivi*, pp. 149-215.

dipendenza diretta dai livelli di produttività non potevano alla lunga non causarne il crollo[11]. Il modello fordista-keynesiano, con le sue "rigidità", fu ritenuto incapace di scongiurare le crisi a cui le contraddizioni interne al capitalismo cronicamente portavano. Nel contesto della recessione e dell'esplosione dell'inflazione nel 1973 (aggravato dalla crisi petrolifera), la teoria economica neoliberista poté rafforzarsi, investendo proprio nella retorica della flessibilità che prometteva di garantire e mantenere la ripresa economica grazie al meccanismo di autoregolazione del mercato.

La fase storica cominciata con gli anni Ottanta si identifica con il trionfo sull'asse Europa-Stati Uniti di una politica al tempo stesso conservatrice e neoliberista. La nuova destra occidentale (*New Right*), incarnata dalle amministrazioni di Margaret Thatcher nel Regno Unito e di Ronald Reagan negli Stati Uniti, individua anche la rete di *think tanks* di stampo conservatore che hanno abbracciato e propagandato l'ideologia neoliberale[12]. La svolta politico-economica è dipesa dunque da più condizioni: il rafforzamento ideologico dell'alternativa neoliberale e della teoria economica neoliberista, la crisi del capitalismo fordista, che favorì la critica allo Stato previdenziale e alla regolazione keynesiana. Il conseguente consolidamento politico della destra conservatrice, appoggiata dal settore industriale, fu tale che alcune linee della sua agenda politica furono adottate in forma moderata anche dalla sinistra[13]. Quella neoliberale e quella conservatrice furono due componenti essenziali nella definizione del medesimo processo; appariva cioè chiaro che gli interessi dei circoli intellettuali (l'imposizione della propria ideologia) e delle forze politico-economiche (l'ascesa politica e il profitto) procedevano nella stessa direzione, ognuna traendo vantaggio dall'avanzamento dell'altra[14].

---

[11] Cfr. Chiapello, Ève e Luc Boltanski, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Milano, Mimesis, 2014 (ed. originale *Le nouvel esprit du capitalisme*, éd. Gallimard 1999), p. 253. Perfino un sindacato debole come quello francese si era rafforzato durante gli anni Sessanta. Cfr. *Ivi*, p. 257.

[12] Cfr. Laval, Christian, e Pierre Dardot, *op. cit.*, pp. 287-297: gli autori hanno definito questo trionfo «la grande svolta».

[13] Cfr. *Ivi*, p. 288 e Chiapello, Ève e Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 242, dove gli autori hanno evidenziato come il cambiamento verso "il nuovo spirito del capitalismo" si sia potuto verificare in contesti diversi quali la «svolta ultraliberale […] in Gran Bretagna con il thatcherismo» e la «relativa continuità garantita soprattutto dall'arrivo al potere dei socialisti, nel 1981» in Francia.

[14] Dardot e Laval si sono riferiti in proposito al concetto di "strategia senza soggetto" di Foucault, che non dipende dall'intenzionalità di un soggetto (o dal deliberato accordo tra pochi soggetti) ma dal combinarsi di più circostanze nel raggiungimento del medesimo obiettivo: l'obiettivo di una nuova regolazione non è «anteriore alla lotta contro lo Stato previdenziale ingaggiata, uno alla volta o simultaneamente, da circoli intellettuali, gruppi professionali e forze sociali e politiche, spesso per

Come anticipato, i principali vettori di trasformazione della politica della nuova destra furono tre – privatizzazioni e tagli alla spesa pubblica, denazionalizzazioni e deregolamentazione, che nel loro complesso rappresentano bene l'idea di flessibilità nella produzione, nel mercato del lavoro, nelle imprese e nei servizi. Fu ingaggiata una lotta con i sindacati che ne indebolì la capacità di rappresentanza dei lavoratori e di negoziazione collettiva. Il miglior esempio furono le strategie cui ricorse Thatcher per reprimere gli scioperi dei minatori dell'industria del carbone del 1984, che si risolsero in numerosi licenziamenti: «fu una sconfitta devastante per il sindacato più potente della Gran Bretagna, e mandò agli altri un messaggio inequivocabile»[15]. A quest'abbattimento delle forze sindacali si accompagnò una trasformazione del mercato del lavoro che rese maggiormente precari i contratti e le condizioni lavorative. Nel settore privato delle imprese e dei servizi, la deregolamentazione implicò una «maggiore monopolizzazione» consentita dalla «diffusione mondiale della mania delle fusioni» e delle acquisizioni, ha scritto il geografo e sociologo David Harvey, che permettevano di controllare una quota sempre maggiore di mercato, risorse e mezzi. Tutto questo aiuta a definire l'immagine di un capitalismo «sempre meglio organizzato attraverso la dispersione, la mobilità geografica e le risposte flessibili sui mercati del lavoro, nei processi produttivi e nei mercati al consumo, il tutto accompagnato da robuste dosi di innovazione nelle istituzioni, nei prodotti e nella tecnologia»[16]. L'opposizione tra centralismo e decentramento fu superata nel coordinamento centralizzato della dispersione, che è appunto la fisionomia dell'economia contemporanea – oggi in forma esasperata – in cui l'organizzazione verticale e quella orizzontale coesistono e la struttura gerarchica si integra all'espansione geografica.

---

motivi assai eterogenei», ma si è costituito nel momento stesso dello scontro, e a partire da allora ha giocato «un ruolo di catalizzatore offrendo un punto di adesione a realtà ancora relativamente disperse». Pertanto l'isolamento di un fattore piuttosto che un altro condurrebbe a un'interpretazione impropria del processo complessivo. Secondo gli autori, proprio la sopravvalutazione della vittoria ideologica del neoliberismo è l'errore commesso da Naomi Klein in *Shock economy*; pur essendo valida la loro valutazione in merito, il testo di Klein rimane comunque un riferimento importante, se si attenua la sua posizione con quella espressa da altri autori, dal momento che ricostruisce con puntualità i momenti salienti dell'ascesa del "capitalismo dei disastri". Cfr. Laval, Christian, e Pierre Dardot, *op. cit.*, pp. 289-292 e nota 7.

[15] Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., pp. 159-160.

[16] Per questa e le due precedenti citazioni, Harvey, David, *La crisi della modernità*, cit., pp. 198-199.

Proprio questo tratto si è manifestato con chiarezza nell'altro macroscopico ambito in cui la *deregulation* fu applicata con grande impatto: il sistema finanziario. La finanziarizzazione del capitalismo fu attuata attraverso la duplice spinta all'accentramento e al coordinamento a distanza, generando una struttura monopolistica simile a quella raggiunta nell'economia di impresa. Mentre il potere finanziario si concentrava sempre di più in poche mani, esso si dimostrava capace di gestire attività su scala mondiale decentrando i flussi di capitali. La deregolamentazione servì a formare un unico mercato mondiale di moneta, credito e azioni, con la premessa dell'accresciuta e sempre più rapida mobilità geografica delle transazioni internazionali consentita dallo sviluppo tecnologico nelle telecomunicazioni e dalla computerizzazione, un'altra caratteristica della nuova fase storica.

Se per la propria affermazione nei paesi capitalisti il neoliberismo ha dovuto attendere gli anni Ottanta, esperimenti per la sua applicazione nei paesi in via di sviluppo, privi di una solida democrazia, si verificarono già nel decennio precedente. Anzi vi è chi ha sostenuto che questi furono dei veri banchi di prova (in molti casi con metodi coercitivi, se non proprio ricorrendo alla forza delle armi) per la sua instaurazione nei paesi capitalisti[17]. In tutti i casi, comunque, l'imposizione della dottrina neoliberista è stata "venduta" come la strada necessaria per la crescita economica e la salvaguardia delle libertà individuali, condizioni essenziali di una società democratica[18].

Il colpo di stato in Cile dell'11 settembre 1973, che depose il governo socialista di Salvador Allende eletto tre anni prima e instaurò la dittatura di Augusto Pinochet, è l'esempio canonico poiché meglio illustra il nesso tra svolta dittatoriale e istaurazione drastica del regime neoliberista in contesti privi di una forte tradizione democratica. Esso inoltre permette di introdurre una costante nelle relazioni economiche tra i paesi delineatesi con questo modello: l'imperialismo di una potenza economica estera (in molti casi, come in questo, gli Stati Uniti) e l'alleanza con le élite economiche e politiche locali, chiaramente volta alla tutela

[17] Cfr. Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., pp. 151 e 154. Quest'interpretazione emerge diffusamente nel testo attraverso il ricorso a espressioni quali "laboratorio in tempo reale", "ricetta", "studio", "operazione modello", usate in riferimento a questi paesi: cfr. *Ivi*, pp. 83 e 85.

[18] «L'idea che le libertà individuali siano garantite dalla libertà di mercato e di scambio rappresenta un aspetto fondamentale del pensiero neoliberista, e il fulcro dell'ideologia con cui gli Stati Uniti guardano al resto del mondo.» Harvey, David, *Breve storia del neoliberismo*, Milano, il Saggiatore S.p.A., 2007, p. 16.

dei reciproci interessi economici. Nel Cile, che era alla ricerca di una strada per la crescita economica, ciò equivaleva a bloccare il programma politico di nazionalizzazioni mirante a favorire lo sviluppo locale e all'opposto procedere con privatizzazioni e accesso alle risorse locali per le imprese straniere senza alcun vincolo protezionistico, apertura al libero scambio ed esportazioni di materie prime che rasentava lo sfruttamento, assenza di redistribuzione delle ricchezze e prestiti internazionali. Tutto questo costituì la ricetta complessiva per una politica che arricchiva le potenze straniere e le élite locali, tanto quanto impoveriva la popolazione e aggravava il debito dello Stato.

Il Cile divenne un modello di riferimento per simili esperimenti avviati in altri paesi (Naomi Klein ha sostenuto enfaticamente che «[m]entre si lagnavano del fatto di non essere ascoltati in patria, i luminari di Chicago passarono gli anni Settanta saltellando da una giunta all'altra. Ovunque fosse al potere una dittatura militare di destra, la presenza della Scuola di Chicago era palpabile»)[19]. La specificità dell'imperialismo americano chiamato in causa da alcuni di questi contesti rischierebbe però di fuorviare l'interpretazione di un fenomeno che ha coinvolto molti attori, anche nei continenti europeo e asiatico, e che sarebbe incomprensibile senza considerare l'esaurimento della spinta propulsiva del capitalismo fordista, e la conseguente opportunità di rivalsa per l'alternativa socialista e comunista che i sostenitori del neoliberismo dovevano scongiurare[20].

In questa sede mi interessa sottolineare il nesso tra la svolta neoliberista e la crescita della disuguaglianza economica tra i paesi ricchi e i paesi in via di sviluppo (ma anche tra le fasce della popolazione all'interno dei paesi ricchi). Che questo possa essere ritenuto un rapporto di causa-effetto è apparso a molti un'ipotesi verosimile; David Harvey, per esempio, ha affermato che «[g]li effetti sulla redistribuzione e la crescita della disuguaglianza sociale si sono dimostrati così persistenti nell'ambito dei processi di neoliberalizzazione da poter essere considerati elementi strutturali di tali processi»[21]. Secondo questa visione, il dirottamento neoliberista è un fenomeno in cui la concentrazione della ricchezza e

[19] Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., p. 154: seguono riferimenti alla Bolivia, all'Argentina, all'Indonesia, alla Cina e a molti altri paesi. Per un affondo sugli esempi dell'Indonesia e del Brasile, precedenti al Cile, cfr. *Ivi*, pp. 79-85.
[20] Sulla tradizione imperialista statunitense e le differenze rispetto al colonialismo europeo, cfr. Harvey, David, *Breve storia…*, cit., pp. 38-39.
[21] *Ivi*, p. 26.

il rafforzamento del potere di classe sono endemici. In sostanza, la svolta neoliberista è riuscita a riattivare il meccanismo di accumulazione del capitale, ma in modo non uniforme e quindi senza implicare una ripresa economica inclusiva. Per riprendere il discorso sull'originaria natura della globalizzazione, questa ha dispiegato allora una macroscopica realtà imperialista di crescente disuguaglianza economica e sociale in cui il rinnovamento delle forme di controllo del profitto economico e delle risorse in grado di produrlo ha richiesto parallelamente la ristrutturazione del potere politico e del concetto e della pratica della sovranità. In un perverso sistema di interdipendenza tra i ricchi e i poveri del mondo, l'economia avanzata è sostenuta dal lavoro e dalle risorse dei paesi in via di sviluppo, risorse che sono controllate in modo sempre più ineguale dai ceti dirigenti, nelle imprese multinazionali e nei governi; allo stesso tempo, le economie bisognose di crescita dipendono dalla ricchezza del mondo industrializzato per la sua realizzazione.

Un'altra strategia di instaurazione dell'economia neoliberista e di arricchimento delle élite locali e straniere ha riguardato la politica degli investimenti e dei prestiti, che avevano molte possibilità di sbocchi remunerativi nei paesi in via di sviluppo i cui governi necessitavano di finanziamenti. Questo genere di intervento si intensificò all'inizio degli anni Settanta e contribuì alla liberalizzazione degli scambi finanziari caratteristica della nuova fase economica[22]. I prestiti erano ingenti e i rischi di inadempienza molto alti, e qui si colloca l'espediente che permise ai paesi prestatori di provvedere in un'unica soluzione a tutelarsi da questi rischi e a realizzare il profitto instaurando il neoliberismo: a fronte dell'insolvenza dei paesi debitori, che non tardò a verificarsi, si predispose infatti il meccanismo di contrattazione dello sconto del debito in cambio della realizzazione di riforme neoliberiste che sul lungo termine avrebbero rafforzato la presenza del capitale straniero e il perverso meccanismo della loro dipendenza destinata a diventare cronica. Queste soluzioni, note come "aggiustamenti strutturali", divennero la prassi dalla prima metà degli anni Ottanta e furono sistematicamente prescritte dal Fondo Monetario Internazionale e dalla Banca Mondiale, che hanno incarnato da allora lo spirito neoliberista. La specificità di

[22] Dietro questa intensificazione è stata individuata la crisi petrolifera del 1973, che comportò la necessità di reinvestire i petrodollari che i Sauditi accordarono alle banche di investimento di New York, che si rivolsero ai paesi in via di sviluppo dove quel denaro fu riciclato in forma di investimenti e prestiti: cfr. *Ivi*, pp. 37-39.

questa procedura consiste nel far ricadere i rischi dell'investimento non sugli investitori ma su chi contrae il debito, grazie a coperture strategiche quale la vendita delle risorse interne, con conseguenze disastrose per la popolazione. In sostanza il sistema dell'aggiustamento strutturale si rivelò un canale privilegiato per l'accumulo e la concentrazione della ricchezza nei paesi sviluppati[23].

Proprio nel quadro delle connessioni molteplici tra neoliberismo e sperequazione economica si collocano alcune delle perversioni che il sistema globale del libero scambio e la logica estrema dell'accumulo del capitale hanno partorito, e che alcuni artisti hanno eletto ad ambito delle loro ricerche in forma documentaria discusse in questa tesi. Alcuni di essi inoltre hanno costituito un'alternativa alla cultura postmodernista spesso associata al corso storico della svolta neoliberista, ma tutti hanno riattualizzato la figura dell'artista impegnato in un assetto geopolitico profondamente mutato e per la cui comprensione è imprescindibile la prospettiva postcoloniale.

Postmodernismi concorrenti e arte politica

Gli anni Ottanta sono stati caratterizzati dal ritorno alla pittura (la Transavanguardia teorizzata da Achille Bonito Oliva e i Neuen Wilden in Germania, con echi e corrispondenze in Europa e negli Stati Uniti); da un'estetica della serialità e del decorativismo ornamentale o geometrico (la *pattern painting*, la *neo-geo* o *simulationism* negli Stati Uniti), tangente a un forte interesse per la cultura visiva contemporanea e massmediatica (l'"appropriazionismo" o arte di appropriazione e i fotografi della galleria Metro Pictures); dall'eclettismo degli stili pittorici privati del loro significato contingente, indice del distacco dalla nozione progressista della storia (la pittura di David Salle e Julian Schnabel); da un'interpretazione popolare della pittura (il calligrafismo di Keith Haring, con le sue iconografie accattivanti e di grande impatto iconico); da un clima di edonismo e voyeurismo e dall'ostentazione del lusso. In scultura, la logica dell'accumulo e del collage/bricolage si fondeva a uno sguardo rivolto alla realtà delle merci (l'opera

[23] Cfr. Harvey, David, *L'enigma del capitale e il prezzo della sua sopravvivenza*, Milano, Feltrinelli Editore, 2011, pp. 31-32 e 266.

di Richard Wentworth e Bill Woodrow, la *commodity sculpture* di Jeff Koons e Haim Steinbach). Queste proposte artistiche sono state messe in relazione con il clima di cinismo o disimpegno nella cultura del decennio, a sua volta rapportato al rinvigorimento politico del conservatorismo neoliberista della nuova destra occidentale. Il nesso è probabilmente da rintracciare, secondo il curatore Benjamin Weil, nel «bisogno di immagine espresso da una nuova borghesia»[24] risultante dalle trasformazioni della realtà economica degli anni Ottanta e il cui ruolo di committenza spinse l'arte ad assorbire la logica della speculazione finanziaria e a diventare così merce tra le merci. Il potere economico della "nuova borghesia" trovò sostegno, immagine e rappresentanza nella cultura, che diventò specchio di un diffuso sistema del consumo. Il circuito dei musei e delle gallerie si trasformò in un settore di investimento dell'élite economica e politica, e entrò in una fase di sviluppo che era l'effetto congiunto della crescita del valore economico dell'arte e della promozione mediatica delle tendenze artistiche. La produzione artistica e culturale diventò un tassello di un meccanismo in cui il mercato, il circuito espositivo e quello mediatico agivano in sinergia come "industria della cultura", la più recente conquista del capitalismo nell'età della globalizzazione[25] (ma l'arte che guardava al mondo delle merci e del consumo e che si appropriava in modo cinico e beffardo della logica speculativa propria del mercato finanziario aveva avuto esempi già in alcune neoavanguardie degli anni Sessanta).

Non è mia intenzione semplificare l'arte degli anni Ottanta dandone un'immagine esclusivamente edonista e acritica, piuttosto sottolineare come questo carattere risaltasse in modo particolare in quella congiuntura storica. In linea con la tesi di Fredric Jameson, che già nel 1984 interpretò il postmodernismo come la logica culturale dominante ma non esclusiva della fase del capitalismo globale, al nuovo ordine economico e politico e al diffuso consumismo (alla vacuità e all'acriticità che lo caratterizzano) sarebbe corrisposta un'attitudine conforme nelle manifestazioni della cultura, comprese l'arte e le immagini[26]. Il postmodernismo si

[24] In sostanza «i nuovi decisionisti, dovendo poggiare il loro potere sulla cultura, hanno cominciato a speculare sull'arte come sui valori economici. La qualità di un'opera d'arte è dunque diventata monetariamente quantificabile»: Weil, Benjamin, in *45. Esposizione Internazionale d'Arte: punti cardinali dell'arte*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, 1993, p. 354.
[25] Cfr. Harvey, David, *La crisi della modernità*, cit., pp. 84-85 e 354-355.
[26] Cfr. Jameson, Fredric, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007 (ed. originale, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991), pp. 5-24. L'analisi di Jameson apparve inizialmente sulla "New Left Review" nel 1984, quindi come volume nel 1991. La precedente analisi di Jean-François

è manifestato in sostanza anche come un cambiamento di sensibilità (su questo in gran parte concordano Jameson e Harvey) avente alcune caratteristiche dominanti, quali la perdita di profondità e di temporalità storica, il cui significato non era criticamente interrogato[27], e il venir meno della barriera tra cultura alta e cultura di massa – secondo una dinamica priva tuttavia di spirito avanguardistico, dunque segno dell'arrendevolezza della cultura alla propria mercificazione.

Le forme del riciclo e del citazionismo – il riuso delle immagini e degli oggetti della storia dell'arte e della cultura di massa alla base di alcune espressioni artistiche degli anni Ottanta, in particolare la *commodity sculpture* e l'arte di appropriazione – sarebbero rappresentative della cultura postmodernista del feticcio e del simulacro[28] e testimonierebbero il suo carattere fondamentale, il parassitismo, attraverso ciò che Fredric Jameson ha definito *pastiche*: una sterile parodia di stili passati riscontrabile trasversalmente nei campi della cultura, dall'architettura all'arte, dalla letteratura al cinema e alla musica[29]. Una simile attitudine estetica si spiegherebbe alla luce del modo con cui la cultura postmodernista si rapporta al passato, rifiutando l'idea di progresso: essa «abbandona ogni senso di continuità e ogni memoria storica, mentre […] sviluppa un'incredibile capacità di saccheggiare la storia e di assorbire, quale aspetto del presente, qualsiasi cosa vi trovi»[30]. Quest'estetica, insomma, confermerebbe la diffusa perdita della capacità critica nei

---

Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979), inaugurò il dibattito filosofico sul postmodernismo: secondo il filosofo francese, il postmoderno è stato segnato dalla fine di tutte le grandi narrazioni della modernità, in primo luogo del progresso. Queste due posizioni concorrenti concordano tuttavia sul fatto che il postmoderno ha segnato l'estensione globale del processo di modernizzazione dei modelli di produzione, consumo e comunicazione.

[27] Cfr. Harvey, David, *La crisi della modernità*, cit., pp. 57 e 78-83: più precisamente un «cambiamento che si è realizzato nella "struttura del sentire" negli anni ottanta» (*Ivi*, p. 60). Sull'interesse per le superfici, le apparenze e gli impatti istantanei, Harvey ha affermato che non deve stupirci il fatto che «nell'era della televisione di massa sia emerso un attaccamento alle superfici piuttosto che alle radici, al *collage* piuttosto che al lavoro in profondità, alle immagini citate sovrapposte piuttosto che alle superfici lavorate, a un senso svanito del tempo e dello spazio piuttosto che a un prodotto culturale concretamente realizzato. E tutti questi sono aspetti vitali della pratica artistica nella condizione postmoderna»: *Ivi*, p. 83.

[28] Cfr. Foster, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006, pp. 96-104.

[29] Cfr. Jameson, Fredric, *Postmodernismo…*, cit., pp. 33-48. I concetti di "pastiche" e di "simulacro" sono complementari, dal momento che individuano rispettivamente la pratica e l'immagine che ne è il risultato; il simulacro è infatti la «copia identica di un originale mai esistito» e «nasce in una società nella quale il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso»; è la perdita della realtà come referente a caratterizzare le pratiche artistiche che ricorrevano al *pastiche* e al citazionismo, come l'iperrealismo, i cui «oggetti non andavano affatto cercati nel "mondo reale", ma erano a loro volta fotografie di quel mondo reale trasformato in immagini, di cui il "realismo" della pittura iperrealista costituisce il simulacro». *Ivi*, pp. 35 e 47.

[30] Harvey, David, *La crisi della modernità*, cit., pp. 75-76.

confronti della realtà, mettendo in luce la distanza che intercorre tra la produzione e la ri-produzione come processi anzitutto intellettivi e in secondo luogo creativi[31].

«[N]on dovremmo interpretare il postmodernismo come corrente artistica autonoma. L'essersi radicato nella vita quotidiana è una delle sue caratteristiche più trasparenti ed evidenti», ha sostenuto Harvey nel 1990[32]; in linea con questa opinione, uso il concetto di "postmodernismo" come "sensibilità" culturale pervasiva piuttosto che come tendenza nettamente individuabile. Per quanto concerne il contesto artistico, direi che il diffuso atteggiamento culturale disilluso e cinico è stato un fattore coadiuvante (se non di vera complicità intellettuale) nella definizione e nel consolidamento del sistema capitalistico globale allora in corso. Questa integrazione tra il sistema politico-economico e il sistema culturale – la "resa" dell'arte all'«onnipotente dio Mercato», secondo l'espressione della curatrice Leyla Akhundzada e dell'artista Teymur Daimi[33] – in un momento decisivo di trasformazione dell'economia fu un incentivo alla reazione maturata da alcuni artisti, che in quegli anni sottolinearono l'importanza dell'impegno e della problematizzazione critica della realtà, presupposti della tendenza documentaria politica emersa in modo consistente dagli anni Novanta. Per questo motivo, il postmodernismo è anche da considerarsi paradossalmente una delle cause di questa tendenza: esso ha, per così dire, prodotto il suo stesso "antidoto".

Il sociologo Jean Baudrillard ha ben espresso il senso di perdita della realtà come referente quando ha scritto dell'immagine come «vanishing point of Reality»: nella società contemporanea tutto deve essere reso visibile e l'immagine è «the site par excellence of this visibility. But at the same time it is the site of its disappearance […] In making reality, even the most violent, emerge to the visible, it makes the real substance disappear. It is like the Myth of Eurydice». L'indifferenza verso il mondo reale è direttamente proporzionale alla crescita

[31] Cfr. Crimp. Douglas, *On the Museum's Ruins*, "October", vol. 13, estate 1980, pp. 41-57 [p. 56], http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-OnTheMuseumsRuins-1980.pdf (accesso del 18/07/2017): «The fantasy of a creating subject gives way to the frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation, and repetition of already existing images».
[32] Harvey, David, *La crisi della modernità*, cit., p. 86.
[33] Più estesamente, «l'arte contemporanea, emersa all'inizio del secolo scorso come evento rivoluzionario contro i valori della borghesia, alla fine del secolo, aveva ormai esaurito la sua carica di avanguardia critica e perso la sua battaglia a profitto dell'onnipotente dio Mercato, diventando infine parte integrante dell'economia capitalista (il Postmodernismo è un sicuro indizio di resa dell'arte contemporanea all'"ideologia" del consumismo)»: Akhundzada, Leyla e Teymur Daimi, in *53. Esposizione Internazionale d'Arte: Fare Mondi*, Edizioni La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 2009, p. 114.

esponenziale del volume di immagini prodotte. «We are not far from the silhouettes on the walls of the cave of Plato», ha concluso Baudrillard[34]. Il simulacro postmoderno – l'immagine-copia priva di sostanza di un originale perduto, la realtà, come nel mito platonico – ha esemplificato una tendenza dell'arte contemporanea nella congiuntura storica considerata. Tuttavia, proprio in reazione a questo distacco, altre proposte si sono focalizzate sulla critica della rappresentazione e sul dialogo con la realtà.

L'interpretazione fin qui ripercorsa deve essere infatti mitigata con la consapevolezza dell'esistenza di ricerche parallele all'estetica postmodernista, dunque segnali di resistenza, o emergenti, indizi di una trasformazione in atto. Del resto, in linea con quanto ha sottolineato lo storico e critico d'arte Hal Foster, non si può fare del postmodernismo in arte un blocco unico: al culmine del dibattito sul termine alla metà degli anni Ottanta circa (che coincise con la rielezione di Ronald Reagan nel 1984) erano attestate al suo interno posizioni diversificate, critiche e meno critiche[35]. Per esempio l'idea dell'immagine come *picture*, il citazionismo e il trattamento seriale e simulacrale della fotografia trovata e appropriata, del gruppo emerso con la mostra *Pictures*, curata da Douglas Crimp nel 1977 all'Artists Space di New York, e con l'apertura nel 1980 della galleria Metro Pictures nella stessa città, attraverso un'attitudine decostruzionista e poststrutturalista erano anch'essi tesi alla critica della società del tempo, delle sue strutture di potere, dell'informazione, degli stereotipi sul genere, della pubblicità, della moda e del concetto stesso di rappresentazione.

Dunque in questo caso non si può parlare di celebrazione postmodernista dell'estetica della merce, in collusione con lo spettacolare mondo delle immagini mediali (come nella *commodity sculpture*); neanche tuttavia di un uso non postmodernista della fotografia, che cioè preferisca l'approccio produttivo a quello riproduttivo, stabilisca la centralità del valore politico e della referenzialità documentaria e, pur nella consapevolezza della costruzione codificata degli "effetti di realtà", affermi l'importanza storica del messaggio e del soggetto in relazione al

[34] Baudrillard, Jean, *The violence of the image*, 2003, http://egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html (accesso del 04/10/2015).

[35] Cfr. Foster, Hal, *Il ritorno del reale…*, cit., pp. 83-132. Foster ha infatti distinto tra postmodernismo neoconservatore e postmodernismo poststrutturalista per evitare una valutazione dell'arte di quegli anni troppo schematica e sottolineare come alcuni artisti abbiano anche messo in discussione il ruolo di costruzione sociale dell'immagine, non limitandosi a celebrarlo acriticamente.

contesto. Abdicando alle possibilità produttive dell'autore in favore di immagini e stili massmediali, l'arte di appropriazione lasciava traccia nell'immagine della seduzione e dello sguardo voyeuristico prodotti da un oggetto di consumo, e in alcuni esponenti più che in altri vi è stata una parziale identificazione e coinvolgimento con il mondo dell'immagine mostrato.

Messa in scena, immagini pittoriche, referenzialità ambigua, effetti di realtà e riferimenti alla storia dell'arte (James Welling, James Casebere, Jeff Wall), con il loro estremo decostruzionismo rispetto al medium fotografico, appaiono altrettanto lontani dal modello di attivismo proposto negli stessi anni da Allan Sekula, Martha Rosler e Fred Lonidier. La loro rilettura dell'eredità del fotoconcettualismo e della tradizione documentaria politica – vale a dire la reintroduzione di contingenze storiche e politiche in opposizione all'apparente neutralità della fotografia concettuale e al contempo la critica alle ingenuità del documentario politico – è apparsa dunque come un'inversione di rotta (esemplare in tal senso il progetto di Rosler *La Bowery in due sistemi descrittivi inadeguati*, 1974-1975). I saggi di Rosler – *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*, 1979, e *In, Around, And Afterthoughts (On Documentary Photography)*, 1981 – e di Sekula (approfonditi nel quarto capitolo) non propongono un'ingenua continuazione del progetto documentario degli anni Venti e Trenta, le cui inadeguatezze storiche sono anzi messe fortemente in luce[36]. In breve, negli anni Ottanta il simulacrale ha "trionfato" sul referenziale e le bandiere dei postmodernismi in arte – il *pastiche* pittorico, la testualità poststrutturalista e la scultura-merce – erano sintomi complementari del disorientamento culturale dell'epoca; tuttavia, Sekula e Rosler hanno mostrato che la simulazione non era il solo esito possibile della critica della rappresentazione e che questa poteva coesistere con la critica della realtà.

Tra le proposte alternative ai postmodernismi in arte negli anni Ottanta va ricordata anche la rinascita dell'arte politica progressista (in particolare negli Stati Uniti), provocata dal clima di crescente intolleranza e dalle azioni repressive e violente del regime neoconservatore in politica estera, in materia di diritti civili e sociali e in politica culturale (nonché dall'indifferenza dei governi nei confronti del

[36] Cfr. Rosler, Martha, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*, in "Exposure", vol. 17, n. 1, primavera 1979, pp. 10-25, e Id., *In, Around, And Afterthoughts (On Documentary Photography)* (1981), in Id., *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975 – 2001*, Cambridge, London, The MIT Press, 2004, pp. 151-206.

problema dell'Aids). Essa assunse la forma duplice della rappresentazione della politica e della politica della rappresentazione, attraverso progetti individuali (in questa casistica rientra Alfredo Jaar) o collaborativi e l'attivismo di associazioni e collettivi artistici politicizzati che, tra le varie strategie, criticavano e correggevano i media ma ne sfruttavano anche le procedure. Occorre ricordare infatti che gli anni Ottanta sono anche stati caratterizzati dalle sperimentazioni nell'ambito del video, inteso sia come tecnologia televisiva che come medium artistico e linguaggio indipendente: in particolare penso al fenomeno della "television art" (produzioni in collaborazione tra artisti, autori indipendenti e reti TV lungimiranti) e alla riformulazione di generi e arti (come il documentario, la danza e il teatro, la poesia) che portò alla nascita del "documentario di creazione", della videodanza, del videoteatro e della videopoesia[37].

In riferimento all'arte inglese del decennio, T. J. Demos ha inoltre individuato nell'opera di alcuni artisti (Mona Hatoum, Isaac Julien e Black Audio Film Collective) una tendenza che intendeva esplorare esteticamente e tematicamente la problematica dell'esilio e in generale della dislocazione ("the diasporic" è infatti l'espressione con cui l'autore ha identificato tale tendenza). Sebbene quest'ultima debba essere collocata «within the context of postcolonial uprooting», alcuni artisti «acted more as oppositional forces against the postmodern than as affirmative and uncritical expressions of it»[38]. In sostanza, coerentemente con l'idea che vuole la riflessione postcoloniale connessa all'età postmoderna, quella tendenza artistica fu postmoderna ma non postmodernista, vale a dire pienamente calata nella propria epoca ma propensa a un'attitudine critica invece che alla conformità al sistema interrelato di politica, economia e cultura interessato al mantenimento dello status quo.

---

[37] Per un approfondimento sulle ramificazioni del linguaggio del video rimando a Lischi, Sandra, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Marsilio, 2001; Id., *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005; e Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2009 (ed. originale *The Language of New Media*, Cambridge, London, The MIT Press, 2001).

[38] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., pp. 6-7: Demos ha sottolineato che l'importanza di proposte artistiche come le "diasporic practices" risiede anche nel vantaggio critico che stabilirono su tendenze artistiche concorrenti definite all'interno o contro gli assetti multiculturali e femministi del tempo. Nell'orizzonte comune del multiculturalismo, nella necessità di confrontarsi con una cultura della differenza sempre più forte, è stata individuata una sensibile distanza tra quelle pratiche che si limitavano in modo acritico a presentare un "marchio di identità" – il cui esempio proposto è il fenomeno della Young British Art – e quelle che problematizzavano l'identità attraverso la pluralità e la differenza culturale, agendo sulla struttura e sull'estetica dell'immagine, evidentemente dissociandosi dall'industria della cultura della differenza.

Appare dunque appropriato parlare di "resistenza" relativamente a queste e ad altre ricerche che si ponevano negli anni Ottanta come alternative alla cultura dominante e all'assimilazione dell'arte a mero evento di spettacolo e consumo, «in order to animate and empower current political engagements, thereby defying postmodernism's debilitating image regime and cultural amnesia»[39]. È questo certamente il caso, tra gli artisti presentati in questa tesi, di Alfredo Jaar e Allan Sekula, due maestri in questo gesto di alterità: la teoria e la pratica di Sekula si è posta in differenza con la contemporanea *Appropriation Art*, il cui uso critico della fotografia, di matrice poststrutturalista, aveva un minor immediato impatto politico; similmente, l'iniziale ricerca di Jaar appare un contraltare all'estetica dell'oggetto in vetrina, adoperata nella coeva *commodity sculpture*. I loro lavori testimoniano un precoce coinvolgimento nel rilancio dell'istanza critica e politica nell'arte ed internazionalizzano dunque il discorso portandolo al di là della specifica situazione inglese rimarcata da Demos.

L'impegno politico nell'arte oggi: globalizzazione, occidentalizzazione, postcolonialismi

Il temporaneo mutamento delle condizioni economiche al passaggio tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta rese evidente l'urgenza di una riflessione sulla strada intrapresa dal sistema economico e politico ed ebbe ripercussioni anche nel contesto artistico[40]. Inoltre la crisi della concezione universale e moderna dell'identità e della storia favorì l'apertura ad altri modelli di soggettività e identità (razziali, sessuali, ecc.), ripudiata o sostenuta da postmodernismi concorrenti. In tal senso il postmoderno e il postcoloniale si sono legati e hanno caratterizzato la stessa

[39] *Ivi*, p. 8.
[40] Alludo alle conseguenze del crollo del mercato azionario dell'ottobre del 1987, seguite tuttavia da un altro ciclo di espansione capitalista alla metà degli anni Novanta. Tale crisi «ha riportato ad attualità le grandi riflessioni poste sul sistema economico del mondo occidentale e sulla sua organizzazione politica in generale. Con il crollo dei mercati, il mondo dell'arte ha perduto il suo punto d'appoggio: l'intero impianto vacilla; il sostegno finanziario offerto dai collezionisti alla creazione artistica contemporanea è quasi del tutto scomparso. Le gallerie chiudono a poco a poco, e quelle che restano vivono momenti difficili»: Weil, Benjamin, in *45. Esposizione Internazionale d'Arte…*, cit., p. 354. Benjamin Weil ha impiegato il termine "engagement" per descrivere il nuovo slancio verso la funzione sociale nell'arte e ha messo esplicitamente in relazione il clima di incertezza e di crisi con questa ripresa.

età. Tutto questo lasciò spazio al nuovo impeto dell'arte impegnata interessata a mettere a fuoco la complessa realtà delle relazioni tra i paesi del mondo, le ingenti difficoltà dei paesi in via di sviluppo, ma anche il crescente disagio sociale di quelli sviluppati, in sostanza ad elaborare una critica sociale e geopolitica; a tal fine è stato necessario reinventare le forme e la presentazione dell'arte politica a un pubblico che doveva essere risollecitato in quella direzione e ampliato oltre la dimensione elitaria che la coincidenza tra il valore economico e il valore artistico implicava.

La necessità di esplorare una realtà economica e politica sempre più intricata e oscura richiama in modo concreto i concetti di «sublime postmoderno» e di «cartografia cognitiva» formulati da Jameson[41]: la struttura del nuovo ordine capitalista mondiale, gigantesca ma invisibile, costruita su reti di potere e metodi di controllo decentrati che sfuggono alla nostra percezione (e dunque a qualsiasi possibilità di rappresentazione), è il sublime contemporaneo, una realtà impossibile da pensare nella sua totalità. È dunque rendendo visibili alcune delle sue aree e dei suoi aspetti che si può sviluppare progressivamente quella cartografia cognitiva pensata da Jameson come nuova forma di pedagogia di cui l'arte può farsi carico. Le proposte artistiche che si sono mosse in questa direzione – tra cui quelle trattate in questa tesi – hanno inteso accrescere la consapevolezza della posizione che occupiamo nel sistema globale, dal momento che ne subiamo in modo crescente la confusione sociale e spaziale, e ciò che accade dall'altra parte del mondo ha spesso un legame ignorato con il nostro spazio di vita quotidiano (a causa della compressione spazio-temporale e dell'estensione mondiale delle relazioni politiche ed economiche).

Oltre alla crescente disuguaglianza economica che il capitalismo continua a causare a livello mondiale, è in gioco anche l'esclusione delle realtà discriminate dalla gran parte degli spazi del discorso pubblico – in sostanza dai canali *mainstream* della comunicazione di massa – dovuta alla supremazia del "modello occidentale". L'ingiustizia sociale e il divario economico rimangono dunque i moventi essenziali del ritorno in campo dell'intellettuale *engagé*; tuttavia, l'ampliamento di scala di quel divario, il confondersi dei confini ben oltre la dimensione nazionale, la marginalità e la conseguente negazione del diritto a essere rappresentati nella sfera politica pubblica ormai globale, contraddistinguono la

[41] Jameson, Fredric, *Postmodernismo…*, cit., pp. 53 e 66. Per il discorso complessivo formulato intorno a questi concetti, cfr. *Ivi*, pp. 49-69.

condizione dell'artista impegnato della contemporaneità rispetto ai suoi precedenti storici. Ricoprire questo ruolo ha significato confrontarsi con le trasformazioni del concetto di occidentalizzazione e delle teorie postcoloniali.

Il fenomeno di ridefinizione continua dei confini dell'economia e della cultura (non più coincidenti con gli assetti nazionali) implicato dalla globalizzazione ci ha obbligati al ripensamento del discorso storico marxista dell'"Altro" emarginato, sebbene vi fosse già la condizione affinché il discorso di classe diventasse sovrannazionale (l'unione internazionale delle classi subalterne contro il demone del progresso capitalista). Il contesto che si è delineato negli ultimi due decenni del Novecento ci ha costretti a prendere atto di una sempre più estesa coincidenza tra il modello economico neoliberista, quello politico democratico e quello culturale "occidentale", che, per quanto ragguardevole e innegabile sia, non descrive l'intera popolazione mondiale. Il "modello occidentale" non è mai stato maggioritario in termini demografici e sociologici[42], ma è apparso tale grazie alla supremazia accordatagli dalla superiorità economica e dal primato politico-militare. In quella fase il mondo occidentale – coinciso geopoliticamente con la Trilaterale, ossia Europa occidentale, Stati Uniti e Giappone – era una realtà monolitica contrapposta a un mondo non-occidentale anch'esso generalizzato nel suo profilo di sottosviluppo e sfruttamento; l'occidentalizzazione è stata la diffusione e il radicamento del modello con cui la *nostra* società si identificava, trovando ragione nella propria presunzione di universalità, e pertanto funzionando da discrimine e trascurando le differenze interne all'"Altro non-occidentale"[43].

Tra la metà degli anni Novanta e il 2000, Michael Hardt e Antonio Negri hanno teorizzato il passaggio dall'imperialismo dell'età moderna all'ordine

[42] Cfr. Demeny, Paul, *Population Policy Dilemmas in Europe at the Dawn of the Twenty-First Century*, "Population and Development Review", vol. 29, n. 1, marzo 2003, pp. 1-28, http://www.ssc.wisc.edu/~walker/wp/wp-content/uploads/2012/04/demeny03.pdf (accesso del 16/03/2017); *World Population Prospects: The 2000 Revision*, Population Division Department of Economic and Social Affairs United Nations New York, 2001, http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2000/highlights.pdf (accesso del 16/03/2017); e *World Population Prospects: The 2012 Revision*, United Nations New York, 2013, https://esa.un.org/unpd/wpp/publications/Files/WPP2012_HIGHLIGHTS.pdf (accesso del 16/03/2017).

[43] Per alcuni esempi della penetrazione della "cultura occidentale" in regioni sempre più estese del mondo, cfr. Jonsson, Stefan, *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in "Nordicom Review", vol. 25, n. 1-2, settembre 2004, pp. 57-68, http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/157_057-068.pdf (accesso del 24/01/2017), ristampato in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, New York, Sternberg Press/CCS Bard College, 2008, pp. 166-187.

mondiale imperiale della postmodernità, che si è sviluppato sull'asse dominante Europa-America del Nord (con gli Stati Uniti egemoni) in sintonia con l'espansione del capitalismo; esso ha visto la profonda trasformazione della sovranità (dallo Stato-nazione ormai in declino alla forma emergente dell'Impero) ed è coinciso con «un apparato di potere *decentrato e deterritorializzante* che progressivamente [ha incorporato] l'intero spazio mondiale», confondendo «le divisioni spaziali tra i tre "Mondi" […] di modo che troviamo di continuo il Primo Mondo nel Terzo, il Terzo nel Primo e il Secondo quasi da nessuna parte»[44].

Quest'analisi è riferibile all'assetto geopolitico-economico mondiale degli ultimi due decenni dello scorso secolo, che è profondamente mutato a partire dal primo decennio del nuovo millennio, come dirò nelle conclusioni. Non sembra quindi più molto attuale e risulta inoltre limitativa nell'ambito delle teorie postcoloniali. Infatti già nel 1989 l'economista e filosofo Serge Latouche descrisse l'Occidente come un'entità in costante movimento, frutto di fenomeni storici molteplici e irriducibile a un solo aspetto (sia esso economico, razziale o di altra natura). L'estensione e le variazioni della sua base geografica hanno reso questa nozione sempre più ideologica, ma anche hanno dimostrato che la sua coincidenza con il capitalismo è largamente fondata. Al naufragio dell'occidentalizzazione basata sull'ordine coloniale, i bianchi, ora dietro le quinte, hanno risposto tirando i fili di forze (la scienza, la tecnica, l'economia e l'immaginario del progresso) il cui dominio astratto è più insidioso e meno contestabile. L'universalizzazione dell'ambizione allo sviluppo e del modello di consumo occidentale ha modificato ed eroso i sistemi sociali locali e, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, ha portato all'uniformità e alla dissimmetria dei flussi culturali.

Se l'impero economico ha continuato a basarsi sulla spoliazione (neocoloniale) delle risorse, quello culturale ha istituito il "dono" come nuovo agente di dominazione. Con questo termine Latouche ha identificato l'esportazione nelle periferie (tra le tante cose) di immagini, valori morali, norme giuridiche, codici politici e criteri di competenza, e l'inevitabile influenza sui bisogni, sulle

[44] Hardt, Michael e Antonio Negri, *op. cit.*, pp. 14-15 e 17, corsivo nel testo. Gli autori hanno differenziato l'"Impero" dall'"imperialismo" storico, che tuttavia altri ritengono sopravvivere in forma nuova nell'età contemporanea (anche in questa tesi ho fatto uso del termine "imperialista" in riferimento alle dinamiche di sfruttamento degli stati egemoni a danno di quelli sottosviluppati). Per Hardt e Negri le rivalità tra le potenze imperialistiche sono state sostituite «dall'idea di un unico potere che le sovradetermina tutte, le organizza in una struttura unitaria e le riconduce a una nozione comune del diritto che è nettamente postcoloniale e postimperialistica». Cfr. *Ivi*, pp. 14 e 26.

mentalità e forme di comportamento, sui sistemi educativi di chi riceve questi "messaggi irresistibili", strategicamente elargiti dal Centro (con la sua assistenza culturale, tecnica, umanitaria il donatore diventa creditore). Il "dono" è dunque una forma non violenta di destrutturazione e conversione culturale che predispone le società riceventi a presentarsi disarmate e senza difese di fronte a un "oggetto" sconosciuto che seduce, dal quale si può trarre prestigio davanti alla propria cultura, e che dunque non può essere rifiutato. Questa propaganda insidiosa di stili di vita e tecnologie ha portato nelle altre culture all'espropriazione di sé (l'obbligo a cogliere se stessi attraverso le categorie dell'altro) e al trionfo del sistema unico occidentale[45].

L'analisi di Latouche sul rapporto tra economia e cultura nell'ottica dell'occidentalizzazione ci aiuta a cogliere le contraddizioni della prima prospettiva postcoloniale. Il rispetto delle culture ha dovuto soggiacere al paradigma dello sviluppo e la celebrata riscoperta dell'"Altro", coincisa con l'assestamento geopolitico negli anni Novanta, è spesso scaturita in un vuoto multiculturalismo. Secondo Latouche, il progetto culturale occidentale (civilizzatore) è anzi profondamente anticulturale, perché è uniformante ma soprattutto esclude i "perdenti" e i "deboli" – laddove la cultura, implicando una dimensione olistica, dovrebbe invece fornire «una soluzione alla sfida dell'essere per *tutti* i suoi membri»[46]. Lungi dall'indicare una frattura, il termine postcoloniale ha identificato all'opposto l'impossibilità di superare il passato date le dinamiche neocoloniali che hanno caratterizzato il lungo processo storico di decolonizzazione formale, quindi la paradossale persistenza della condizione coloniale nel mondo globale contemporaneo. In quest'ottica il postcolonialismo va concepito anche come l'insieme di teorie e pratiche discorsive di resistenza alle forme contemporanee di colonialismo (dunque correlato in pari misura all'anticolonialismo).

Secondo il docente di antropologia culturale e studi postcoloniali Miguel Mellino, la teoria postcoloniale si è mostrata a lungo eccessivamente

[45] Cfr. Latouche, Serge, *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (ed. originale *L'occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, Editions La Découvert, 1989). In particolare sul "dono", cfr. *Ivi*, pp. 29-33 e 66-75. In merito alla base economica della nozione di Occidente, Latouche ha fatto notare che quando il capitalismo autentico si è sviluppato in altre aree, queste sono diventate parte dell'entità non geografica dell'Occidente (come nel caso del Giappone): cfr. *Ivi*, pp. 44-49.
[46] *Ivi*, p. 58, corsivo nel testo.

anglo(euro)centrica ed è stata pertanto percepita come un'altra perversa forma di dominio culturale, una nuova manifestazione di etnocentrismo[47]. È utile dunque, per semplificare, distinguere tra due fasi o prospettive del dibattito teorico e politico alla base degli studi postcoloniali: la seconda ha evidenziato il carattere falsamente celebrativo e ideologico della prima. Tale generica bipartizione ha avuto un riscontro nel contesto storico-artistico ed espositivo, laddove con la crescente internazionalizzazione della scena artistica, effetto della globalizzazione, le istituzioni culturali occidentali si sono poste il problema dei criteri di selettività delle culture e delle pratiche non occidentali e della rappresentazione della differenza culturale nei propri confini.

Nella prima fase, da identificare con il contesto storico-culturale postmoderno definito "età del consenso", il concetto di postcoloniale ha rappresentato il prodotto ideologico del campo accademico-culturale del Primo Mondo in un momento storico particolare, caratterizzato dal trionfo del capitalismo occidentale sulle alternative politico-culturali[48] e da un rinnovato interesse e fascinazione nei confronti dell'"Altro" – simboleggiati dalla caduta del muro di Berlino. E proprio al 1989 risale la mostra, primo simbolico spartiacque e prodromo per gli anni successivi, che è stata assunta come evento inaugurale della "Global Art History": *Magiciens de la Terre*, curata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou di Parigi. All'esigenza di un nuovo internazionalismo che andasse oltre l'asse Europa-America del Nord, si rispose con il multiculturalismo e l'ibridismo, divenuti un motto culturale tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo; come il cosmopolitismo e il nomadismo artistico (certo non di tutti), essi sono stati l'esito della critica postcoloniale alle nozioni di "purezza culturale" e di (euro)etnocentrismo, ma hanno spesso rappresentato nuove forme di influenza culturale occidentale, gravate ancora da antinomie e semplificazioni ("noi" e "loro").

Tuttavia, nella complessa articolazione del dibattito, già in quegli anni alcune voci conflittuali sottolinearono l'unilateralità del multiculturalismo e le fragilità alla base delle cosiddette "terze vie". Oltre al già menzionato concetto di

[47] Cfr. Mellino, Miguel*, La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi editore, 2005, pp. 13-14.
[48] Cfr. *Ivi*, p. 28: il contesto storico-culturale postmoderno, ha riportato Mellino, è stato definito "età del consenso" da alcuni studiosi soprattutto francesi (è citato ad esempio l'antropologo Marc Augé) per sottolineare l'egemonia raggiunta dalla visione neoliberista del mondo nella teoria sociale.

"dono" di Latouche, occorre ricordare la critica del filosofo Slavoj Žižek al multiculturalismo, definito il fondamento ideologico del capitalismo globale: un razzismo indiretto, poiché il riconoscimento e il "rispetto" dell'alterità sono avvenuti senza sovvertire la distanza dalla privilegiata posizione universale multiculturalista, dalla quale valutare le altre culture. In sostanza, il multiculturalismo paradossalmente non è stato altro che l'evidenza del suo contrario: la massiccia presenza del capitalismo come sistema universale e l'omogeneizzazione del mondo contemporaneo[49].

L'antropologo culturale Stuart Hall ha poi evidenziato che il multiculturalismo non designa un qualche stato ideale o utopico di convivenza e eterogenità culturale, ma descrive una varietà di strategie politiche, spesso antagoniste, per gestire i problemi posti dalle società multiculturali. Inoltre, il paradosso della globalizzazione contemporanea, ossia la coesistenza dell'omologazione culturale e della proliferazione delle differenze, ha tolto ogni legittimità residua alla forma binaria dell'alterità, tra ciò che è assolutamente identico e ciò che è assolutamente "Altro", sostituendole una tessitura di similatirà e differenze che rifiuta di fissarsi in categorie definitive. La globalizzazione, pertanto, non è semplicemente l'obliterazione della differenza, ma un sistema per con-formarla, e i localismi che le resistono non sono meri residui del passato (come proposto nella caricaturale opposizione della tradizione alla modernità), ma nuove articolazioni di forze anche politiche, che promuovono il decentramento dell'Occidente proprio nell'approssimarsi al compimento della sua missione universalizzante[50].

Riprendendo queste tesi, l'artista e critico Rasheed Araeen ha contestato la critica al multiculturalismo del teorico postcoloniale Homi Bhabha[51]: l'ibridità e la

[49] Cfr. Žižek, Slavoj, *Multiculturalism, Or, The Cultural Logic Of Multinational Capitalism*, "New Left Review", vol. I, n. 225, Settembre-Ottobre 1997, pp. 28-51, https://newleftreview.org/I/225/slavoj-zizek-multiculturalism-or-the-cultural-logic-of-multinational-capitalism (accesso del 21/11/2018).

[50] Cfr. Hall, Stuart, *La questione multi-culturale*, in Id., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 279-327. Il saggio di Hall, tradotto nel volume del 2006, è apparso come *The multicultural question* in Hesse, Barnor, *Un/settled multiculturalisms: diasporas, entanglements, transruptions*, London, Zed Books, 2000, pp. 209-241.

[51] Entrambi furono coinvolti in *Magiciens de la Terre*: il primo come artista invitato a esporre e il secondo come autore di uno dei saggi in catalogo. Rasheed non mancò di esprimere alcune perplessità nell'introduzione a un numero speciale della rivista da lui fondata, dedicato interamente alla mostra e uscito nella primavera del 1989 (cfr. Araeen, Rasheed, *Our Bauhaus Others'Mudhouse*, in *Magiciens de la Terre*, "Third Text", n. 6, 1989, pp. 3-14). Il coinvolgimento

terzietà da lui professate implicano una demarcazione tra occidentali e non occidentali, che obbliga questi ultimi a penetrare la cultura dominante esibendo la loro alterità come marcatore dell'identità culturale; l'enunciazione della differenza culturale in uno spazio separato ("in-between space") diventa un peso che grava solo sui non occidentali. Il successo (di mercato anche) delle identità ibride rivendicate e esibite (in alcuni casi con la complicità degli stessi artisti) è stato usato dal sistema delle istituzioni occidentali per camuffare la persistenza delle sue strutture oppressive. Araeen ha dunque distinto tra multiculturalismo e società pluriculturale: in questa le diverse componenti culturali sono considerate concettualmente uguali, l'eterogeneità sfugge alla distinzione tra culture maggioritarie e minoritarie e gli individui non sono stigmatizzati sulla base della loro cultura d'origine; con il multiculturalismo, all'opposto, la cultura dominante fa spazio alle altre culture in modo da preservare il proprio potere, dunque concependole come proprie sottocategorie, supplementi minoritari[52].

Magiciens de la terre preannunciò tutte le contraddizioni emerse nel dibattito brevemente ricordato. Le principali critiche alla mostra hanno evidenziato, infatti, il suo internazionalismo distorto, piegato a un'idea precostituita di arte coincidente con la visione personale del curatore – la sopravvivenza, negli oggetti e pratiche culturali extraoccidentali, tratti dalla sfera del popolare e del religioso, di un'alterità "magica" rigeneratrice per l'Occidente, richiamata fin dal titolo. Riproponendo le categorie binarie occidentali-non occidentali, centro-periferie e moderni-primitivi (che pressuppongono l'omogeneità di contenuti tutt'altro che omogenei), Martin ha smentito gli obiettivi stessi della mostra, negando la storia

di Bhabha suggerisce la consapevolezza da parte di Martin degli interrogativi che la mostra avrebbe posto; l'intellettuale, infatti, anticipò nel saggio alcune delle questioni – preannunciate anche dai contributi critici nel numero di "Les Cahiers du Musée national d'art moderne" uscito nell'estate del 1989 e dedicato alla mostra – approfondite dal dibattito successivo. In sostanza l'impianto espositivo avrebbe potuto portare con sé delle implicazioni critiche che invece non furono adeguatamente sviluppate. Cfr. Bhabha, Homi, *Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine*, in Martin, Jean-Hubert (a cura di), *Magiciens de la terre*, Parigi, Editions du Centre Pompidou, 1989 (catal. mostra, Parigi), pp. 24-27, e *Magiciens de la Terre*, "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 28, 1989.

[52] Cfr. Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi editore srl, 2001 (ed. originale *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994), e Araeen, Rasheed, *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, "Third Text", vol. 14, n. 50, 2000, pp. 3-20: secondo Rasheed, la teoria dell'ibridità ha postulato il soggetto postcoloniale come un "nuovo Altro" (l'"Altro dislocato"), ha giudicato inautentiche e soppresso tutte le forme d'arte che sfidavano questa definizione, ha cioè negato la storia degli incontri tra culture dominanti e marginalizzate, che, nell'ambito della stessa cultura della modernità, hanno prodotto vari modernismi – che, pur soffrendo le conseguenze del colonialismo, sono riusciti a trasformarsi in forze di opposizione.

differenziale delle culture. La strategia espositiva assimilazionista della convivenza – secondo l'espressione della storica dell'arte Reesa Greenberg[53] – di opere e manufatti appartenenti a culture estranee l'una all'altra era sintomo ancora una volta della libertà dell'Occidente di inventare figure di artisti rispondenti al suo desiderio di esotismo e implicava una visione razzista velata dalla pretesa di un egualitarismo basato su assunti e categorie di giudizio occidentali.

Anche lo storico dell'arte Roberto Pinto ha sottolineato che dalla mostra furono deliberatamente escluse le tracce di sperimentazioni legate all'ibridazione e alla globalizzazione già in pieno sviluppo in quegli anni, privilegiando un'immagine di culture straniere "incontaminate" (ma non necessariamente più "vere") densa di pregiudizi coloniali[54]. Anche la diagnosi della storica dell'arte Maureen Murphy concorda con queste valutazioni: nel momento in cui alla mostra è stato affidato il compito del confronto (di per sé problematico) tra l'arte contemporanea occidentale e la creazione religiosa e popolare contemporanea extra-occidentale, la validità del quadro concettuale è venuta meno, poiché l'idea che l'uguaglianza delle culture possa essera espressa dalla circostanza di una comune cornice espositiva, sotto la bandiera della creatività, è illusoria e storicamente sbagliata[55].

Magiciens de la terre ha senza dubbio avuto il merito di incentivare il dibattito multiculturale e postcoloniale, nonché la produzione di mostre sempre più internazionali interessate a smentirne i presupposti, spianando la strada alla diffusione mondiale delle biennali, ma anche all'istituzionalizzazione e alla commercializzazione dell'arte internazionale. I tanti testi critici che hanno alimentato la discussione su di essa, ne hanno garantito nel bene e nel male il ruolo seminale e hanno trasformato la sua ricezione nella sua postproduzione[56]. La

[53] Cfr. Greenberg, Reesa, *Identity Exhibitions: From Magiciens de la terre to Documenta II*, "Art Journal", vol. 64, n. 1, 2005, pp. 90-94 [p. 92], https://www.jstor.org/stable/pdf/20068368.pdf?refreqid=excelsior%3Aed8aabac76e931da666766e3a9f4b9d1 (accesso del 14/01/2019).
[54] Cfr. Pinto, Roberto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmedia Srl, 2012, pp. 68-69 e 77.
[55] Cfr. Murphy, Maureen, *Des Magiciens de la terre, à la globalisation du monde de l'art: retour sur une exposition historique*, "Critique d'art", n. 41, 2013, https://journals.openedition.org/critiquedart/8307#text (accesso del 14/01/2019).
[56] Sulla ricezione della mostra, cfr. Steeds, Lucy, *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre 1989*, London, Afterall, 2013, e Cohen-Solal, Annie, *Magiciens de la terre 1989-2014. Retour sur une exposition légendaire*, Paris, Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 2014 (catal. mostra, Parigi). Entrambi i testi, così come la mostra da cui il secondo è scaturito, sono nati dall'esigenza di una ricognizione integrale sull'evento espositivo del 1989, poiché alla

globalizzazione della cultura e la prospettiva postcoloniale degli anni Novanta hanno mostrato che la diffusione implica un'opportunità di (auto)rappresentazione e di visibilità, dunque di legittimazione, ma anche di mercificazione e di rinnovato dominio culturale. È stato infatti necessario attendere la fine di quel decennio perché arrivassero a maturazione esperienze espositive tese a evidenziare le contraddizioni della società multiculturale. Tornerò su questo particolare momento della storia delle mostre nel primo capitolo, limitandomi qui a un approfondimento sul valore riconosciuto all'altra manifestazione spartiacque, *Documenta 11* curata da Okwui Enwezor, assurta a simbolo della seconda più consapevole fase postcoloniale.

Secondo la studiosa di cultura visuale Irit Rogoff, la mostra ha proposto una strategia alternativa a quella della visibilità compensatoria predisposta da *Magiciens*, contribuendo alla "contrazione" del solido sistema che classifica e giudica qualsiasi cosa dalla dominante prospettiva occidentale. La prima strategia attua una forma arrogante di titolarità sulla storia: sancisce implicitamente il diritto dei rappresentanti della cultura occidentale di riscriverla seguendo criteri di maggiore "inclusività" (di cui l'istituzione museale diventa il simbolo); la seconda strategia non si limita a una maggiore inclusività (rispetto alle culture marginalizzate), ma opera soprattutto nel senso della decostruzione (rispetto alla propria cultura egemonica), portando a un ribaltamento della prospettiva del debito e dell'influenza culturale e intellettuale. Il museo deve riconoscersi come luogo di rimozioni e disconoscimenti anche, non solo di recuperi storici, palesare la conflittualità storica tra culture e in tal modo produrre realmente la differenza culturale[57].

Dopo *Documenta 11* è subentrata una diversa consapevolezza critica riguardo al contemporaneo sistema artistico ed espositivo ormai globale, che esemplifico attraverso le posizioni espresse dallo stesso Okwui Enwezor e dallo storico dell'arte Terry Smith. Enwezor ha approfondito il concetto di "Altermodern", descritto dal suo ideatore, il teorico e curatore Nicolas Bourriaud,

proliferazione dei discorsi che l'hanno riconosciuto come uno degli eventi fondatori di un certo tipo di discorsività e di uno stile di esposizione internazionale di grande portata – che ha raggiunto il suo pieno sviluppo nel contesto della globalizzazione neoliberale del capitalismo – non è corrisposta, secondo le curatrici dei volumi, un'adeguata analisi della mostra stessa.

[57] Cfr. Rogoff, Irit, *Hit and Run – Museums and Cultural Difference*, "Art Journal", vol. 61, n. 3, 2002, pp. 63-73, https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.2002.10792127 (accesso del 14/01/2019).

come una mappa di siti e forme di produzione artistica influenzati da condizioni estetiche e modelli espistemologici specifici, che incorpora simultaneità, contiguità e discontinuità, traiettorie e temporalità multiple (quindi un'"eterocronia"), per cogliere modernità e modernismi alternativi. Enwezor ha reinterpretato la condizione "offshore" delle pratiche artistiche contemporanee (la loro ubicazione decentrata che, secondo Bourriaud, è specifica della mappa dell'"Altermodern"), giudicando tale modello non abbastanza radicale, poiché il decentramento e l'eccentricità (in senso letterale) presuppongono pur sempre l'esistenza di *un* centro. La struttura della geografia culturale e artistica relazionale, secondo Enwezor, è "off-center": anch'essa "eterocrona" e dispersa ma multifocale e multilocale. Il processo che ha trasformato l'arte contemporanea (e con essa la critica e la storia dell'arte) non è stato un decentramento o una ricollocazione del centro (l'"offshore"), ma l'emergenza simultanea di centri multipli, l'emancipazione dai pochi centri prima esistenti, il crollo delle gerarchie culturali e spaziali[58].

Riprendendo queste riflessioni, Terry Smith ha ipotizzato una definizione di "contemporaneo" storico e storico-artistico, come condizione emergente in modo non omogeneo, ossia in tempi e modi diversi a livello mondiale; negli anni Novanta, a seguito della *transnational turn*, abbiamo assistito all'istituzionalizzazione dell'"Arte Contemporanea", ma nella pluralità dei paradigmi locali e contingenti. Dunque è ancora l'"eterocronia" a descrivere opportunamente la condizione contemporanea e le sue frizioni: la simultaneità delle differenze, ossia il coesistere in temporalità multiple (asincrone) di forze che si affermano in modo discontinuo e ineguale (per esempio la modernizzazione e l'industrializzazione, ma anche l'internazionalizzazione delle mostre e la diffusione delle biennali). Nella condizione postcoloniale e globale, la *translocality*, il risultato più evidente del sovrapporsi della decolonizzazione e della globalizzazione, distingue l'arte recente e attuale: l'emancipazione dall'egemonia del centro (occidentale) nel quadro però di una connettività globale senza precedenti tra culture e identità, per la produzione di un'arte eterogenea, disponibile a ogni forma e medium, espansa al di fuori di

[58] Cfr. Enwezor, Okwui, *Modernity and Postcolonial Ambivalence*, in Bourriaud, Nicolas (a cura di), *Altermodern: Tate Triennal*, Tate Publishing, London, 2009 (catal. mostra, Londra), pp. 595-620.

quadri normativi[59]. Nella sua riflessione sullo stato attuale dell'arte (sviluppata nell'arco del primo decennio del nuovo millennio toccando un'ampia gamma di argomenti), anche il critico e filosofo Boris Groys ha messo l'accento sull'eterogeneità e il pluralismo, sostenendo tuttavia che l'arte contemporanea, che sembra sfuggire a ogni generalizzazione, è in realtà una struttura comparativa dominata dal principio della contraddizione che governa l'"equilibrio del potere". Lo dimostrano le numerose biennali e mostre temporanee che tentano di creare un equilibrio di potere nella (rap)presentazione del panorama artistico, di strategie e attitudini estetiche spesso contraddittorie. In sostanza vige un regime di pari diritti per tutte le forme visive, che non legittima la teoria della fine della storia dell'arte (tutto è arte), al contrario permette una continua ridefinizione dei confini tra ciò che è incluso ed escluso, riequilibrandoli in termini produttivi e distributivi. Dunque il potere dell'arte sta anzitutto in questo bilanciamento del potere stesso, tanto più importante nell'ottica della differenza culturale[60].

Per concludere, vorrei ora situare meglio la figura dell'intellettuale impegnato richiamando brevemente alcuni dei suoi principali riferimenti teorici. L'idea dell'impegno è stata sviluppata in modo esauriente dalla filosofia esistenzialista di Jean-Paul Sartre, apparentemente soltanto pessimista: lungi dal condurre al quietismo e alla paralisi dell'inazione, l'impossibilità di sfuggire alla responsabilità della scelta, che non offre garanzie di successo, obbliga l'uomo all'impegno, che diventa così per Sartre il valore primario dell'esistenza umana[61]. Agendo sulla consapevolezza e sulla concezione che l'uomo ha di sé e del mondo in cui vive, lo scrittore (l'artista), per Sartre, può produrre indirettamente dei cambiamenti nella società. Poiché asserisce l'importanza di resistere a una statica rassegnazione, la teoria dell'*engagement* è un riferimento canonico, ma per utilizzarlo per interpretare la temperie culturale di fine Novecento, in cui si sono riaccesi gli interrogativi sulla responsabilità culturale nella scelta tra quietismo e

[59] Cfr. Smith, Terry, *The State of Art History: Contemporary Art*, "The Art Bulletin", vol. 92, n. 4, 2010, pp. 366-383, https://doi.org/10.1080/00043079.2010.10786119 (accesso del 14/01/2019).
[60] Cfr. Groys, Boris, *Art Power*, Milano, Postmedia, 2012 (ed. originale, *Art Power*, The MIT Press, 2008), in particolare pp. 7-27.
[61] Per il concetto di *engagement* occorre fare riferimento all'esistenzialismo del Sartre di *L'esistenzialismo è un umanismo* (1945), introduzione e note a cura di Maurizio Schoepflin, Pagus scolastica, 1993; cfr. anche Sartre, Jean-Paul, *Présentation des Temps Modernes*, in Id., *Situations, II, Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1948.

interventismo[62], è opportuno ridimensionare l'aspetto soggettivo e considerare l'impatto dell'azione individuale sulla sfera collettiva. Per questo recupero e interpreto in chiave attuale l'idea dell'autore come produttore di Walter Benjamin, che nel suo omonimo saggio (1934), ha sostenuto che una tendenza è davvero rivoluzionaria se la si supporta non solo sul piano della fede politica, ma anche *come produttori*. Ciò implica quel cambiamento di funzione che Benjamin ha spiegato ricorrendo allo scrittore Bertolt Brecht, secondo il quale l'intellettuale (l'artista) non deve limitarsi ad arricchire l'apparato culturale di temi rivoluzionari, piuttosto deve tentare di trasformarlo, mettendo in questione la sua posizione; e «questo apparato è tanto migliore quanto più porta i consumatori alla produzione, e cioè quanto più è in grado di trasformare lettori o spettatori in collaboratori»[63]. L'esigenza che Benjamin pose allo scrittore di meditare sulla propria posizione nel processo produttivo, e che oggi si ripropone all'artista contemporaneo, implica il compito di adattare l'apparato culturale, non più evidentemente all'obiettivo della rivoluzione proletaria, ma a quello della trasformazione delle coscienze in un contesto di lotta ben più complesso perché esteso su scala globale.

È tuttavia con la proficua relazione tra etica ed estetica – come argomenterò nel secondo capitolo – che l'artista impegnato assume una fisionomia veramente contemporanea[64]. La contestualizzazione di un'arte critica e documentaria sempre più consistente nel processo storico della globalizzazione spiega il suo senso profondo: agire sul piano della critica geopolitica e culturale mettendo in luce modelli di vita e di lavoro ignoti al nostro sguardo, nell'ottica della sperequazione economica tra regioni del mondo ormai non più identificabili geograficamente con gli assi Nord-Sud e Ovest-Est (i tre Mondi), né con il generico bipolarismo Occidente-Non Occidente (Centro-periferie, paesi sviluppati e paesi in via di sviluppo); quindi rappresentare i molteplici volti dell'"Altro globale", esclusi dai discorsi culturali dominanti. Questo aspetto definisce il concetto di politicizzazione dell'arte nell'età contemporanea, ossia – seguendo una definizione del critico

[62] In tal senso è utile considerare anche la posizione del filosofo Maurizio Ferraris sull'importanza di non confondere l'*accertare* con l'*accettare* la realtà. Tale dibattito ha chiamato in causa direttamente il realismo e la legittimità di questa nozione nella contemporaneità. Cfr. Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012, pp. 61-63.

[63] Cfr. Benjamin, Walter, *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, pp. 199-217 (per la citazione, p. 212).

[64] Per una diversificata casistica di artisti politicamente impegnati dagli anni Settanta in poi, cfr. Beshty, Walead (a cura di), *Ethics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015, e Sigler, Friederike, *Work*, London-Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery-The MIT Press, 2017.

culturale Stefan Jonsson – «the process that brings what we might call "the political" – as opposed to "politics" – to light»[65]. Non si tratta di una questione meramente tematica; la politicizzazione dell'arte implica lavorare sulle condizioni di rappresentanza nella sfera pubblica (cosa e chi è escluso dalla rappresentazione? Cosa e chi è responsabile di questa esclusione?), per tentare di modificarla.

La prospettiva internazionale dell'impegno politico nell'arte ha abbracciato quella postcoloniale, con i suoi progressivi aggiornamenti, ossia prima fuoriuscendo dalla dicotomia fuorviante tra centro e periferia e mettendo da parte l'inadeguata nozione di occidentalizzazione, quindi adottando una visione "eterocrona" per contribuire a riequilibrare il divario mediatico e culturale nella gestione degli spazi della rappresentazione politica *degli altri* contemporanei. Nell'arte che oggi ricorre criticamente all'immagine documentaria si considera con cautela il rischio di universalizzare il soggetto etichettandolo in quanto "Altro", e dunque si dà il giusto peso alle specificità del contesto storico e politico (le continue trasformazioni del mondo del lavoro e delle relazioni geopolitiche) – nella consapevolezza che la sua rappresentazione è stata il più delle volte l'espressione del bisogno di dominio di chi la produceva[66]. Vi è una notevole differenza tra la realtà e la sua percezione in merito al confronto tra soggetti economicamente e socialmente distanti: immaginari opposti e ugualmente generalizzati, quello del "Noi" al di qua della barriera della disuguaglianza – che gode dei privilegi dell'età "postindustriale", del predominio del computer e delle tecnologie, del lavoro inteso come *status symbol* – e quello dell'"Altro" al di là di quella barriera, di cui possediamo informazioni parziali e spesso mal fondate.

Nel mondo "postindustriale" la catena produttiva appare ridotta alla commercializzazione di prodotti finiti che sembrano non avere né passato né futuro; ciò che essi erano prima di diventare merci e beni di consumo, e ciò in cui si trasformano dopo l'utilizzo e il deperimento, sono appendici non visibili, che si perdono nella rete dell'economia globale, troppo vasta e complessa per essere ancora tracciabile collettivamente. Eppure quelle realtà concrete in qualche luogo

[65] Jonsson, Stefan, *op. cit.*, p. 59. La distinzione deriva da quella francese tra "*la* politique" e "*le* politique": cfr. *Ivi*, p. 67, nota 3. Il termine "political" non identifica la politica intesa come sistema di governo e di partiti, ma possiede l'accezione sociopolitica del verbo "rappresentare".
[66] Sul contributo dei *visual culture studies* e dei *postcolonial studies* a un'interpretazione più corretta delle immagini documentarie dell'"Altro" grazie a un'adeguata considerazione della posizione del loro produttore, spesso dominante e di superiorità, cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016, p. 23.

si situano: questo intendono palesare gli artisti che presenterò. Il lavoro industriale, per esempio, non ha semplicemente cessato di esistere ma si è spostato: la delocalizzazione delle sedi produttive e lo sfruttamento della manodopera locale sono fenomeni interconnessi. È lecito parlare di "era postindustriale", ma solo in riferimento ad alcuni paesi ricchi, dove il lavoro industriale non è inesistente ma reso difficilmente percepibile dallo sviluppo preponderante del settore terziario e di una tecnologia multiforme che in diversi ambiti facilita o sottrae al lavoro umano le attività del quotidiano. La realtà contemporanea della produzione e del lavoro è dunque tutt'altro che priva di contrasti, e coincide con la realizzazione delle ambizioni personali soltanto per una minima parte della popolazione mondiale.

Dalle opere che proporrò affiorano modelli di sussistenza in contrasto con le condizioni di lavoro e benessere "occidentali", e figure di lavoratori e lavoratrici invisibili ma decisive per la produzione di un materiale e il prosperamento dell'industria e del mercato che interconnette realtà diversificate e geograficamente sparse. La diffusione delle economie cosiddette "informali" (sorrette dal lavoro precario, in nero, di lavoratori stagionali, migranti) ha riguardato sia i paesi di nuova industrializzazione che i paesi industrializzati, dove tuttavia si è manifestata in settori specifici e ha attirato manodopera soprattutto straniera, coesistendo con la crescita solo apparentemente contraddittoria del lavoro "immateriale", «that produces the informational and cultural content of the commodity»[67]. La divergenza di status tra i lavoratori intellettuali altamente qualificati e la manodopera industriale o manuale sottopagata e "sommersa" ha posto le condizioni per una "lotta di classe contemporanea", cioè tra nuove classi di lavoratori profondamente disuguali e distribuite in modo non uniforme su scala globale. In definitiva siamo testimoni dell'espansione globale del meccanismo di interdipendenza tra la produzione e il progresso da cui muoveva la lotta di classe marxista; la contestazione di questo meccanismo punta a modificarlo per rendere tanto la produzione quanto il progresso più diffusi ed equi. Solo allora l'attributo "postindustriale", che ora è uno dei tanti riflessi delle condizioni di disuguaglianza nel mondo, acquisirà maggiore coerenza rispetto alla realtà.

[67] Lazzarato, Maurizio, *Immaterial Labour*, in Virno, Paolo e Michael Hardt (a cura di), *Radical Thought In Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, NED - New edition, 1996, p. 133.

1. Il genere documentario tra passato e presente: storia, principi, stili

1.1 La tendenza documentaria: un'introduzione

La prospettiva critica di una tendenza documentaria è giustificata dall'individuazione di un momento storico cui si fa risalire la diffusione di pratiche documentarie e il loro presentarsi in forma di fenomeno unitario, sebbene vario e sfaccettato al suo interno. Nel 2005 i critici Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper e Bettina Steinbrügge si sono espressi nei termini di una «increasing turn to the documentary in contemporary art in recent years»[1], in un numero crescente di opere che rivolgono il proprio interesse alla realtà, dalla vita privata quotidiana agli eventi della storia. Con parole simili, la critica Maria Lind e la film-maker e critica Hito Steyerl nel 2008 hanno evidenziato che le «documentary practices have made up one of the most significant tendencies within art during the last two decades»[2], così situandone il principio già alla fine degli anni Ottanta. Il critico Alfredo Cramerotti ha teorizzato nel 2009 una "svolta giornalistica" dell'arte, che si è assunta il compito di un'indagine della realtà che guarda al metodo di lavoro del giornalismo – l'*aesthetic journalism* – facendola risalire all'inizio degli anni Novanta[3].

L'esistenza di un approccio documentario all'arte e la sua ampia diffusione a livello internazionale, un vero e proprio *documentarism*, sono ad oggi difficilmente contestabili. È tuttavia ancora dibattuta la legittimità dell'inclusione di opere documentarie nei luoghi dell'arte, un punto chiave della riflessione che non trova responsi unanimi nella ricezione di critica e pubblico, che in parte ritengono che l'aspetto estetico risulti frustrato, se non del tutto assente, in questa tipologia di lavori. Ciononostante, proprio la necessità di rielaborazione artistica è ciò che

[1] Schaschl-Cooper, Sabine, e Bettina Steinbrügge (a cura di), *The Need to Document*, Basel-Lüneburg-Prag, Kunsthaus Baselland-Halle für Neue Kunst-Tranzit, 2005, p. 11.
[2] Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 11.
[3] Cfr. Cramerotti, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing*, Bristol, Intellect, 2009, pp. 13-14.

distingue la tendenza documentaria più aggiornata rispetto ai suoi esordi, insieme alla consapevolezza riflessiva, che mette in primo piano l'interrogazione sui concetti di verità e realtà e sulla capacità dell'immagine di rapportarsi ad essi. La centralità di questa consapevolezza riflessiva è tale da far parlare di due linee separate che costituiscono l'una l'evoluzione e l'aggiornamento dell'altra: dapprima quella che ha avvertito come prioritaria l'urgenza di documentare la realtà, poi quella che ritiene di dover esaltare l'aspetto soggettivo e ostentare i meccanismi interni al funzionamento delle immagini, definita nel 2005 da Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper e Bettina Steinbrügge «[a] second documentary trend»[4].

L'attributo con cui si identificano queste pratiche disparate deriva dal latino *documentum*, di cui ha ereditato i vari significati etimologici, in particolare quelli attinenti ai concetti di insegnamento e informazione da un lato e di prova e testimonianza dall'altro, entrambi pertinenti al nostro discorso, ancor più se consideriamo che quelle pratiche sono anzitutto una *rappresentazione* della realtà[5]. È importante evidenziare tali radici semantiche. Il critico e curatore Okwui Enwezor ha scritto: «The root of the term "documentary" is the document. In its literal term it is a record or evidence of something that proves the existence or the occurence of that which the document records, *hence the claim of "truth" often imputed to the documentary*»[6]. Anche il critico e filosofo Jörg Heiser ha riconosciuto l'esistenza della tradizionale accezione del termine "documentary", qualcosa di «purely informative, visual evidence of a factual topic, following its etymological root, the Latin word *documentum*, meaning lesson or proof»[7]. Infine Alfredo Cramerotti ha evidenziato il nesso tra l'idea di autenticità e la funzione del

[4] Cfr. Schaschl-Cooper, Sabine, e Bettina Steinbrügge (a cura di), *op. cit.*, p. 11.
[5] La parola latina "dŏcŭmentum" ha il significato di prova, dimostrazione, testimonianza, ma anche di ammonimento, insegnamento oppure modello, esempio. Infatti il sostantivo latino deriva dal verbo "dŏcĕo", che possiede diverse accezioni: insegnare, istruire, ammaestrare; dire, informare, mettere al corrente; dimostrare (con argomentazioni), provare; di nuovo istruire, informare, mettere al corrente ma nel contesto giuridico; infine, (far) rappresentare, mettere in scena: cfr. le voci "DŎCĔO" e "DŎCŬMENTUM" in *Nuovo Campanini Carboni Vocabolario Latino Italiano – Italiano Latino*, Torino, Paravia, 1995, pp. 420-422. Sebbene l'ultima accezione del verbo latino sia irrilevante nei contesti semantici in cui il termine è solitamente usato, essa dichiara la sua sopravvivenza nel concetto di documento come *manifestazione* della realtà, e in questa chiave trova un'eco per il mio discorso nello statuto ambiguo delle pratiche documentarie come particolare forma di (rap)presentazione della realtà.
[6] Enwezor, Okwui, *Documentary/Verité: bio-politics, human rights, and the figure of "truth" in contemporary art*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 93, corsivo mio.
[7] Heiser, Jörg, *Kicking the cat. On Jeroen de Rijke/Willem de Rooij and the question of truth*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 51.

documento: «The term documentary itself derives from connecting document with authenticity and truth. Today we interpret the term "document" with connotations of legal and official status: we need to agree upon its status for an object to become a document. This legal concept is quite central to the idea of documentary»[8].

Il termine "documentario", sia in qualità di sostantivo (video o film di breve, media o lunga durata la cui trama non è inventata ma basata su avvenimenti e luoghi della realtà) che di aggettivo di nomi come "fotografia", "immagine", "arte", "pratica", "tendenza", ha mantenuto nel tempo le idee di "verità" e "autenticità" provenienti dalla sua etimologia, e conseguentemente il presupposto dell'oggettività. Dunque le immagini documentarie, secondo questa tradizione semantica e d'uso, sono anzitutto informative e didattiche. Tuttavia, come gli autori citati hanno spiegato in seguito a queste premesse, la forma artistica documentaria più aggiornata si è distanziata da questo assunto obsoleto, abbandonando la tradizionale equazione con l'idea di verità[9]. La questione della credibilità dell'immagine documentaria, in ambito artistico, deve andare al di là della pretesa di garantire il reale. Se poi consideriamo la questione della sua artisticità, ancor più occorre ammettere – seguendo Cramerotti – che l'aspetto dell'autenticità, della sua certificazione, «is neither important nor sought after in art»[10].

Mancano tuttavia definizioni esaustive intorno alla qualità documentaria in arte. L'irraggiungibilità di una definizione univoca è il prevedibile risultato dell'ambiguità e dell'instabilità dei principi teorici su cui essa dovrebbe poggiare: "verità", "realtà", "oggettività" mancano a loro volta di definizioni inconfutabili. "Documentario" e persino "arte" non possiedono interpretazioni universalmente valide. La storia delle declinazioni della forma documentaria, dunque, è anche inevitabilmente la storia dell'attributo usato per identificarla nelle varie cornici storiche e nei contesti locali. Il significato dell'aggettivo dal punto di vista dei suoi usi concreti è mutevole e tuttavia ciò non ha in alcun modo nuociuto alle possibilità di sopravvivenza delle pratiche documentarie, anzi ne ha garantito perfino il successo e la longevità (il corso di più di un secolo), rivelando una capacità di

[8] Cramerotti, Alfredo, *op. cit.*, p. 40.
[9] «But to document is never to make immanent a singular overwhelming truth […] The documentary as such is never outrightly a claim of truth, namely, that this happened; therefore, it is true […] It is impossible for any image to fully disclose the reality»: Enwezor, Okwui, *Documentary/Verité: bio-politics, human rights, and the figure of "truth" in contemporary art*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 93.
[10] Cramerotti, Alfredo, *op. cit.*, p. 30.

adattamento che una definizione di documentario univoca, chiara e costante nel tempo non avrebbe consentito. «This is the infinitely productive paradox of the documentary», ha concluso lo storico della fotografia Olivier Lugon, «when its basic principle – 'to show things as they are' – seemed to restrict the genre to a repetitive duplication of reality and deprive it of any opportunity for development, this very simply-formulated principle actually gave rise to a constant exploration of new procedures and forms»[11]. Il risultato è l'esistenza di un dibattito vivace e longevo quanto il suo oggetto.

Nel corso del XX secolo il genere documentario, nel cinema e nella fotografia, è apparso a più riprese consolidandosi di volta in volta in forme diverse nel contesto artistico. Le sue (ri)comparse sono avvenute in coincidenza di momenti storici critici, un nesso spiegabile con la propensione dell'arte a *politicizzarsi* sotto la spinta di determinate contingenze storiche, a entrare cioè nel merito di questioni sociali e politiche tradizionalmente ritenute estranee al suo dominio e ad assumere una funzione sociale – e il linguaggio documentario è stato ripetutamente individuato come il più adatto. Due importanti contributi teorici sul documentario – l'antologia *The Green Room* e il catalogo di mostra *The Need to Document* – citano, rispettivamente, una connessione tra i movimenti anticolonialisti e la nascita del film-saggio, e l'attacco al World Trade Center, la guerra in Iraq, il costante aumento delle ondate migratorie e il problema dei rifugiati politici per il recente rianimarsi del dibattito sulla forma documentaria. Questi esempi echeggiano l'emersione del film documentario degli anni Trenta in parallelo con la Grande Depressione e la politica economica del New Deal, oppure del *Direct Cinema* degli anni Sessanta nel clima di contestazione che caratterizzò il decennio[12].

Tra la fine degli anni Ottanta e il decennio successivo si è attuata nell'arte contemporanea una *ri*-politicizzazione rispetto ad una precedente temperie culturale caratterizzata da una sorta di escapismo o di prevalente cinica rassegnazione, che ha riaffermato la funzione sociale dell'arte e l'istanza etico-politica, cui progressivamente si è associata la forma documentaria, che ha così

[11] Lugon, Olivier, *"Documentary": authority and ambiguities*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, pp. 31-32. Quest'abilità evolutiva della pratica e della teoria documentaria è uno degli elementi di distinzione rispetto al fotogiornalismo, in cui è mancata un'autocritica delle sue formule stereotipate: cfr. *Ivi*, p. 31.
[12] Cfr. Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 12, e Schaschl-Cooper, Sabine, e Bettina Steinbrügge (a cura di), *op. cit.*, pp. 11 e 17.

confermato la propria contiguità con l'impegno politico nel contesto ampio e sfaccettato della globalizzazione economica e culturale. Teorizzata già dalla fine degli anni Novanta, essa ha inoltre incentivato una riflessione critica sulle possibili cause del rinnovato interesse per la realtà nell'arte, e tutte appaiono radicate nel nuovo corso storico delineatosi a partire dagli anni Ottanta. Non è mancato anche questa volta il riaprirsi del dibattito sull'artisticità della forma documentaria, soprattutto da parte di chi crede nella necessità della tradizionale separazione tra arte e realtà. Se l'intento nell'arte documentaria è affrontare temi quali l'ingiustizia, l'oppressione, le rimozioni nella storia e nelle rappresentazioni, allora occorre esaminare in cosa questo intento è differente dal modo in cui simili temi sono esplorati nei media, ha sostenuto per esempio il curatore e accademico Anthony Downey, a proposito di *Documenta 11* (2002)[13].

Il problematico rapporto tra l'elaborazione estetica e l'obbligo di fedeltà al reale si è riflesso nella contrapposizione tra una linea "purista" (in alcun modo l'artista deve interferire con la "trasparenza" del soggetto, che parla da sé) e una linea opposta che non rinuncia all'elaborazione formale, giungendo anche a una trasfigurazione del soggetto stesso. È evidente che, a seconda di quale concezione si adotti in merito, si differenziano anche il ruolo e i pregi assegnati all'arte: incentivo al cambiamento sociale oppure gratuita creazione e stimolo culturale, compiti considerati inconciliabili. Si affaccia in questa discussione lo spettro del realismo, con tutti i suoi significati storici stratificati. Che l'arte perda la sua qualità e la sua essenza (ciò che la rende *arte*) una volta imboccata la strada del realismo socialmente e politicamente impegnato è evidentemente l'implicazione al cuore della questione. La teoria e la prassi moderne affermano tuttavia che l'analisi delle pratiche documentarie debba svincolarsi del tutto da un simile dilemma per mostrare come, più che dove, si incontrano e si conciliano l'istanza artistica e quella documentaria.

Alcune mostre a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio hanno attestato la tendenza documentaria, tuttora vistosa nell'arte contemporanea, e più in generale

[13] Cfr. Downey, Anthony, *The Spectacular Difference of Documenta 11*, "Third Text", vol. 17, n. 1, marzo 2003, pp. 85-92. Il paradosso dell'arte documentaria – che si dichiara al contempo arte e realtà – era stato già criticato, o comunque interrogato con scetticismo, contestualmente al primo emergere del documentario negli anni Trenta: cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920 – 1945*, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2008, pp. 22-23.

la crescente politicizzazione del contesto artistico, occupandosi anche del problema della rappresentazione della differenza culturale nelle istituzioni occidentali, con l'ambizione di discutere un cambiamento epocale nella prospettiva postcoloniale che emergeva con forza nell'ultimo decennio del XX secolo. Tra le prime occorre citare l'edizione della Biennale del Whitney Museum del 1993, curata da Elisabeth Sussman, e *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale*, curata nel 1997 da Okwui Enwezor[14].

La decima edizione di *Documenta*, del 1997, diretta da Catherine David (dal significativo titolo *Politics-Poetics*), si è distinta dalle precedenti per il ruolo di primo piano rivestito dalla riflessione critica sui problemi economici, sociali e politici di un mondo ormai globalizzato, nonché per la maggiore diversificazione delle provenienze geografiche degli artisti invitati (non mancarono tuttavia critiche che sottolinearono come l'impronta eurocentrica fosse stata scalfita solo in superficie)[15]. «The pressing issues of today» – scrisse allora David nell'introduzione alla *short guide*, assente nel catalogo – «make it equally presumptuous to abandon all ethical and political demands. In the age of globalization and of the sometimes violent social, economic, and cultural transformations it entails, contemporary artistic practices, condemned for their supposed meaninglessness or "nullity" […] are in fact a vital source of imaginary and symbolic representations whose diversity is irreducible to the near total economic domination of the real. The stakes here are no less political than aesthetic»[16]. A queste premesse seguì l'organizzazione di una serie di incontri e conferenze parallela alla mostra, in cui filosofi, sociologi, artisti e curatori approfondirono le tematiche da questa discusse, l'elaborazione di un'interfaccia on line per aprire l'evento a una fruizione più ampia, e la presentazione di linguaggi e media meno tradizionali che riflettevano l'arretramento della pittura e la comparsa della net art (tutti elementi anticipatori della successiva edizione, diretta nel 2002 da Okwui Enwezor).

[14] Cfr. Sussman, Elisabeth, *Then and Now: Whitney Biennial 1993*, "Art Journal", vol. 64, n. 1, 2005, pp. 74-79, https://doi.org/10.1080/00043249.2005.10791159 (accesso del 15/01/2019); Becker, Carol, e Okwui Enwezor, *The Second Johannesburg Biennale*, "Art Journal", vol. 57, n. 2, 1998, pp. 86-107, https://www.jstor.org/stable/778011 (accesso del 15/01/2019).
[15] Cfr. Pinto, Roberto, *op. cit.*, pp. 124-127.
[16] David, Catherine, *Introduction*, in *Documenta X: The Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997, pp. 7-13 [p. 7].

Assieme alle quattro *Platform* di discussione (conferenze, dibattiti, *workshops*), tenutesi tra il 2001 e il 2002 in quattro continenti, *Documenta 11* intendeva proseguire la discussione sulla globalizzazione avviata dalla precedente edizione e mettere in discussione l'eurocentrismo richiamato inevitabilmente dalla collocazione geografica e politica di *Documenta*[17]. Una breve presentazione dei focus delle *Platform* serve a evidenziare alcune tangenze con i casi di studio che presenterò[18]. Divisa in due parti, la prima (*Democrazy Unrealized*, marzo-aprile 2001, Vienna, e ottobre 2001, Berlino) sviluppò il tema della democrazia, parola d'ordine nella seconda metà del XX secolo e, tuttavia, progetto politico da reinventare e ancora da realizzare, una riflessione che indicativamente emerge a distanza di anni anche dal progetto interdisciplinare *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología* di Ingrid Wildi Merino, analizzato nel terzo capitolo. Con la *Platform 2* (*Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*, maggio 2001, Nuova Delhi) si proseguì il tracciato avviato sulla democrazia affrontando il nodo problematico delle violazioni dei diritti umani e dei crimini di Stato, dunque della responsabilità e della riconciliazione nei contesti di transizione da un assetto autoritario a uno democratico; viene qui in mente il modo in cui la storia peculiare del Cile, paese d'origine di Alfredo Jaar e di Merino stessa, ne ha influenzato i percorsi esistenziali e artistici – la dittatura di Pinochet è stata un caso di studio del nuovo settore di ricerca interdisciplinare sul paradigma normativo della giustizia transizionale[19]. La terza *Platform* (*Créolité and Creolization*, gennaio 2002, Saint Lucia) si focalizzò sull'ibridità culturale, sulla produzione linguistico-letteraria locale e sulla creolizzazione come contrappunto culturale alla globalizzazione, dapprima entro e poi oltre i confini geografici dei Caraibi; chiamando in causa la coscienza storica del colonialismo e della schiavitù, può essere messa in relazione con alcune riflessioni che emergono in modo collaterale dalle opere di Steve McQueen (è appunto la storia caraibica a essere considerata nello specifico nel suo film *Caribs' Leap*, presentato insieme a *Western Deep* proprio nella *Platform 5*, discussi nel

[17] Il curatore dichiarò di privilegiare il concetto di "extraterritorialità": cfr. Enwezor, Okwui, *The Black Box*, in Id. (a cura di), *Documenta 11. Platform 5: Exhibition*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, pp. 42-55.
[18] Per un approfondimento sul percorso tematico delle *Platform*, cfr. *Ivi*, pp. 49-55.
[19] Cfr. Corradetti, Claudio, *Che cos'è la giustizia di transizione (Transitional Justice)? Uno sguardo d'insieme*, in "Parolechiave", n. 1, gennaio-giugno 2015, https://www.rivisteweb.it/doi/10.7377/80732 (accesso del 31/01/2019).

terzo capitolo). Infine la *Platform 4* (*Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, and Lagos*, marzo 2002, Lagos) si soffermò sulle formazioni sociali e sui sistemi urbani delle quattro città africane menzionate nel titolo, a seguito della forte crescita demografica e delle migrazioni che ne modificarono la fisionomia nei due decenni precedenti: la relazione tra l'immaginario di fragilità e caos e la realtà di resilienza e dinamismo delle contemporanee città africane giustifica appieno la tangenza tra questa *Platform* e i progetti fotografici di Pieter Hugo (oggetto del quinto capitolo).

La visualità stessa come forma di discussione nonché la spettatorialità come modalità enunciativa di un sistema democratico erano protagonisti nella *Platform 5*. Secondo Reesa Greenberg, l'attenzione alle condizioni espositive e la varietà delle strategie installative dei numerosi film e video crearono un contesto favorevole alla considerazione di media a quel tempo ancora contestati come arti visive e di contenuti allarmanti, sottolineando la differenza tra la condizione dello spettatore e quella delle persone rappresentate e dunque promuovendo una distanza critica e non "clinica" (anestetizzante, voyeuristica e mercificatrice)[20]. *Documenta 11* è ancora oggi riconosciuta per la preponderanza di un'arte impegnata che portava alla ribalta, con piglio critico, le tematiche dell'attualità, e in cui l'esigenza di riflessione etico-politica coincideva sempre più diffusamente con la prassi documentaria e con la forma narrativa del film o del video. La manifestazione ha aperto le porte alla teorizzazione e al riconoscimento critico di una tendenza in pieno consolidamento[21]. Ne sono testimonianza, nel corso del 2005, tre mostre concomitanti che hanno inteso esplorare il rapporto tra arte e pratiche documentarie

[20] Cfr. Greenberg, Reesa, *op. cit.*, pp. 91-92. D'altro canto, le scelte espositive non furono esenti da critiche (l'aver riproposto il classico *white cube* occidentale, oppure l'aver trasformato la necessità di rappresentare il reale in un vero e proprio dogma), che tuttavia, secondo Roberto Pinto, non compromettono il carattere paradigmatico di *Documenta 11*, in cui il confronto tra artisti provenienti da realtà geopolitiche differenti è stato articolato in modo complesso ed esplicito. Inoltre, la presentazione di numerose opere narrative costrinse gli spettatori a una fruizione parziale e alla selettività, a creare un proprio percorso di visione in linea – ha notato lo storico dell'arte – con l'obiettivo delle *Platform*: sollecitare nel pubblico una partecipazione più consapevole e autonoma. *Documenta 11*, in sostanza, rispecchiava la necessità di stabilire consapevolmente delle priorità nella sovrabbondanza di informazioni dell'attualità. Cfr. Pinto, Roberto, *op. cit.*, pp. 132-133.

[21] Il riconoscimento del ruolo di spicco di *Documenta 11* non è stato privo di contrasti e polemiche, anzi si può dire che proprio le critiche consistenti che hanno sottolineato la soverchiante influenza dell'agenda politica delle opere sull'aspetto artistico hanno contribuito a identificare in quell'edizione il riflesso della politicizzazione dell'arte delineatasi nel decennio precedente. Cfr. Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, pp. 81-86. Un esempio di recensione negativa di *Documenta 11* si può leggere in Kimmelman, Michael, *Global Art Show with an Agenda*, "The New York Times", 18 giugno 2002, http://www.nytimes.com/2002/06/18/arts/critic-s-notebook-global-art-show-with-an-agenda.html (accesso del 10/12/2017).

e, più in generale, tra arte e realtà: *The Need to Document* (Kunsthaus Baselland Muttenz, Basilea, 19 marzo – 1 maggio 2005, e Halle für Neue Kunst, a Lüneburg, 3 aprile – 18 maggio 2005); *Documentary Creations* (Kunstmuseum, Lucerna, 28 febbraio – 29 maggio 2005); *Reprocessing Reality* (Château de Nyon, 18 aprile – 29 maggio 2005, in coincidenza con il festival *Visions du Réel*, e P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 6 aprile – 29 maggio 2006). Per il 2005 è tuttavia importante ricordare anche *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, curata da Bruno Latour e Peter Weibel allo ZKM di Karlsruhe. Ancora nel corso del primo decennio del XXI secolo, sono da citare *[based upon] True Stories* (Witte de With, Rotterdam, 2003, in collaborazione con l'International Film Festival di Rotterdam e l'International Documentary Film Festival di Marsiglia, poi intitolata *a respeito de Situações Reais*, San Paolo del Brasile, 2003); *Ficciones Documentales* (Fundació la Caixa, Barcellona, 2004); *Archive Fever: Uses of Document in Contemporary Art* (International Center of Photography, New York, 2008); *Expanding Documentary* (De Brakke Grond & IDFA, Amsterdam, 19 novembre 2010 – 9 gennaio 2011, in collaborazione con Fine Arts Academy, Ghent).

La realtà della globalizzazione nei suoi molteplici aspetti era ormai in larga misura il referente di un'arte documentaria e impegnata, che si affidava ai linguaggi della fotografia, del film e del video, e assumeva un programma e un fine politici, e le istituzioni artistiche, riconoscendo il nuovo paradigma, avviavano dibattiti aventi lo scopo di analizzare e organizzare il discorso critico sul *documentarism*.

Premessa metodologica

Il concetto di immagine documentaria non può prescindere da una prospettiva di indagine tipica degli studi sulla cultura visuale. Questi, pur riconoscendo la distinzione tra immagini artistiche e non artistiche, ritengono che un'immagine debba essere considerata non solo per il suo valore artistico ma anche per la sua rilevanza culturale. Per questo il loro campo di indagine si è esteso alla classe delle "immagini non artistiche", che non sono cioè espressamente concepite da artisti e a cui non è attribuito valore artistico, un distinguo, quest'ultimo, che poggia su fattori intrecciati attinenti al gusto, al mercato, alle ideologie e alle

coordinate sociali e culturali di un determinato contesto. Si è delineata così una più ampia storia culturale delle immagini e dello sguardo, in cui sono determinanti un concetto non gerarchico di cultura e la consapevolezza che sia le immagini che le modalità del vedere sono sempre tecnicamente, socialmente e storicamente situate, sono cioè un prodotto della cultura e a loro volta la producono. Il campo del visibile e gli stili di visione mutano nel tempo e in questo sono determinanti le condizioni tecniche e mediali e le dinamiche e gli usi culturali e sociali che influenzano l'iconosfera: tutto questo configura regimi scopici variabili da individuo a individuo, nel tempo e nello spazio. Questa prospettiva ampia permette di svelare l'apparenza di immediatezza che comunicano molte immagini, che sono tutte, al contrario, delle costruzioni culturali da interrogare e problematizzare[22]. Queste premesse metodologiche sono imprescindibili dal momento che la svolta documentaria degli inizi degli anni Novanta si radica in effetti, oltre che nel contesto artistico, anche nel sistema dell'informazione contemporaneo. Nel considerare le cause e le circostanze che hanno contribuito a tale svolta, è importante tenere a mente la trasversalità di queste immagini (dall'arte al giornalismo e alla pubblicità per esempio), ma al contempo la specificità che esse assumono nei diversi contesti.

Un'altra considerazione proveniente da quest'area di ricerca, e assai di rilievo per l'immagine documentaria, riguarda la connotazione politica presente nelle immagini, il più delle volte in forma latente, vale a dire le ideologie, le dinamiche di controllo e potere, le logiche di inclusione ed esclusione che determinano i confini mutevoli del visibile. Questo sostrato politico è spesso celato da un'apparenza di normalità, dall'impressione che quelle immagini siano "naturali", che non possano essere diverse da come sono: far emergere questa sostanza significa risalire alla loro artificialità, al dato ineliminabile della loro costruzione sociale. Alcune delle domande che è importante porsi di fronte alle immagini, nella prospettiva della cultura visuale, si rivolgono proprio alla loro natura politica: per usare le parole di Irit Rogoff, «Whom we see and whom we do not see, who is privileged within the regime of specularity, which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not,

[22] Per una più ampia introduzione sui criteri e sugli strumenti di ricerca degli studi sulla cultura visuale, cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 3-66 (capitolo primo, *Un campo di studi transdisciplinare*). Sui concetti di "iconosfera" e di "regime scopico", sulla loro introduzione nel vocabolario degli studi di cultura visuale, cfr. *Ivi*, pp. 129-133.

whose fantasies of what are fed by which visual images?»[23]. Queste implicazioni sono particolarmente rilevanti se consideriamo la direzione verso cui gli artisti qui presi in esame si muovono o si sono mossi, in diversa misura: ridefinire gli spazi di visibilità e di rappresentazione politica attraverso un uso sperimentale e innovativo dell'estetica documentaria realista presuppone anzitutto la coscienza della natura politica delle immagini e la decostruzione di questa nell'orizzonte iconico dominante.

1.2 Breve storia di un genere

1.2.1 Cenni storici sull'origine della fotografia e del cinema documentari

Le origini del dibattito sull'immagine documentaria sono rintracciabili nella storia della fotografia e del cinema dell'inizio del Novecento, in riferimento al realismo raggiunto grazie alle proprietà indessicali dell'immagine fotochimica e amplificato dalla conquista cinematografica del movimento. L'idea di "documento fotografico" risale al XIX secolo e fu a poco a poco presentata come connaturale al medium, acquisendo in tal modo un prestigio crescente. All'inizio del Novecento all'immagine fotografica era attribuito un valore documentale in virtù della sua capacità di tramandare informazioni visive sulla realtà altrimenti dimenticate con il tempo[24]. La sua capacità di preservare la memoria visiva le conferiva l'identità di documento archivistico, di testimonianza del passato e di fonte per la storia. Il concetto di documento fotografico aveva cioè pienamente assorbito le accezioni dell'etimologia del termine "documento" attraverso il filtro della cultura scientifica positivista e del giornalismo investigativo, dove esso era attestato come equivalente di prova, testimonianza, informazione[25]. Fino agli anni Venti questi usi erano

[23] Rogoff, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London-New York, Routledge, 2000, p. 29.
[24] Il primo Congresso Internazionale della documentazione fotografica, tenutosi nel 1906 a Marsiglia, è considerato il primo tentativo di organizzazione a livello internazionale della discussione sul valore documentale dell'immagine fotografica: cfr. Lugon, Olivier, *"Documentary": authority and ambiguities*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 32.
[25] La nozione di verità implicita in queste accezioni deriva, nel quadro della cultura del XIX secolo, non solo dalle scienze, dove era «prescindente da qualsiasi valore», ma anche da «un ideale moralistico, tratto da modelli letterari ottocenteschi e dalla professione (allora) nuova del

espressivi di una radicale opposizione rispetto a tutto ciò che l'arte rappresentava. Alla fine del XIX secolo, infatti, il movimento pittorialista intendeva elevare la fotografia al rango di arte, al pari della pittura, imitandone i canoni estetici. Tuttavia, un'altra concezione emergeva precocemente tra i riformatori sociali, i quali pensavano di utilizzare il medium fotografico per documentare aspetti e realtà del loro tempo con intenti di denuncia sociale. Nella fotografia sociale si identificavano le idee e il lavoro di Lewis Hine, che abbandonò il suo impiego come insegnante presso la Ethical Culture School, a New York, per dedicarsi alla fotografia documentaria, avendo a cuore temi quali il lavoro minorile e l'immigrazione e soprattutto considerando l'attività fotografica come la naturale e logica prosecuzione del suo impegno educativo nell'ambito ristretto del contesto scolastico[26].

Nei primi due decenni del Novecento l'idea di un'intrinseca opposizione tra l'istanza documentaria e quella artistica era implicata nella separazione dei due approcci appena riassunti (didattico-educativo e conservativo) dalla fotografia artistica, oggetto di pura contemplazione estetica. Soltanto alla fine degli anni Venti la terminologia fotografica prese a prestito dall'ambito cinematografico l'attributo "documentario" (in Francia il termine in forma sostantivata come sostituto di "film documentario" era già in uso nel 1915), che conferì un significato più ampio rispetto all'idea della pura registrazione fotochimica. La "fotografia documentaria" identificava ora un'estetica oltre che la funzione documentativa, diventando un vero e proprio genere all'interno della grande categoria della fotografia[27]. Il connubio, intorno al 1930, delle due concezioni della fotografia dapprima antitetiche significò un impiego del medium in cui l'estetica del reale era considerata positivamente, arrivando a identificare pratiche divergenti per tema e funzione ma accomunate dal programma retorico dell'aderenza al referente, in antitesi a tutti quei contesti fotografici in cui la realtà era idealizzata, abbellita o trasfigurata (per esempio nelle

giornalismo indipendente»: Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004, p. 75.

[26] Cfr. Smith-Shank, L. Deborah, *Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform*, in "Art Education", vol. 56, n. 2, marzo 2003, pp. 33–37, http://gec307.pbworks.com/f/lewis+hine+and+his+photo+stories.pdf (accesso del 22/12/2016). Per quanto riguarda le concezioni dell'immagine fotografica e il riferimento a Lewis Hine, cfr. Lugon, Olivier, *"Documentary": authority and ambiguities*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, pp. 32-33.

[27] Cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., pp. 15-20.

sperimentazioni dell'avanguardia)[28]. Che fosse valida per il suo contenuto informativo destinato alla posterità o per la sua utilità sociale, la fotografia documentaria era un genere la cui definizione ampia già palesava l'ambivalenza di una funzione strumentale che aspirava a convivere con l'autonomia della forma artistica.

Nella seconda metà degli anni Trenta negli Stati Uniti fu riconosciuta l'esistenza di una vera corrente fotografica documentaria rappresentata da nomi quali Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein, attivi nella Farm Security Administration (FSA), un'agenzia istituita durante il governo Roosevelt e operativa tra il 1935 e il 1942, che doveva sensibilizzare il pubblico e la politica alla miseria e alla crisi del mondo rurale attraverso campagne fotografiche. La fotografia documentaria coincise con una fotografia sociale caratterizzata da temi, funzione ed estetica specifici: attraverso uno stile oggettivo e immediato si dovevano divulgare le immagini di una realtà economica in difficoltà, così compiendo un'azione di propaganda coerente con l'agenda politica del tempo.

Oliver Lugon ha proposto per la storia del documentario delle origini (trasversalmente alla fotografia e al cinema) una tripartizione: la funzione enciclopedica o didattica e quella conservativo-archivistica, entrambe nella Francia dei primi decenni del XX secolo; e quella socio-politica angloamericana degli anni Venti e Trenta. Le prime due tendenze, concernenti rispettivamente l'ambito cinematografico e l'ambito fotografico, in un primo momento furono prevalenti rispetto alla tendenza socio-politica, la quale invece si impose come linea dominante in campo cinematografico nel terzo e quarto decennio del secolo scorso[29]. Questo accadde soprattutto grazie alla produzione teorica e cinematografica della "scuola inglese" rappresentata dal regista e critico John

[28] Cfr. *Ivi*, pp. 16-17, e Lugon, Olivier, *"Documentary": authority and ambiguities*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 29.

[29] Olivier Lugon ha scritto che «at that time in France, the "film documentaire" referred to a cultural or travel film of an edifying character. In the field of photography, the incipient debate concerning the term related to encyclopedic archiving and inventorying cultural heritage. Of course, social reformers and charitable institutions were already using photography to arouse public awareness, to denounce urban poverty and worker exploitation; however, that usage of images for combative purposes was not as yet primarily associated with the category "documentary". This social and political significance came incontestably to the forefront in the 1930s, and it continues to prevail today»: cfr. *Ivi*, pp. 29-30.

Grierson, il quale avrebbe utilizzato per primo il termine *documentary*[30] sull'esempio del francese *documentaire*, che in tale passaggio acquisì una nuova importante accezione, poi canonizzata dagli scritti teorici dello stesso Grierson e del regista e teorico Paul Rotha[31].

Considerati i primi teorici inglesi del film documentario, Grierson e Rotha sostenevano che, nel quadro del nascente stato democratico, esso dovesse imporsi come strumento per guidare le masse verso l'etica del lavoro e i valori della solidarietà sociale e della responsabilità civica[32]. Il progetto di Grierson di una *Film Unit* inglese, sostenuta da finanziamenti statali e privati e istituita all'interno dell'Empire Marketing Board (un ente del governo creato nel 1926 per promuovere il commercio inglese e la coesione nazionale nell'Impero), i suoi incarichi presso il Government Post Office (l'ufficio postale e delle telecomunicazioni, entro cui fu istituita un'altra *Film Unit*), il Film Centre (organo consultivo e coordinativo per il documentario cinematografico) e, in Canada, il National Film Board, diedero all'attività di molti registi un fondamento istituzionale in un periodo storico cruciale (dal 1927 al 1946 circa)[33]. Parallelamente il modello del sostegno statale si diffuse anche negli Stati Uniti – un ruolo considerato affine a quello di Grierson fu ricoperto in quel contesto dal regista Pare Lorentz[34] – dove si costituì l'*US Film Service* (New York), un'agenzia voluta dal presidente Roosevelt nel 1937 con l'intento di promuovere la politica del New Deal attraverso il linguaggio del film documentario.

Il riconoscimento teorico che sancì l'egemonia del *documentary* angloamericano rispetto alle altre interpretazioni – a tal punto da far passare l'idea

---

[30] «John Grierson is commonly credited as being the first to use the term documentary in a 1926 review of Robert Flaherty's film *Moana*, as a definition for any non-fictive cinematic medium, including travelogues, educational reels and instructional films»: così ha scritto Cramerotti, che però ha evidenziato che almeno due precedenti occorrenze del termine sono attestabili. Cfr. Cramerotti, Alfredo, *op. cit.*, p. 40 e nota 4.

[31] Cfr. Hardy, Forsyth, *Grierson on Documentary*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1947 (edizione ampliata, ed. Forsyth Hardy, New York, 1971); Rotha, Paul, *Documentary Film* (I edizione, London, Faber and Faber Limited, 1936; II edizione, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1939; III edizione, Glasgow, R. MacLehose and Company Limited, The University Press, 1952).

[32] Cfr. *Preface by John Grierson* in Rotha, Paul, *Documentary Film*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1939, pp. 7-10 [pp. 8 e 10].

[33] Cfr. Corey, M. Stephen, *Grierson on Documentary by Forsyth Hardy*, in "The Library Quarterly: Information, Community, Policy", vol. 18, n. 2, aprile 1948, pp. 124-126, http://www.jstor.org/stable/pdf/4303651.pdf (accesso del 03/11/2017), e Rodger, C. Andrew, *HARDY, John Grierson: A Documentary Biography; HARDY, Grierson on Documentary*, in "Archivaria Archives and Medicine", n. 10, estate 1980, pp. 268-270, https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/10827/11736 (accesso del 03/11/2017).

[34] Cfr. Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 2010 (seconda edizione), pp. 123 e 220-221.

che esso coincidesse con la nascita del genere *tout court* – fu senz'altro dovuto all'intensa attività dei registi nel contesto inglese e nordamericano, all'impegno nella sistematizzazione teorica del genere, e in ultimo alla forte presenza dell'autorità dello Stato in qualità di finanziatore dei progetti. L'inclinazione propagandistica introdusse un'evidente finalità ideologica, che di fatto è un tratto caratteristico della forma documentaria della prima metà del XX secolo, ma che non necessariamente invalidava la relazione con le sue prerogative, quella enunciativa e quella estetico-compositiva. La nuova accezione di documentario legato a temi socioeconomici e connotato da uno stile austero e modesto – nel cinema come nella fotografia – aprì la strada, tra gli anni Venti e Trenta, al riconoscimento internazionale del documentario come proposta autonoma.

1.2.2 Il canone storico della fotografia e del cinema documentari

Una cospicua produzione editoriale americana concentrata negli anni dell'attività della FSA le diede quel credito e quella fama che servirono da solida base all'identificazione del genere documentario in fotografia con la specifica missione dell'agenzia. Il ruolo centrale e paradigmatico della FSA nella costituzione della forma documentaria è stato poi canonizzato e tramandato dalla gran parte delle storie della fotografia. Tuttavia in origine la fotografia documentaria abbracciava soggetti e funzioni diversi e, nel momento in cui la sua definizione si impose nei termini restrittivi della fotografia/reportage sociale, gli altri approcci furono oscurati. Olivier Lugon ha fatto notare che quando ciò accadde, alla fine degli anni Trenta, la fotografia documentaria era stata precedentemente definita da una generica estetica del reale aperta ai contenuti più vari – dai ritratti alle composizioni vegetali, dalle architetture ai soggetti banali e prosaici come gli oggetti di uso comune – in uno stile impersonale, in cui la nitidezza, la semplicità delle inquadrature, la staticità, il punto di vista centrato e frontale dovevano creare l'effetto di un documento visivo deliberatamente neutrale e inespressivo. La corrente documentaria fu quindi ridefinita negli Stati Uniti dall'aggiunta a questi elementi di un contenuto umano, di un contesto narrativo e

della fondamentale funzione persuasiva (animando l'austero realismo fotografico attraverso la scelta di soggetti patetici presentati in modo da suggerirne la storia)[35].

In realtà, il progetto iniziale della FSA era stato pensato come un'ampia documentazione della società e della cultura popolari, e in questo erano state determinanti soprattutto le indicazioni di Walker Evans. Quando gli scopi utilitaristici dell'agenzia furono accentuati in una seconda fase della sua attività (determinando non a caso il progressivo distacco del fotografo), i criteri della forma documentaria furono progressivamente alterati fino all'enfatizzazione di tre elementi che determinarono il graduale slittamento verso il fotogiornalismo: la focalizzazione su soggetti rappresentativi di problemi sociali, soprattutto rurali; il sentimentalismo derivante da questa "estetica della miseria"; la crescente importanza che acquisirono testi e didascalie (infrangendo così quell'autosufficienza delle immagini che aveva contribuito a promuovere il documento fotografico al livello della fotografia documentaria artistica). In tal modo lo stile documentario assunse la nuova forma di una "retorica umanista" che, volendo consacrare il genere, di fatto lo svilì attuandone il riassorbimento nel fotogiornalismo prevalente degli anni Cinquanta[36].

Nel contesto dell'industrializzazione dell'Unione Sovietica, la storia fu diversa. Qui l'intento di raggiungere con l'arte un nuovo pubblico di massa spinse l'avanguardia russa all'evoluzione del proprio pensiero estetico dalla "*faktura*" (il principio di riflessività nella produzione artistica della fase più radicale del modernismo: 1913-1920), alla "fattografia" in fotografia, dopo un periodo di transizione incentrato sulle procedure del collage e del fotomontaggio (1919-1920), che reintrodussero nella rappresentazione l'iconicità integrandola alle tecniche moderniste. Concettualmente la "fattografia" identificava il superiore carattere documentario della fotografia, la sua capacità di rappresentare la realtà con una fedeltà non accessibile alla percezione e all'immaginazione. Nella produzione materiale coincideva con la singola immagine fissa, in cui erano determinanti, in sostituzione della pratica modernista del montaggio, l'inquadratura, l'angolazione,

[35] Cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., pp. 12-14.
[36] Cfr. *Ivi*, pp. 9-15 e 99-116. Il documentario inteso come fotografia sociale, il cui scopo era «to persuade and to convince», coincise sempre di più con una sorta di "reportage umanista": Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1949 [1964, 1982], p. 167.

le capacità ottiche del dispositivo[37]. La fotografia documentaria sovietica non adottava lo stile neutrale del documento tout court, ma ricorrendo a «una fotografia narrativa che esalta[va] […] l'istantanea e le inquadrature periferiche […] ritrova[va] il suo senso di assoluta negazione dell'arte, con la sola differenza che questa posizione extra artistica, anziché essere condannata, [veniva] celebrata come istanza rivoluzionaria»[38]. Era una visione della fotografia documentaria, dunque, fortemente politicizzata e la cui utilità doveva essere innescata da un'estetica d'impatto che esprimesse la nuova realtà socialista (per esempio le audaci prospettive da cui Aleksandr Rodčenko inquadrava i soggetti delle sue fotografie, che così assumevano l'aspetto di potenti simboli della società moderna, come in *Suchov transmission tower*, 1929, **fig. 1**).

Fu in ogni caso la prospettiva americana a prevalere nella storiografia, prima espressa dall'attività di Walker Evans, poi soppiantata dalla distorsione concettuale operata dalla FSA. Evans operò uno scostamento fondamentale dalla strumentalità della fotografia di documentazione alla fotografia in "stile documentario" avente una funzione testimoniale. Secondo Evans l'espressione "stile documentario" doveva essere preferita a "fotografia documentaria", in quanto rendeva esplicita l'aspirazione al valore puramente estetico, distanziandola dalla documentazione fotografica. «Un documento ha un'utilità», affermò Evans nel 1971, «mentre l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile»[39]. Dunque la corrente documentaria americana in principio ambiva a qualcosa di più complesso del documentare la diffusa miseria sociale dell'epoca: per Evans il mero documento fotografico era solo «a police report of a dead body or an automobile accident or something like that. But the style of detachment and record is another matter»[40]. La fotografia documentaria *crea* l'estetica del distacco.

Le argomentazioni di Evans rivelano la natura costruita del documentario e individuano la frontiera evanescente che lo separa dal documento nell'intenzione poetica autoreferenziale: praticare la fotografia documentaria significherebbe

[37] Cfr. Buchloh, Benjamin, *From Faktura to Factography*, in "October", vol. 30, autunno 1984, pp. 82-119.
[38] Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., p. 29.
[39] Evans, Walker, e Leslie Katz, *Interview with Walker Evans*, in "Art in America", marzo-aprile 1971, p. 87, cit. in Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., p. 19.
[40] Cummings, Paul, *Oral history interview with Walker Evans*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 13 ottobre – 23 dicembre 1971, https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721 (accesso del 24/11/2017).

adottare uno stile specifico *per* ambire allo status artistico, mentre la documentazione fotografica (i documenti fotografici polizieschi, archivistici e giornalistici) adopererebbe il medesimo linguaggio senza puntare allo stesso traguardo. Le critiche che causarono la perdita di credibilità del documentario, come vedremo, si fondarono non a caso sulla precarietà della sua definizione teorica: non è possibile individuare l'essenza di quest'arte, ne esistono piuttosto manifestazioni molteplici legate agli specifici contesti storici e culturali[41].

Rispetto all'affermazione della fotografia sociale americana come canone del documentario fotografico, la consacrazione del *documentary film* angloamericano come *il* documentario *tout court* nasconde una più complessa situazione storica. Secondo Bill Nichols, professore emerito alla San Francisco State University e ritenuto un'autorità negli studi sul documentario, l'intento retorico fu uno dei quattro elementi determinanti dalla cui combinazione scaturì la forma documentaria negli anni Venti, sotto la spinta di condizioni culturali, sociali e politiche specifiche: il realismo fotografico, la struttura narrativa, le tecniche di montaggio moderniste furono gli altri tre. Inoltre, contemporaneamente all'attività della scuola angloamericana, Nichols ha spiegato, si rivelarono cruciali le sperimentazioni dell'avanguardia artistica europea e sovietica[42]. In sintesi, il genere documentario si costituì soltanto nel momento in cui l'avanguardia artistica si confrontò direttamente con i problemi dell'identità nazionale e della coscienza civica negli anni Venti e Trenta (gli opposti progetti di costruzione dello stato socialista e di quello democratico-borghese)[43].

Questa condizione si verificò in primo luogo nell'Unione Sovietica negli anni Venti e solo in un secondo momento, e proprio sull'esempio russo, in altri stati, dove tuttavia i contesti politici e ideologici erano profondamente diversi. L'avanguardia modernista sovietica promuoveva un linguaggio artistico radicale

---

[41] «Se il fotografo documentario riduce deliberatamente al minimo il proprio intervento, rifiutando di imporre tratti estetici personali a una ripresa strettamente meccanica, in quali altri elementi, formali o concettuali, promossi da poco al rango di qualità, è stato possibile recuperare quel valore estetico? […] Sarebbe vano, a nostro parere, cercare di risolvere questa contraddizione sul piano ontologico»: cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., pp. 25-26.

[42] Per questa teoria sulla genesi del documentario, cfr. Nichols, Bill, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in "Critical Inquiry", vol. 27, n. 4, estate 2001, pp. 580-610, http://www.jstor.org/stable/1344315 (accesso del 29/10/2017).

[43] «My primary thesis is that a wave of documentary activity takes shape at the point when cinema comes into the direct service of various, already active efforts to build national identity during the 1920s and 1930s»: *Ivi*, p. 582. Cfr. anche Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., pp. 123-124 e 141.

nelle sue sperimentazioni formali che fu applicato anche al documentario. Viceversa, la frammentazione narrativa, la giustapposizione di immagini e il montaggio sperimentale risultavano troppo complessi e rischiosi per il conservatorismo ideologico-politico e formale di Grierson, per il quale gli eccessi formali erano incompatibili con il documentario finanziato dal governo inglese, che doveva infondere nei cittadini il senso di partecipazione democratica e di responsabilità civica[44]. Uno stile leggibile, improntato al realismo della rappresentazione, risultava a tal fine più utile, come ad esempio in *Housing Problems* (1935), di Edgar Anstey e Arthur Elton, sulle inadeguate condizioni abitative dei lavoratori nella periferia di Londra. Invece il montaggio decostruttivo di Dziga Vertov in *L'uomo con la macchina da presa* (1929), che rivela i processi attraverso cui l'impressione di realtà è costruita, sarebbe stato del tutto controproducente. La rimozione storiografica del legame tra il linguaggio documentario e le sperimentazioni formali avanguardistiche fu compiuta attraverso una sistematica opera di legittimazione teorica e istituzionale che consentì alla linea angloamericana di prevalere – agevolata dall'assenza di una simile impresa nell'area sovietica, la cui linea ha goduto di un riconoscimento tardo.

Anche l'immagine documentaria contemporanea si situa coerentemente nel solco del dialogo tra estetica e politica, che risulta legittimato dalla storia dei pregressi rapporti intrecciati tra cinema, fotografia e arte. È dunque privo di fondamento riproporre ancora oggi la concezione di immagine documentaria come mero documento visivo. Il discrimine tra l'immagine "documentale" (cioè il mero referto visivo) e l'immagine documentaria risiede nella loro concreta funzione nonché nelle loro ambizioni. In sostanza, i due attributi non indicano una qualità ontologica dell'immagine, ma individuano una possibilità di produzione e d'uso. Le revisioni storico-critiche di Lugon e di Nichols forniscono il retroterra utile a posizionare più correttamente le recenti proposte dell'arte documentaria. Ricapitolando: l'avvento del genere documentario nel film e nella fotografia tra gli anni Venti ed entro gli anni Trenta; l'affermazione dell'insufficienza estetica della fotografia come mero documento visivo rispetto all'immagine documentaria; l'"americanizzazione" di questa storia e l'oscuramento degli sperimentalismi

[44] Cfr. Corey, M. Stephen, *op. cit.*, e, per il proficuo scambio tra arte, cinema e fotografia promosso dalle avanguardie artistiche moderniste, Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., pp. 129-131.

sovietici; l'affermazione dell'intento propagandistico o persuasivo, nonostante Evans asserisse l'autonomia della forma artistica. Questa valutazione della prima formulazione storica del *documentary mode* nel XX secolo dimostra oggi che la pervicace affermazione dell'inconciliabilità tra il valore artistico e il valore documentario appare infondata alla luce degli scambi che il genere documentario ebbe fin dai suoi esordi con l'avanguardia artistica e le sue sperimentazioni formali. L'immagine documentaria è sempre stata l'esito di una riflessione formale da parte dell'autore – da non confondere con la riflessività che è un tratto distintivo dell'arte documentaria contemporanea – sia che si usasse uno stile naturalistico (che ha prevalso storicamente), oppure uno avanguardistico, che è stato oggetto di un più o meno volontario offuscamento.

1.2.3 Le declinazioni del genere documentario nella seconda metà del XX secolo

Il genere documentario fu criticato già alla fine degli anni Trenta, ma soprattutto dal dopoguerra, per l'impersonalità che governava il suo stile e un naturalismo dell'immagine che presupponeva la completa fiducia nella sua leggibilità. Gli stessi che prima avevano sostenuto il movimento documentario evitavano ora l'impiego di questo attributo nei loro articoli e nelle loro dichiarazioni (per esempio il capo della sezione fotografica della FSA Roy E. Stryker nel 1940, lo scrittore Alfred Döblin nel 1946, i fotografi Albert Renger-Patzsch intorno al 1959 e John Vachon nel 1964)[45]. Riguardo all'impostazione del documentario sociale della FSA, la critica rivolta all'impersonalità dello stile risultava aggravata dalla critica all'intento propagandistico, incoerente con la dichiarazione di neutralità. L'idea dell'ingannevolezza della forma documentaria si affermò proprio in questa fase di perdita di credibilità. Pesava sull'immagine fotografica anche un giudizio estetico negativo. Lo stile documentario appariva talmente modesto da non giustificare più l'appellativo di arte, per cui la fotografia documentaria tornava ad essere confusa con la meccanica registrazione della realtà, un'azione banale teoricamente accessibile a tutti. Parallelamente anche i soggetti furono contestati

[45] Per un approfondimento sulle circostanze in cui le posizioni critiche furono espresse, cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., pp. 409-418.

per la loro prosaicità: per esempio nel 1948 alcuni senatori repubblicani lanciarono una campagna denigratoria obiettando alla conservazione presso la Library of Congress della collezione delle immagini della FSA, giudicate insulse (un accumulo di banalità e di soggetti insensati tra cui le vetrine e le facciate dei negozi, le insegne pubblicitarie, le automobili, le stazioni di servizio)[46]. Colpendo su più fronti l'estetica del reale, si riuscì a minare il binomio arte-documento che precedentemente era stato legittimato.

Tuttavia la semplicità stilistica e tematica biasimata negli anni Quaranta è ricomparsa a partire dagli anni Sessanta, grazie al reinquadramento teorico e alla nuova legittimazione istituzionale che hanno recuperato i modelli e i protagonisti del documentario della prima metà del secolo. Sia in Germania che negli Stati Uniti i musei – in testa il MoMA con il direttore del dipartimento di fotografia John Szarkowski – e una nuova generazione di fotografi – tra cui Lee Friedlander, Garry Winogrand, Robert Frank, Diane Arbus e Bernd e Hilla Becher[47] – hanno rispolverato l'esempio paradigmatico di Evans e del fotografo tedesco August Sander (noto per la raccolta fotografica *Antlitz der Zeit*, 1929, anticipazione di un monumentale progetto di ritratti di uomini e donne del ventesimo secolo di tutte le classi sociali, le professioni e i mestieri), attraverso iniziative editoriali ed espositive congiunte (per esempio la mostra *New Documents*, tenutasi al MoMA nel 1967, la ripubblicazione di *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans nel 1960 e la pubblicazione sei anni dopo della sua serie di ritratti fotografici di viaggiatori scattati nella metropolitana con il titolo *Many are Called*). Riprendendo l'idea di "stile documentario", essi hanno incarnato nuovamente quell'estetica, enfatizzandone l'autonomia artistica più che l'impegno per una generale sensibilizzazione dell'opinione pubblica ai temi sociali[48]. Ne sono esempi la galleria di personaggi eccentrici, dalle identità fuori dal comune, in pose dirette e schiette davanti all'obiettivo di Arbus, e le sistematiche inquadrature delle architetture

[46] Cfr. *Ivi*, pp. 415-416.

[47] Per il legame tra questi fotografi e la corrente documentaria degli anni Trenta, cfr. Chevrier, Jean-François, *Walker Evans & Dan Graham*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 6, e Clarke, Graham, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2009, pp. 174-177.

[48] Per questo revival ampiamente sostenuto dalle istituzioni, con cui si manifestò in modo considerevole e sfaccettato il nuovo corso della tendenza documentaria, e per le altre iniziative editoriali ed espositive, cfr. Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., pp. 116-118, 120-121 e 416-417. A titolo di esempio per il ruolo cruciale dei musei in questo revival, è citata anche la mostra *New Topographics* (George Eastman House, Rochester, New York, 1975): cfr. *Ivi*, pp. 117 e 417 (nota 18).

industriali fotografate in bianco e nero e secondo criteri tipologici dai coniugi Becher (**figg. 2** e **3**).

L'effetto di neutralità e l'approccio distaccato al soggetto sono stati presi ad esempio dalla nuova ondata documentaria negli anni Sessanta, in cui l'autore intendeva annullarsi per lasciare il soggetto "parlare da sé", quindi prendendo le distanze dall'intento persuasivo, e riaccreditare l'idea dell'utilità sociale e insieme l'ambizione alla neutralità del documentario; in tal modo l'ambiguità dell'arte documentaria è stata riproposta nella supposta inconciliabilità tra l'autore e il soggetto. L'aspirazione alla scomparsa dell'autore dall'opera[49] si è rivelata in modo più che evidente in ambito cinematografico: a partire dagli anni Sessanta e nel corso del decennio successivo, il "cinema della realtà" (nelle varie formule del *Cinema Verité* e del *Direct* o *Observational Cinema*) ha cercato di favorire un incontro tra soggetto e pubblico quanto più diretto possibile. Ne sono esempi i film *High School* (1968) di Frederick Wiseman (ritratto di un tipico giorno di un gruppo di studenti della Northeast High School di Philadelphia) e *Primary* (1960) di Robert Drew (sulle elezioni primarie del Wisconsin tra John Kennedy e Hubert Humphrey), in cui l'apparente neutralità del tono giornalistico si combina a un rigido approccio osservativo. La volontà di "correggere" il macroscopico errore della forma documentaria – la presunzione di persuadere, l'arroganza della propaganda ideologica – si è trasformata nel presupposto di un errore altrettanto vistoso: l'illusione di poter essere «descriptive (rather than prescriptive)»[50].

L'emergere del "cinema osservazionale" ovviamente è stato anche il risultato di un generalizzato mutamento del clima culturale, «at the end of the quiet fifties and during the heyday of descriptive, observation-based forms of sociology. It flourished as the embodiment of a presumed "end of ideology" and as a fascination with the everyday world. It had less obvious affinity with the social plight or political anger of those who occupy the margins of society», secondo Bill Nichols[51]. Inoltre, a partire dagli anni Sessanta, la disponibilità delle telecamere 16mm e dei registratori di piccolo formato e portatili, dispositivi leggeri ma di alta

[49] Sul versante letterario la scomparsa dell'autore è stata teorizzata da Roland Barthes in un saggio del 1968, dove ha risolutamente affermato che il «prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore»: cfr. Barthes, Roland, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988, pp. 51-56 [p. 56].
[50] Arthur, Paul, *Jargons of Authenticity (Three American Moments)*, in Renov, Michael (a cura di), *Theorizing Documentary*, New York/London, 1993, pp. 108-134 [p. 110].
[51] Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., p. 160.

qualità, ha reso possibile in fase di ripresa una sincronizzazione tra il suono e le immagini più agile e veloce, aumentando così di molto le capacità del mezzo di "catturare" l'esperienza colta nel suo farsi. Ha infine avuto un peso determinante anche la volontà di contrastare i film di finzione dell'industria cinematografica hollywoodiana, i cui principi erano considerati opposti a quelli del documentario (in particolare l'invenzione della trama, che spesso deviava dai problemi reali della società). Questo aspetto ci interessa poiché evidenzia che il linguaggio documentario è emerso in modo ciclico contro espressioni artistiche e culturali meno interessate a un confronto diretto con il mondo esterno[52].

Prolungandosi fino agli anni Ottanta, questo revival ha dato nuovo vigore e maggiore diversificazione alle strategie documentarie in ambito artistico, dall'estetica dell'archivio basata sul montaggio di immagini, testi e altri documenti, all'uso della fotografia in un contesto di critica sociale e politica, al film e all'emergente linguaggio video; queste iniziative, spesso connotate da intenti di controinformazione e desiderose di sancire la propria distanza rispetto ai codici del fotogiornalismo e dei media, alcune volte ne hanno ribadito i limiti, ma hanno anche fatto emergere discorsi critico-teorici sfaccettati. Ad esempio, un rapido sguardo alla situazione italiana negli anni Settanta mostra che il tema dell'impegno sociale e politico, di come conciliare l'arte (non solo documentaria) e la militanza, era molto sentito. Come hanno indicato le storiche dell'arte Cristina Casero ed Elena Di Raddo, a quel tempo gli artisti agivano in autonomia o in esplicito antagonismo alla politica ufficiale e mettevano in atto una verifica dello statuto stesso dell'arte, della sua possibilità di incidere nel reale, a volte interpretandola in modo letterale come intervento nel sociale (per esempio nelle fabbriche per promuovere l'autocoscienza culturale degli operai). Inoltre, la loro riflessione sulla comunicazione ufficiale, sulla retorica dei mass media, dai giornali illustrati alla televisione, evidenziava che il linguaggio può essere strumento di comunicazione ma anche di oppressione e mistificazione. Si trattava di «attaccare il mito della visibilità (vedere come conoscere) in nome della quale ci accecano», ha affermato in proposito l'artista Fernando De Filippi in un breve intervento senza titolo del

[52] «At the height of the Depression, in the cauldron of late sixties' rebellion, and in the throes of Reagan's disastrous economic policies, journalistic assaults on Hollywood's irresponsibility have directed normally myopic media attention to nonfiction's promise of greater verisimilitude»: cfr. Arthur, Paul, *op. cit.*, p. 109.

1977[53]. Nell'ambito dell'arte concettuale gli artisti analizzavano il mezzo fotografico, esaltandone la valenza politica, privandolo della caratteristica dell'oggettivazione e riuscendo a mettere in questione, nel cortocircuito linguistico tra messaggio verbale e visivo, la retorica iconografica, l'informazione comunicata[54] – come nelle indagini visive di Paola Mattioli, al di fuori delle logiche del reportage, sul ruolo della donna, sulla città e società dell'epoca, in un intreccio quindi tra temi socialmente impegnati e riflessione sul linguaggio[55].

Un altro esito interessante, per quanto di breve durata, è stato il cinema militante, una forma visiva anti-spettacolare, documentaria, collettiva e realizzata con formati leggeri come strumento di controinformazione diretta. A titolo di esempio cito *Sabato Domencia e Lunedì* (1968), di Ansano Giannarelli (1933-2011), un film-inchiesta di venticinque minuti sulla condizione della donna nella Milano industriale operaia: il regista ha seguito le giornate di tre operaie militanti (l'attività sindacale, le faccende di casa, il percorso per arrivare a lavoro) restando volutamente fuori dalla fabbrica e privilegiando la dimensione politica del privato per raccontare lo sfruttamento femminile domestico prima ancora che lavorativo. Per concludere, mi sembra interessante il riferimento ai «12 minuti di materale quasi "bruto", ossia ben poco confezionato nella forma-montaggio», del film *Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli* (il secondo episodio del progetto collettivo *Documenti su Pinelli*, 1970), realizzato da un gruppo di lavoro capitanato dal regista Elio Petri (1929-1982); la fredda ricostruzione delle testimonianze degli agenti di polizia sul presunto suicidio dell'anarchico Giuseppe Pinelli (fermato per la strage di Piazza Fontana e poi riconosciuto innocente), seguita dal confronto dei titoli delle testate nazionali con alcune pubbicazioni di controinformazione, mette in scena l'ipotesi dell'omicidio mascherato da suicidio[56].

---

[53] De Filippi, Fernando, [senza titolo], in "Data", n. 28/29, ottobre-dicembre 1977, p. 77.
[54] Cfr. Rinaldi, Rosamaria, *Fotoromanzi fatti a pezzi*, in "Data", n. 31, marzo-maggio 1978, p. 52.
[55] Per questo focus sulle forme di arte impegnata negli anni Settanta in Italia e per il suo approfondimento, cfr. Casero, Cristina, e Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, e Id., *La parola agli artisti: arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Lissone, Milano, Museo d'arte contemporanea, Postmedia books, 2016 (catal. mostra, Lissone). Per Paola Mattioli il fotografo non può essere assente come soggetto, anzi la fotografia, in un meccanismo di rispecchiamento, è anche uno strumento di autoindagine: cfr. Casero, Cristina, e Elena Di Raddo, *La parola agli artisti…*, cit., p. 26.
[56] Per entrambi gli esempi, cfr. Malvezzi, Jennifer, *Immagini e parole per la rivoluzione. Film e video militanti nella Milano del "lungo decennio"*, in *Ivi*, pp. 59-71; per quanto riguarda la citazione, le parole sono di Christian Uva, esperto di cinema e media audiovisivi, e sono riportate in *Ivi*, p. 64.

1.3 L'immagine documentaria tra arte e mass media

1.3.1 La svolta documentaria di fine secolo: le cause principali e il contesto artistico

La scompaginazione che sotto diversi aspetti ha caratterizzato il mondo alla fine dello scorso secolo ha senza dubbio alimentato il bisogno di relazionarsi con la realtà e con eventi spesso drammatici. La disintegrazione del blocco sovietico e la riconfigurazione geopolitica che ne è conseguita; la Prima guerra del Golfo (gennaio-febbraio 1991) che sancì l'egemonia militare degli Stati Uniti, ormai rimasta l'unica superpotenza nel quadro internazionale; l'attentato alle Torri Gemelle dieci anni dopo (11 settembre 2001); le continue ondate migratorie, i rifugiati politici, i problemi di accoglienza e di integrazione, e il necessario reciproco confronto tra culture diverse: queste ed altre crisi si situavano nel contesto della globalizzazione economica e culturale.

L'urgenza storica e politica di documentare la realtà non è tuttavia la sola causa individuabile. A partire dall'inizio degli anni Novanta la rivoluzione tecnologica e digitale, lo straordinario sviluppo dei mass media, la comparsa di Internet sono altri fattori determinanti nel considerare la trasformazione dello statuto delle immagini documentarie e il loro vertiginoso aumento nel panorama iconico contemporaneo. La (ri)produzione, la circolazione e la riappropriazione dell'informazione, anche e soprattutto in forma visiva, sono avvenute da allora con una libertà e una velocità senza precedenti. L'accesso alle tecnologie si è esteso e semplificato e il numero degli utenti è cresciuto in modo esponenziale, abbattendo le distanze geografiche e dunque amplificando il senso di immediatezza e prossimità di questo nuovo regime della comunicazione. La convergenza tra i media e le tecnologie, le cui funzioni si sono progressivamente sovrapposte, ha accelerato questi processi. La domanda e l'offerta di visibilità non hanno smesso di aumentare, e la miriade di immagini mediatiche è diventata tale da sconvolgere il concetto di rappresentazione visiva del mondo, rendendo instabili i confini tra realtà e finzione. Nuove immagini dal forte impatto politico e sociale – cui oggi siamo a tal punto abituati da considerarne scontata la presenza – hanno fatto la loro comparsa proprio

all'inizio degli anni Novanta, per poi diffondersi velocemente, allargando e modificando sensibilmente il campo del visibile svelando regioni prima sconosciute[57]. Da allora l'immaginario sociale della catastrofe, della guerra, della crisi e del potere si è alimentato di questa tipologia di immagini. La ridefinizione digitale dell'immagine ha ulteriormente contribuito a minare nel profondo il nesso con il suo referente, la realtà, colpendo le fondamenta del concetto stesso di rappresentazione.

Questa complessa evoluzione della sfera iconica e mediale ha avuto l'effetto di risollecitare la riflessione sulla definizione di immagine, sulle sue declinazioni plurali e sul suo ruolo nella società contemporanea, in ambiti disciplinari diversi dalla storia dell'arte. La peculiare prospettiva di indagine degli studi sulla cultura visuale è stata stimolata proprio da questi rivolgimenti intorno all'oggetto "immagine": con le formule "iconic turn" e "pictorial turn" coniate in quell'ambito è stato riconosciuto «il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea»[58]. Anche i *cultural studies*, i *feminist studies* e i *postcolonial studies* si situano in questo ampio contesto di riflessione stimolata anche dai cambiamenti dell'iconosfera nella contemporaneità e hanno accresciuto la consapevolezza intorno ai problemi attinenti alla rappresentazione, contribuendo a loro volta allo sviluppo della più ampia prospettiva dei *visual culture studies*. La svolta documentaria in ambito artistico e in generale la profonda trasformazione dello statuto dell'immagine documentaria sono incomprensibili se non si considera anche questo fervore intellettuale.

L'urgenza storica e politica di documentare la realtà si è tradotta, come detto, nella ri-politicizzazione dell'arte negli anni Novanta «after a twenty year long hiatus induced by Reaganism and the artistic dumbing down which came with it»,

[57] Di queste immagini si possono trovare diversi esempi in Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 19-20: in particolare risulta pertinente il riferimento alle immagini trasmesse dalle videocamere dotate di mirino installate sulla punta dei missili, nel corso della Prima guerra del Golfo (1991), alle immagini riprese dalle videocamere di sorveglianza e trasmesse in tempo reale dai monitor, infine alla sempre più globalizzata copertura mediatica, in diretta, di eventi storici drammatici che hanno avuto spesso un ruolo sociale e politico di cesura, di cui la caduta del Muro di Berlino nel 1989 e l'attacco alle Torri Gemelle nel 2001 costituiscono gli emblemi in apertura e a chiusura di un decennio, gli anni Novanta, ricco di esempi in tal senso (sono citati il bombardamento di Baghdad nell'agosto del 1990, i colpi di cannone contro il Parlamento russo nell'ottobre del 1990 e i funerali di Lady Diana nel settembre del 1997).

[58] *Ivi*, p. 31: le formule appartengono rispettivamente a Gottfried Boehm e a W. J. T. Mitchell, esponenti degli studi sulla cultura visuale di area tedesca e angloamericana (sviluppati in parallelo negli anni Novanta), che riconoscono l'importanza di sottolineare questa svolta.

come ha schematizzato un po' semplicisticamente Hito Steyerl[59]. L'accresciuto potere del sistema mediatico ha da parte sua incentivato una risposta in forma documentaria nell'arte, spingendo gli artisti a rivolgersi agli eventi e ai fenomeni del mondo esterno e ad adoperare gli stessi media impiegati nel sistema di comunicazione di massa. Da allora l'arte documentaria per diffondere i propri messaggi è entrata nello spazio pubblico della città con strategie pubblicitarie, oppure è ricorsa allo strumento di marketing del sondaggio; ha interloquito con il reportage, il giornalismo e il fotogiornalismo, e il cinema documentario; è ricorsa a Internet e alla sua capillarità per costruire una rete alternativa di informazioni attraverso forum, piattaforme e blog; è entrata nel mondo del sapere con incontri nelle università, attraverso interventi sulle riviste, cartacee e on-line, e costruendo archivi.

Una prima modalità in cui l'approccio documentario nell'arte si è manifestato è la "Context Art" (*Kontext Kunst*), espressione introdotta all'inizio degli anni Novanta dal curatore Peter Weibel per indicare il rinnovato interesse di artisti emergenti verso il contesto storico e sociale dopo le prevalenti tendenze autoreferenziali degli anni Ottanta[60]. Le pratiche della "Context Art" portavano il discorso sulle condizioni ideologiche, sociali e politico-economiche della produzione artistica, facendo critica dei rispettivi sistemi istituzionali; il comune denominatore di metodi di contestualizzazione radicati nell'arte concettuale ma differenti nei media e nelle strategie formali era dunque la critica sociale. «Since documents were usually involved in assessing these parameters», ha scritto Steyerl riferendosi alla "contextual art", «working with or upon them was self-evident. Documents were used, or sometimes simply brandished, in order to evidence archival research, social inquiries or alternative knowledge production»[61]. L'impiego di documenti nella ricostruzione del contesto, in ricerche d'archivio e indagini sociali ha aperto la strada alla definizione di un'"arte documentaria"

[59] Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, in "Re-visiones", n. 1, 2011, http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle37.html (accesso del 03/10/2018).
[60] L'espressione, ufficializzata nel 1993 con la mostra *Kontext Kunst. The Art of the 90's*, curata da Weibel alla Neue Galerie di Graz, ebbe vita breve e scarsa risonanza, e l'appropriazione da parte di Weibel fu molto criticata dalla comunità artistica perché ritenuta troppo generica: cfr. Gordon Nesbitt, Rebecca, *False Economies – Time To Take Stock*, in Eigenheer, Marianne (a cura di), *Curating Critique*, Frankfurt/Main, Revolver, 2007, pp. 32-38, https://www.researchgate.net/publication/263818410_False_Economies_-_Time_to_Take_Stock (accesso del 20/10/2018).
[61] Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit..

composita e sfaccettata. Bettina Steinbrügge ha parlato in proposito di una seconda ondata di critica istituzionale negli anni Novanta, «nello stesso momento in cui si registrava per la prima volta una sorta di revival dei metodi di lavoro vicini al giornalismo investigativo»[62].

In questa prima fase di sviluppo delle pratiche documentarie, le ambiguità connesse a una definizione incerta della natura e tipologia dei documenti di varia natura (per esempio fotografie storiche, spezzoni *found footage*, lettere e altri testi e materiali d'archivio) si sono rese palesi con il loro impiego disattento. Uno dei problemi ha riguardato le politiche d'archivio, ossia la conservazione, gestione e trasmissione da parte di istituzioni-archivi che ne hanno l'autorità, la cui opportuna considerazione è un aspetto imprescindibile nel lavoro degli artisti che ricorrono all'utilizzo di immagini storiche[63]. L'appropriazione acritica dei documenti e una quasi esclusiva attenzione al contenuto della ricerca, senza un'adeguata considerazione della sua trasposizione formale, sono sfociate in un'impasse nella produzione di immagini documentarie che reiterava paradigmi e idee convenzionali intorno ai concetti di verità e oggettività già appartenuti ai loro precedenti storici. L'obsoleta funzione di trasmissione della "verità documentaria", ora definita controinformativa (opposta a quella ufficiale ma di fatto altrettanto autoritaria e arbitraria), ha fatto trascurare le relazioni storiche e di potere che i documenti sempre incorporano in quanto espressioni più o meno incomplete e tendenziose di autorità dominanti[64], e che spesso celano con la loro aura di neutralità. Tra i tanti

---

[62] «Gli artisti stavano cominciando a lavorare intorno all'idea di ricerca e di archivio, ad utilizzare vere e proprie tecniche giornalistiche di documentazione, e a riflettere su concetti come il contesto e la produzione di conoscenza»: così ha proseguito Steinbrügge sulla cosiddetta "svolta documentaria" in Bertolotti, Francesca (a cura di), *Bulletin #1. The Documentary in Contemporary Art Practice*, Berlino, Archive Books, 2012, p. 49.

[63] Cfr. Steyerl, Hito, *Politics of the archive. Translations in film*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, 2008, http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en (accesso del 05/05/2017). Per un approfondimento sulle problematiche relative all'impiego di materiale *found footage* nella realizzazione dei documentari "a base d'archivio", cfr. Bertozzi, Marco, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio Editori, 2012.

[64] Un documento può diventare «an instrument used to shape "convenient truths" on behalf of those who wield power»: con queste parole il collettivo artistico Raqs Media Collective ha fatto riferimento nello specifico al FIR (First Information Report), redatto dalla polizia indiana «when they receive information about the commission of a cognizable offence. Looking at FIRs is an exercise in the observation of the intersection and interlacing of many kinds of narrative strategies and claims to truth»; infatti, leggiamo ancora, «What can be said about an FIR is generally valid for most "documents"»: Raqs Media Collective, *First Information Report*, 2003, http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/b1c525b6-b75f-450c-b876-d693c6e60ba3.pdf (accesso del 17/02/2018).

aspetti del relazionarsi con i documenti, questo è uno dei più rischiosi[65]. Infatti, se l'obiettivo di una ricerca artistica documentaria è la decostruzione del potere, sia esso politico o dell'informazione *mainstream*, la consapevolezza di questa intrinseca ambiguità è l'imprescindibile punto di partenza. «The contemporary moment, nothing if not a contest of images that seeks to define "globality", demands documents as counterweights to its own "documentary" record», ha scritto nel 2003 il collettivo artistico Raqs Media Collective, attivo anche in ambito editoriale e curatoriale[66]: fare controinformazione, soprattutto in ambito artistico, implica dare un peso critico alle immagini, fornendo gli strumenti per problematizzare i documenti impiegati, visivi e non, per neutralizzarne l'apparente naturalezza.

Riassumendo: negli anni Novanta la coesistenza di proposte alternative e sperimentali e di pratiche più convenzionali era sintomo di mutamento e graduale differenziazione[67]. Parallelamente, anche i confini tra arte e cinema, che separavano il documentario come opera d'arte e critica sociale dal documentario propriamente cinematografico, si facevano più porosi[68]. Il crescente ricorso al linguaggio documentario e la sua evoluzione sono approdati soprattutto alla reinvenzione e diversificazione delle sue forme, che hanno potuto attuarsi sull'onda di una riflessione critica resa necessaria da molteplici fattori: la perdita di credibilità dell'immagine documentaria convenzionale e la sua inadeguatezza a esprimere la complessità della realtà contemporanea, la sovrabbondanza e crescente indistinzione delle immagini contemporanee di varia provenienza, quindi l'impossibilità di far valere ancora paradigmi di verità antiquati nel regime visivo della comunicazione massmediatica e della globalizzazione, in cui l'idea della rappresentazione era stata indebolita alla base. La riflessione sul mezzo e sulla ricezione delle immagini è stata necessaria per reinterpretare la funzione documentaria (soddisfare l'urgenza storica e politica di raccontare l'età

[65] «Within the wave of excitement associated with the use of social documentarism, important aspects of the character of documents were neglected by many producers. Since documentarism was automatically assumed to be enlightened and critical, many producers paid little attention to the fact that, on the contrary, documents are usually condensations of power»: Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit..

[66] Raqs Media Collective, *First Information Report*, cit..

[67] T. J. Demos per esempio ha sottolineato il contributo dato da molti artisti, di cui propone degli esempi, nel reinventare le strategie documentarie, in ciò rifiutando «the earlier "engaged" artistic solutions of activism and political art *from the 1990s*, where traditional documentary strategies yielded authoritative exposés based on now-outdated regimes of truth», ancora presenti in quel decennio: cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. XXI, corsivo mio.

[68] Cfr. Bertolotti, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 49.

contemporanea): oltre ad appropriarsi del contenuto di realtà e relazionarsi con l'immagine mediale adoperando le medesime tecnologie, gli artisti hanno attuato una più decisiva decostruzione delle attitudini percettive attraverso l'elaborazione formale, che ha acquisito pertanto un grandissimo rilievo. La trasformazione dell'immagine documentaria artistica è stata dunque un'inclinazione a fondere l'istanza estetica e l'istanza politica, nella consapevolezza che le possibilità critiche sono amplificate dalle strategie formali.

1.3.2 Arte e mass media: la nuova logica dell'immagine documentaria

L'estetica attrattiva di alcune immagini mediali che documentano notizie e fatti di cronaca (televisive e nel web, non solo giornalistiche ma prodotte anche nella sfera del privato) inchioda la nostra attenzione, ma è anche ingannevole e inaffidabile poiché basata più sulle emozioni del momento incorporato che non sulla realtà presumibilmente documentata. Nell'approssimarci agli eventi ed esperienze del mondo, quelle immagini fanno leva sempre di più sulle sensazioni che trasmettono, tra cui insicurezza, euforia, panico, paura, orrore; sono spesso confuse, sfocate, poco leggibili (penso ad esempio alle riprese amatoriali dei cellulari, a quelle delle telecamere di sorveglianza e alla recente frontiera delle videocamere indossabili tipo GoPro), ma proprio per questo creano con il loro senso di immediatezza un effetto di verità che il più delle volte incontra da parte nostra una ricezione passiva, dunque non è problematizzato. Il diffuso bisogno di vedere è soddisfatto, in questo caso, da immagini in cui si vede sempre meno.

All'opposto, grazie a potenti dispositivi ottici che superano sempre di più le capacità dell'occhio umano, un'altra categoria di immagini soddisfa le nostre pulsioni scopiche mostrandoci realtà prima inaccessibili o da prospettive prima irraggiungibili: quelle macroscopiche dei corpi celesti riprese dai satelliti artificiali e quelle microscopiche della biologia e anatomia umane esplorate nel settore scientifico e medico. Anche queste immagini hanno dei limiti percettivi, anche se in continua evoluzione, connessi al livello di precisione ottica e alla capacità di risoluzione raggiunti dalla tecnologia; tuttavia esse si fondano concettualmente sul rigore della visione oggettiva propria dell'ambito scientifico cui appartengono.

La produzione iconografica, in questi suoi estremi, mostra che non è più possibile separare chiaramente il cosa si vede e il cosa non si vede, i cui parametri variano continuamente tanto in base al progresso tecnologico quanto a valutazioni sociali e culturali. La soglia di *detectability*, che per il filosofo Andrea Pinotti riguarda il confine tra ciò che è documentato e ciò che non viene registrato[69], è sempre più una questione di *come* l'immagine consente di vedere (a livello tecnico) e di *come* comunica (la sua estetica e i corrispondenti significati culturali e sociali), aspetti entrambi dipendenti dal contesto di produzione e impiego. Dunque anche il grado di incertezza ravvisato nel contemporaneo regime visivo dipende dal contenuto e dallo scopo dell'immagine: una maggiore leggibilità serve a soddisfare lo scopo informativo scientifico e di una parte della cronaca giornalistica; domandarsi perché in altri casi intervenga un'estetica discordante con l'intento informativo è un passo verso una possibile chiave di lettura del linguaggio documentario contemporaneo.

In questa direzione, un'impeccabile analisi di come l'iperdiffusione delle immagini della realtà nei media abbia profondamente influito sullo statuto dell'immagine documentaria è offerta da alcuni interventi di Hito Steyerl, la quale, prendendo in considerazione una tipologia di immagini mediali, ha sostenuto che la chiara leggibilità delle informazioni, la qualità tecnica, l'aderenza al reale secondo il principio mimetico non sono più gli unici parametri in base ai quali un'immagine è giudicata credibile. Paradossalmente, il grado di realismo e il senso di autenticità si rafforzano quando il suo messaggio risulta carente o confuso e vivificato da un'intensità emotiva grazie a cui avvertiamo una prossimità senza filtri. Pensiamo alle immagini di cronaca delle violenze nei cortei di manifestanti, che, traballanti, trasmettono il senso di panico proprio del disordinato svolgersi degli eventi; oppure a quelle in presa diretta degli sport estremi, ugualmente imprecise e sconnesse, in cui il limite visivo traduce emotivamente il pericolo dell'impresa cui assistiamo. Il crollo del ponte Morandi a Genova del 14 agosto 2018 ha offerto esempi recenti sia della limitatezza visiva che dell'accresciuta intensità emotiva delle immagini della realtà riutilizzate dai media: quelle riprese dalle telecamere di sicurezza al di sotto del viadotto mostrano marginalmente lo schianto per pochi istanti prima che il campo visivo sia completamente oscurato

[69] Cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 253-254.

dalla polvere; mentre un video amatoriale trasmesso da alcuni notiziari mostra il momento del cedimento del ponte, parzialmente distinguibile in lontananza nel nubifragio, ma sono le urla di paura di chi ha realizzato la ripresa a comunicare la gravità e la drammaticità dell'evento, che non sarebbe stato riconoscibile con altrettanta immediatezza al di fuori del contesto informativo in cui le immagini sono state utilizzate. Oserei dire che il vero soggetto di questo video è la reazione emotiva istantanea del suo autore, che rimanendo invisibile dietro l'obiettivo favorisce l'immedesimazione di noi spettatori.

Questa circostanza della progressiva "astrazione emotiva" della nuova immagine, per via della sua paradossale miscela di insufficienze visive, verismo, forte impatto emotivo e spettacolarità senza precedenti, la assimila a uno strumento di intrattenimento, «an incoherent mix of tragedy and grotesqueness, which catapults the old curiosity of the vaudeville into the digital age»[70]. L'aura di autenticità dell'immagine contemporanea è anch'essa un'illusione. «In this affective mode, documentary forms create false intimacy and even false presence»[71], ha scritto ancora Hito Steyerl. Immagini siffatte sono metafora dell'incertezza del corso storico attuale ma anche della precarietà che grava sull'idea di rappresentazione nella contemporaneità, infine del perenne bilico teorico della modalità documentaria stessa. Inoltre la sensazione di immediatezza (come negli esempi appena proposti, in particolare l'ultimo) le sovradimensiona e le drammatizza, innescando una forma di partecipazione emotiva involontaria e profondamente contraddittoria, uno stordimento tanto forte quanto rapido è il suo risolversi in una passiva indolenza.

Secondo quest'interpretazione, lo sfruttamento di quest'estetica anche nei contesti in cui, in accordo con lo scopo informativo, il contenuto dovrebbe essere veicolato in modo chiaro, sarebbe il sintomo a livello culturale di un sistema di controllo sempre più ampio e capillare improntato al disorientamento e al progressivo declino della nostra capacità di discernimento; sarebbe dunque, più estesamente, lo specchio della diffusa condizione di crisi dell'età contemporanea, priva di punti di riferimento certi, anzi caratterizzata dalla cronica "dubitabilità"

[70] Steyerl, Hito, *A language of practice*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 226.
[71] Steyerl, Hito, *The Uncertainty of Documentarism*, in *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-Garde*, "Chto delat?", settembre 2007, https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-55/the-uncertainty-of-documentarism/ (accesso del 23/01/2017), oppure https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/si_makefilm1.pdf (accesso del 28/08/2017).

delle informazioni dall'ambito ristretto della cronaca nazionale al raggio globale della disuguaglianza politica e sociale. Seguendo Steyerl in questa direzione, anche T. J. Demos ha sottolineato la correlazione tra questo regime estetico-emotivo dell'immagine documentaria e il regime politico e affettivo della società nel momento storico attuale, ma ha aggiunto che quest'estetica può essere proficuamente adoperata, come vedremo, anche per acquisire una nuova consapevolezza politica[72].

In conclusione, l'aderenza al reale non risiede più nella logica della rappresentazione ma in quella dell'espressione; un diverso "spirito di verità" si è sostituito al naturalismo della visione, istituendo una differenza paradigmatica rispetto al prototipo di immagine documentaria prevalso nel XX secolo. Steyerl ha denominato il principio che sintetizza e identifica questo sostanziale mutamento "the uncertainty principle of modern documentarism"[73]; questo non deve necessariamente essere demonizzato, anzi, il definitivo crollo della fiducia nell'immagine documentaria, il suo stato di incertezza ormai cronico, è ciò che le conferisce nuove ragioni di attualità e l'opportunità di una sua radicale ricostituzione[74].

1.4 Principi e stili della fotografia e del cinema documentari

1.4.1 Sul realismo: osservazioni preliminari

Il realismo consentito dall'immagine fotochimica ha amplificato la sensazione di percepire l'oggetto innescata dalla sua rappresentazione mimetica e resa manifesta dal linguaggio deittico (quello che, come un dito indice, sembra

[72] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., pp. 88-89, e Papadopoulos, Dimitris, Niamh Stephenson e Vassilis Tsianos, *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*, London, Pluto Press, 2008, p. 218.

[73] Secondo un'altra formula, «the form of their construction presents the real image of their conditions», in riferimento alle immagini documentarie contemporanee definite da questo principio: cfr. Steyerl, Hito, *The Uncertainty of Documentarism*, cit..

[74] «Let me suggest that this uncertainty is not some shameful lack, which has to be hidden, but instead constitutes the core quality of contemporary documentary modes as such»: Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit.. Quando non diversamente specificato, il quadro sintetizzato da Steyerl in merito all'immagine documentaria nell'era della comunicazione di massa è presentato principalmente nel testo appena citato e in Steyerl, Hito, *The Uncertainty of Documentarism*, cit..

puntare e dire: "questo è la tale cosa") con cui ci riferiamo ad essa[75]. L'immagine fotografica è apparsa più di ogni altra in grado di cancellare la coscienza della separatezza tra la realtà e l'immagine, ed è sulla sua intrinseca referenzialità che si è fondato il mito dell'oggettività che ha caratterizzato la storia novecentesca dell'immagine documentaria. Roland Barthes ha individuato l'essenza della fotografia nel suo dipendere dalla contingenza del reale, l'*hic et nunc* che gli ha fatto considerare la fotografia una prova storica di grado superiore[76]. Tuttavia, Barthes ha aggiunto, la fotografia partecipa al contempo all'ordine della realtà e all'ordine dell'immagine, un'ambiguità molto bene espressa da Susan Sontag nei suoi saggi sulla fotografia. L'immagine non offre la realtà ma un "effetto di realtà", cosicché è «la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée»[77]. Dunque l'immagine realistica è una strategia di produzione di senso (il senso "realtà"), mentre la macchina illude di poter ripresentare la realtà che è stata in un certo momento davanti all'obiettivo. La fotografia è una «trasparenza strettamente selettiva», per Sontag[78], in cui la qualità testimoniale rispetto alla contingenza di un momento passato coesiste con l'inevitabilità dell'interpretazione, proprio perché essa è un frammento di realtà, dunque un'informazione decontestualizzata. L'immagine fotomeccanica è quindi *Thesis* e *Physis* insieme,

[75] Il linguaggio deittico identifica l'illusione che nella pittura voleva «far passare il più pesante carico di affermazione mediante l'astuzia di una somiglianza convincente»: Foucault, Michel, *I sette sigilli dell'affermazione*, in Id., *Questo non è una pipa*, SE, 1988, pp. 61-80. Il realismo consentito dall'immagine fotochimica ha fatto dire a Roland Barthes che «nella foto, la pipa è sempre una pipa», riproponendo per la fotografia l'asserzione rappresentativa che Magritte aveva negato alla pittura: Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1980, p. 7.

[76] Il noema della fotografia risiede nella duplice condizione del referente fotografico che è reale e passato al contempo – «la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obbiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna» – è il paradosso temporale dell'"è stato", la contingenza di un momento reale ormai passato colto dalla fotografia: cfr. *Ivi*, pp. 77-78, corsivo nel testo. Per il riferimento alla fotografia come prova immediata della realtà, cfr. *Ivi*, p. 81.

[77] Barthes, Roland, *L'effet de réel*, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, in "Communications", n. 11, 1968, pp. 84-89 [p. 88], http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 (accesso del 26/10/2017). Con un'altra formula Barthes ha espresso il medesimo concetto altrove in riferimento al referente fotografico: «né immagine né reale, ma un essere nuovo in tutto e per tutto: un reale che non si può più toccare». Barthes, Roland, *La camera chiara…*, cit., p. 87. In questa peculiarità del referente fotografico risiede l'ambivalenza della fotografia, un'identità nuova in cui immagine e realtà coesistono nell'effetto di realtà.

[78] Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., p. 6. «La suprema saggezza dell'immagine fotografica consiste nel dire: "Questa è la superficie. Pensa adesso – o meglio intuisci – che cosa c'è al di là di essa, che cosa deve essere la realtà se questo è il suo aspetto"»: *Ivi*, p. 22. L'autrice torna sull'argomento in altri luoghi del testo, in particolare cfr. *Ivi*, pp. 77-78.

«essendo per natura *tendenziosa*, può mentire sul senso della cosa, ma mai sulla sua esistenza»[79].

La consapevolezza di questa duplicità ha reso fondamentali le considerazioni sulle specificità tecniche, materiali e mediali dell'immagine in quanto rappresentazione, sempre costruita e artefatta, della realtà, specialmente in seguito all'avvento del digitale. L'epocale passaggio da strumenti analogici a tecniche digitali, secondo l'architetto William J. Mitchell, avrebbe decretato la fine del rapporto indessicale delle immagini con la realtà e la perdita del loro valore testimoniale; alle immagini-documenti sarebbero subentrate le immagini-simulacri, «sganciate da ogni riferimento alla "realtà", infinitamente riproducibili e manipolabili e pienamente integrate in un circuito mediale digitale in cui dati e informazioni scorrono in modo sempre più rapido e fluido»[80]. Questa interpretazione si è fondata sulla presunta inaffidabilità dell'immagine digitale che è soggetta a una estrema manipolabilità; essa avrebbe iniziato a fare ciò che l'immagine analogica non poteva in nessun caso: mentire sull'"è stato" barthesiano. Tuttavia il presupposto dell'innocenza dell'immagine analogica è infondato, giacché anch'essa poteva essere alterata nelle fasi di ripresa, sviluppo e stampa (per esempio con tecniche di *trucage*, con il fotomontaggio)[81]. Parallelamente, la classica teoria fotografica barthesiana non deve essere utilizzata impropriamente in modo anacronistico; l'autore infatti era ben consapevole sia dell'apertura di senso cui nessuna immagine fotografica sfugge, sia dell'eventualità che essa possa, per mano del suo autore, mentire[82]. In secondo luogo non va dimenticata la distinzione

---

[79] Barthes, Roland, *La camera chiara…*, cit., p. 87, corsivo nel testo. Per il riferimento al dibattito tra *Thesis* e *Physis* nella fotografia, cfr. *Ivi*, p. 89.

[80] Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., p. 148. Per l'interpretazione del passaggio al digitale come evento epocale sostenuta da W. J. Mitchell in *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era* (Cambridge, Mass. – London, The Mit Press, 1992), cfr. *Ivi*, pp. 147-149.

[81] O ancor prima della ripresa, agendo direttamente sulla scena, per esempio ricostruendola in parte o del tutto o spostando gli oggetti presenti sul posto, perfino i cadaveri: cfr. Clarke, Graham, *op. cit.*, p. 187. In merito alla ripresa, è anch'essa una forma di elaborazione, se non di manipolazione, del senso di ciò che un'immagine ritrae: intervenendo sull'inquadratura, sulla prospettiva e sulle proporzioni si può alterare il suo contesto. Cfr. Mitchell, W. J. T., *Realismo e immagine digitale*, in Coglitore, Roberta (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2008, pp. 81-99 [p. 86].

[82] Secondo Roland Barthes «i rari artifici che essa [la fotografia, n.d.a.] consente […] sono dei trucchi: la fotografia è elaborata solo quando bara» (*La camera chiara…*, cit., p. 87) e «la scena può essere manipolata dal fotografo; ma nel mondo dei *media* illustrati, essa diventa una scena "naturale" che il buon fotoreporter ha avuto il genio, vale a dire la fortuna, di sorprendere» (*Ivi*, pp. 34-35). Dunque Barthes era perfettamente consapevole dell'eventualità di una falsificazione estrema della fotografia, che era da imputare alle intenzioni del suo autore. Oltre questo, egli ammetteva l'esistenza di un livello epistemologico nel momento in cui affermava la tendenziosità della

tra le immagini fotografiche digitali e le immagini digitali elaborate sinteticamente al computer: la perdita del referente reale si attua soltanto nel secondo caso, mentre nel primo l'esposizione ad esso rimane fondativa del processo fotografico.

La nuova idea documentaria affonda le proprie radici in un territorio che è ormai al di fuori della disputa tra manipolabilità e affidabilità referenziale – quest'ultima non è più un requisito ambito. I concetti di realismo e autenticità (evidenza e oggettività) sono tutt'altro che assoluti e sovrastorici; essi dipendono da una complessità di fattori contingenti, tra cui il mutare delle coordinate culturali, gli usi sociali, ma anche le specificità mediali, tecnologiche e materiali. Due esempi lo dimostrano: le immagini delle videocamere di sorveglianza (digitali) e quelle dei reportage foto- e videogiornalistici provenienti dalle zone di guerre (un tempo analogiche, oggi digitali). Entrambe sono considerate dotate di grande valore testimoniale ma è il loro stile a costruire l'impressione di autenticità (nel primo caso la bassa definizione, l'indicazione in tempo reale del giorno e dell'ora, il punto di vista dall'alto e le riprese continue; nel secondo le inquadrature mosse, il punto di vista *in medias res* e le voci fuori campo)[83]. Quelle nozioni sono dunque tutt'altro che intrinseche alla genesi fotochimica o foto-digitale dell'immagine.

L'immagine digitale può essere pienamente realistica, poiché il realismo è un senso che si dà all'immagine; dovremo allora chiederci se e su cosa la nuova idea di immagine documentaria istituisce un proprio realismo, tenendo a mente che la realtà in un'immagine è sempre un effetto costruito. Sebbene questa gamma di riflessioni sia considerata ormai assodata, soffermarsi sul primo dei requisiti storici dell'immagine documentaria era un passaggio a mio parere obbligato per poter ancora oggi, nell'età di una tecnologia digitale avanzatissima, giustificare la legittimità di una definizione documentaria dell'immagine (essa può dirci ancora qualcosa della realtà). Se l'immagine documentaria ha una possibilità di esistenza oggi, e una sua identità, queste vanno trovate nella diversa gamma di specificità – storiche, culturali, tecniche, mediali – con cui essa costruisce l'effetto e il senso "realtà" nella contemporaneità.

La trasparenza e l'opacità compresenti in diverso grado in un'immagine attengono soprattutto a una scelta di stile, che intensifica o attenua l'impressione di

fotografia (cfr. *Ivi*, p. 87): è sulla realtà integrale, non sulla contingenza – il "così" di un singolo momento privato del suo contesto, dunque del suo senso – che la fotografia non ha potere probatorio.
[83] Cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 150-152.

"naturalità", occultando il carattere finzionale dell'atto rappresentativo (alludo qui all'etimo latino *fingĕre*, ossia modellare, plasmare)[84] o al contrario lasciando affiorare alcune delle regole che ne sono alla base. Possiamo individuare i più rilevanti limiti della concezione storica dell'immagine documentaria nella "presunzione di verità", *truth claim*, espressione con cui lo storico del cinema Tom Gunning ha enfatizzato che «this is not simply a property inherent in a photograph, but a claim made for it (dependent, of course, on our understanding of its inherent properties)»[85]. Secondo questo assunto, il documentario storico aveva la capacità e il dovere di rivelare la verità presumendo l'autorità dell'immagine fotografica nel registrare il mondo esterno mentre basava tale presunzione di verità su uno *stile* documentario. L'effetto di oggettività – "è davvero così" – poggiava dunque sulla capacità di utilizzare l'estetica dell'immagine per dissimulare l'estetica stessa, il fatto che il documentario è un linguaggio formale e uno strumento di narrazione, al pari del racconto di fantasia[86]. Il principio della mimesi è solo la strategia di produzione del senso "realtà" come trasparenza, ma altre strategie estetiche producono quel senso fuoriuscendo dal canone della rappresentazione naturalistica. Nel momento in cui la rivelazione della verità oggettiva decade come scopo, si apre un orizzonte di sperimentazioni formali ben oltre l'effetto naturalistico: è in tale ambito che si situano le differenze più evidenti dell'immagine documentaria attuale.

1.4.2 Trasformazioni dello stile documentario nella fotografia e nel cinema nel corso del Novecento

Lo stile documentario oggettivo, che fu decisivo nel documentario e nella fotografia sociali della prima metà del XX secolo, è rimasto il riferimento anche

[84] "Fingere" secondo la sua radice etimologica latina (*fingĕre*, "modellare"), a sua volta derivata dalla radice DHEIGH, "plasmare": cfr. la voce "FINGERE" in Devoto, G., *Dizionario etimologico. Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier, 1968. Dunque "fingere" significa anzitutto "creare", "formare", accezioni solo successivamente sovrastate da "mentire" e "simulare".

[85] Cfr. Gunning, Tom, *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*, in "Nordicom Review", vol. 25, n. 1-2, settembre 2004, pp. 39-49 [p. 42].

[86] «The distinction between fiction and nonfiction is false […] there is only narrative»: Suchan, Jim, *Writing, Authenticity, and Knowledge Creation: Why I Write and You Should Too*, in "Journal of Business Communication", vol. 41, n. 3, 2004, pp. 302-315 [p. 309], https://calhoun.nps.edu/bitstream/handle/10945/40194/suchan_writing_authenticity_2004-07-01.pdf?sequence=1&isAllowed=y (accesso del 26/10/2017).

nella seconda metà del secolo, in cui alla funzione di persuasione ideologica si è sostituita l'ambizione alla neutralità.

Per quanto riguarda la fotografia documentaria degli anni Venti e Trenta, erano anzitutto importanti la luminosità (toni luminosi, sfondi chiari, illuminazione omogenea, metodi di stampa che tutelavano la resa della ricchezza e chiarezza tonale) e la nitidezza (estrema pulizia e minuzia descrittiva dei dettagli) garantita dall'alta definizione delle macchine fotografiche di grande formato. Sono degli esempi i ritratti di August Sander, per i quali utilizzava dei fondali di colore bianco (*Giovane commerciante*, 1927, **fig. 4**), e le vetrine e le facciate dei negozi, fotografate in piena luce da Walker Evans e Berenice Abbott, così da illuminare in modo omogeneo delle composizioni di insieme frontali di innumerevoli oggetti (*Ferramenta, 316-318 Bowery, New York*, 1938, di Berenice Abbott, e *Vetrina di negozio, Bethlehem, Pennsylvania*, 1935, di Walker Evans, **figg. 5 e 6**). La coppia luminosità/nitidezza era sinonimo di sincerità e purezza: «la ricerca della chiarezza tonale è caricata di una forte connotazione simbolica, dal momento che la luminosità non solo permette ma incarna il nuovo potere di rivelazione […] che si vuole attribuire alla fotografia»[87]. I dettagli assumevano grande importanza solo nel contesto d'insieme dell'immagine: la composizione doveva permettere di vedere più e meglio la realtà fotografata, e i dettagli guidavano la lettura della scena orientandone l'interpretazione, insieme alla posa, all'inquadratura e all'ambientazione. Allo stesso modo l'impersonalità, intesa come distacco del fotografo dal soggetto e dal contesto dello scatto, è un effetto ottenuto da un insieme di decisioni stilistiche deliberate: la frontalità della posa, l'inespressività ricercata dei volti, le inquadrature uniformi e integrali (come ad esempio in *Agente immobiliare*, 1928, di August Sander, **fig. 7**). Questi elementi possono ingannare sulla natura costruita delle circostanze dello scatto – veicolano cioè l'impressione di una fondamentale identità tra immagine e soggetto, parallelamente a quella di una sua presenza "naturale" di fronte all'obiettivo (l'inquadratura e la prospettiva suggeriscono l'assenza di trattamento artistico). Al di là della relazione tra posa e impressione di naturalezza, appare evidente la consapevolezza del soggetto di essere fotografato: essa conferiva al soggetto un'accresciuta dignità, che uno scatto "rubato" avrebbe annullato, degradando il soggetto a oggetto. Di Sander possiamo

[87] Lugon, Olivier, *Lo stile documentario…*, cit., p. 141.

considerare a titolo di esempio anche la fotografia *Pasticciere*, 1928 **(fig. 8)**, in cui tutti gli elementi finora considerati sono presenti: l'inespressività del volto, la frontalità, l'inquadratura integrale, la nitidezza del soggetto in primo piano, la consapevole partecipazione di questo allo scatto, infine l'impressione di naturalezza della posa, laddove alcuni dettagli (le mani poggiate sugli utensili del mestiere, come se avessero smesso di fare ciò in cui erano impegnate per consentire lo scatto) ci dicono che essa in realtà è stata accuratamente preparata (per suggerire il ritratto di una professione).

Nel caso della FSA, il modo dimesso di esercitare un'influenza sullo spettatore, senza fargli dubitare dell'immediatezza con la quale percepiva il soggetto, rispondeva alle esigenze della propaganda democratica, e su questo punto si può fissare una delle più stringenti affinità con la "deriva" ideologica del cinema documentario di Grierson. Possiamo considerare l'esempio di *Casa di un mezzadro*, 1937, di Margaret Bourke-White **(fig. 9)**, che ritrae l'interno dimesso di un'abitazione e un bambino nero con un cane al centro dello spazio; costruita in modo stereotipato, l'immagine riesce a comunicare il suo messaggio in modo chiaro: la presenza del bambino (senza scarpe e umilmente vestito) e del cane allude alle condizioni economiche e sociali della famiglia, mentre i giornali alle pareti, rimandando alla cultura consumistica e pubblicitaria dell'epoca, sottolineano la disuguaglianza che la separa dai privilegiati. Altrettanto indicativa è la fotografia *Le mani di una contadina, Woodbury County, Iowa*, 1936, di Russell Lee **(fig. 10)**, primo piano delle mani di una vecchia contadina, un soggetto ampiamente usato dalla FSA per enfatizzare la fatica del lavoro fisico e la durezza della vita contadina, celebrandone al contempo la dignità e la forza. I dettagli, gli abiti, l'ambiente e gli oggetti in esso presenti, lo sfondo, partecipavano alla costruzione del messaggio complessivo dell'immagine, assumendo in essa il ruolo di indizi di una storia che si stava narrando.

All'interno della FSA in una seconda fase della sua attività (1937-1940 circa), il mutamento dall'approccio distaccato e impersonale a uno decisamente più sentimentale fu operato innestando un contenuto umano che favoriva il trasporto emotivo ma che rischiava di scivolare nel pietismo ostentato. È esemplificativa la fotografia *Madre migrante*, 1936 **(fig. 11)**, di Dorothea Lange, un'immagine attentamente costruita per trasmettere un grande pathos; il primo piano sul volto della donna, il gioco che si crea tra questo, che si offre in modo distratto al nostro

sguardo, e quelli dei figli che invece si nascondono, il taglio dell'immagine che esclude completamente l'ambiente circostante, contribuiscono alla chiara comunicazione del contenuto umano della fotografia, fortificato dal rimando alla tradizione iconografica della Madonna col Bambino. Con questa estetica il progetto di propaganda poteva essere perseguito con più vigore, perché il sentimentalismo universalistico predisponeva all'immedesimazione con il soggetto rappresentato in tutta la sua umana dignità – un umanesimo che, in quanto evidente generalizzazione ideologica, è stato poi fortemente criticato perché astraeva il soggetto dalla sua specifica condizione storica e culturale.

È nel contesto di questa trasformazione che dalla metà del secolo la fotografia documentaria scivolò verso un'impietosita "estetica della miseria" e, per questa via, verso i codici del fotogiornalismo, accentuando la dimensione narrativa, l'impatto delle immagini, infine la loro associazione con le didascalie. Il documentario divenne quasi sinonimo di "racconto fotografico" (*story-telling* o *picture-stories*) e il suo stile, sotto l'influenza del cinema e del giornalismo di massa (i reportage e i primi *magazine* illustrati come "Life" del 1936 e "Look" del 1937), virò verso una costruzione sempre più evidente per rafforzare la coerenza e l'impatto del messaggio – per esempio ricorrendo a luci artificiali e a vere e proprie sceneggiature, gli *shooting script*[88]. La consapevolezza che manipolare il soggetto aveva una conseguenza sulla sua ricezione divenne fondamentale e in seguito espose l'immagine documentaria all'accusa di inganno. In sostanza, la retorica umanista, che si sviluppò in reazione alla biasimata freddezza dello stile documentario, è stata poi a sua volta criticata e identificata con il sentimentalismo e il pietismo, il che ha creato le condizioni per il ritorno agli ideali della neutralità e del puro dato visivo che ha caratterizzato la forma documentaria a partire dagli anni Sessanta – invece l'esperienza contemporanea, come vedremo, ha messo le distanze tra entrambe le formule. Non casualmente, solo negli anni Sessanta è stato riscoperto l'Evans della serie della metropolitana di New York (1938-1941), quella in cui la dottrina documentaria fu applicata in modo rigoroso (scelta "casuale" di soggetti anonimi e sconosciuti, impersonalità della ripresa, condizioni di scatto che permettevano di ridurre al minimo le scelte in merito all'inquadratura e

[88] Cfr. *Ivi*, pp. 110-111.

all'angolazione). Questa serie appare dunque adatta a introdurre la modalità documentaria della seconda metà del secolo.

Secondo Sontag un buon esempio è *Down Home* di Bob Adelman (1972), libro fotografico che ritrae una contea rurale dell'Alabama **(fig. 12)**. Qui nessuna voce che non sia quella delle persone ritratte ha la pretesa «di parlare in nome dei soggetti»[89]. Le fotografie sono infatti accompagnate dalle dichiarazioni da loro pronunciate, e il sistema segnico immagini-testo che ne deriva amplifica l'impressione di autorevolezza della serie e il suo presunto statuto di imparzialità. Tutti i soggetti parlano paritariamente, ognuno per sé e indipendentemente dagli altri, e le loro dichiarazioni sono talvolta in contraddizione reciproca: questo particolare intensifica il senso di credibilità, poiché siamo soliti associare la falsificazione di un contenuto o la sua manipolazione alla cancellazione delle differenze e delle aporie. Tuttavia, anche questa strategia di comunicazione apparentemente priva di filtri non è altro che un insieme di codici che trasmettono la sensazione di uno sguardo obiettivo; questo è più un effetto che una qualità delle immagini, le quali non sono oggettive, ma *presentate* in modo oggettivo.

L'idea alla base dei diversi modi in cui la fotografia documentaria è stata utilizzata a partire dagli anni Sessanta corrisponde a quello che ancora Sontag ha definito il "documento bruto", espressione con cui l'autrice ha identificato tutti gli elementi testuali, visivi e audiovisivi il cui fascino è proporzionale all'autorevolezza che possiedono in quanto documenti della realtà – «conversazioni, più o meno rivedute, al magnetofono; frammenti o testi integrali di documenti subletterari (archivi di tribunali, lettere, diari, casi psichiatrici ecc.), reportage in prima persona»[90]. L'espressione è tuttavia particolarmente efficace poiché sottolinea non tanto il valore testimoniale di un documento in sé, quanto piuttosto la forza di persuasione insita nel modo austero e neutrale, non elaborato, in cui è presentato.

Nel 1972 il MoMA dedicò una retrospettiva a Diane Arbus, che «allineava un assortimento di mostri e di casi limite – in maggioranza brutti, infagottati in abiti grotteschi o antiestetici, collocati in ambienti tristi o squallidi». L'opera di Arbus «non sollecita i visitatori a identificarsi con i paria e con gli infelici da lei fotografati» e trasmette «il messaggio antiumanistico dal quale gli uomini di buona

[89] Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., p. 64.
[90] *Ivi*, p. 66.

volontà degli anni [S]ettanta [erano] impazienti di farsi turbare, come negli anni [C]inquanta volevano essere consolati e distratti da un umanesimo sentimentale». In sostanza, essa afferma che «[l]'umanità non è "una"»[91]. La mostra oppose un cinico pessimismo all'idea dell'umanità come grande famiglia di uomini accomunati da pari dignità e uniti nel nome della solidarietà seppur separati da condizioni sociali ed economiche diverse, celebrata da Edward Steichen nella mostra *The Family of Man* (allestita al MoMA nel 1955)[92]. Questo raffronto diretto tra due ideologie opposte, tuttavia, evidenzia anche una loro fondamentale uguaglianza; entrambe generalizzano la condizione umana in un ottimismo e in un pessimismo avulsi da una comprensione storica della realtà e dalla considerazione della politica nella determinazione di ogni individuo nello spazio e nel tempo.

Complice la crescente identificazione tra la fotografia documentaria e un fotogiornalismo impegnato con crescente frequenza a documentare condizioni di estrema sofferenza, in particolare causata dai conflitti – tanto che l'espressione "fotografia di guerra" individuava una sua sottocategoria – un diffuso nichilismo circondava ormai la pratica fotografica votata alla causa documentaria; l'insensatezza della sofferenza umana, sempre più brutale ed estesa, colta dalle immagini, sembrava implicare anche la vanità della sua rappresentazione. È in tal senso emblematica l'opera del fotografo Donald McCullin, che ha documentato, tra le altre, la battaglia di Hué, tra le più lunghe e sanguinose della guerra del Vietnam. La fotografia *Durante la battaglia di Hué*, 1968 **(fig. 13)**, sottolinea la brutalità e la dissennatezza di quella guerra, contribuendo a delegittimarla agli occhi dell'opinione pubblica. Il compito di documentare realtà estreme come questa si imbatteva così in un senso generale di impotenza, senza dubbio esasperato dai dilemmi etici con cui il confronto ravvicinato con i territori della tragedia e del dolore altrui obbligava a fare i conti. Una «sorta di esaurimento»[93] sembrava incombere sul genere documentario, man mano che la forbice tra la sua pratica e la

[91] Per questa e le precedenti citazioni, *Ivi*, p. 29.
[92] Per questo radicale passaggio dall'umanesimo all'antiumanesimo, oltre Sontag, anche Graham Clarke, che ha insegnato *Literary & Image Studies* presso la University of Kent, Canterbury, ha usato il riferimento alla mostra *The Family of Man* curata da Steichen nel 1955: in reazione alle sue formule antecedenti, «l'appartenenza della fotografia documentaria a una "famiglia dell'uomo"» è stata revocata e l'approccio e il soggetto della mostra appaiono quasi anacronistici nel 1955. Clarke, Graham, *op. cit.*, pp. 176-177.
[93] *Ivi*, p. 186. «Da questo punto di vista, sembra essere rimasto poco da fotografare, nonostante ci sia tutto da documentare»: cfr. *Ivi*, p. 184.

sua funzione si faceva più ampia, in seguito determinando il suo ingresso in una fase di crisi e discredito diffusi, tra le accuse di inganno, inutilità e immoralità.

Nei primi film documentari tra gli anni Venti e gli anni Trenta il compito di presentare allo spettatore la verità era ugualmente perseguito per mezzo di uno stile naturalistico e ricorrendo a didascalie, titoli, o al commento parlato in cui l'autore si rivolgeva in modo diretto allo spettatore. Che fosse affidato a un narratore esterno e onnisciente o a una figura autorevole visibile nel film, il compito della narrazione era la costituzione di una cornice retorica entro cui trasmettere il contenuto informativo. Il commento verbale era il principio di organizzazione delle immagini e di costruzione del loro significato. In *Prelude to War* (1942), primo dei film della serie *Why We Fight* (1942-1945) di Frank Capra, il messaggio volto a sostenere la partecipazione degli Stati Uniti alla Seconda guerra mondiale è affidato alla compenetrazione tra la voce fuori campo e le immagini; queste sono state inserite in modo da completare e avvalorare le enunciazioni del commento (improntate agli ideali della democrazia, della libertà e del patriottismo). Il montaggio doveva adeguarsi alla voce: sebbene la sua esigenza principale fosse salvaguardare la continuità spazio-temporale, il montaggio poteva romperla se serviva a rendere maggiormente efficace il commento (come in *The Plow That Broke the Plains*, del 1936, di Pare Lorentz, in cui per testimoniare in modo più convincente il deterioramento delle Grandi Pianure si alternano scene degli aridi terreni agricoli nei vari stati americani interessati da quel paesaggio). In questa modalità documentaria l'autore, lo spettatore e il narratore onnisciente condividono la medesima posizione di alterità rispetto al soggetto del documentario. Tale distanza è necessaria alla prospettiva analitica attraverso cui la realtà è interpretata e poi trasmessa in forma di conoscenza imparziale e disinteressata.

Le caratteristiche appena esposte sono state efficacemente riunite da Nichols sotto la categoria di "expository mode", in cui la missione è espositiva e informativa e il soggetto serve a dimostrare un messaggio precostituito[94]. Questo modo documentario non fu certamente il solo, ma prevalse ed è stato utilizzato

[94] «In this case, a film will add to our stockpile of knowledge but not challenge or subvert the categories that organize and legitimate such knowledge in the first place»: Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., pp. 169-170. Per la definizione e le caratteristiche (tra cui il montaggio, denominato "evidentiary editing") della forma documentaria in quanto "expository mode", cfr. *Ivi*, pp. 167-171.

anche nell'ambito della controinformazione cui la forma documentaria si è rivolta progressivamente nella seconda metà del secolo.

Parallelamente alla dichiarazione di neutralità nella fotografia documentaria al principio della seconda metà del secolo, anche il cinema documentario ha promosso un distanziamento estremo dal soggetto praticando il principio della pura osservazione di ciò che succede davanti l'obiettivo senza intervenire nello svolgersi degli eventi. Anche in quest'ambito l'aspirazione alla neutralità è stata motivata dalla volontà di reagire al cinema documentario degli anni Trenta e ai suoi presupposti ideologici[95]. L'intento di ritrarre la vita reale ha richiesto l'abbandono delle più esplicite forme di controllo sull'immagine esercitate dall'autore in fase di ripresa e nella postproduzione. Nessuna qualità formale o elemento che non fosse già incorporato nella realtà da riprendere doveva essere aggiunto al film (il commento e altri elementi testuali, musiche o suoni che non fossero parte dell'ambiente), le scene in cui si effettuavano le riprese non dovevano essere in alcun modo alterate in preparazione del film; non doveva attuarsi, in sostanza, alcuna manipolazione o falsificazione del materiale reale su cui lavorare, e anche il montaggio doveva essere ridotto al minimo affinché il flusso spazio-temporale apparisse senza soluzione di continuità e il senso della durata reale degli eventi rimanesse molto forte[96]. Un esempio è il film *The Chair* (Robert Drew, Gregory Shuker, Richard Leacock, D. A. Pennebaker, 1962), che segue gli ultimi giorni del condannato a morte Paul Crump e il tentativo del procuratore Louis Nizer di salvarlo dalla sedia elettrica. L'aspirazione al grado zero della forma e alla sparizione dell'autore aveva evidentemente l'intenzione di dare massima priorità al relazionarsi diretto e immediato dello spettatore con il tema trattato e i suoi soggetti (l'assunzione rigorosa di questo compito poteva portare all'abolizione persino delle interviste, poiché queste interpellavano l'autore in modo concreto e necessitavano di un suo intervento). Lo spettatore poteva così osservare senza filtri ciò cui l'autore aveva già assistito in prima persona in un ideale passaggio del testimone. Il suo solo

[95] I «New Deal documentaries and films share a premeditated, even authoritarian, vision of social representation that is no longer tenable»: Arthur, Paul, *op. cit.*, pp. p. 118.

[96] A testimonianza di come ancora negli anni Novanta una simile posizione potesse attecchire con forza, si confrontino il manifesto di Dogma 95 (1995), http://www.dogme95.dk/dogma-95/ (accesso del 28/12/2017), e i precetti elencati in *The Vow of Chastity* (1995), http://dogme95.dk/the-vow-of-chastity/ (accesso del 28/12/2017): «I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations».

margine di intervento e di partecipazione consisteva nell'autonomia lasciatagli nella valutazione, mentre all'autore non era concesso alcuno spazio e la sua presenza si risolveva nella sua assenza. Il concetto di "esperienza" riveste grande importanza in questa modalità documentaria: esso implica l'idea di una realtà dotata di un maggiore grado di autenticità, poiché non è colta a posteriori con metodo analitico e ricostruttivo ma simultaneamente al suo consumarsi, dunque è colta in quanto vita. Questa autenticità sarebbe compromessa dall'imposizione di una struttura, di una forma e di una prospettiva, come appunto accade nella modalità espositiva[97].

In seguito, sebbene il *transparent documentary* (per usare l'espressione di Demos)[98] e la *truth claim* non fossero più strade percorribili, permaneva la logica della verità imperniata sul concetto di oggettività (dapprima ottenuta come stile, poi dichiarata come assenza di elaborazione stilistica). Tuttavia maturavano nell'ambito cinematografico e della teoria fotografica alcuni stimoli per una concezione alternativa di "immagine della realtà", che successivamente sono stati colti per dare al linguaggio documentario un volto contemporaneo.

1.5 I limiti etici e teorici del documentario storico

Le criticità rilevate nell'immagine documentaria storica hanno favorito il suo recente cambiamento e risultano molto importanti per i loro risvolti etici. I due ordini di problemi interconnessi, emergenti dal posizionamento dell'autore rispetto al soggetto e rispetto allo spettatore, risultano amplificati nel caso del documentario "impegnato" che interpella la sofferenza altrui. Poiché i casi di studio che presenterò rientrano in tale perimetro, mi concentrerò d'ora in avanti su questa particolare area, con l'intento di argomentare la predominanza oggi di un paradigma documentario che, pur avendo dei modelli e degli antecedenti storici, rivela la propria differenza soprattutto in quest'ambito.

[97] Nichols ha usato le espressioni "observational documentary" e "observational mode" per riferirsi al linguaggio documentario di questa fase – in linea con le formule che identificano le proposte di "cinema della realtà" del periodo, tra cui appunto *Observational Cinema*: cfr. Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., pp. 172-179.
[98] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 30.

La produzione di un'immagine della realtà è fondamentalmente un atto predatorio, reso evidente dall'espressione "catturare un'immagine". La posizione "predatoria" dell'autore è problematica, perché implica alcuni rischi, tra cui la vittimizzazione o l'assimilazione del soggetto documentato a un oggetto, e l'estetizzazione delle condizioni di marginalità politica e disuguaglianza sociale ed economica. In tutti e tre i casi, una mancata definizione dei limiti della rappresentazione (cosa includere nell'immagine e come rappresentarlo) sfocia in una relazione tra autore, soggetto e pubblico che potrebbe riaffermare proprio la logica di esclusione e distanza sociale che si vorrebbe contestare.

Per Susan Sontag ogni scatto fotografico assimila il soggetto a un oggetto "consumabile" tramite la sua rappresentazione[99]. La vittimizzazione è una forma peculiare di possesso visivo del soggetto, poiché mira a restituirne l'immagine di vittima, trascurando del tutto le specificità del contesto storico entro cui esso si pone. Tale prospettiva è limitata e condizionata dalla diversità della condizione economica, sociale, politica e umana che separa il nostro sguardo (dell'autore e dello spettatore, ipotizzati come socialmente e culturalmente privilegiati) dal soggetto (ipotizzato come socialmente svantaggiato). L'ostentazione dell'alterità del soggetto-vittima può avere un esito simile quando essa è definita in base ai *nostri* parametri (delle società economicamente prospere), per esempio quando il soggetto vive al di sotto del livello di benessere considerato sufficiente, oppure in presenza di situazioni anomale e straordinarie (catastrofi naturali, guerre, regimi dittatoriali). L'estetizzazione, che trasforma il soggetto in oggetto estetico, da consumare cioè esteticamente, implica che le condizioni di alterità sono non solo ostentate ma anche sublimate in una forma che risulta particolarmente godibile sul piano estetico.

Dal punto di vista dello spettatore, tutte queste modalità di incontro tra l'autore e il soggetto, basate su un'indiscriminata apertura dell'immagine alla realtà, sortiscono in effetti controproducenti rispetto al compito di denuncia. L'estetizzazione della condizione di alterità può risultare, per esempio, in un piacere visivo e in una distanza contemplativa che depoliticizzano le immagini, privandole di impatto contestatore e allontanando la possibilità della riflessione critica.

[99] Cfr. Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., pp. 14 e 61. E ancora altrove, «[l]e fotografie oggettivizzano: trasformano un evento o una persona in qualcosa che può essere *posseduto*»: Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori Editore, 2003, p. 79, corsivo mio.

Parallelamente, non è affatto scontato che le condizioni di eclatante visibilità entro cui la sofferenza altrui è posta nelle immagini sortiscano in un effetto di indignazione e coinvolgimento tali da tradursi in una reazione concreta da parte degli spettatori. Al contrario possono innescare una fascinazione dell'orrore che ha come conseguenza paradossale la neutralizzazione della denuncia che l'autore dell'immagine si era posto. Vi è in effetti un duplice luogo comune da smentire: che la drammatizzazione della realtà di un'immagine commuova il nostro sguardo e si risolva nella sensibilizzazione delle nostre coscienze, e che la compassione sia necessariamente la reazione più adeguata, quella che è lecito aspettarsi[100]. Nella fotografia *Sahel*, 1985 (**fig. 14**), del fotografo Sebastião Salgado, scattata a Gourma Rharous, in Mali, una regione di passaggio tra il deserto del Sahara e la savana colpita da lunghi periodi di siccità e carestie, vediamo un bambino palesemente denutrito mentre viene pesato da una bilancia cui è imbracato e che lo solleva da terra; colpiscono subito nell'immagine l'espressione di sofferenza sul suo volto e la sua pesante testa che pende all'indietro. I bambini sono i soggetti più a rischio e pesarli per valutare le razioni da distribuire è una prassi necessaria nei centri di nutrizione. La fotografia, indubbiamente drammatica, è però esteticamente affascinante; la composizione simmetrica e l'inquadratura perfettamente centrata e frontale, abbinate alla scelta di un soggetto di indiscutibile pathos, la rendono attraente in modo ambiguo: a primo impatto il nostro sguardo non riesce a sottrarsi all'immagine, ma un momento dopo desidera allontanarsene, come se incontrasse in essa qualcosa che resiste all'osservazione prolungata del suo contenuto, impedendo che questa si trasformi in riflessione.

In tutti questi casi l'autore, e di riflesso lo spettatore, si collocano ancora al di qua della barriera rispetto all'altro; non solo, la riaffermano assumendo, volontariamente o meno, un atteggiamento paternalistico. Rivelare una realtà può comportare una visibilità "eccessiva", che spesso si traduce nell'imporre una prospettiva estranea al soggetto (che si presuppone in una posizione subalterna)[101].

---

[100] Cfr. Montani, Pietro, *La funzione testimoniale dell'immagine*, Treccani XXI secolo, 2009, http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/ (accesso del 12/12/2017).

[101] «Che cosa rimane e che cosa deve rimanere nascosto? I tropi dell'urgenza o della prossimità insiti nella nozione di "rivelazione" hanno anch'essi la spinta di un impulso erotico, e i temi del dominio e della sottomissione evidenziano spesso le dinamiche tra il produttore e il soggetto del documentario stesso»: così ha affermato l'artista Phil Collins nella tavola rotonda *Il documentario nella pratica dell'arte contemporanea* organizzata nel 2010 nell'ambito della terza edizione dello Schermo dell'Arte Film Festival, Firenze. Cfr. Bertolotti, Francesca (a cura di), *op. cit.*, p. 54.

Prendo ad esempio la fotografia *Centro d'accoglienza per persone senza fissa dimora*, Nanterre, Francia, 1995 (**fig. 15**), del fotografo Jean-Louis Courtinat, che ha realizzato numerosi reportage nell'ambito della sanità e del sociale: nell'immagine possiamo osservare, senza alcun ostacolo o filtro visivo, un uomo nudo di spalle sdraiato a terra mentre viene lavato con uno spazzolone, in una stanza dalle scarse condizioni igieniche. Il momento da riprendere scelto comporta di per sé un'eccessiva invadenza dentro la sofferenza umana ed esistenziale e il disagio fisico del soggetto ritratto (forse a sua insaputa); l'assenza di un qualsiasi espediente estetico di "velatura" implica a mio parere una seconda forma di eccesso, che nel farci provare il desiderio di allontanare il nostro sguardo dal contenuto dell'immagine si rivela controproducente.

Portando la riflessione ad un livello ulteriore, il confronto diretto di un artista, che utilizza il video o la fotografia, con la sofferenza altrui o con eventi tragici nel momento stesso del loro compiersi, lo pone di fronte a una scelta di non intervento, e quindi a una forma paradossale di partecipazione[102]. Nell'atto della ripresa, l'autore ha la possibilità di scegliere come relazionarsi con l'evento che ritrae – se osservare e al contempo ignorare, sfruttare, invadere, o intervenire. La questione morale del documentarista-testimone è evidente; risiede nello scegliere se assistere agli eventi, in sostanza permettendo loro di compiersi in tutta loro tragicità, senza dare seguito alla possibilità che un proprio intervento potrebbe avere almeno nel tentare di cambiare lo stato delle cose. Di riflesso questo tacito dubbio ci pone di fronte alla circostanza di un inevitabile giudizio sul comportamento dell'autore, il più delle volte in assenza di sufficienti informazioni sul contesto degli avvenimenti.

È in tal senso emblematica la famosa fotografia che ritrae un bambino vittima della carestia in Sudan, e poco distante da lui un avvoltoio rivolto nella sua direzione **(fig. 16)**. Scattata nel 1993 da Kevin Carter, fotografo sudafricano che con essa vinse il premio Pulitzer l'anno seguente, la fotografia può suggerirci le conseguenze tragiche delle condizioni di povertà e fame, in un contesto di guerre civili e carestie, su un corpo infantile gravemente denutrito. Tutto il resto, la

[102] «Fotografare è essenzialmente un atto di non intervento […] Chi interviene non può registrare, chi registra non può intervenire […] Anche se incompatibile con un intervento fisico, l'usare una macchina fotografica è comunque un modo di partecipare»: Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., pp. 11-12.

relazione tra i due soggetti inquadrati, il bambino e l'avvoltoio, esattamente come quella tra i soggetti e l'autore, appartiene alle congetture interpretative. È stato scritto che l'avvoltoio stesse aspettando il suo pasto e che nulla è stato tentato dal fotografo per aiutare il bambino[103]. La verità è che il contenuto dell'immagine rimane incerto, e i commenti sfuggono sempre al controllo di chi ha scattato la fotografia. L'osservatore accorto deve sforzarsi di liberarla dalle interpretazioni e strumentalizzazioni che essa ha suscitato, restituirle la sua limitatezza e riflettere non solo su ciò che l'autore ha o non ha fatto ma anche su ciò che poteva o non poteva fare.

Il dilemma di una scelta e quindi la cautela nel giudicare il rapporto dell'autore con la sua immagine possono trasformarsi rispettivamente in fredda distanza e in un giudizio che sembra non poter ammettere attenuanti se consideriamo casi estremi come la fotografia di Ronald Haeberle *Persone in procinto di essere fucilate*, del 1969 **(fig. 17)**[104]. Se dobbiamo credere alle dichiarazioni rilasciate da Haeberle sulle circostanze dello scatto, allora siamo moralmente autorizzati a biasimare un fotografo il cui interesse è stato catturare la tragedia un attimo prima che si consumasse e cogliere la sublimità e l'unicità che anche i momenti drammatici e disumani hanno. Ma anche senza arrivare a simili circostanze limite, ogni produttore di immagini ha bisogno che l'evento si compia, senza che vi sia necessariamente in questo un desiderio consapevole; è un tipo sottile, «per lo meno tacito ma spesso esplicito»[105] di complicità. È evidente insomma che se parliamo di circostanze o eventi tragici in cui ad essere fotografato è il dolore o il disagio altrui, la questione diventa molto rilevante sul piano etico: il fotografo avrebbe dovuto provare a impedire il loro compiersi, intervenendo, invece che salvaguardare l'unicità dello scatto o della ripresa (e dove va collocata la

[103] Un'inchiesta condotta nel 2011 da *El Mundo* ha stabilito che il bambino, Kong Nyong, si salvò dalla denutrizione grazie all'intervento di una missione umanitaria ONU presso cui era già registrato al momento dello scatto, come indica il bracciale al polso destro. Anche intorno al suicidio del fotografo poco tempo dopo la vittoria del Pulitzer si è tendenziosamente lasciato intendere che quel gesto fosse connesso al senso di colpa per non aver aiutato il bambino, accusa rivoltagli dall'opinione pubblica occidentale dopo la pubblicazione della foto. Cfr. il breve resoconto dell'inchiesta su https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html (accesso del 12/01/2017).

[104] Nel raccontare la genesi dello scatto, il fotografo ha dichiarato di aver gridato "fermi un attimo!" un istante prima che gli M16 aprissero il fuoco, evidentemente per poter cogliere quel momento unico dato dall'attesa dell'esecuzione e di conseguenza le espressioni strazianti dei condannati: cfr. Clarke, Graham, *op. cit.*, p. 184 e nota 7.

[105] Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., pp. 11-12.

frontiera tra le due possibilità, vale a dire quando si ha l'obbligo morale di intervenire)[106]?

Siamo qui in presenza di un'idea dell'immagine documentaria sinonimo di estrema visibilità e ostentazione del reale, e di un'estetica del "momento decisivo" o dell'"istante pregnante". Identificare l'immagine documentaria con il massimo grado di visione possibile porta con sé tutti questi rischi, mentre la consapevolezza della necessità di un limite estetico ed etico si confronta direttamente con il problema della selettività e forma della rappresentazione. Appare inoltre evidente che questa deriva documentaria – una sorta di voyeurismo – è impensabile senza il presupposto teorico e filosofico dell'immagine come fonte di conoscenza e testimonianza. Anche per via di questa stretta relazione gli artisti contemporanei si sono progressivamente distaccati dalla centralità della visione come fondamento della logica documentaria, mettendone in discussione l'utilità e la legittimità.

Se dal punto di vista etico i rischi appena esposti hanno spesso portato alla stigmatizzazione dell'intento "moraleggiante"[107] dell'immagine documentaria, da quello teoretico la debolezza più evidente risiede nell'autoritaria esposizione di fatti, con dovizia di informazioni, abbinata a una condanna più o meno esplicita della situazione descritta (affidata a strumenti tradizionali quali la voce fuoricampo e/o il commento scritto), che non rende libero lo spettatore di riflettere e inoltre mette a dura prova il suo interesse[108]. Anche l'idea della pura osservazione della realtà ha prodotto una forma di voyeurismo che è un altro limite teorico, poiché l'autore è un pur sempre un "intruso" sulla scena e la sua presenza influenza lo svolgersi degli eventi, almeno in parte. Per quanto riguarda la nostra posizione di spettatori, diventiamo complici di un'osservazione indiscreta e unilaterale. Questo tipo di sguardo evoca il panottico benthamiano, il Big Brother orwelliano (o il suo omonimo televisivo), infine gli esperimenti scientifici da laboratorio; è freddo e distante ma può anche trasformarsi nel piacere di guardare. In definitiva, anche la

[106] «Of course, these questions now enter into the arena of ethical debate regarding the documentary filmmaker's responsibilities, but the act of entering this arena is not as praiseworthy as acknowledging the issue and attempting to resolve it in the moment rather than observe it and possibly exploit it»: Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., pp. 174-175.
[107] Cfr. Enwezor, Okwui, *Documentary/Verité…*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, pp. 91-93.
[108] È da queste basi teoriche che deriva il tipico rischio di vedere apparentate le strategie documentarie di ambito artistico alle tecniche reportagistiche e fotogiornalistiche, un'eventualità che il pubblico non ha esitato a sottolineare e che i critici e gli artisti al contrario si sono impegnati a scongiurare sul piano teorico e pratico: cfr. Downey, Anthony, *op. cit.*, e Cramerotti, Alfredo, *op. cit.*, pp. 38-40.

strategia della pura osservazione, che teoricamente doveva aggirare i limiti intrinseci alla forma documentaria precedente, ha finito col disperdere l'opportunità di una riflessione critica sull'immagine e sul suo contenuto che invece oggi è considerata cruciale.

In conclusione, quando sottolineo il cambiamento sotteso al rinnovamento delle strategie documentarie di fine secolo, intendo riferirmi precisamente all'abbandono della prospettiva epistemologica realista sostenuta nei suoi precedenti storici, che postula l'esistenza di una verità da cogliere nell'ampia realtà del mondo. Se riguardo alle recenti proposte nell'arte documentaria è ancora opportuno parlare di realismo, è perché sono state anzitutto modificate le coordinate concettuali di quest'ultimo. Dovremo allora più correttamente porre la questione nei termini non dell'abbandono della prospettiva realista, ma di un deciso distacco da un'autoimposta *truth claim* ormai del tutto anacronistica.

2. La pratica documentaria nell'arte contemporanea

2.1 La nuova logica dell'immagine documentaria nell'arte

2.1.1 La teoria dell'immagine documentaria artistica

Il principio di incertezza dell'immagine documentaria in ambito mediatico trova riscontro anche nella ricerca artistica, ma con conseguenze profondamente diverse. Il discrimine tra l'immagine mediale contemporanea (spesso sensazionale, che ritrae lo spettacolo del visibile senza presentarne un'analisi) e il nuovo linguaggio documentario artistico è nella capacità critica di quest'ultimo, grazie a cui è riuscito a differenziarsi anche dai suoi precedenti novecenteschi. «Documentary photography has ammassed mountains of evidence. And yet, in this pictorial presentation of scientific and legalistic "fact", the genre has simultaneously contributed much to spectacle, to retinal excitation, to voyeurism, to terror, envy and nostalgia, and only a little to the critical understanding of the social world», ha affermato in merito Allan Sekula nel saggio *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* (1978)[1].

La reinvenzione dell'immagine documentaria nell'arte è avvenuta a partire dai suoi presupposti filosofici e teorici: abbandonando la *truth claim* dei suoi antecedenti, non si ha più la pretesa di trasmettere alcunché di certo. Il documentario ha smesso di essere puramente informativo e non si confronta più «with what there is to see, but rather, with how to see it – an aesthetic operation involving abstraction and presentation», per usare di parole del critico d'arte Jörg Heiser[2]. Tuttavia ciò non implica che il documentario non sia più in grado di affrontare il problema della realtà. Si tratta di stabilire di volta in volta «a different mode of address […] the artist has to work on the inner sensibility of the viewer,

[1] Sekula, Allan, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* [1978], in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 53-75 (cit. p. 57).
[2] Heiser, Jörg, *Kicking the cat…*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 51.

and not on their visual capability», ha affermato Alfredo Cramerotti[3]. Da questo nuovo inquadramento teorico si evince il distacco dalla pura visualità in base alla quale l'approccio documentario era stato attuato nel corso della sua storia, trasversalmente agli ambiti del cinema, della fotografia e dell'informazione.

Alla base della nuova idea documentaria vi è a mio parere un duplice concetto di opacità: da un lato intesa come riflessività, dall'altro come (apparentemente paradossale) negazione della visione. I due aspetti non sono necessariamente compresenti; anzi, nel considerare i casi di studio, si evincerà quali degli elementi descritti in questo capitolo e in che misura sono esemplificati dalle opere scelte. In entrambi i significati l'opacità coincide con l'abbandono dell'estetica della trasparenza (trasmettere il vero)[4] e il disinteresse per la disputa sull'attendibilità o affidabilità dell'immagine (non mirando più a rivelare la verità, essa non deve più dimostrare la propria onestà), senza che questo implichi però l'intenzione di falsare.

La conseguenza maggiormente di rilievo è la piena accoglienza della natura creativa dell'istanza artistica, che era stata considerata incompatibile (e in seguito addirittura controproducente) con la funzione documentaria. La riflessività (ossia l'acquisita consapevolezza dei propri fini e mezzi) ha permesso all'arte di individuare l'insieme dei processi attraverso cui si palesa la coscienza del "come", che invece un'estetica della trasparenza si adopera a nascondere per preservare la persuasione del "cosa" dell'immagine; allo stesso tempo il "cosa" dell'immagine non ha perso la sua importanza, al contrario ha acquistato nuova luce. Infatti, anche se lo scopo del documentario è ancora descrivere la realtà, l'arte documentaria può rivendicare in questo la propria autonomia, che non va tuttavia confusa con l'autoreferenzialità: «l'opera è "autonoma" perché ci mette sotto gli occhi il lavoro grazie a cui l'immaginazione sperimenta o addirittura arrischia nuove regole per *ridescrivere* le cose», favorendo l'apertura di nuove prospettive sul mondo reale[5].

---

[3] Cramerotti, Alfredo, *op. cit.*, p. 40, corsivo mio.

[4] L'opacità identifica prima di tutto l'impossibilità per l'immagine di cogliere la verità del soggetto: «there are limits to absolute truth. How can one point out these limits without lapsing into skepticism or paralysis? […] Only by understanding that it is impossible to reduce anyone, no matter who, to a truth he would not have generated on his own. That is, within the opacity of his time and place». Cfr. Glissant, Édouard, *For Opacity*, in Id., *Poetics of Relation*, The University of Michigan Press, 1997, pp. 189-194 [p. 194].

[5] Montani, Pietro, *op. cit.*, pp. 9-10, corsivo mio: l'autonomia dell'arte, «lungi dal risolversi nella delimitazione di un'area chiusa e autoriferita […], è piuttosto una delle condizioni del rinnovamento dell'esperienza».

Dunque la riflessività, l'enfasi posta sull'opacità delle immagini, la contestazione della loro impressione di naturalità sono le prime fondamentali differenze tra la tradizionale concezione dell'immagine documentaria e quella della fine dello scorso secolo. La riflessività allude all'aspetto finzionale (da *fingĕre* = modellare, rappresentare, costruire) che nelle immagini prodotte tecnicamente è tutt'altro che negato; in queste, l'autore sviluppa specifiche forme di sovrapposizione dell'aspetto testimoniale e di quello finzionale. La capacità inventiva risiede proprio nell'attuare con formule innovative questa consapevole unione, affermando l'autonomia di senso dell'immagine – secondo il concetto di "figurale" (*figural*), ossia il senso che resiste a ogni traduzione in testo linguistico, individuato dal contemporaneo dibattito critico sulla rappresentazione[6] – senza per questo rinunciare all'effetto di realtà. Nella contemporanea estetica documentaria si ricerca incessantemente l'equilibrio tra l'istanza documentaria e quella artistica, che si sono fuse: l'immagine segue logiche proprie e ha una capacità di generare forme che non sono asservite al realismo, anzi producono artisticamente l'effetto di realtà (ciò è possibile perché il realismo, come vedremo, non coincide più con il principio mimetico).

L'altro significato del concetto di opacità identifica il modo in cui l'immagine documentaria dichiara la propria riflessività: rifiutando la visione in quanto strumento privilegiato della comunicazione, rivelando, in ciò, il proprio carattere costruito e dando al contempo nuova credibilità alla propria interpretazione. Mi riferisco alla sostituzione del parametro fondamentale che aveva guidato il linguaggio documentario nella sua storia (la rivelazione ottica e la capacità visiva dello spettatore) con un modo indiretto di porre l'esperienza della realtà, sensibile e critica allo stesso tempo. La negazione della visione non equivale all'annullamento della specificità linguistica dell'immagine. Piuttosto, essa dà luogo a una visione disturbata o complicata da elementi diversi che sono sempre frutto dell'esplicito intervento formale dell'artista; sono le sue scelte estetiche a rendere l'oggetto della visione accessibile in modo indiretto per ridare valore all'atto percettivo. La negazione della visione va intesa sia in senso letterale, sia in senso traslato: alcuni artisti hanno proposto un parziale oscuramento della rappresentazione posizionando tra lo sguardo e l'immagine alcuni ostacoli fisici

[6] Cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 56-57.

(per esempio Alfredo Jaar, discusso nel prossimo capitolo), oppure incorporando nell'immagine stessa elementi di disturbo (per esempio Steve McQueen, trattato nel prossimo capitolo, oppure Ahlam Shibli, discusso qui più avanti), e hanno contestato in tal modo l'equazione tra vedere e conoscere; altri hanno confutato questo binomio lavorando sull'intreccio tra le immagini e sulla loro qualità narrativa e discorsiva, per conferire nuovo senso sia al concetto di vedere che a quello di conoscere.

L'aver situato lo spazio di intervento dell'immagine documentaria nel perimetro dell'*espressione* della realtà, piuttosto che della sua trasparente *rappresentazione*, attraverso il nuovo filtro dell'incertezza della visione, è imprescindibile dal carattere eccezionale delle molte realtà con cui il linguaggio documentario si confronta in modo crescente. Alludo alle immagini spesso troppo dolorose di eventi tragici, che fuoriescono dall'ordinarietà e oppongono «resistenza al conferimento di un senso tollerabile (ecco una definizione dell'orrore[])»[7]. Il riconoscimento dell'adeguatezza della nuova strategia visiva sta nella consapevolezza del limite, anzitutto ontologico ma anche etico ed estetico, della rappresentazione della realtà: tale limite è diventato la principale risorsa del documentario artistico, in cui sono state predisposte le tecniche per esibire, invece che dissimulare, le proprie insufficienze; in tal modo quella realtà che è, e rimane, inconoscibile nella sua interezza, paradossalmente è stata evocata in modo incisivo. Infatti inconoscibile non significa incomprensibile: «la nostra esperienza del senso eccede l'ordine di ciò che può avere un'*adeguata* rappresentazione sensibile», ha scritto Pietro Montani nella sua voce su *La Funzione testimoniale dell'immagine* per l'Enciclopedia Treccani[8].

In sostanza, l'insufficienza delle immagini a rappresentare la realtà non deve implicare la delegittimazione della loro funzione testimoniale, piuttosto il consapevole intervento sull'esperienza del senso da offrire. In particolare in presenza di una realtà complessa o dolorosa, concettualmente o eticamente

[7] Montani, Pietro, *op. cit.*, p. 2.
[8] *Ivi*, p. 10, corsivo nel testo: «ciò che l'immaginazione *può mostrare*, ciò che essa può "mettere in presenza" è precisamente *il suo collasso e il suo limite*» (*Ivi*, p. 11, corsivo nel testo). L'autore ha sottolineato che non solo l'inadeguatezza della rappresentazione e l'"esemplarità" dell'arte non sono in contraddizione, esse sono persino coincidenti in questa prospettiva: l'esemplarità della rappresentazione artistica è al contempo «il suo carattere *negativo* (l'inadeguatezza dell'immaginazione) e la sua facoltà di rovesciarsi in un potere di esibizione indiretta»: cfr. *Ivi*, pp. 10-11, corsivo nel testo.

insostenibile, incorporare nella visione il limite stesso che dovrebbe delegittimare l'immagine appare la strategia di comunicazione migliore, poiché chiarisce che essa non aspira ad essere esaustiva. Ciò non implica affatto asserire il distacco dell'estetica documentaria dal referente o la sua trasfigurazione in un'entità astratta e indecifrabile sul piano visivo (il che significherebbe rispettivamente rinunciare al problema della realtà o affrontarlo al di fuori dei parametri del linguaggio documentario).

Rimodulare sul piano concettuale o sensibile la rappresentazione della realtà, giocando sul binomio visibilità/invisibilità, è ciò che ha fatto una nuova generazione di artisti. I canali adoperati sono differenti, ma lo scopo è elaborare il senso delle immagini per contrastare l'effetto anestetico di quelle mediali, che sottopongono alcune realtà a un'esibizione eccessiva, o all'opposto il silenzio cui altre sono condannate da una rappresentazione carente; per T. J. Demos, «it becomes necessary to consider how to reinvent documentary photography so that it retains its referential function, but without the problematic side effects of objectifying victimization or *naturalizing its representations*»[9]. Si tratta di separare la referenzialità dalla visibilità e dalla trasparenza, compromettendo in parte la leggibilità del soggetto o persino rimuovendolo (in questo caso un'immagine può risultare leggibile e al contempo farci vedere poco), oppure costruendo un discorso attraverso il montaggio non lineare di immagini, rendendo meno immediate la visione e la comprensione ma più stimolante la riflessione critica.

Le apparenti contraddizioni di questa teoria documentaria, e dunque le possibili obiezioni, sfumano non appena si consideri un esempio concreto. Due immagini della fotografa palestinese Ahlam Shibli (nata nel 1970), tratte dalla sua serie *Goter* (2002-2003), incentrata sui Beduini della regione del Negev, in Palestina, sfruttano strategicamente proprio queste incongruenze. Nella prima, *Untitled (Goter no. 10)* (**fig. 18**), un foglio di carta ostruisce la vista del volto della donna situata al centro e, parzialmente, di quello della donna alla sua destra; il terzo soggetto è colto con la testa reclinata, per cui anche il suo viso è nascosto allo sguardo; infine l'inquadratura e la profondità di campo amplificano la sensazione di inaccessibilità visiva e dunque emotiva al contenuto della fotografia. Nell'altra immagine, *Untitled (Goter no. 25)* (**fig. 19**), la negazione del soggetto coincide con

[9] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 130, corsivo mio.

la sua rimozione: l'interno di una grande sala in cui a terra sono disposti materassi, tappeti e cuscini, è suggestivamente privo di figure umane. In entrambi i casi il soggetto è inaccessibile, o perché assente o perché nascosto alla vista. Questa serie, in cui la strategia della negazione è ricorrente, «frustrates exposure in more ways than one, thereby troubling the very basis of documentary's logic»[10]. Questo modo di concepire l'immagine è connesso a una riflessione sulla tipologia dei soggetti, immersi dentro realtà sociali, politiche ed economiche eccezionali. *Goter*, infatti, si focalizza sul popolo beduino della regione desertica del sud della Palestina, una categoria politicamente e giuridicamente non riconosciuta dallo Stato di Israele, dunque invisibile. La strategia estetica adottata nelle fotografie acquista maggiore risonanza, poiché l'alterno movimento tra la visibilità e l'invisibilità dei soggetti rappresentati evoca la loro condizione nella realtà. L'essere invisibili ma ideare modi di vita alternativi e forme di sopravvivenza definisce la quotidianità del popolo beduino raccontata nelle immagini della serie. Interpretabile come una forma di protezione dei soggetti, che pone un limite etico alla loro eccessiva esposizione, frustrare la visione è efficace anche a livello critico: duplicare la loro invisibilità e a tratti romperla con sguardi occasionali e misurati sulla loro vita, equivale a contestare la negazione del loro diritto a essere riconosciuti politicamente e giuridicamente e dunque a sottolineare l'importanza della loro rappresentazione. Si attua così la possibilità di un'esperienza del senso che eccede l'ordine di ciò che può avere un'adeguata rappresentazione sensibile, e al contempo, sono mostrate realtà non note o non riconosciute, favorendo la conquista di una «larger, more complex, and more generous geography»[11].

2.1.2 La voce dell'artista e la relazione tra l'estetica e l'etica della rappresentazione

Si tratta ora di sottolineare il difficile equilibrio da trovare tra l'orizzonte formale e la transitività (la relazione di referenzialità) rispetto al soggetto, rispetto a cui occorre accantonare lo scopo persuasivo e propagandistico, ma anche

[10] *Ivi*, p. 126. Per un approfondimento sulla fotografia di Ahlam Shibli e sulla sua rispondenza al modello documentario illustrato, cfr. *Ivi*, pp. 124-143.
[11] Basualdo, Carlos, *The Encyclopedia of Babel*, in *Documenta 11, Platform 5, Exhibition Catalogue*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2002, pp. 56-62 [p. 61].

l'asserzione della neutralità/imparzialità dell'autore. Nell'arte documentaria contemporanea l'elemento elocutivo (lo stile dell'elaborazione del messaggio) è usato non più per imporre il principio dell'utilità sociale (la necessità di cambiare lo stato delle cose) ma per accentuare la posizione soggettiva dell'artista: fare della propria opera uno *statement*, per lasciare allo spettatore la possibilità di un ragionamento critico, altrettanto soggettivo e autonomo, sul significato politico delle immagini attraverso la rivelazione dei meccanismi di produzione formale delle immagini stesse. La finalità di comunicazione, uno degli elementi costitutivi del documentario, è ora intesa in modo non più strettamente ideologico, come la voce dell'autore che non è possibile in alcun caso azzerare, che anzi è fortemente presente nella formulazione del discorso. L'artista usa la propria voce per offrire una tra le possibili interpretazioni critiche della realtà; per questo la congiuntura tra l'estetica e l'etica dell'immagine è stata impiegata come risorsa creativa per rilanciare la funzione documentaria.

Lo sperimentalismo estetico non può essere l'unica premura dell'arte documentaria, che mantiene il problema della realtà e lo affronta. Il valore politico riveste un ruolo importantissimo: la novità consiste nel non considerarlo più adiacente alla ricerca formale ma *incorporato* in questa. È la costruzione estetica dell'opera d'arte a generare i suoi significati politici, definendo i modi e i limiti della rappresentazione, vale a dire scegliendo cosa includere e come mostrarlo. Le dinamiche tra la visibilità e l'invisibilità del soggetto istituite nel campo dell'immagine equivalgono a ciò che il filosofo Jacques Rancière ha definito la "politica dell'estetica", che deve essere discussa ogni volta da capo. Secondo Rancière, con il termine "estetica" (*aesthetics*) si identifica una «delimitation of spaces and times, of the visible and the invisible, of speech and noise, that simultaneously determines the place and the stakes of politics as a form of experience». La politica (*politics*) dipende da ciò che si può vedere e dire, da chi ha questa possibilità, dalle proprietà dello spazio e del tempo. Solo su questa base è possibile sollevare la questione delle "pratiche estetiche" (*aesthetic practices*), ossia «forms of visibility that disclose artistic practices, the place they occupy, what they "do" or "make" from the standpoint of what is common to the community»[12].

[12] Per questa e la precedente citazione, Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London, Continuum, 2004, p. 13. La ricerca e la pratica artistiche «call

In sostanza l'arte ha il potere di riconsiderare i confini e le estensioni del campo visivo, dunque le sue lacune e le sue fratture interne, di compiere una ridistribuzione politica del visibile e dell'esperienza comune, modificando il regime visivo istituzionale regolamentato dal potere politico e dell'informazione, per ricalibrare le proporzioni della rappresentazione nel suo duplice significato (secondo il concetto di politicizzazione esposto nell'introduzione).

L'arte documentaria attua questa funzione politica «against the overabundance of information as well as against its absence»[13], una circostanza solo apparentemente contraddittoria che definisce l'attuale regime dell'informazione, che assimila e assorbe alcune realtà tanto quanto rifiuta e isola quelle che non può omologare alle altre. Ciò che è escluso è una gamma di «zone periferiche digradanti fino all'invisibilità», aggiungerei con Pinotti e Somaini[14]. Lo sguardo rivolto sul mondo dall'informazione e dalla cultura non abbraccia mai la totalità del visibile, ma opera delle scelte su cosa tagliare dal proprio campo visivo. L'arte documentaria riflette sui punti ciechi e sulla base politica dello sguardo, in direzione di una maggiore inclusività e capacità critica, per contrastare gli effetti narcotici della diffusione globale delle immagini e l'indifferenza visiva verso le realtà che soccombono alle gerarchie generate dalla globalizzazione.

Tuttavia l'iniziativa artistica non è di per sé sufficiente affinché si produca l'effetto politicizzante delle immagini; essa necessita dell'autonoma interpretazione critica di un pubblico consapevole. Se partiamo dal presupposto della passività del ruolo dello spettatore – scisso, secondo Rancière, «from the capacity of knowing just as […] from the possibility of acting» – allora per trasformare l'osservazione in una forma di azione occorre riformulare i parametri della sua posizione e, preliminarmente, la funzione documentaria. Questa era per lo più coincisa con la trasmissione di una conoscenza dall'autore allo spettatore, che, anche quando cerca in buona fede di colmare la loro distanza, presuppone la profonda disuguaglianza tra i due termini della relazione, come Rancière ha fatto notare a proposito delle figure dell'insegnante e dell'allievo: colui che conosce e colui che ignora, colui che produce le immagini e colui che, inerte, può soltanto guardarle. Proprio la premessa

into question the distribution of roles, territories, and languages. In short, they contribute to the formation of political subjects that challenge the given distribution of the sensible»: *Ivi*, p. 40.
[13] Rancière, Jacques, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006, p. 158.
[14] Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., p. XVIII.

di questa distanza riafferma la passività dello spettatore, fa di questo solo un consumatore, annullando il processo di effettivo apprendimento[15]. Solo l'emancipazione cognitiva dello spettatore può modificare queste circostanze. Lo spettatore emancipato è colui che, avendo colto l'autonomia del processo di apprendimento, si appropria di ciò che osserva per trarne una personale interpretazione: la partecipazione inizia «from the principle of equality […] when we dismiss the opposition between looking and acting and understand that the distribution of the visible itself is part of the configuration of domination and subjection […] that looking is also an action that confirms or modifies that distribution, and that "interpreting the world" is already a means of transforming it»[16]. Parallelamente, l'artista deve separare «his knowledge from his mastery»[17], farsi guida senza insegnare ma portando l'esempio della consapevolezza, trasmettendo non ciò che sa ma gli strumenti e l'interesse che spingano lo spettatore a esplorare i possibili sensi, come l'artista ha già fatto.

Seguendo Rancière, anche Steyerl ha sottolineato che non è il contenuto politico, pur presente, a rendere politica l'arte, ma la sua concezione estetica: sono le politiche dell'estetica (le relazioni interne che la governano) a definire l'estetica in senso politico (il valore politico dell'estetica)[18]. Questo valore non dipende da regole e soluzioni predeterminate o invariabili; non esiste un modo assoluto di connettere l'estetica e l'etica in un'immagine, piuttosto è la ricerca della giusta misura tra la comprensibilità e l'indecifrabilità del messaggio conferita dalla sua articolazione formale a essere di volta in volta creativamente perseguita in base al soggetto dell'opera e alle intenzioni dell'artista[19]. Questa indeterminatezza

---

[15] Cfr. Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, in "Artforum", marzo 2007, pp. 271-281 [pp. 274-275]. Per la citazione, *Ivi*, p. 272: «It means standing before an appearance without knowing the conditions which produced that appearance or the reality that lies behind it. Second, looking is deemed the opposite of acting. He who looks at the spectacle remains motionless in his seat, lacking any power of intervention».

[16] *Ivi*, pp. p. 277: «The spectator is active […]: He observes, he selects, he compares, he interprets. He connects what he observes with many other things he has observed on other stages, in other kinds of spaces».

[17] *Ivi*, p. 275: «He does not teach *his* knowledge to the students. He commands them to venture forth in the forest, to report what they see, what they think of what they have seen, to verify it, and so on».

[18] Secondo Steyerl «the political component of any aesthetic endeavour is precisely located in the way in which certain aesthetic regimes enable certain visibilities or articulations and disable others. Thus, the political importance of documentary forms does not primarily reside in their subject matter, but in the ways in which they are organised. It resides in the specific distributions of the sensible implemented by documentary articulations»: cfr. Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit..

[19] Rancière ha sostenuto che «the production of a double effect […] is always the object of a negotiation between opposites, between the readability of the message that threatens to destroy the

permette alla voce dell'autore di aprire proprio quello spazio di attivo coinvolgimento dello spettatore e di ampliare il margine interpretativo[20].

Un'etica della forma implica l'elaborazione ulteriore del contenuto delle immagini, per riscattarle dalla sola apparenza: «intrecciare accuratamente la fattualità del documento e il carattere costruttivo della sua presentazione», favorendo la partecipazione emotiva e critica al suo contenuto che rende davvero politica la mediazione dell'"artista-mostratore". La «pregnanza espressiva» propria dell'«ibridazione di reale e finzionale […] dell'immagine prodotta tecnicamente» – ha spiegato Pietro Montani – deve coniugarsi all'«esemplarità testimoniale dell'arte»[21], che offre la possibilità di interpretare tale costitutiva ibridazione «muovendo da un confronto attivo *tra* le immagini». «Se è vero, insomma, che il mondo è saturo di immagini, allora il tratto elaborativo della visione, ciò che ne riqualifica la capacità di dire il vero, non dovrà vertere sul rapporto immagine-mondo, bensì sul rapporto *tra* le immagini, *ma solo in quanto* – e il punto è decisivo – *in questa differenza e in questo dialogo ne va anche, ed essenzialmente, del riferimento al mondo*», ha concluso Montani[22].

Il linguaggio documentario della contemporaneità, con la sua forza espressiva, la sua immediatezza e la sua intensità emotiva, caratterizza in modo prevalente le strategie comunicative della politica contemporanea. Secondo Hito Steyerl, la politica (*politics*) sta progressivamente scivolando nel terreno della pura percezione e, oltre che estetizzata, è diventata «aesthetical as such, as they [politics] work (through) the senses», e il documentarismo artistico non ha ancora dato adeguata attenzione a questa riconfigurazione della relazione tra politica e arte oltre il concetto di rappresentazione, che sta diventando obsoleto in entrambe le sfere. Il principio della democrazia rappresentativa è sempre più problematico o si è indebolito in molti modi – dalla creazione di ibridi democratici come l'Unione Europea alla mancata rappresentazione politica dei migranti; se esso si fa astratto e

sensible form of art and the radical uncanniness that threatens to destroy all political meaning»: Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics*…, cit., p. 63.

[20] Su questo vedi anche Rancière, Jacques, *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*, in "New Left Review", n. 14, marzo-aprile 2002, pp. 133-151, e Id., *From Politics to Aesthetics?*, in "Paragraph", vol. 28, n. 1, estate 2005, pp. 13-25.

[21] Per questa e le citazioni precedenti, Montani, Pietro, *op. cit.*, pp. 22-24. Per il ruolo dell'"artista-mostratore", cfr. *Ivi*, pp. 22-23.

[22] *Ivi*, p. 24, corsivo nel testo.

confuso, anche altre forme di rappresentazione simbolica sono minacciate, compresa quella documentaria[23].

A una politica i cui punti ciechi sono sempre più evidenti e le cui immagini sono sempre più confuse e spettacolari, il linguaggio documentario artistico, pur muovendosi sullo stesso terreno estetico, oppone strategie che istituiscano una distanza critica per riguadagnare spazi di rappresentazione, sfruttando le potenzialità espressive così ben evidenziate dalle immagini mediali. Trovare tale distanza significa, nelle parole di Steyerl, «replacing the set of affects which is connected to this uncertainty – namely stress, exposure, threat and a general sense of loss and confusion – with another one […] an affective and political constellation which does not even exist, and which is yet to come»[24]: il potenziale trasformativo e produttivo del documentario impiegato dall'arte consiste nell'immaginare e proporre uno scenario alternativo.

2.1.3 La distanza critica e il problema del realismo

Il presupposto della critica è un corretto distanziamento dalla realtà con cui ci si confronta; tale distanza oggi si istituisce da una prospettiva temporale ed etico-politica oppure spaziale, purché queste siano libere da rigidità ormai anacronistiche. Infatti, nel mondo globalizzato, in cui le coppie oppositive vicino-lontano e qui-lì sono del tutto relative, è la mobilità nelle dimensioni del tempo e dello spazio a dover influenzare il nostro punto di vista sulla realtà; soltanto essa può darci quella posizione di vantaggio da cui "esternarci", per poi guardare al mondo. Non basta illustrare le relazioni economiche, politiche e sociali della realtà presente secondo uno stile realista attualizzato, ma occorre, guardando indietro e avanti nella storia, riesplorare il passato e rendere implicite le possibilità di cambiamento nel futuro. Il documentario artistico adopera le proprie risorse produttive per proporre una condizione politica ed emotiva alternativa a quella attuale associata all'incertezza; la possibilità stessa della sua attuazione contiene il potenziale di una trasformazione.

[23] Cfr. Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit..
[24] Per questa e la precedente citazione, *Ibidem*.

In tal senso, l'opera *Otolith I* di *The Otolith Group* (nato nel 2002 dalla collaborazione tra Kodwo Eshun e Anjalika Sagar, artisti, teorici e curatori con base a Londra) è esemplificativa di ciò che il gruppo ha definito *past-potential futures*. Fondendo i generi del documentario politico e della science-fiction, *Otolith I*, attraverso immagini inedite e d'archivio, vaga tra il passato e il presente dalla prospettiva di un ipotetico futuro, l'anno 2103. L'intento del montaggio discontinuo, che aggrega gli episodi della storia (per esempio l'incontro del 1973 a Mosca tra la cosmonauta Valentina Tereshkova, la prima donna a viaggiare nello spazio, e Anasuya Gyan-Chand, al tempo presidente della Federazione Nazionale delle Donne Indiane, oppure le proteste contro l'invasione americana dell'Iraq nel 2003) e trasforma il nostro presente in passato nella finzione narrativa, è far riflettere sui fallimenti e le mancate conquiste della storia; tuttavia, rievocandoli, risveglia anche gli ideali rivoluzionari delle lotte del passato, nel tentativo di ispirare, oggi, un nuovo immaginario politico per il futuro[25].

L'esperienza di costante mobilità geografica e di sradicamento (fisico e culturale) vissuta oggi da alcuni artisti è un elemento ulteriore. Infatti, secondo la curatrice Adriana Valdés, a proposito di una di essi (Ingrid Wildi Merino), «[t]here is a critical-political dimension to being both inside and outside of one's own community […] such an experience is indeed capable of producing something like "distancing"»[26]. Sperimentare in prima persona la differenza culturale e la dislocazione (il dissolversi del confine tra vicinanza e lontananza) diventa un'esperienza politica, poiché favorisce la distanza e la pluralità delle prospettive indispensabili al pensiero critico.

Secondo Steyerl, nella realtà della globalizzazione gli spazi per il discorso pubblico sono sproporzionati, parlano in «a standardized industrial international jargon», e non consentono una vera partecipazione: ci connettono in tempo reale con le realtà più improbabili, ma di fatto ci isolano perché stabiliscono la forma e la velocità di queste connessioni. «The languages of news media transport *the conformism of things, not their potential of transformation*», ha chiosato Steyerl[27].

---

[25] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image...*, cit., pp. 54-73.
[26] Cfr. Valdés, Adriana, e Ingrid Wildi Merino, *Ingrid Wildi. Historias breves*, Santiago (Chile), Ograma, 2007 (catal. mostra, Santiago de Chile), p. 13, e Ursprung, Philip, *Ours is a Time of Historical Loss: The Video Essays of Ingrid Wildi*, in Banz, Stefan (a cura di), *Shadows Collide With People*, Zurich, Editions Fink, 2005 (catal. mostra, Venezia), pp. 65-71.
[27] Steyerl, Hito, *A language of practice*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 227, corsivo mio.

Viceversa, l'arte documentaria implica una rottura dell'omologazione, che non è esclusivamente decostruzione ma anche produzione di relazione attraverso la "finzione". «Originally, *fingere* doesn't mean "to feign" but "to forge". Fiction means using the means of art to construct a "system" of represented actions, assembled forms, and internally coherent signs», ha osservato Rancière reiterando un concetto ormai noto. La finzione, costitutiva di ogni forma d'arte, agisce da sempre anche all'interno del documentario, ma in quello contemporaneo la realtà è «an effect to be *produced*» e non più «a fact to be understood» attraverso la sua rappresentazione trasparente[28]. Anche il concetto di verità risulta riconfigurato dalla centralità della finzione come risorsa produttiva nella sua principale funzione, non più dichiarativa ma argomentativa. La "finzione documentaria" (*documentary fiction*), dunque, è quella in cui «[t]houghts and things, exterior and interior, are captured in the same texture, in which the sensible and the intelligible remain undistinguished»[29].

Come dicevo, la *pars destruens* del documentario è indissolubile dalla sua *pars costruens*: produrre attraverso la finzione la relazione, ossia costruire un'immagine multiforme e polisemica delle relazioni e delle forze sociali incorporate nella realtà, che risultano spesso invisibili. Spinto ben oltre il principio della rappresentazione mimetica, il realismo non si risolve più nelle capacità riproduttive dell'immagine, ma nel suo potenziale *produttivo* in quanto metodo per dare forma a quelle relazioni, affrontandole nell'ottica della loro trasformazione. La realtà non è meramente una somma di fatti compiuti disposti diacronicamente nel tempo, ma anche e soprattutto un intreccio di connessioni che si delineano mutevolmente e sincronicamente nello spazio; il "realismo produttivo" dimostra il potenziale trasformativo della realtà rivelandone il carattere relazionale e, proporzionalmente, la natura relativa della verità (verità possibili, verità plurali). La globalizzazione ha esasperato tale carattere al punto da rendere inafferrabile la

[28] Per queste citazioni, Rancière, Jacques, *Film Fables*, cit., p. 158 (corsivo nel testo nella prima citazione, corsivo mio nella seconda): «The real difference between them isn't that the documentary sides with the real against the invention of fiction, it's just that the documentary instead of treating the real as an effect to be produced, treats it as a fact to be understood». Per il documentario artistico contemporaneo, «these understandings are critically reversed»: Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 85. In sostanza, il documentario non è mai stato antitetico rispetto alla finzione; il documentario convenzionale utilizzava le risorse creative per veicolare la realtà come fatto da comprendere; ora il documentario ha esasperato la logica creativa della finzione e ha trattato anch'esso la realtà come effetto da produrre.
[29] Rancière, Jacques, *Film Fables*, cit., p. 3.

realtà (torna qui utile il concetto di "eterocronia" discusso nell'introduzione); non è un caso allora che il documentario si sia evoluto in questo momento storico come metodo per decifrarla. Questo realismo è allora anzitutto "relazionalismo", presupposto di qualsiasi ipotesi di trasformazione: per Steyerl, «it is a matter of *presencing and thus transforming* the social, historical and also material relations, which determine things. And if we focus on this aspect of presencing instead of representation, we also leave behind the endless debate about representation, which has left documentary theory stuck in a dead end»[30].

Pensate secondo il concetto di relazione, la realtà e la verità risultano separate dalla nozione di unità: l'evidenza della frammentazione e delle discontinuità non è più un difetto bensì la migliore chiave di lettura della contemporaneità, e tramite la relazione due frammenti possono essere immaginati insieme. «Relation is an open totality evolving upon itself […] In Relation the whole is not the finality of its parts […] It prefigures reality, without determining it a priori. The thought of opacity distracts […] from absolute truths», ha osservato il poeta e saggista Édouard Glissant[31]. La realtà come totalità immobile sarà sempre un fatto da comprendere secondo idee predeterminate; mettere l'accento sulle sue relazioni interne significa all'opposto abbandonare l'ambizione alla totalità e accettare l'opacità del reale come condizione di partenza per la comprensione della storia e delle singolarità delle sue determinazioni.

La questione del realismo può essere ulteriormente approfondita da un punto di vista filosofico in riferimento alla *querelle* tra realisti e "costruttivisti", che sostengono posizioni opposte ma entrambe problematiche. La tesi realista – l'imprescindibilità della nostra relazione con la realtà esterna, di cui dichiara l'esistenza e l'indipendenza – potrebbe essere considerata ingenua e del tutto infondata se venisse fraintesa; se esasperata, quella costruttivista potrebbe condurre a un relativismo eccessivo, poiché asserisce che non vi è rappresentazione della realtà che non sia integralmente una costruzione sociale e in quanto tale espressione delle ambizioni di potere del suo ideatore. Questa soggettività estrema non lascia spazio ad alcun concetto di verità, anzi fa coppia con l'ideologia e la propaganda e

[30] Steyerl, Hito, *The language of things*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, giugno 2006, http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en (accesso del 10/01/2018), corsivo mio.
[31] Glissant, Édouard, *op. cit.*, p. 192.

non ammette l'esistenza della realtà in quanto tale. In questa interpretazione ha avuto un ruolo centrale il concetto formulato dal filosofo Michel Foucault di "politiche della verità": piuttosto che di verità, è opportuno parlare di effetti di verità e dei discorsi attraverso cui questi sono costruiti, non di fatti o realtà ma delle narrazioni attraverso cui questi sono articolati; per Foucault, è decisiva la storia delle "forme" della verità, dei suoi modi di produzione, dei dispositivi e dei regimi attraverso cui essa è prodotta come realtà[32].

In questo dibattito si situano la riabilitazione e la revisione del concetto di realismo proposte dal filosofo Maurizio Ferraris nel suo *Manifesto del nuovo realismo* (2012) in opposizione alla deriva postmoderna del pensiero debole e dell'estremo relativismo interpretativo della realtà, che l'hanno intesa come «una ingenuità filosofica e una manifestazione di conservatorismo politico»[33]. Raccogliendo stimoli provenienti da diversi ambiti filosofici a partire dall'inizio degli anni Novanta, nel proclamare un "nuovo realismo", Ferraris intendeva smentire la tesi costruttivista secondo cui tutta la realtà è socialmente costruita e non ci sono fatti ma solo interpretazioni. Ferraris ha proposto una duplice definizione di realismo come dottrina critica: «nel senso kantiano del giudicare che cosa è reale e che cosa non lo è, e in quello marxiano del trasformare ciò che non è giusto»[34]. Sebbene questa definizione, in entrambe le sue parti, debba essere sfumata – confrontarsi con la realtà non equivale in sé ad accertarla (e ciò tuttavia non implica negarla), così come la possibilità di una trasformazione rifugge da una riduttiva distinzione tra giusto e ingiusto – essa rimane un appiglio teorico utile,

[32] Cfr. Steyerl, Hito, *The Politics of Truth – Documentarism in the Art Field*, in Schaschl-Cooper, Sabine, e Bettina Steinbrügge (a cura di), *op. cit.*, pp. 53-64 [pp. 58-59].

[33] Ferraris, Maurizio, *Il ritorno al pensiero forte*, in "la Repubblica", 8 agosto 2011, http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html (accesso del 05/12/2016). A testimonianza di questa diffusa riabilitazione, l'autore ha citato il lavoro di alcuni intellettuali, tra cui Umberto Eco, che già a partire dagli anni Novanta hanno contribuito al cambiamento di rotta scaturito poi nel nuovo realismo, concetto coniato da Ferraris stesso. Per i nomi e i titoli delle opere si rimanda all'articolo citato. Per quanto riguarda invece il riferimento al pensiero debole, si confronti Maggiorelli, Simona, *Fame di realtà*, in "left", 9 marzo 2012, pp. 60-61, http://labont.it/wordpress/wp-content/uploads/2011/11/60-61-ferraris.pdf (accesso del 05/12/2016).

[34] Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, cit., p. 61. Con l'espressione "fallacia dell'accertare-accettare", Ferraris alludeva a uno degli errori del costruttivismo postmodernista nell'interpretare il realismo; questo equivarrebbe a una passiva rassegnazione di fronte a una realtà verificata come tale (da qui il gioco di parole). Quest'accusa, secondo l'autore, andrebbe più opportunamente rivolta proprio al costruttivismo che, con la negazione della realtà, neutralizza ogni potenziale trasformativo, dal momento che «il realismo è il primo passo sulla strada della critica e della emancipazione (o quantomeno della non mistificazione)». Per quanto questo discorso sia valido, è tuttavia importante sottolineare l'inadeguatezza del termine "accertare" nella nuova prospettiva documentaria. Cfr. *Ivi*, pp. 61-63.

perché sottolinea il potenziale critico e trasformativo del realismo. L'atteggiamento di acquiescenza e di rassegnazione entra evidentemente nel merito dell'etica, poiché accettare passivamente la realtà equivale ad annullare qualsiasi proposta di mutamento. L'arte documentaria politicizzata si fonda sulla premessa del potenziale critico-trasformativo del realismo: senza la presa di coscienza della realtà non c'è critica, e questa a sua volta è la condizione di qualsiasi opportunità di cambiamento (che senza dubbio trascende il singolo intervento artistico).

Le implicazioni sono evidentemente non solo conoscitive, ma anche etiche e politiche. Il rifiuto della realtà (il mondo esterno) implica la negazione di qualsiasi confronto con essa, fa decadere l'opportunità di una riflessione morale, dell'emancipazione e, quindi, trasformazione[35]. Il realismo va dunque inteso come risposta affermativa alla realtà che ci coinvolge in prima persona. Vedere non equivale di per sé a conoscere ma confrontarci con la realtà attraverso la sua rappresentazione visiva rimane uno dei migliori tentativi a nostra disposizione per comprenderla. Che la nozione di realismo abbia ripreso vigore nella versione filosofica di Ferraris nella stessa congiuntura storica in cui la strategia documentaria è stata ripensata nei suoi fondamenti, è forse indice di una urgenza condivisa di confronto con la realtà, anche in reazione al clima di diffuso disimpegno.

La considerazione del realismo nella rappresentazione documentaria incontra altre difficoltà nel momento in cui approfondiamo il suo valore in relazione all'idea dell'aderenza al referente. Infatti, una volta liberata dalla questione dell'ontologia del mezzo, essa rimane ancora ambigua nel suo significato[36]. Essa comunque non ci dice molto sulle ragioni dell'attualità del realismo, se non considerando che l'aderenza al referente possa aver a che fare con la relazione tra ciò che è nell'immagine e ciò che è rimasto fuori, escluso dal suo campo. È più utile approfondire il discorso riprendendo in un'ottica contemporanea il concetto di "realismo critico" del filosofo György Lukács, un progetto di rappresentazione basato su una fase preliminare di ricerca e di documentazione e realizzato da un osservatore esterno al mondo documentato, e che riesce a far emergere in controluce

[35] La conseguenza sul piano storico è una sorta di revisionismo che sfocia nel negazionismo. Alla medesima conclusione arriva Didi-Huberman quando argomenta la necessità del confronto con la storia, anche attraverso il ricorso a immagini documentarie, nonostante i limiti e le inevitabili lacune della conoscenza che ne possiamo trarre. Cfr. Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 (ed. originale *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003).
[36] Cfr. Mitchell, W. J. T., *op. cit.*, pp. 95-96.

alcuni tratti essenziali di un periodo storico[37]. Il "realismo produttivo" collima con questa definizione, poiché si rivolge a specifiche realtà sociali nel mondo e sfocia in una rappresentazione complessa frutto della cooperazione tra più immagini accomunate dallo stesso metodo. Oggi allora l'aderenza al referente è proporzionale all'efficacia comunicativa della rappresentazione di una realtà peculiare e soprattutto dei legami che essa intrattiene con la nostra. Un'opera documentaria può riprendere in modo più letterale il realismo critico di Lukács, così che risulti visivamente la sua base storica, oppure l'apparato informativo (esito della ricerca preliminare) può rarefarsi nella struttura visiva dell'opera. Ad ogni modo, l'aderenza al referente è un problema affrontato anche in modo riflessivo: ogni immagine attua dei riferimenti a degli elementi extralinguistici, ma al contempo si riferisce a sé stessa in quanto immagine chiamata a aderire al proprio referente. Per esempio, la già citata fotografia di Ahlam Shibli, *Untitled (Goter no. 25)*, ci mostra dei materassi, dei tappeti e dei cuscini, vale a dire dei referenti esterni; tuttavia essa contesta riflessivamente il proprio obbligo di aderire al referente rimuovendo il vero soggetto, e in tal modo riesce a parlare di se stessa in quanto immagine e al contempo a rimandare al soggetto della serie centrando il problema stratificato dell'aderenza al referente e della referenzialità documentaria.

Rendere attuale il realismo critico implica fare i conti con la difficoltà – «some might say the impossibility – of combining the adjective "critical" and the noun "realism"», hanno scritto Hilde Van Gelder e Jan Baetens nell'introduzione al libro *Critical Realism in Contemporary Art*, alludendo alla sua presunta incompatibilità con il potenziale critico e di trasfigurazione proprio della creazione artistica[38]. In opposizione a tale pregiudizio, oggi il ricorso al realismo critico ha lo scopo di rappresentare la realtà in modo innovativo, conciliando i due aspetti e mantenendo l'impegno politico attraverso formule artistiche non stereotipate; esso cerca di comprendere la realtà sociale «by critically "making notes" of it», ossia cogliendone delle tracce, che sono il riflesso delle sue contraddizioni, e da questa base impiegarle per generare in modo dialettico un "commento visivo". Gli artisti «bring questions to the foreground, without offering readymade answers, well

[37] Cfr. Lukács, György, *Saggi sul realismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1950, pp. 9-32.
[38] Van Gelder, Hilde e Jan Baetens, *A note on critical realism today*, in Id. (a cura di), *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photogrtaphy*, Leuven (Belgium), Leuven University Press, 2006, p. 8: «realism is making a solid comeback, both in the art world and in society at large […] The very notion of realism has indeed been radically redefined» (*Ivi*, p. 7).

aware as they are that clear answers are not to be found anyway». Dunque, ciò che il realismo critico fa in quanto metodo «is not trying to find its own very essence, but rather its boundaries and limits as a technique that aspires to do as best as possible what it can do: analytically and critically reflect on the reality it aspires to fathom»[39].

2.2 Le strategie estetiche

2.2.1 Alcuni modelli storici

Possiamo rintracciare nel corso del XX secolo esempi di linguaggi documentari alternativi che hanno enfatizzato la natura artistica della produzione di immagini, e che sono stati poi ripresi, ampliati ed approfonditi nell'età contemporanea. La revisione di Bill Nichols ha contribuito a ripensare l'immagine documentaria del presente alla luce di una rivalutazione della sua storia, evidenziando la rimozione dalla storiografia a lungo invalsa dell'originario legame della forma documentaria d'arte (distinta dai più semplici film *actualités* e cinegiornali) con le sperimentazioni dell'avanguardia artistica[40]. L'intenzione e la capacità di fondere l'istanza artistica e l'istanza documentaria, riconosciute come uno dei tratti peculiari della recente svolta documentaria, in realtà erano al cuore dell'estetica documentaria ai suoi esordi, come testimonia il riconoscimento degli intensi e ravvicinati rapporti tra l'avanguardia artistica e quella cinematografica. Il connubio sperimentale tra l'estetica e la politica delle immagini, in cui è fondamentale l'enfasi posta sul carattere soggettivo e creativo dell'espressione formale, fu progressivamente schiacciato dall'idea dell'impossibile coesistenza nell'opera dell'autore e del reale. Quest'idea, che ha generato l'antitesi tra le opere di finzione (*fiction*) e quelle a vocazione documentaria (o *non-fiction*, neologismo usato spesso come espressione equivalente), è stata anche responsabile della

[39] Per questa e le due precedenti citazioni, *Ivi*, pp. 8-10.
[40] «Modernist techniques of fragmentation and juxtaposition lent an artistic aura to documentary that helped distinguish it from the cruder form of early actualités or neewsreels. These techniques contributed to documentary's good name, but they also threatened to distract from documentary's activist goals»: Nichols, Bill, *Documentary Film…*, cit., p. 582.

progressiva scissione tra il mondo del cinema e il mondo dell'arte; il documentario infatti è diventato sempre di più il prodotto di una ben precisa estetica cinematografica e le tracce delle sue origini nelle teorie avanguardistiche di inizio Novecento si sono fatte sempre più rarefatte. Parallelamente, la fotografia documentaria, considerata un'espressione collaterale al documentario cinematografico, ha sofferto in modo alterno dello stesso pregiudizio. Con la svolta documentaria recente assistiamo al recupero di quelle fonti e alla pacificazione delle nozioni di finzione e di documentario, dal momento che il documentario, pur diverso dal racconto di invenzione, si trova pur sempre nella grande categoria delle forme e strategie di narrazione.

Nel documentario degli anni Venti e Trenta che guardava alle sperimentazioni dell'avanguardia modernista europea e sovietica, per cui fu preminente l'elemento poetico oltre che politico, dobbiamo riconoscere il più lontano progenitore del montaggio discontinuo a scapito dell'unità narrativa di tempo e spazio e della trasmissione di informazioni. «The filmmaker's engagement is with film form as much as or more than with social actors […] This mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion. […] We learn in this case *by affect or feeling*, by gaining a sense of what it feels like to see and experience the world in a particular, poetic way» ha affermato Nichols a proposito del documentario poetico[41]. Influenzato dalla poetica avanguardista, il "documentario poetico" fece sua l'idea per cui, allo scopo di interpretare la realtà del tempo e i cambiamenti storici in corso (per esempio le conseguenze tragiche della Prima guerra mondiale, la modernizzazione, il progresso tecnologico), risultava poco adeguata la tradizionale impostazione estetica e narrativa realista, mentre erano molto più consonanti con il clima storico e culturale elementi quali la frammentazione, l'ambiguità e l'incoerenza. Per esempio, il film *Pacific 231* (1949) del regista e teorico francese Jean Mitry (1907-1988), una poetica evocazione della velocità e della potenza della locomotiva a vapore, ripresa in ampie vedute o in inquadrature frammentate del suo lungo viaggio, ha impiegato il montaggio e il sonoro (i rumori del treno e la musica) non per documentare visivamente il movimento e il funzionamento della locomotiva,

[41] Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, cit., p. 162, corsivo mio. «The poetic mode has many facets, but they all emphasize the ways in which the filmmaker's voice gives fragments of the historical world a formal, aesthetic integrity peculiar to the film itself»: *Ivi*, p. 166.

quanto per costruire, in omaggio alla modernità, l'effetto del crescente ritmo dinamico di un veicolo che, «like film, […] swiftly transports us to distant places»[42].

Il documentario poetico si identifica con la fase inaugurale del genere, nello specifico con una sua interpretazione minoritaria – che non godette dello stesso riconoscimento spettato alla linea angloamericana; tuttavia è stato praticato anche successivamente nel corso della storia, seppur in riferimento ad una materia biografica e autobiografica rispetto a cui gli aspetti lirici propri del documentario d'avanguardia erano sentiti più affini. Il video di Mona Hatoum (1952, Beirut) *Measures of Distance* (1988) tratta dell'impossibile condivisione dell'intimità e dell'affetto nella relazione a distanza tra l'artista, costretta a stabilirsi a Londra dallo scoppio della guerra civile in Libano nel 1975, e la madre rimasta a Beirut. Il video ha adoperato le immagini ravvicinate (all'inizio molto astratte, poi sempre più riconoscibili) della madre nell'intimità della doccia (girate dall'artista durante una visita a Beirut) e due tracce audio, la registrazione di una loro conversazione in arabo e la voce fuori campo dell'artista che legge in inglese una delle loro lettere (**fig. 20**); in sovrimpressione, i caratteri arabi scritti a mano di una di queste formano una barriera visiva di frammenti sull'immagine nel corso di tutta la breve durata dell'opera, mentre l'intensità poetica della sovrapposizione audiovisiva cresce e giunge al culmine quando, alla sua conclusione, l'immagine si oscura e dalle parole lette dall'artista si evince la crescente difficoltà per la madre di proseguire la loro corrispondenza a causa della guerra[43].

Più vicini a noi nel tempo, anche i lavori di Chiara Malta (1977, Roma), giovane documentarista che vive a Parigi, sono esemplificativi del trattamento poetico della materia autobiografica, di esperienze e momenti estremamente intimi, come in *J'Attends une Femme* (2010), un cortometraggio in Super 8 sul corpo femminile e la sua rappresentazione; oppure in *L'isle* (2005), un'opera sintetica e lirica che riprende un uomo, Sebastien, concentrato sul suo lavoro (che è anche la sua passione, creare film d'animazione), e raccontando le due storie parallele della nascita di un amore e della passione di Sebastien per l'arte, riesce a parlare di sé stessa e dell'amore per le immagini.

Un'altra fonte imprescindibile per la nuova concezione documentaria è stata l'opera di Chris Marker (1921-2012). Il suo film *Lettre de Sibérie*, del 1958, ha

[42] *Ivi*, p. 163.
[43] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image...*, cit., pp. 5-9 e 115-116.

inaugurato in modo consistente la strada verso un nuovo tipo di documentario – un'etichetta applicabile al suo cinema solo se si considera attentamente la trasformazione dei presupposti stessi di questo genere. La novità e l'originalità di *Lettre de Sibérie* «consistono proprio in questa rottura tematica con il documentario tradizionale; il film di Marker è lontano sia dalla non-fiction di scuola griersoniana che dal documentario poetico alla Flaherty o alla Ivens. I modelli sono più letterari che cinematografici»[44], ha scritto la studiosa di cinema Ivelise Perniola. Gli elementi privilegiati, come il bizzarro, l'artificio, l'inusuale, il montaggio simbolico – «elementi che un documentario tradizionale avrebbe respinto come anomali e quindi scarsamente significativi in un contesto che ha ambizioni didattiche e informative» – accrescono la difficoltà riscontrata nel trovare una definizione per *Lettre de Sibérie*; quelle che ne sono state date – per esempio «un punto di vista documentato volutamente e apertamente parziale», cinema «fintoscientifico» – attestano la vanità di ogni tentativo di inquadrarlo secondo prospettive note[45]. La commistione tra la base reale del cinema di Marker e il suo carattere personale e soggettivo perviene a un grado di realismo superiore e favorisce un rapporto tra lo spettatore e l'artista che è dialettico ma anche maieutico. La definizione più calzante è quella di "saggio cinematografico", la cui caratteristica principale è il "montaggio orizzontale", che regola il rapporto tra le immagini e il testo non secondo il criterio logico-narrativo o di causa-effetto ma seguendo associazioni di tipo intellettuale-teorico[46]. A Chris Marker andrebbe dunque attribuita l'inaugurazione del genere del film-saggio, dal momento che *Lettre de Sibérie* si propose come un nuovo modo di documentare la realtà in un periodo in cui la produzione non-fiction era «ancora timorosa nei confronti della soggettivazione del profilmico»[47]. Il film-saggio ha contribuito a modificare dall'interno i presupposti del cinema documentario e in

[44] Perniola, Ivelise, *Chris Marker o del Film-Saggio*, Torino, Lindau, 2003 (II edizione 2011), p. 34: più precisamente, «se ci si reca a vedere *Lettre de Sibérie* con l'intenzione di trarre informazioni economiche o geografiche sulla Siberia si rimarrà certamente delusi; e se si cercano polemiche politiche e perorazioni anti-bolsceviche la delusione sarà ancora più cocente».
[45] *Ivi*, p. 35. Per le definizioni riportate, cfr. *Ivi*, pp. 34-35.
[46] Cfr. *Ivi*, pp. 36-37: «Bazin elabora il termine di "saggio documentato dal cinema" […] Le immagini e il commento non sono legati tra di loro da un rapporto esplicativo, né consequenziale: le parole non disvelano l'immagine, ma la accompagnano dialetticamente» (*Ivi*, p. 37).
[47] *Ibidem*. Tra i principali esempi di film-saggio prima dell'opera di Chris Marker è *Las Hurdes* di Luis Buñuel (*Tierra sin pan*, 1933), «il quale tuttavia si fa emblema di un realismo crudo e violento, scevro da qualsiasi fantasia creativa e favolistica»: *Ibidem*. Occorre citare anche *Inflation* di Hans Richter (1928), breve film-saggio che analizza il fenomeno dell'inflazione vissuta dalla Germania negli anni Venti: cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., p. 100.

generale del concetto di documentario, dimostrando che la valutazione dell'arte documentaria dipende strettamente dalle aspettative critiche e spettatoriali che il documentario come genere suscita.

Dal saggio cinematografico discende il video-saggio, che ha ulteriormente variato e arricchito la riflessione artistica sul documentario, nonché la sua pratica concreta. Perché si possa parlare di saggio cinematografico o di video-saggio non è indispensabile l'artificio retorico della finzione letteraria; la condizione imprescindibile è piuttosto l'evidenza della dimensione soggettiva emotiva e critico-intellettuale, che non implica necessariamente il rischio dell'ideologismo, piuttosto coinvolge il bagaglio culturale e di esperienze dell'artista che, rendendo lo sguardo sulla realtà più acuto, aiuta a situare il soggetto reale nel contesto in cui vive tutelandolo da rischiose generalizzazioni. Il film-saggio, nell'opera di Marker, ha in definitiva preannunciato quel distacco dall'oggettività che poi nell'arte contemporanea è diventato il presupposto della rifondazione del documentario. La negazione dell'oggettività, detta in altre parole della verità assoluta, non impedisce all'artista di esprime la propria verità, parziale e personale. Un altro elemento anticipato dalla produzione di Marker che nelle sperimentazioni contemporanee risulta accentuato riguarda la durata dell'opera, che spesso oggi è estremamente breve, per poter riunire e condensare in un ridotto lasso di tempo «un numero molto alto di elementi teorici; i quali sono tanto più efficaci quanto più vengono concisamente espressi»[48].

Per concludere, in anni più vicini a noi altri esempi di modelli del nuovo documentario, in relazione al video-saggio, sono i lavori di Jean-Luc Godard (nato nel 1930), Black Audio Film Collective (collettivo di artisti attivo dal 1982 al 1998), Harun Farocki (1944-2014), esemplari per la costruzione del montaggio, per la riflessione sulle convenzioni della rappresentazione, per una concezione del documentario che intreccia poeticamente realtà e finzione e propone un confronto diretto con la storia, la memoria, il passato e con diverse tematiche sociali e politiche. *Letter to Jane* (1972) di Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (nato nel 1943), un mediometraggio in cui gli autori commentano in dettaglio una fotografia dell'attrice Jane Fonda in occasione del suo viaggio nel Vietnam del Nord, decostruendo la sua apparente "fattualità" porta all'estremo la riflessione sulla

[48] Perniola, Ivelise, *Chris Marker…*, cit., p. 67.

costruzione delle immagini. *Handsworth Songs* (1986) di Black Audio Film Collective, incentrato sulle rivolte razziali contro le discriminazioni e la disoccupazione verificatesi a Handsworth, all'epoca quartiere operaio di Birmingham (tra le molte rivolte che negli anni Ottanta sconvolsero l'Inghilterra della Thatcher), intreccia materiali d'archivio, interviste, riprese documentarie delle rivolte e immagini e musiche evocative per confrontare criticamente la condizione dei neri e dei bianchi nella Gran Bretagna del tempo. Infine il film-saggio *Images-War* (1987, titolo originale *Bilderkrieg*) di Farocki ricostruisce la storia della produzione fotografica dell'*intelligence* e delle forze armate, e dei metodi di analisi delle immagini, toccando il vertice con l'esempio delle fotografie aeree scattate nel 1944 dagli Alleati su Auschwitz; questo documentario ha aggiunto un altro tassello alla storia della visione nell'epoca dell'industrializzazione su cui l'opera intellettuale di Farocki si è concentrata. Per quanto riguarda la pratica fotografica, due degli artisti presi in considerazione come casi di studio, Alfredo Jaar (nato nel 1956) e Allan Sekula (1951-2013), per via della precocità della loro produzione figurano come precursori della nuova concezione della fotografia documentaria e realistica e dunque come riferimenti per una generazione di artisti più giovani come Ahlam Shibli (nata nel 1970), Emily Jacir (nata nel 1972) e George Osodi (nato nel 1974).

2.2.2 La visualità aptica, la spettatorialità incorporata, il montaggio critico e il video-saggio

Per quel che riguarda le immagini in movimento, ritengo che le recenti proposte di documentario artistico facciano emergere due principali strategie di coinvolgimento dello spettatore, quella emotivo-sensoria e quella critico-intellettuale. In quanto strategie diverse ma non opposte, esse possono coesistere nella medesima opera ma interpellano lo spettatore rispettivamente avvicinandolo al soggetto attraverso la percezione dei sensi, o distanziandolo criticamente. Ambedue i metodi servono a sostenere una teoria o un pensiero su una realtà vissuta in prima persona dall'artista, ciò che cambia è la modalità della sua comunicazione: in base alle modalità di costruzione dell'immagine e del rapporto tra le immagini, queste ricorrono al paradigma della visualità aptica (*haptical visuality*) e della

spettatorialità incorporata, o incarnata (*embodied spectatorship*), oppure alla tradizione del video-saggio[49]. Il procedimento aptico parte da una base reale ma la affronta come esperienza percettiva da tradurre in una forma sensibile con cui lo spettatore possa entrare in contatto; il procedimento saggistico parte dalla medesima base reale per interpretarla, per documentare un punto di vista e affermare una teoria.

Il paradigma della visualità aptica è l'esito di una riflessione sulla polarità ottico-tattile[50] e sull'opportunità di ricongiungere questi due estremi della percezione sensoria in un'esperienza di contiguità psichica e fisica tra lo spettatore e la realtà proiettata dalle immagini. Esso, «secondo l'etimologia greca, è ciò che ci mette in contatto con qualcuno o qualcosa […] le immagini ci toccano e si toccano. Non vi è comunicazione senza contatto»[51]. Se l'immagine documentaria può e deve comunicare, la sua costruzione aptica consente di evocare sensazioni tattili e corporee grazie all'opportuna congiunzione tra il sonoro e il visivo, e la sua fruizione delinea un nuovo spazio, «a movement between haptical and optical, entailing specific interactions with a viewer»[52].

L'interesse critico per la potenzialità aptica delle immagini filmiche è nato negli anni Novanta nella critica cinematografica anglosassone e americana, che riprese alcuni spunti della fenomenologia della percezione del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty. La teorica del cinema Vivian Sobchack si è interessata agli effetti somatici del cinema e nel suo saggio *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestesico, o della visione incarnata* (*What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, 2000)[53], recuperando la centralità del

[49] Per i concetti di *haptical visuality* e di *embodied spectatorship*, cfr. Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., pp. 86-88.
[50] Una distinzione «referring to knowledge of artistic space through the senses of touch and vision»: Lant, Antonia, *Haptical Cinema*, in "October", vol. 74, autunno 1995, pp. 45-73 [p. 50], http://www.jstor.org/stable/778820 (accesso del 30/01/2018).
[51] Venturi, Riccardo, *Superfici. Non vi è comunicazione senza contatto*, in "Doppiozero", 16 dicembre 2016, p. 3, http://www.doppiozero.com/materiali/superfici-non-vi-e-comunicazione-senza-contatto (accesso del 30/01/2018). I termini "haptic" e "aptico" derivano dal greco *haptikos*, che significa "atto a toccare, ad aver contatto" (dal verbo *hapto*, che tra i vari significati ha quello di "io tocco"): cfr. la voce "HAPTIC**"** in *The New Shorter Oxford English Dictionary*, edited by Lesley Brown, vol. 1, Oxford University Press 1973, Oxford 1993, p. 1187, e le voci "άπτιχός" (che riguarda il tatto) e "άπτω" (afferro, attacco) in *Il Rocci. Vocabolario Greco-Italiano*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 1943, pp. 247-248.
[52] Lant, Antonia, *op. cit.*, p. 53.
[53] Il testo è poi diventato il terzo capitolo della raccolta di saggi di Sobchack *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture* (Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004), ed è stato inserito, insieme ad altri importanti contributi teorici tradotti in italiano, in

principio della sinestesia, o integrazione crossmodale dei sensi, nella fenomenologia di Merlau-Ponty, ha riformulato la teoria della spettatorialità per avvicinarla a un'adeguata considerazione dell'esperienza fisica. Sobchack sostiene infatti che lo spettatore comprenda un film fisicamente prima che cognitivamente, soprattutto se il film propone un'identità tra la sua forma percepibile (l'immagine) e la forma percepita che intende *significare* (il referente) compromettendone l'immediata riconoscibilità: il corpo "sa" ciò che sta guardando prima che la concatenazione narrativa delle scene sveli il loro contenuto, vive un'identificazione fisica prima che narrativa (una conoscenza sensoriale che anticipa il pensiero cosciente)[54].

L'apticità è la condizione dell'immagine per cui l'oggetto si rivolge anzitutto ai sensi e sembra appartenere allo stesso spazio dello spettatore, di cui sollecita la partecipazione soggettiva. È sintomatico di questa modalità il video *Sudan* (2016) dell'artista veronese Luca Trevisani (nato nel 1979), un omaggio all'ultimo maschio di rinoceronte bianco settentrionale esistente (morto durante la scrittura di questa tesi nel marzo 2018), di nome Sudan; della durata di soli quindici minuti, l'opera propone un'indagine quasi scultorea dell'animale, attraverso piani ravvicinati sulla sua pelle ruvida; l'incedere lento e pacato dell'obiettivo sul suo corpo, abbinato alla potenza del sonoro, dato unicamente dal respiro e dai rumori emessi dal rinoceronte e dal ronzio delle mosche che gli volano intorno, fa risaltare la materialità della sua presenza fisica, quasi primordiale, come se la barriera dello schermo fosse scomparsa e quei rumori, che impattano sul nostro corpo con tale immediatezza, provenissero dalla stessa realtà nella quale noi spettatori ci troviamo.

L'impatto aptico delle immagini produce nello spettatore la sensazione di un'estrema vicinanza alla realtà rappresentata che si traduce in una sorta di immedesimazione, di qui l'idea della spettatorialità incarnata; l'esperienza sensoria così creata innesca una destabilizzazione emotiva e psichica; questa infine, pur originata da una forte sensazione di vicinanza, permette una sorta di estraniamento, come se qualcosa di familiare o scontato ci apparisse improvvisamente sotto una nuova luce. Sebbene le realtà su cui gli artisti puntano i riflettori siano per noi

Teorie del Cinema. Il dibattito contemporaneo, a cura di Ruggero Eugeni e Adriano D'Aloia (Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017).

[54] Cfr. Sobchack, Vivian Carol, *Quello che le mie dita sapevano. Il soggetto cinestesico, o della visione incarnata*, in Eugeni, Ruggero e Adriano D'Aloia (a cura di), *op. cit.*, pp. 31-74.

tutt'altro che familiari, è abitudinario il modo in cui consideriamo la loro esistenza e condizione, vale a dire come se fossero immodificabili e quasi naturali. Questa strategia documentaria contesta «the optical's dominant role in culture» e ripropone «'the sensual act of *seeing*' and the sense of touch as components of perception», così evidenziando «their modern atrophism», ha scritto la studiosa di arte e cinema Antonia Lant in un articolo sul cinema aptico[55]. Quello che risulta da questa strategia di comunicazione è una traccia o un frammento di realtà conquistato in un regime di prossimità incentrato sulla percezione, sui sensi e sull'emotività dello spettatore; in tal modo «[the] film's physical impact on the viewer»[56] tenta di neutralizzare l'effetto anestetizzante di molte immagini della contemporaneità. Se è ancora possibile parlare di rivelazione della realtà, è evidente che questa non equivale più a fare affidamento sul registro della visione e a fare presa sulla coscienza morale di chi guarda, piuttosto sul valore cognitivo dell'esperienza percettiva (cioè delle sensazioni e delle emozioni mediate dai sensi). Allo stesso modo, se vi è nitidezza nell'immagine documentaria contemporanea, essa non possiede quel significato di stile "chirurgico" e "clinico" giudicato importante per il documentario della prima metà del XX secolo; piuttosto l'immagine vuole restituire la presenza di ciò che sta al di là dello schermo facendola sentire (non vedere) in modo nitido.

Il concetto di esperienza è centrale: il documentario attua una mediazione in forma creativa di una specifica realtà per lo spettatore, che a sua volta può percepirla sensibilmente. In quest'ottica, il lirismo è un aspetto tipico: il trattamento formale (visivo e audiovisivo) e gli elementi simbolici e metaforici evocano in forma condensata i tratti essenziali di una realtà. Il suono e la musica (diegetici, ossia propri dell'ambiente filmato, o extradiegetici, ossia non avvertiti dai soggetti ripresi), come del resto la loro assenza (il silenzio non è privo di valore), costruiscono e variano il senso tanto quanto le immagini e le parole; dunque l'equilibrio che si crea tra questi tre aspetti del documentario influenza il suo significato complessivo. Infine i movimenti di macchina, altro importante elemento connotativo, modificano sensibilmente lo stile, dunque ne caratterizzano il senso.

Il lirismo, il potenziale metaforico delle immagini, il suono, il dinamismo interno creato dall'obiettivo, non sono evidentemente aspetti sfruttati soltanto

[55] Lant, Antonia, *op. cit.*, p. 64, corsivo nel testo.
[56] *Ivi*, p. 69.

nell'approccio documentario emotivo-sensorio; anche quello critico-concettuale li impiega, tuttavia in modo da mediare l'esperienza reale attraverso il filtro del pensiero. Il lirismo delle immagini può non essere protagonista, ma ciò che appare comunque cruciale, «in order for artistic images to avoid the trap of the slogan or propaganda, is the way they succeed in employing their metaphorical potential»[57]. Tuttavia, se la strategia nel primo caso punta all'immedesimazione fisica e psichica dello spettatore affinché la scena ripresa sia esperita invece che spiegata, nel secondo caso la comunicazione avviene a partire da un'osservazione da un punto di vista distanziato.

Il video-saggio persegue tale intento critico, proprio del saggio letterario, declinandolo visivamente attraverso l'uso sperimentale e soggettivo delle immagini in movimento. Esso, come l'artista Ursula Biemann (nata nel 1955) ha scritto, «situates itself somewhere between documentary video and video art […] For a documentary, [these videos] are seen as too experimental, self-reflexive and subjective, and for an art video they stand out for being socially involved or explicitly political»[58]. Dunque il video-saggio è al contempo un lavoro artistico, teorico e politico; ciò che consente questa triplice valenza è il montaggio disgiuntivo o contrastivo, che è la sua caratteristica estetica principale: le immagini sono cioè integrate l'una all'altra interrompendo la continuità narrativa, spaziale e temporale. Il montaggio così inteso permette al significato politico delle immagini di emergere e allo stesso tempo di formulare una teoria. Infatti, dal punto di vista critico e politico, le sue peculiarità sono l'interpretazione soggettiva e l'impegno teorico.

Per queste ragioni il video-saggio è particolarmente adatto ad esprimere la nuova concezione dell'arte e dell'immagine documentarie; in una società in cui le molteplici relazioni tra realtà distanti si sono fatte sempre più complesse a causa di processi spesso invisibili e intangibili, documentare non può più equivalere a illustrare una successione di fatti o eventi, ma a far emergere questa complessità attraverso quella critico-interpretativa del montaggio, che replica il carattere non lineare della realtà ed è dunque capace di scatenare associazioni altrimenti non

[57] Van Gelder, Hilde, e Jan Baetens, *A note on…*, in Van Gelder, Hilde, e Jan Baetens (a cura di), *op. cit.*, p. 9.
[58] Biemann, Ursula (a cura di), *Stuff it: the video essay in the digital age*, Zürich-Wien-New York, Voldemeer-Springer, 2003, p. 8.

avvertibili. In sostanza il video-saggio incarna con la propria forma l'essenza stessa della contemporaneità e in questo parallelismo la reinvenzione delle strategie documentarie incontra la critica geopolitica. Il commento riveste un ruolo certamente importante, tuttavia, solitamente privato del tono didascalico o paternalistico, non è più esplicativo o informativo.

Questo tipo di documentario non ha il medesimo criterio di sviluppo tematico di quello tradizionale narrativo, al contrario propone un ordine argomentativo slegato dalle esigenze della trasparenza, un ordine in cui il montaggio crea effetti di contrasto e di contrappunto (le immagini della realtà possono essere associate ad altre della stessa provenienza, oppure a immagini estranee ad essa, costruite, animate, o ancora alle parole). Pertanto il saggio visivo è particolarmente adatto alla controinformazione, che non può limitarsi a definire se stessa «by its distance [...] from the corporate media criticized for their one-sidedness» e ad adottare il linguaggio giornalistico e dei media «only apparently for a different purpose»[59] – dando per scontato di essere dalla parte della verità per via dei suoi contenuti avversativi. La controinformazione deve variare soprattutto la forma, così da evidenziare criticamente il peso che una determinata articolazione formale ha sul significato politico delle immagini (laddove l'informazione *mainstream* tende invece a dissimularlo).

In linea di massima, il montaggio usato solitamente nei media e in una parte della controinformazione (quella sostanzialmente contenutistica) procede per addizioni e concatenazioni tra le immagini funzionali a dissimularne le contraddizioni latenti, compie in realtà una sottrazione e dunque formula un discorso ideologizzante. Il montaggio più "sperimentale" opera in senso inverso, poiché fa emergere i contrasti tra le immagini che si convertono sul piano politico in una maggiore consapevolezza delle opposizioni e delle molteplici sfaccettature esistenti nella realtà considerata.

Un esempio di controinformazione che non va oltre il livello meramente contenutistico è il film *Showdown in Seattle* (1999), realizzato da Indipendent Media Center Seattle (un network indipendente di mezzi di comunicazione, attivisti e giornalisti) e trasmesso da Deep Dish Television, che documenta le

[59] Steyerl, Hito, *The Articulation of Protest*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, settembre 2002 http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/en (accesso del 04/10/2015).

manifestazioni di protesta contro gli incontri della World Trade Organization (WTO) a Seattle nel 1999. Il film, strutturato in cinque segmenti della stessa durata, ricalca lo stile del reportage giornalistico, ha un'impostazione cronologica e offre allo spettatore una moltitudine di informazioni per permettergli di seguire e comprendere gli eventi. Il montaggio compilativo (che cioè somma e congiunge le immagini senza alcuna mediazione o riflessione) riguarda le dichiarazioni dei vari interlocutori, rappresentanti di gruppi e interessi politici disparati: i discorsi si succedono in una catena di equivalenze formali (la ripresa, l'inquadratura, la posizione dell'interlocutore) e di conseguenza politiche. Il messaggio implicitamente comunicato è l'assenza di contrasti e distanze ideologiche in quella che è presentata acriticamente come un'unica voce di protesta contro gli incontri della WTO, dietro la quale tuttavia si esprimevano, come anticipato, interessi diversi e anche opposti. Le immagini così montate appiattiscono e dissimulano la complessità di una situazione fatta di eventi cronologici contingenti, ma soprattutto di relazioni pregresse che movimentano quella linearità, scardinando l'unità di tempo e spazio che invece il film mantiene. Questo, in definitiva, generalizzando con un montaggio aggregativo le implicazioni di senso delle immagini, le oppone a quelle dell'informazione ufficiale in modo binario (informazione vs controinformazione) soltanto al livello del contenuto e non della forma, dove invece si situa l'effettivo valore avversativo di un'informazione alternativa[60].

Anche nella fotografia (la serie fotografica, i libri e album fotografici, lo *slide show*), come nelle immagini in movimento, il montaggio è praticato come strategia di produzione di senso, per cogliere e interpretare i tratti essenziali di una cultura o di una realtà. La produzione di inediti effetti di realtà è favorita da un montaggio libero dalle prerogative della narrazione canonica (una forma idealizzata di realtà come successione di fatti rafforzata dal riconoscimento mimetico di persone e cose). L'aspetto sincronico – spazi e tempi frammentati, individui continuamente interagenti – emerge da «una decostruzione e una riconfigurazione della stessa nozione di storicità fondata sulla cronologia, e delle condizioni di

[60] Hito Steyerl ha riflettuto sulle sovrapposizioni tra i valori politici e quelli estetici nell'ambito del montaggio filmico e ha contrapposto le due strategie, evidenziando come solo un montaggio altamente sperimentale e audacemente contrastivo può produrre «an oppositional articulation – instead of a mere addition of elements for the sake of reproducing the status quo», ossia un montaggio che produce qualcosa di differente dagli elementi di partenza, «which would not represent a compromise, but would instead belong to a different order»: cfr. *Ibidem*.

narratività»[61]: l'artista, il "montatore intermediale", sposta la tradizionale concezione di documentario in direzione della più attuale idea di un «archivio audiovisivo mobile, provvisorio e sempre riorganizzabile»[62].

Il valore euristico e analitico del montaggio era del resto ben noto già ai teorici e critici del cinema della prima metà del Novecento che insistevano sulla riconfigurabilità dei frammenti e dei loro significati; il processo di risemantizzazione dava l'opportunità di una più acuta comprensione del passato e della storia dalla prospettiva del presente grazie ai cortocircuiti tra i piani temporali prodotti dall'accostamento tra immagini in precedenza distanti. In particolare, tale potenziale era sperimentato dai registi sovietici come Dziga Vertov (1896-1954) e Sergej Ėjzenštejn (1898-1948); quest'ultimo riteneva «che la tensione accumulata dalla "collisione" tra energie antitetiche e contraddittorie potesse innescare un bisogno di sintesi che avrebbe stimolato l'attività cognitiva dello spettatore»[63]. Grazie al montaggio, la sintesi come momento di riconciliazione di un processo dialettico che avviene nella mente è tradotta dalle immagini.

In conclusione, i registri e le modalità di espressione del documentario artistico contemporaneo variano anche all'interno della stessa opera, e il contrasto, la provocazione, il lirismo sono preferiti a un registro e tono apertamente drammatici e angosciosi. In generale però l'impatto emotivo e percettivo e l'interpretazione critica sono le due risposte alle quali punta una simile varietà, e l'avvicinamento e il distanziamento sono effetti ricercati spesso nella medesima opera.

2.2.3 *Moving images*, installazioni *mix-media*, *off-screen cinema*: la concezione espositiva dell'immagine documentaria contemporanea

Con le sperimentazioni della tendenza documentaria contemporanea, e grazie alla convergenza tra i media resa possibile dalla rivoluzione tecnologica e digitale, si è compiuta la ricongiunzione tra la sala cinematografica e la galleria

[61] Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., p. 74.
[62] Montani, Pietro, *op. cit.*, p. 25, anche per il riferimento al "montatore intermediale" come definizione dell'artista.
[63] Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale...*, cit., p. 100. Per un approfondimento sull'impiego del montaggio dei registi sovietici, cfr. *Ivi*, pp. 94-106.

d'arte, spazi istituzionali di circuiti espositivi e distributivi sempre più intrecciati. A questo si sono coniugate anche nuove modalità espositive corrispondenti alla nuova teoria estetica dell'immagine documentaria. Agendo sul suono e sull'immagine per disorientare e destabilizzare la percezione, predisponendo proiezioni multifocali, installazioni ambientali immersive in cui risulta compromessa la linea di confine tra lo spazio della rappresentazione e quello contingente dello spettatore, gli artisti cercano di agevolare una dimensione partecipativa che incoraggi l'interesse del pubblico, prevenendone la passività.

Tali questioni, che riguardano le immagini in movimento ma anche la fotografia (e non soltanto nell'ambito dell'arte documentaria), presuppongono innanzitutto il ripensamento della relazione tra immobilità e movimento, tra l'immagine dinamica e l'immagine fissa, che è diventata maggiormente ambigua. Il film si è ormai da tempo insediato nella sala espositiva delle istituzioni artistiche; l'espansione degli spazi di competenza dell'opera-film (non si tratta di un passaggio, dal momento che la sala cinematografica non è stata abbandonata) ha implicato anche la sua trasformazione. L'espressione "immagini in movimento" (*moving images*) intende sottolineare la progressiva indistinzione tra il film propriamente detto (la pellicola analogica, proiettata su un unico schermo nella buia sala cinematografica frontalmente al pubblico) e l'immagine elettronica e digitale, così che oggi la definizione di film non si basa più soltanto sulla questione tecnico-mediale, ma anche sulla valutazione dei contesti di produzione e distribuzione, della durata, delle modalità dell'esposizione, della relazione che esso instaura con gli spettatori, nonché della terminologia adoperata dall'autore stesso in riferimento ai suoi lavori. L'espressione "immagini in movimento" è dunque più inclusiva e vasta ma al contempo più precisa, proprio perché, abbracciando la pluralità e la varietà delle sperimentazioni audiovisive configuratesi a partire dagli anni Sessanta, ne definisce meglio l'attuale condizione[64].

Precocemente registrata dal critico Gene Youngblood, questa radicale differenziazione interna al linguaggio filmico era evidente già negli anni Sessanta[65];

[64] Quest'espressione, molto in uso nel linguaggio dell'arte contemporanea del XXI secolo, abbraccia tutte le sperimentazioni che in seguito al passaggio al digitale hanno riguardato le immagini e ha dunque il pregio di sottolineare la progressiva convergenza tra i media del film e del video «as much as a new modeling of affect in relation to the image»: cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. XVI.

[65] Cfr. Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, edizione italiana a cura di P. L. Capucci e S. Fadda, CLUEB Mediaversi, 2013 (ed. originale, New York, P. Dutton & Co., 1970).

i film erano realizzati per essere proiettati anche su superfici e secondo modalità non convenzionali (per esempio fuoriuscendo dalla cornice dello schermo, diffondendosi nell'ambiente o su schermi adiacenti e sincronizzati); non solo, altri supporti e tecnologie (il computer, il nastro magnetico) permettevano già la realizzazione di film che non erano più tali dal punto di vista tecnico-mediale. Con le installazioni filmiche, derivate dall'opera-installazione emergente allora nelle arti visive (esse, molto meno numerose delle videoinstallazioni, non casualmente furono realizzate per lo più da artisti), si compì un primo passo verso il recupero dell'eterogeneità delle modalità di produzione e proiezione, dell'anarchia originaria dei primi film, quando, al passaggio tra il XIX e il XX secolo, non erano ancora stati uniformati in un unico modello; essi, infatti, potevano essere proiettati su schermi multipli, oppure più proiettori erano diretti sullo stesso schermo, in proiezione frontale o in retroproiezione, così creando effetti di fusione e sovrapposizione, oppure di accostamento e intreccio di più immagini[66].

La moltiplicazione e la differenziazione delle tecniche e dei media, ma soprattutto la loro reciproca contaminazione e il rarefarsi dei rispettivi confini giustificano l'idea del cinema "espanso", ma anche della fotografia espansa e del video espanso, caratterizzano cioè la nuova condizione della produzione ed esposizione delle immagini. Nella stessa opera possono confluire la fotografia, il video, il disegno e l'animazione, il digitale sintetico, i testi (inseriti con programmi di scrittura); la natura di un lavoro artistico è spesso difficilmente determinabile a causa di questo congiungersi di media e componenti diversi. Opera multimediale, *mix-media*, intermediale: così essa si definisce ormai nella condizione post-mediale teorizzata dalla critica d'arte Rosalind Krauss[67]. La reinvenzione del linguaggio documentario si è trovata in un rapporto di reciproca esaltazione con questo nuovo stato dell'opera d'arte; le specifiche esigenze dell'immagine documentaria contemporanea che affronta tematiche economiche e politiche (in primis coinvolgere gli spettatori, stimolandone la percezione sensoriale e il pensiero critico), hanno trovato nell'ampia gamma di soluzioni espositive consentita dal nuovo panorama mediale strumenti idonei. Come ha fatto notare l'artista Katia

[66] Cfr. Machado, Arlindo, *Cinema and the Post-media Condition*, in Maciel, Katia (a cura di), *Cinema Sim. Narrativas e Projeções. Ensaios e Reflexões – Essays and Reflections*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008, pp. 200-205.
[67] Cfr. Krauss, Rosalind, *L'arte nell'era postmediale: Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia Books, 2005.

Maciel in relazione alle immagini in movimento, «The *cinema status* within art today […] sets the foundations for staging a new exhibition form where the projected image engages the audience through sensory effects»[68].

La trasformazione più evidente del linguaggio delle *moving images* nei luoghi dell'arte contemporanea riguarda la spazializzazione dell'immagine. La proiezione è concepita come installazione artistica di immagini nello spazio espositivo; in tal modo non è più la dimensione temporale a dominare (la sequenza di immagini cui lo spettatore è "obbligato" dalla proiezione monocanale della sala cinematografica) ma quella spaziale, entro cui le immagini si inseriscono dialogando con la sala espositiva e invitando lo spettatore a costruire il proprio percorso fisico di ricezione e a ricomporre in una nuova sequenza la linea narrativa dell'opera. Le immagini in movimento così concepite intensificano «the visual and sound perceptive effects on the viewer's body», implicano «[the] idea of breaking the cinema device down into its primary dimensions (architectural, technological, and discursive)» – ha scritto André Parente, artista e professore di cinema, video e nuovi media all'Università di Rio de Janeiro – e sono «new ways of producing subjectivity in cinema». La condizione per cui «the space of the absent […] becomes the place (this is what makes it visible) where a nonpresence mixes with, better yet, superimposes on, a presence»[69] è fondamentale nell' arte documentaria politica, che tramite le immagini deve cercare di creare una connessione tra lo spettatore e la realtà.

Diffusosi ampiamente a partire dalla metà degli anni Novanta, il video ha permesso di soppiantare le precedenti e più tradizionali installazioni monocanale con installazioni dispersive e monumentali, con proiezioni multiple e con ambienti immersivi in cui gli stimoli audiovisivi risultano potenziati. Le immagini proiettate, ha scritto la storica dell'arte e critica Liz Kotz, «invite us to see things that are not there […] they elicit specific forms of spectatorship, engendering a psychic mobility paradoxically dependent on physical immobility», così innescando la confusione «between inside and outside, between interior psychic life and external reality»[70], che risulta anch'essa di conseguenza potenziata. Questa nuova

[68] Maciel, Katia, *Still Cinema*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, p. 142, corsivo nel testo.
[69] Per questa e le precedenti citazioni, Parente, André, *Cinema in reverse shot*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, pp. 174-175.
[70] Kotz, Liz, *Video projection: the space between screens*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, p. 186.

condizione della "cine-installazione" è stata teorizzata come "off-screen cinema", vale a dire un cinema che fuoriesce dai propri limiti, come la pittura dalla sua cornice, per offrirsi al pubblico come esperienza fisica e psichica al contempo temporale e spaziale, come continuità e ibridazione tra lo spazio virtuale proiettato e quello reale della proiezione che coinvolgono in prima persona lo spettatore[71]. In conclusione, contestando la separazione tra gli spazi dell'immagine e della realtà, «video potentially permits moving images to enter and interpenetrate all manner of architectural and urban spaces. With its greater mobility and technical flexibility, video would seem to offer all kinds of rich possibilities for rethinking and restructuring these core relationships – between viewing subject, moving or still image, architectural space, and time – that are so fundamental to modern visual culture»[72].

2.3 La critica sociale e geopolitica

2.3.1 L'intreccio tra realtà e finzione: le realtà ai margini e la mediazione estetica dell'arte

Gli elementi che differenziano l'immagine artistica e quella mediatica costituiscono una sorta di "deontologia documentaria" riguardo all'efficacia visiva e percettiva e al valore intellettuale, prevengono i rischi propri delle immagini mediali, che tendono a essere sensazionalistiche e spettacolari, derealizzanti ed estetizzanti, infine acritiche, o – come scrive Pietro Montani – «provvedono a mescolare gli aspetti sensazionali della comunicazione con i suoi valori documentali»[73], producendo un'«indistinzione confusiva» tra «la realtà del documento» e «la spettacolarità della messa in scena»[74], soprattutto nel caso in cui

[71] Cfr. Maciel, Katia, *The "out-of-the-frame" cinema and the minimal narratives*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, p. 210.
[72] Kotz, Liz, *Video projection…*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, p. 186.
[73] Montani, Pietro, *op. cit.*, p. 3: l'autore ha sostenuto che le immagini mediatiche relative all'attentato alle Torri Gemelle abbiano istituito uno spartiacque in tal senso, «un Ground Zero a partire dal quale si impone un ripensamento critico del nesso che si istituisce tra la qualità estetica e i valori testimoniali dell'immagine».
[74] *Ivi*, p. 6: «Quella stessa totale indistinzione che caratterizza intenzionalmente il reality show e che proietta i suoi potenti effetti di derealizzazione su molte forme della comunicazione audiovisiva, a

a essere ritratte siano circostanze storiche e umane straordinarie (guerra, catastrofi, povertà, discriminazione, emigrazione). Esse tendono a perdere il senso di realtà che pure la loro estetica di impatto riproduce. Come ha scritto Steyerl, l'immagine documentaria in ambito mediatico evoca gli aspetti più impressionanti del "linguaggio delle cose" e amplifica il loro potere; quindi, «to tap into the language of things is not always […] a potential for emancipation. The asignificant flows of compressed information translate without interruption and reflection»[75]. Un differente potenziale politico (oltre quello asservito al sistema dell'economia e dell'informazione globali entro cui si definisce l'immagine mediale) è imprescindibile dall'istituzione di spazi culturali alternativi.

Anche in ambito artistico si affrontano spesso quei soggetti – di qui l'accusa rivolta agli artisti di realizzare opere in nulla diverse da un reportage giornalistico o da un'inchiesta sociale; la differenza deve radicarsi nella specificità linguistica dell'arte. Si consideri un soggetto molto dibattuto come la storia contemporanea dell'Afghanistan, teatro di un conflitto che si è espanso nel tempo e nello spazio e che ha visto aumentare il numero dei paesi coinvolti e i fronti armati, interessando fortemente negli anni l'opinione pubblica e i media. Il video *Voyage sublime au pays du Gafghanistan* (2003), del fotografo svizzero Claude Baechtold (nato nel 1972), un documentario fotografico animato in cui scorrono turbinosamente le immagini scattate durante il suo viaggio in Afghanistan subito dopo l'invasione americana (6.500 scatti fotografici montati al computer alla velocità di quindici immagini al secondo), posa su questo paese uno sguardo del tutto soggettivo e ciò che ne riemerge è un punto di vista alternativo. Come lo stesso fotografo ha scritto, «da questa confusione subliminale emergono a volte dei denominatori comuni – futili o essenziali – come il colore giallo dei taxi, le barbe e i turbanti, la preghiera e le armi, i ricchi o i poveri, o le strade dissestate che formano la trama del racconto. […] Non vi è qui rappresentato un lavoro da giornalista, ma un affresco animato di un fotografo, testimone sbalordito di un paese sublime»[76]. Un esempio ancora più

cominciare proprio da quelle che collocano lo spettatore "davanti al dolore degli altri"» (questo riferimento è al libro della scrittrice Susan Sontag).

[75] Steyerl, Hito, *The language of things*, cit.: «Their forms completely ignore the different languages of things. If they are not culturally specific, they are not specific to different material realities and practices either. They only translate the requirements of corporate and national media machines».

[76] Le parole del fotografo sono citate in Marcheschi, Elena, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Edizioni Kaplan, 2015, p. 37. Baechtold, prima di sottolineare il senso artistico del video, ha spiegato il motivo del suo titolo: «nel paese della gaffe (di non aver saputo evitare dieci anni di guerra civile stupida quanto barbara) non

eclatante riguarda il conflitto israelo-palestinese; la videoinstallazione monocanale *Summer Camp* (2007), dell'artista israeliana Yael Bartana (nata nel 1970), nella sua apparente semplicità, documenta le azioni del quarto campo estivo tenuto dal gruppo ICAHD (Israeli Committee Against House Demolition), formato da cittadini israeliani, palestinesi e di altre provenienze che collaborano alla ricostruzione di una casa nel villaggio di Anata, demolita dalle autorità israeliane nel dicembre del 2005. Le operazioni di ricostruzione sono riprese dall'artista nei dettagli, facendo in modo che la nostra attenzione cada sulla polvere, sui detriti, sulla fatica fisica delle persone, come ha fatto notare la studiosa di cinema e video Elena Marcheschi. La cupa chiusura del video – che allude alla vanità della ricostruzione a fronte della politica di demolizioni dello Stato di Israele – e la colonna sonora ridefiniscono il contenuto e il senso delle immagini nel profondo[77].

La mediazione estetica (l'appropriata formulazione della "realtà del documento") fa la differenza più eclatante tra le opere documentarie e le immagini mediali quando esse ambiscono a rappresentare l'"irrappresentabile"; se le immagini mediali tendono a rappresentare direttamente l'orrore, che tuttavia «la loro flagranza non basta a testimoniare»[78], le immagini artistiche evitano di aprire lo sguardo sull'orrore nella sua nudità, e ne rielaborano la visione in una forma che possa attenuarlo pur affermando la sua irriducibilità a qualsiasi cosa che non sia l'orrore stesso. La mediazione estetica è anche ovviamente una mediazione narrativa: una messa in forma e un racconto. In tale contesto l'etimologia latina del verbo fingere (creare, plasmare) torna ad avere grande pregnanza.

Attraverso un'adeguata rielaborazione estetica e narrativa del contenuto della realtà l'artista "impegnato" può onorare il suo «debito nei confronti del passato [o della realtà, n.d.a.], un debito di riconoscenza» e di testimonianza[79]. L'idea di debito esprime bene la direzione dell'impegno politico nel contesto della globalizzazione, nel quale anche il contenuto dell'opera ha acquisito un'importanza cruciale, poiché può stabilire un'altra differenza tra il sistema artistico e il sistema dell'informazione mediatica. Infatti, all'interno della stessa tipologia di temi, sono talvolta cercati soggetti per lo più ignoti all'opinione pubblica, perché

resta granché a parte la confusione di una società esplosa» (*Ibidem*). Per un'approfondita lettura dell'opera, cfr. *Ivi*, pp. 35-38.

[77] Per la descrizione dell'opera e l'approfondimento dei suoi risvolti semantici, cfr. *Ivi*, pp. 38-44.

[78] Montani, Pietro, *op. cit.*, p. 8.

[79] *Ivi*, p. 5.

sostanzialmente trascurati o comunque trattati in modo non considerevole dai media e soprattutto taciuti dalla cronaca quotidiana – spesso si tratta di realtà locali geograficamente distanti. Il tema dell'economia globale, nella sua vastità e complessità, offre molti spunti in proposito (nella cronaca di tutti i giorni è affrontato per lo più dal punto di vista delle interrelazioni tra i mercati e le economie avanzate). Mi astengo dal proporre qui degli esempi, dal momento che i casi di studio che presenterò sono in tal senso paradigmatici: li accomuna l'esigenza da parte degli artisti di portare al centro dell'attenzione questi mondi non visti, per mostrarci non tanto, o comunque non solo, cosa accade lì ma soprattutto in che relazione essi si trovano con la nostra realtà quotidiana. Al di fuori del discorso economico, se gli argomenti di riferimento rimangono la guerra e la crisi migratoria (per limitarsi a due esempi di notizie all'ordine del giorno), allora gli artisti talvolta selezionano scenari meno osservati per invitarci a riflettere su un dato tanto ovvio quanto semplice da dimenticare: ciò «che nel gergo giornalistico si definisce "il mondo" [...] è (a differenza del mondo) uno spazio piccolissimo, sia per aree geografiche sia per tematiche, e pretendiamo che quanto di esso vale la pena conoscere venga trasmesso in modo conciso e vigoroso», come ha ben scritto Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri*[80]. Questo spiega l'apparente contraddizione tra l'eccesso di visibilità e la mancanza di visibilità, entrambi fenomeni rappresentativi della contemporaneità. Molte realtà sono costantemente "coperte" e "documentate" dai media, spesso in modo generalizzato e retorico, così che alla fine l'eccesso di visibilità si traduce nel suo opposto, quindi nella negazione della possibilità di comprendere; molti altri scenari sono invece lasciati in ombra o ai margini.

L'importanza (e quindi diffusione) di una notizia è il più delle volte stabilita in base alla rilevanza che essa può avere nella nostra società, e non al peso che ha in una prospettiva globale. L'opera degli artisti spesso genera in noi stupore, poiché riconosciamo che il rilievo e l'entità dei discorsi e delle relazioni che da essa emergono avrebbero dovuto giustificare la nostra conoscenza di quelle realtà. Alcuni esempi in tal senso sono il film documentario *Les Sauteurs* (2016), dei registi Moritz Siebert (1973, Stoccarda, Germania) e Estephan Wagner (1976, Viña del Mar, Cile) e di Abou Bakar Sidibé (1985, Kidal, Mali), incentrato sulla vita di

[80] Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 22.

una comunità di migranti africani sul Monte Guruguru intorno a Melilla, enclave spagnola in Marocco, da dove questi giovani compiono disperati e spesso fallimentari tentativi per riuscire a scavalcare la barriera di filo spinato e telecamere che li separa dall'Europa (Abou Bakar Sidibé è uno dei migranti di questa comunità, al quale gli autori hanno affidato una telecamera per raccontarne, per oltre un anno, la vita). L'opera dell'artista marocchino-francese Yto Barrada (nata nel 1971) si sofferma su simili scenari, esplorando i temi dell'identità, della migrazione e del dislocamento in riferimento alla città di Tangeri e allo Stretto di Gibilterra, luoghi simbolo di un confine geografico e politico ma anche identitario. Infine il video *Bouncing Skull* (2007) dell'artista italiano Paolo Canevari (nato nel 1963), girato nell'ex quartier generale dell'esercito serbo a Belgrado bombardato dalla NATO nel 1999 durante la Guerra del Kosovo, mostra, su uno sfondo di edifici distrutti, un ragazzo che sta abilmente palleggiando un pallone, che scopriamo essere un teschio solo quando il ragazzo si avvicina alla videocamera. Il breve video ci mette di fronte alla realtà delle rovine della guerra e soprattutto dell'adeguamento delle persone nella vita quotidiana alla loro costante presenza. Sebbene la Guerra del Kosovo sia stata uno dei conflitti più drammatici della seconda metà del Novecento, a distanza di quasi dieci anni dalla sua fine il video ha avuto il merito di far emergere in controluce l'oblio in cui cadono le persone e i luoghi dopo che l'ondata mediatica intorno agli eventi che li hanno colpiti è passata.

2.3.2 L'alterità nella globalizzazione: la condizione umana degli esclusi

Il razzismo e tutte le forme di discriminazione (sociale, sessuale, etnico-linguistica), la migrazione e le forme contemporanee dell'esilio e della dislocazione, l'emarginazione sociale e la povertà (la vita di strada, la reclusione, la malattia), le molteplici conseguenze dei conflitti armati, l'apparato produttivo globale e il mercato del lavoro sono alcuni dei territori che gli artisti si sono assunti il compito di documentare esplorando le zone oscure della globalizzazione per far trapelare esistenze ai margini. Per meglio interpretare questo aspetto, che riguarda da vicino il soggetto del ciclo economico e del lavoro "sommerso", ricorro al concetto di "nuda vita" coniato dal filosofo Giorgio Agamben come peculiare registro dell'essere. Esso indica la condizione di colui che ha perso il proprio diritto

alla rappresentazione politica e alla visibilità a causa del complesso intreccio tra sovranità politica e potere economico che porta il discorso della responsabilità ben oltre il singolo individuo. La nuda vita è la vita privata dei diritti elementari, esposta al potere politico in modo assoluto, inconsciamente considerata alienabile e uccidibile. Tale ritratto corrisponde da vicino alla fisionomia del lavoratore precario e sfruttato per il funzionamento del sistema produttivo globale che emergerà dall'analisi dei casi di studio, ma si applica parimenti ad altre figure paradigmatiche dell'età contemporanea, come il rifugiato politico e il migrante (anche nei centri di accoglienza)[81].

Agamben ha individuato nel *campo* (inteso come luogo di sorveglianza e regolamentazione della vita) e non nella città il paradigma biopolitico fondamentale della moderna cultura occidentale in cui la nuda vita emerge con più frequenza e chiarezza: esso è uno spazio «la cui vocazione è […] di realizzare *stabilmente* l'eccezione […] una zona di indistinzione fra esterno e interno, eccezione e regola, lecito e illecito»[82]. Infatti la nuda vita è una vita inclusa nell'ordinamento giuridico solo nella forma della sua esclusione: l'emergenza (adottata come pratica abituale) giustifica lo "stato di eccezione dal diritto", ossia la sua temporanea sospensione, che tuttavia si trasforma in una condizione permanente. Se dunque l'essenza del campo consiste nella «creazione di uno spazio in cui la nuda vita e la norma entrano in una soglia di indistinzione, dovremo ammettere, allora, che ci troviamo virtualmente in presenza di un campo ogni volta che viene creata una tale struttura […] qualunque ne siano la denominazione e la specifica topografia»[83]. Il concetto di campo raggruppa allora diversi siti in cui l'eccezionale esercizio della reclusione e del controllo delle persone diventa la norma (nelle prigioni, nei centri di detenzione, nei campi profughi, nei campi militari, «nelle *zones d'attente* dei nostri aeroporti come in certe periferie delle nostre città»[84], e appunto in alcuni luoghi di lavoro).

La teoria di Agamben presuppone la fondamentale riflessione di Michel Foucault sulla nozione di "biopolitica", che emerge laddove l'esercizio della

[81] Cfr. Cimino, Cristiana, *La nuda vita dei migranti*, in "Doppiozero", 28 ottobre 2017, https://www.doppiozero.com/materiali/la-nuda-vita-dei-migranti (accesso del 24/10/2018).
[82] Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Giulio Eianudi editore, 2005, pp. 190-191, corsivo mio.
[83] *Ivi*, p. 195.
[84] *Ivi*, p. 197, corsivo nel testo.

sovranità politica arriva a controllare la vita stessa: «il potere […] si esercita a livello della vita, della specie, della razza e dei fenomeni massicci di popolazione»[85]. Più precisamente la biopolitica individua il modo in cui si cerca di razionalizzare i problemi posti alla pratica governamentale dal fenomeno "popolazione", un insieme di esseri viventi con delle esigenze[86]. Se questo è l'assunto generale, nel contesto della globalizzazione economica e culturale la biopolitica si è evoluta di pari passo con una sovranità politica che non è più solo nazionale ma giocata sull'intreccio con le sovranità di altre istituzioni nel quadro della cooperazione internazionale tra i paesi, e con le esigenze di una popolazione mondiale sempre più diseguale e costretta a confrontarsi con crisi di varia natura.

La biopolitica è il diritto di disporre, più o meno direttamente, della vita di qualcuno; dunque il sistema governamentale è biopolitico ogni volta in cui prende in carico la gestione della vita della popolazione, e nel corso della storia i metodi e le forme dell'esercizio di questo diritto sono stati molteplici e sempre connessi alla forma assunta dalla pratica di governo. Le discipline del corpo e le regolazioni della popolazione sono state gli strumenti della gestione calcolatrice della vita, riassumibile in ciò che Foucault ha chiamato "bio-potere" e identificato come uno degli elementi indispensabili allo sviluppo capitalista, che «non ha potuto consolidarsi che a prezzo dell'inserimento controllato dei corpi nell'apparato di produzione, e grazie ad un adattamento dei fenomeni di popolazione ai processi economici»[87]. Se dunque la vita è qualcosa di calcolabile ad opera di una pluralità di agenti facenti capo al regime economico e al potere-sapere, questi ultimi hanno esasperato l'esercizio del loro bio-potere per attuare le condizioni necessarie al progredire della globalizzazione, a tal punto che questa annovera tra le sue caratteristiche proprio l'esasperazione delle forme di controllo della vita e l'aumento e la diversificazione dei luoghi in cui questo si attua.

---

[85] Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1984, p. 121.

[86] Cfr. Foucault, Michel, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2005. Per l'espressione *fenomeno "popolazione"*, cfr. *Ivi*, p. 261.

[87] Foucault, Michel, *La volontà di sapere…*, cit., p. 124. Continua Foucault, inquadrando il riferimento al capitalismo nell'ambito della biopolitica: «bisognerà parlare di "bio-politica" per designare quel che fa entrare la vita ed i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana» (*Ivi*, p. 126). Sul "bio-potere" e sulle due basilari forme di controllo interconnesse che hanno riguardato il corpo umano come corpo tecnologico (anatomo-politica del corpo umano) e come corpo biologico (biopolitica della popolazione), cfr. *Ivi*, pp. 123-124.

Tornando ai concetti agambeniani di "campo" e di "nuda vita", questi si propongono come paradigmi biopolitici dell'età della globalizzazione: il campo ne individua il luogo paradigmatico, in cui si realizza il calcolo esplicito della vita, così come la nuda vita ne indica la condizione d'esistenza paradigmatica, che è uno dei risultati di quel calcolo. Questa condizione rispecchia i contrasti stridenti di quest'età, poiché è l'effetto della scissione tra ciò che Agamben ha chiamato *bíos* (l'esistenza dotata di identità politica, la dimensione sociale e culturale della vita umana) e *zoé* (l'esistenza meramente biologica)[88], che è attuata tramite la distinzione tra zone di regolarità e zone d'eccezione posta in essere dalla globalizzazione. La riduzione dell'essere umano a nuda vita rivela il versante oscuro e violento del potere sovrano; è la conseguenza di condizioni politiche e sociali peculiari, e dunque non è naturale né ontologica. È una degradazione dell'essere umano a pura esistenza fisica privata di soggettività e dei diritti a causa di fattori politico-economici. Ciò implica che la condizione di nuda vita non è ineluttabile ma ha la possibilità di essere contestata. Nelle opere degli artisti che presenterò, la nuda vita acquisisce concretezza nei volti dei lavoratori nelle molteplici realtà della globalizzazione nascoste allo sguardo.Il loro stesso disvelamento è già una prima strategia con cui gli artisti contestano l'apparente naturalità di questa forma di vita, dietro cui non vi è null'altro che la nostra falsa sicurezza nel rigettarla illusoriamente sugli altri nella nostra attuale condizione storica. Essi ci ricordano che nessuna condizione umana è garantita una volta per tutte e che la derelizione e l'esposizione all'arbitrarietà del potere rendono la vita umana (di tutti) precaria.

Nel mondo globalizzato, il divario tra coloro che possono affermare sé stessi nelle sue zone di regolarità e coloro che vivono nelle sue zone oscure in uno stato permanente di eccezione ed esclusione si può leggere anche come il divario tra i paesi economicamente avanzati e quelli economicamente arretrati. In quest'ottica, la nuda vita è definita in termini di negazione o privazione rispetto al modello di vita "occidentale", ossia quello con cui le economie avanzate per lo più si identificano. Il riconoscimento della nuda vita e della necessità della sua contestazione, dunque, deve integrarsi alla consapevolezza della relatività del nostro punto di vista. L'angolo visuale critico da cui è possibile riconoscere le forme

[88] Cfr. Agamben, Giorgio, *Homo sacer…*, cit., pp. 3-16.

di violenza che affliggono la condizione umana di alcuni deve combinarsi con un angolo visuale opposto da cui possano emergere la resilienza e il valore positivo ("attivo": considerare qualcosa per ciò che è e non per ciò che *non è*) di altre forme di vita, organizzazioni di sussistenza *e* vite alternative, meritevoli di essere celebrate nella loro irriducibile diversità e specificità, nonostante siano in parte il frutto di una diffusa iniquità politica – e senza impedire che quest'ultima possa essere contestata.

I concetti di trasparenza e di opacità, che sono stati finora importanti a diversi livelli nel mio discorso, acquisiscono un'altra considerevole accezione proprio nell'ottica delle "politiche della differenza". Secondo Édouard Glissant – che ha tratto le sue idee da una riflessione sull'etnocentrismo occidentale – con "opacità" dobbiamo infatti intendere l'irriducibile diversità di ciò che non si può ricondurre a una norma, mentre la "trasparenza" indica un processo di comprensione che generalizza e stabilisce delle gerarchie rispetto alla Norma: «In order to understand and thus accept you, I have to measure your solidity with the ideal scale providing me with grounds to make comparisons and, perhaps, judgments. I have to reduce […] to my norm. I admit you to existence, within my system». All'opposto, l'opacità, ossia la «subsistence within an irreducible singularity […] referring not to Humanity but to the exultant divergence of humanities», permette di stabilire una dimensione politica che fonda l'azione individuale e collettiva sulla relazione, ossia un'etica della coesistenza tra differenza e convergenza. Il pensiero di sé e dell'altro distinti, ha concluso Glissant, diventa obsoleto e «[e]very Other […] a citizen and no longer a barbarian»[89]. Il potenziale emancipatore di questo ripensamento dell'alterità, consentito da uno sguardo opaco, è evidente: tale ripensamento consente infatti di riformulare la categoria politica della cittadinanza al di sopra di quella separazione tra zone di eccezione e zone di inclusione che normalizza la nuda vita.

A questo punto mi pare utile ricapitolare i livelli attraverso i quali i concetti di trasparenza e di opacità risuonano, stabilendo una coerenza affatto casuale tra il discorso estetico e quello filosofico e politico. Trasparenza e opacità nel discorso

[89] Per questa e le precedenti citazioni, Glissant, Édouard, *op. cit.*, p. 190: è singolare che l'autore abbia indicato con il verbo "afferrare" ("cogliere", "catturare") il gesto rappresentativo della "politica della trasparenza", che presume e pretende di ridurre l'Altro alla certezza della verità, così appropriandosene; catturare o cogliere la verità, rivelandola, è stato a lungo lo scopo della forma documentaria che ha fatto proprio questo ideale.

sull'immagine individuano due estetiche opposte e parallelamente due concezioni diverse di realtà e realismo, allorché l'opacità del reale nel senso di Glissant implica l'impossibilità per l'immagine di cogliere la verità del soggetto (nega ogni categorizzazione in favore delle singolarità); questi concetti indicano poi due politiche della differenza alternative, poiché se l'opacità del reale è la condizione di partenza per l'impulso a comprendere la storia e le singolarità delle sue determinazioni, l'opacità dell'"Altro" è lo spazio interstiziale tra l'impossibilità di cogliere la sua verità e l'accoglienza della sua irriducibile diversità. Un'ultima riflessione mi sembra opportuna, nell'ambito delle tangenze che merita sottolineare: quella che vede riuniti nel concetto di "relazione" una nuova "iconografia" della realtà contemporanea, in primis quella dell'economia globale, atta a mettere in luce la connettività dei suoi tessuti, e un nuovo paradigma biopolitico volto a far decadere le dualità tra "noi" e gli "altri", tra *bíos* e nuda vita, tra zone di inclusione e zone di eccezione, infine tra zone visibili e zone oscure nel mondo globalizzato. Entrambi gli aspetti sono presenti nell'arte documentaria politica di cui, a partire dai prossimi capitoli, proporrò degli esempi.

Le coordinate della contemporanea arte politica, come ho anticipato nell'introduzione, non sono più quelle di un'anacronistica lotta di classe marxista ma sono coincise con la più aggiornata prospettiva postcoloniale e transnazionale (la scala globale delle relazioni geopolitiche tra i paesi), quindi con la contestazione dei confini giuridicamente inesistenti, ma geograficamente e culturalmente individuabili (per quanto sempre mutevoli), sottesi alle idee di "occidentalità" e occidentalismo. Come ha giustamente sottolineato Okwui Enwezor, il riferimento alla Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948, che ha animato il dibattito etico-politico della contemporaneità, è stato fondamentale nel guidare questo sguardo geopolitico, fornendo «the ethical compass for our interaction with the world and one another»[90]. Esso completa il quadro finora tracciato attraverso le riflessioni sulla biopolitica e sulla nuda vita nel contesto delle politiche della differenza diventate cruciali con il riassetto globale, attuatosi nella storia contemporanea, delle formazioni politiche, economiche e culturali[91].

[90] Enwezor, Okwui, *Documentary/Verité…*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 67.
[91] «In the former third world colonies in Asia, Africa, the Middle East, and Latin America, liberation and decolonization movements […] In the former second world the struggle against communist control of all social and cultural forces […] In the first world of the West, the third and second world positions pointed to above […] linked up with struggles occurring in areas such as civil rights, the

Dal principio fondamentale della Dichiarazione, che garantisce a tutti gli uomini il diritto alla vita e alla libertà, discende la possibilità di allargare lo sguardo critico a tutte quelle realtà in cui tale diritto è negato. In tal senso, il "dolore degli altri" (profittando dell'ormai canonica espressione resa famosa dal libro di Susan Sontag) può indicare, ben oltre la definizione esclusivamente fisica della sofferenza, ogni circostanza in cui si registra una violazione dei diritti umani; anzi, in modo ancora più deciso, una qualsiasi compromissione della vita altrui. Le condizioni e i modelli del lavoro umano definiscono uno degli ambiti in cui tale compromissione si verifica. «The human as a ghostly presence, as more than a metaphor for illegality, as a shadow before the law, marks the separation between those identified as legal, and therefore properly human (Europeans, white men) and those (Africans, Arabs, Roma, Asians, women, gays, and lesbians, etc.) who must seek the status of normalcy for their inclusion into the human family by first exorcizing their strangeness, foreignness, otherness», ha scritto Enwezor[92]. Ciascuno dei criteri (razza, nazionalità, credo religioso, e così via) produce una disgiunzione, quindi una dualità, in cui vi sono sempre gli inclusi e gli esclusi. Le opere degli artisti aiutano a riflettere su quali umanità abitano oggi il mondo e ridanno fondamento all'attuabilità di un'adeguata condizione umana per gli esclusi, mettendo in discussione le nostre certezze su di loro; infine attivano la risonanza tra locale e globale (ciò che mostrano è specifico di un luogo, dunque non è mai generalizzato, ma ha al contempo un significato di portata globale), estendendo quella rivalutazione critica alla nostra stessa condizione.

2.3.3 La rappresentazione del "dolore degli altri"

L'ambito filosofico e politico appena delineato solleva l'importante questione della ricezione delle immagini che mostrano il dolore degli altri. La riconquista della visibilità da parte degli esclusi dal discorso pubblico è spesso avvertita come un elemento che nell'immagine turba, poiché tocca una corda etica e ci obbliga a fare i conti con la nostra posizione, al sicuro e lontana dalle realtà

feminist movement, the gay movement, and anti-racist, anti-war and anti-nuclear movements»: tutti questi processi di ridefinizione delle identità e delle libertà dell'uomo implicavano il riferimento ai diritti umani e a una politica costruita su questi. Cfr. *Ivi*, pp. 67-68.

[92] *Ivi*, p. 75.

ritratte. Anche se queste non sono presentate in modo da dichiarare verità assolute, la (rap)presentazione di simili contenuti costituisce comunque un rischio per l'artista e per lo spettatore. L'immagine può infatti portare quest'ultimo a distogliere lo sguardo, letteralmente o metaforicamente, in una reazione che è sintomo di diffidenza nei confronti del documentario e di chiusura verso l'accusa morale che implicitamente esso ci rivolge (anche se quest'accusa non è nelle intenzioni dell'artista).

Distogliere lo sguardo metaforicamente significa chiedere di essere sollevati dalla responsabilità di guardare alla miseria umana, e dunque implica abbassare il livello della nostra attenzione al contenuto dell'immagine, al contempo innalzando quello della tollerabilità visiva – una sorta di razionalizzazione che non è semplice indifferenza, piuttosto una strategia di protezione, «a prophylactic to the obscenity of the human ruin», come ha scritto Enwezor[93]. Questa risposta pone un velo sull'immagine, causando una falla nella visione che va ad aggiungersi a quelle già presenti nell'iconosfera contemporanea: il campo visivo ha dei punti ciechi, la produzione delle immagini implica la delimitazione e l'estromissione di alcune sue aree, ma uno sguardo che genera i propri vuoti come antidoto all'immagine che cerca di riconsiderarle ne vanifica gli sforzi, coprendo nuovamente ciò che essa ha voluto includere e visualizzare. Enwezor ha inoltre osservato acutamente che se il documentario è la registrazione di un fatto, la rappresentazione di una realtà, «it is exegetic and seemingly eidetic. Yet it is neither mastery nor totality. As such, it can only communicate as a fragment». Come possiamo, allora – si è chiesto – fidarci o dubitare di ciò che il documentario mostra, senza incorrere nella cieca accettazione della sua correttezza etica o nell'ostinata sfiducia nella sua politica? «Yet there is a level at which this disavowal, when excessively interpreted in the direction of the non-western other […] registers at a deeper level two kinds of disavowal: a scopophobic inattention to the specificity of the image and a reflexive xenophobia unable to imagine the other as properly human»[94].

In sostanza, ai «limiti incerti e soggettivi di ciò che può essere reso pubblico»[95] fanno eco le reazioni altrettanto incerte e soggettive del pubblico e il rischio che la rappresentazione della sofferenza si trasformi in un messaggio

[93] *Ivi*, p. 93.
[94] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, pp. 92-93.
[95] Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 67.

inopportuno: l'idea che essa sia radicata solo in certi luoghi e non in altri e appartenga a quelli a tal punto da identificarvisi. Così l'"Altro", nuovamente generalizzato, «considerato soltanto come qualcuno da vedere, e non qualcuno che (come noi) vede»[96] – ha osservato Susan Sontag – è ridotto a esempio rappresentativo di una condizione ineluttabile. Non è possibile dare per scontato l'effetto provocato da immagini simili, a quali sentimenti e reazioni sia lecito abbandonarsi. Talvolta le immagini, in un processo apparentemente contraddittorio, catalizzano la nostra attenzione su qualcosa, distogliendola da qualcos'altro, e al contempo la neutralizzano, facendo diminuire il loro stesso impatto (a causa del luogo e della frequenza con cui esse appaiono e del modo in cui il loro contenuto è mostrato). La loro inefficacia e la nostra "indifferenza" risalgono alla questione della precarietà dell'attenzione. Se l'artista militante desidera che il proprio pensiero e la propria azione si ripercuotano positivamente sul pensiero e sull'azione altrui, allora deve provare a predisporre con le immagini le condizioni che ripropongano allo spettatore gli stimoli che lo hanno spinto a produrle.

Quella che si delinea, allora, è un'etica dello sguardo (dell'artista e parimenti dello spettatore), e parallelamente un'ecologia delle immagini, che non implica la loro limitazione numerica (poiché esse hanno la fortuna di essere «una risorsa illimitata, tale da non poter esaurirsi con lo spreco consumistico», all'opposto si nutrono di questo), ma l'attuazione di «un modo migliore per permettere al mondo reale di includere in sé quello delle immagini»[97]. Se dal punto di vista dell'artista, come ho in più punti evidenziato, ciò implica adoperarsi per non rendere spettacolare ciò che potenzialmente può esserlo, dal punto di vista dello spettatore guardare le immagini della sofferenza altrui equivale a «riflettere su quel che significa guardarle, sulla capacità di assimilare realmente ciò che esse mostrano»[98] e sul rischio di confondere l'alterità e il dolore che da esse trapelano. Sontag ha suggerito che la compassione non è necessariamente la reazione più adeguata, come si è soliti credere; la sua assenza, che può apparire sinonimo di indifferenza e assuefazione, è in realtà un problema di passività «che ottunde i sentimenti»[99] (certamente il bombardamento visivo e l'innalzamento del livello di

[96] *Ivi*, p. 71.
[97] Per entrambe le citazioni, Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., p. 156.
[98] Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 91.
[99] *Ivi*, p. 97.

violenza tollerato nella cultura massmediatica di oggi sono delle aggravanti in tal senso). L'unico possibile antidoto risiede nella possibilità della riflessione.

Sulla stessa linea si collocano le argomentazioni di Pietro Montani, secondo cui l'indignazione è un sentimento rivolto più che altro ai responsabili della sofferenza, mentre la commozione e la compassione sono emozioni sostanzialmente narcisistiche, rivolte all'io e non all'altro[100]. La sola risposta emotiva che può tradursi in una disposizione all'azione nell'ambito del discorso pubblico è quindi quella consentita da un «distanziamento riflessivo» o da un «incremento di riflessività»[101]. Respingendo la denuncia e l'intenerimento, la riflessione, che necessita preliminarmente della mediazione dell'artista, apre la strada all'assunzione consapevole delle immagini. In conclusione, «riflettere su come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze [degli "altri", n.d.a.] e possono – in modi che preferiremmo non immaginare – essere connessi a tali sofferenze, dal momento che la ricchezza di alcuni può implicare l'indigenza di altri»[102], è una possibilità che dipende certamente da come le immagini sono state costruite, ma soltanto come stimolo iniziale, poiché la riflessione è una forma silenziosa di azione e in quanto tale dipende da noi.

***

L'arte documentaria ha storicamente occupato una posizione intermedia tra più discipline, situandosi nei musei, sulle riviste, negli archivi, e ha autorizzato un aggiornamento contemporaneo di questo dialogo molteplice con la storia, la filosofia, l'antropologia, la storia dell'arte, il fotogiornalismo e i media. «There is a recognition – by a surprising number of practitioners of contemporary art that assume activist and political modes of position-taking in the critical analysis of

[100] Sontag ha precisato bene il senso di questo narcisismo scrivendo che «[l]'immaginaria partecipazione alle sofferenze degli altri promessaci dalle immagini suggerisce l'esistenza tra chi soffre in luoghi lontani […] e gli spettatori privilegiati di un legame che non è affatto autentico, ma è un'ulteriore mistificazione del nostro rapporto con il potere. Fino a quando proviamo compassione, ci sembra di non essere complici di ciò che ha causato la sofferenza»: *Ibidem*.
[101] Montani, Pietro, *op. cit.*, pp. 7 e 22.
[102] Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 97: le sofferenze cui l'autrice si è qui riferita sono quelle delle «vittime della guerra e di politiche criminali», menzionate nella frase precedente non inserita nella citazione; tuttavia, avendo contestualizzato quest'ultima in un discorso volutamente più ampio che non include soltanto quelle due categorie di persone, ho ritenuto di poter riferire la frase complessivamente alla sofferenza degli "altri", secondo le accezioni che questo concetto ha assunto nelle mie argomentazioni.

culture – that the dispersal of the discourses of art as it was once organized by postmodernism has now reached a watershed moment. The effect of this dispersal is that there is no singular location of culture or contemporary art», ha osservato Enwezor: le pratiche artistiche a vocazione politica fuoriescono dalle istituzioni e dalle esposizioni che sono dedicate loro e gli artisti si rivolgono al vasto orizzonte della sfera pubblica globale, a tal punto che quest'ultima «is both the destination of such art and its target as well»[103]. Si giustifica così l'attributo "transnazionale" per l'arte documentaria, in riferimento alla sua localizzazione e alla sua funzione, e per l'artista che la pratica, dal momento che «la zona di sua competenza [è] il "mondo"»[104].

I casi di studio che presenterò sono accomunati da questa apertura del campo visivo che è inevitabilmente anche geografica. In tal modo essi danno ragione al già menzionato Glissant, il quale, riferendosi a un contesto geopolitico in parte oggi mutato, ha profeticamente affermato che bastava considerare l'idea dell'Europa unita, «convinced of its legitimacy […] having once again, therefore, transformed its forces into a "universal" value – triangulated with the technological strength of the United States and the financial sovereignty of Japan» – per avere «[the] notion of the silence and indifference that for the next fifty years (if it is possible thus to estimate) surround the problems, the dependencies and the chaotic sufferings of the countries of the south with nothingness»[105]. Nella consapevolezza della distanza geografica tra i luoghi, è intervenuta anche la coscienza dello scarto temporale e storico. Gli artisti, giocando sul binomio visibilità/invisibilità, emergente dai contenuti ed elaborato nella forma, dispiegano una varietà di strategie comunicative per la fotografia e per le immagini in movimento che conferma l'impossibilità di circoscrivere la definizione della contemporanea forma documentaria. Incontreremo così la profondità teorica e l'esemplarità del montaggio del video-saggio (Ingrid Wildi Merino, Ursula Biemann), esasperate nell'ottica dell'ipertestualità consentita dalle tecnologie del digitale (Louis Henderson); il video aptico e la sua capacità di trasmettere la suggestione di un'esperienza

[103] Enwezor, Okwui, *Documentary/Verité…*, in Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *op. cit.*, p. 67.
[104] Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 36. La frase è originariamente riferita al fotogiornalista, nello specifico al reporter di guerra; l'autrice infatti ha sottolineato come l'impegno politico globale, che travalica i confini nazionali, e che ho riferito al contesto artistico, abbia riguardato da vicino il giornalismo e la fotografia di guerra in un processo in crescita nella seconda metà del Novecento: cfr. *Ivi*, pp. 33-40.
[105] Glissant, Édouard, *op. cit.*, p. 191.

sensibile della realtà (Alfredo Jaar, Steve McQueen); la fotografia come realismo critico (Allan Sekula), come risorsa di partenza per una concezione architettonica e dinamica dell'opera-installazione (Alfredo Jaar), infine come aggiornamento della "tradizione sociale" (Pieter Hugo).

3. All'origine del ciclo produttivo: il capitalismo estrattivista

L'estrattivismo, ovvero il fondamento del capitalismo

Il tema dello sfruttamento del lavoro nel sistema capitalista può essere discusso a partire dall'estrazione delle materie prime, che si situa al principio del ciclo della merce nell'economia globale. Le proposte artistiche di Alfredo Jaar, Steve McQueen e Ingrid Wildi Merino esemplificano tre strategie estetiche e comunicative differenti, ma tutte documentano pratiche neocolonialiste di sfruttamento delle risorse naturali che configurano e giustificano precise relazioni geopolitiche oggi in corso tra i paesi del mondo. Tuttavia, non è solo per la mera coerenza logica con il percorso produttivo che la parte dedicata ai casi di studio è stata avviata in questa prospettiva. Ben più decisiva si rivela la riflessione sull'"estrattivismo" in quanto fondamento della logica capitalista dell'accumulo del profitto.

«In an attempt to arrive at a comprehensible definition, we will use the term extractivism to refer to those activities which remove large quantities of natural resources that are not processed […] especially for export», ha recentemente scritto l'economista e politico ecuadoriano Alberto Acosta, il quale ha ricordato la prima attuazione di questa pratica su larga scala, la colonizzazione dell'America, dell'Africa e dell'Asia tra il XV e il XVI secolo: in tale contesto «[t]he world economy – the capitalist system – began to be structured […] This extractivist mode of accumulation has been determined ever since by the demands of the metropolitan centres of nascent capitalism. Some regions specialised in the extraction and production of raw materials […] while others took on the role of producing manufactured goods. The former export Nature, the latter import it»[1]. L'espansione

[1] Acosta, Alberto, *Extractivism and neoextractivism: two sides of the same curse*, in *Beyond Development. Alternative Visions from Latin America*, Transnational Institute/Rosa Luxemburg Foundation, 2013 (ed. orig. *Mas alla del desarrollo*, Fundación Rosa Luxemburg/Abya Yala Ediciones, 2011), pp. 61-86 [p. 62]. La definizione continua precisando che l'estrattivismo «is not limited to minerals or oil. Extractivism is also present in farming, forestry and even fishing».

coloniale europea stabilì in sostanza la prima effettiva divisione del lavoro tra zone centrali e zone periferiche nel mondo, cui rispettivamente spettava l'esportazione di prodotti finiti e l'esportazione di materie prime.

La relazione di inerenza reciproca tra estrattivismo, colonialismo e capitalismo ha portato il sociologo Ramón Grosfoguel a concludere che senza la conquista dell'Africa, dell'Asia e dell'America non ci sarebbe stato il capitalismo globale, e dunque stiamo parlando di un sistema che è capitalista e colonialista fin dal principio, ma anche intrinsecamente razzista, dal momento che il centro e le periferie economiche corrispondono a «zones of being» e a «zones of non-being» nel sistema mondiale; le prime sono abitate da minoranze demografiche «considered racially superior», le seconde da «racialised subjects […] classified as non-western»[2]. Il sistema gerarchico mondiale e l'interdipendenza tra i paesi esportatori e i paesi produttori (cui dobbiamo aggiungere, come vedremo alla luce del fenomeno della manifattura delocalizzata, i paesi manifatturieri e di nuova industrializzazione) risultano centrali nella riflessione sulla politica estrattivista. Quest'ultima ha conseguenze distruttive su molteplici livelli, dall'impoverimento della popolazione al deterioramento dell'ambiente; l'influenza negativa sulle condizioni di vita dei lavoratori e delle loro comunità, il saccheggio e l'appropriazione delle risorse naturali, le varie forme di violenza e il trasferimento forzato dalle proprie terre, sono alcuni dei risvolti di questa politica di disuguaglianza.

«The means of enjoying life in one place has, *as a condition of possibility*, the destruction of life in the other; the fortunate of the earth live at the expense of the condemned of the earth», ha scritto ancora Grosfoguel. Con l'espressione "distruzione della vita", il sociologo fa riferimento al macroscopico effetto del concetto antropocentrico e eurocentrico (o "western-centric") di natura, intesa cioè come mezzo per raggiungere un fine, come una risorsa cui attingere, laddove l'unico agente e beneficiario possibile è l'essere umano: la natura e le sue diverse forme di vita sono progressivamente consumate e dunque destinate all'estinzione.

[2] Cfr. Grosfoguel, Ramón, *From economic extractivism to epistemic extractivism and ontologic extractivism as a way of be and stay in the world*, in Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología*, Madrid, Abada Editores, 2016, p. 168. Per le due citazioni, *Ivi*, pp. 172 e 166 rispettivamente. Per i concetti di "zone of being" e "zone of non-being", cfr. *Ivi*, pp. 22 e 166; in proposito occorre inoltre notare la congruenza con il binomio inclusione/esclusione implicato dalla teoria di Giorgio Agamben sulla nuda vita.

La politica estrattivista ha assimilato la razionalità della distruzione della vita trattando la natura come oggetto di cui disporre; la razionalità alternativa, che promuove la riproduzione della vita, considera la natura non come un mezzo per un fine ma come essa stessa un fine da raggiungere[3]. Con queste premesse, risulta storicamente e criticamente giustificata la rilevanza del tema dell'estrazione delle materie prime nel quadro non solo del processo di modernizzazione occidentale, che ha reso prioritario lo sviluppo, ma anche di un'economia globale che ha esteso e intensificato la logica di sfruttamento della vita (in tutte le sue forme) del "capitalismo estrattivista".

3.1 L'esplorazione e la mediazione del visivo nell'arte di Alfredo Jaar

3.1.1 Rinnovamento dell'immagine documentaria e critica geopolitica: le opere sulla miniera d'oro in Serra Pelada

Come caso di studio di apertura ho scelto la produzione di Alfredo Jaar della fine degli anni Ottanta e dell'inizio del decennio successivo, poiché è testimonianza di una proposta artistica alternativa in quel periodo: «[a]fter a decade of cynical Simulationists and angst-on-demand Neoexpressionists, Jaar's socially responsible themes and clear photographic formats are a welcome change»[4], ha affermato Hugh M. Davies nel 1990, allora direttore del museo di arte contemporanea di San Diego. Con una simmetria non casuale, tornerò sulla sua opera nel capitolo conclusivo (che affronta il tema dello smaltimento di rifiuti tossici come perversione del contemporaneo modello di scambio globale), in modo da evidenziare ulteriormente la precocità dell'innovazione dell'arte documentaria di Jaar e della sua riflessione su alcuni aspetti che sono stati successivamente approfonditi dai discorsi sulla globalizzazione.

[3] Cfr. *Ivi*, p. 172: questa razionalità alternativa è promossa da quelle che Grosfoguel ha definito «"non-western" world-views, that do not share the dualistic view of the world but that contain the concept of diversity within uniqueness» e per cui «"Nature" does not exist, there is "cosmos", and we are all within it». Per la citazione, *Ivi*, p. 174, corsivo mio.

[4] Davies, Hugh M., prefazione a Grynsztejn, Madeleine, *Alfredo Jaar*, La Jolla, California, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1990 (catal. mostra, La Jolla, San Jose, Seattle, Pittsburgh, St. Louis, New York, 1990-1991), p. 7.

Alfredo Jaar è nato nel 1956 a Santiago del Cile; trasferitosi all'età di sette anni con la famiglia nell'ex colonia francese della Martinica, è poi tornato in Cile alla vigilia del golpe di Augusto Pinochet (1973) per studiare architettura e cinema; nel 1982 si è spostato a New York, dove risiede e lavora attualmente. Fin dall'inizio degli anni Ottanta si è interessato al ruolo dei media nella distribuzione dell'informazione e al tema della contrapposizione geopolitica tra i paesi industrializzati e quelli in via di sviluppo, a quel tempo identificati dalle espressioni Primo e Terzo Mondo e coincidenti all'incirca con il Nord e il Sud del mondo. Sebbene le nuove denominazioni intendessero scalfire l'offensiva definizione gerarchica tra le due aree geografiche, anch'esse persistono nel diffondere l'idea di una loro sostanziale opposizione dovuta al divario economico e culturale che le separa. Secondo Jaar, questa visione ha rafforzato la percezione della distanza che allontana noi, gli abitanti del mondo industrializzato, dagli abitanti del mondo in via di sviluppo uniformati nel generico "gli altri" (o peggio l'"Altro") e giudicati diversi. L'artista ha ridato loro visibilità attraverso l'immagine fotografica, ma soprattutto ha impiegato le strategie estetiche e compositive per formulare un discorso sulla rappresentazione e sulla visione nella società contemporanea e per evidenziare l'inconsistenza di quella distanza.

Nell'interesse di Jaar per le dinamiche geopolitiche hanno avuto un ruolo importante la storia del Cile, l'esperienza del colpo di stato e della dittatura di Augusto Pinochet, soprattutto la riflessione sui complessi meccanismi che, in modo più o meno sotterraneo, determinarono il corso degli eventi – che erano storia recente quando Jaar intraprese il proprio percorso artistico). Il carattere sociopolitico della sua arte non deve dunque sorprendere, tanto più che l'artista fu obbligato fin da subito a misurarsi con la censura cui il regime sottoponeva ogni forma di espressione eterodossa: «[t]he oblique form of address, in Chile a necessity for the survival of any form of artistic and/or political expression, has matured in Jaar's work into an elegant form of barbed political understatement», secondo la direttrice del museo di arte contemporanea di Chicago, Madeleine Grynsztejn[5].

Il medium scelto, l'immagine fotografica che documenta situazioni reali, è stato fin da subito calato entro un'accentuata dimensione soggettiva, con cui l'artista ha gestito i canonici rischi della presunzione di oggettività, della

[5] Grynsztejn, Madeleine, *Illuminating Exposures: the Art of Alfredo Jaar*, in Id., *op. cit.*, p. 18.

generalizzazione, dell'accusa moralistica. La posizione di Jaar rimane volutamente ambigua e a tale scopo le sue immagini mantengono un margine di opacità funzionale alla missione comunicativa dell'opera; inoltre, la preferenza per l'asimmetria e la precarietà della visione (evidenti nelle singole inquadrature così come nella disposizione degli elementi delle installazioni, **fig. 21**) comunicano in partenza il carattere fallimentare di ogni rappresentazione dell'"Altro": non vi è altro modo di tentare una simile impresa se non accogliendo la frammentarietà e l'approssimazione che la caratterizzano. Sia le installazioni che l'unica opera video che analizzerò sono testimonianza della destabilizzazione percettiva dello spettatore cui l'artista sempre punta.

All'interno della produzione di Jaar, un gruppo di opere estremamente coerente, per tema e cronologia, è ben rappresentativo della critica geopolitica e del grado di innovazione dell'immagine documentaria. Alla sua origine vi fu il viaggio compiuto nel 1985 in Serra Pelada, altopiano situato nello stato di Pará, nel Brasile nordorientale. L'artista vi si recò dopo aver letto in un articolo giornalistico di quella che all'epoca era descritta come la più ricca miniera d'oro del secolo (un giacimento scoperto fortuitamente nel 1980)[6], un profondo cratere a cielo aperto, una volta una montagna, che i *garimpeiros* (cercatori di minerale) percorrevano a piedi decine di volte al giorno senza sosta. La scelta di un contesto specifico, con cui confrontarsi nel corso di una fase di ricerca e di documentazione, serve a far emergere la portata globale del tema di riferimento in tutta la sua attualità; infatti, come è stato notato, le «sue opere non sono mai puramente topiche, ma […] sono metaforiche»[7]: il nesso tra globale e locale estende la riflessione ad altre realtà in cui si ripropongono condizioni di sfruttamento e di discriminazione affini. Questa metodologia di lavoro, qui sperimentata per la prima volta, è stata poi mantenuta nel tempo da Jaar.

La miniera in Serra Pelada, la più grande del Brasile, divenne il simbolo di una convulsa corsa all'oro che investì tutto il paese alla fine degli anni Settanta e

[6] «Journalistic reports often provide the "story" or basis for Jaar's pieces, and in 1985 he read about and subsequently visited Serra Pelada (Naked Hill)»: *Ivi*, p. 12. La curatrice Nicole Schweizer ha riportato la medesima nota riferendosi in dettaglio a un «press article reporting on the miners' working conditions there [in Serra Pelada, n.d.a.]»: Schweizer, Nicole, *The Politics of Images. An Introduction*, in *Alfredo Jaar: la politique des images*, Zurich, JRP/Ringier, 2007 (catal. mostra, Losanna), p. 10. Qui l'autrice specifica inoltre che il progetto di Jaar fu sostenuto da una borsa di studio del Guggenheim.

[7] Jaar, Alfredo (a cura di), *Alfredo Jaar. Gold in the Morning*, XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 1986 (catal. mostra, Venezia), p. 6.

mobilitò uomini di tutte le estrazioni sociali, molti dei quali non avevano mai cercato l'oro ed erano ora desiderosi di trovarlo. Questa frenesia si spiega nel contesto della produzione in calo della preziosa materia prima, registrata a quel tempo e rispetto a cui soltanto il Brasile sembrava offrire un'opportunità di risalita[8]. Al tempo della scoperta del sito nel 1980, i diritti di estrazione sull'area erano detenuti da un'affiliata della società nazionale della Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), i cui geologi si erano insediati a Serra Pelada in cerca di altri minerali. Con la diffusione della notizia della scoperta, in pochi mesi migliaia di uomini (medici disoccupati, contadini, negozianti, insegnanti, per lo più provenienti dal nordest del Brasile, una regione povera e colpita dalla siccità) si riversarono nell'area intorno al sito di scavo, e da aprile a novembre di ogni anno, questa manodopera migrante vi si insediava: «between 50,000 and 80,000 men [crawled] and [climbed] at any one time in a scene that brings to mind Dante's inferno», scrisse nel 1984 il giornalista Norman Gall[9]. Fino a 1985 circa, la miniera fu gestita attraverso una semplice divisione del lavoro. L'estrazione avveniva per lo più senza l'impiego di tecnologie sofisticate o specifiche attrezzature per mano di uomini che usavano le mani e utensili rudimentali quali la vanga e il piccone o macchinari artigianali per setacciare i fondali fangosi e scavare la nuda roccia. La terra dissodata era trasportata in cima nei sacchi di iuta e, nei pressi delle baracche costruite con materiali di fortuna, era lavata e ispezionata dai cercatori. Con l'opera di scavo la profondità del cratere aumentava, così il percorso di discesa e di risalita, che consisteva in scale a pioli precariamente sistemate sui vari livelli dello sbancamento, diventava ogni giorno più arduo. Il compito di preservare il «gold's bedrock role in the world's monetary system», che l'intero Brasile si accollò, pesava di fatto su una manodopera disorganizzata di uomini comuni. Concludeva Gall indovinando il pronostico, «[t]here may soon come a time […] when much of Brazil's gold will have to be mined by companies with access to big capital and the latest technology»[10].

Dal momento che quasi mai un minatore era in possesso dei requisiti richiesti dalla legge per essere riconosciuto come legittimo proprietario dell'oro

[8] «Since the big new discoveries in northern Brazil began in 1976, gold production in the country has roughly quadrupled»: Gall, Norman, *The Last Gold Rush*, in "Harper's Magazine", dicembre 1984, http://www.normangall.com/brazil_art20.htm (accesso del 05/03/2018).
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

trovato, nel *garimpo* (campo minerario) vigeva un codice non scritto che regolava la vita sociale della comunità formatasi: ognuno poteva appropriarsi di un pezzo di terra perimetrandolo, ogni appezzamento doveva essere lavorato per mantenere valida la rivendicazione e i minatori non dovevano interferire e ostacolare l'opera dei vicini. Con il tempo nel *garimpo* si materializzò un capitalismo clandestino e in miniatura, il cui meccanismo di investimenti e di speculazioni finanziarie a distanza sullo scavo e sulle sue rendite permetteva in alcuni casi di guadagnare un salario dieci volte superiore a quello minimo della regione circostante. Infatti, speculatori in molte città del Brasile possedevano quote negli scavi e l'iniziale investimento in denaro per il loro acquisto garantiva la corrispondente percentuale dell'oro ricavato.

Il governo brasiliano, sommerso dai debiti, non aveva la stabilità politica ed economica per far valere i propri diritti di proprietà e di estrazione, né del resto era interessato a perdere i benefici economici (l'acquisto dell'oro a basso costo) e politici (i voti dei *garimpeiros*). Per ricomporre la situazione e consentire al governo di comprare l'oro, il sito fu rilevato dall'Agência Brasileira de Inteligência, il servizio di intelligence nazionale, che iniziò a gestirlo installandovi una milizia incaricata di mantenere l'ordine e di far rispettare il codice non scritto, permettendo ai *garimpeiros* di svolgere la loro attività. Queste soluzioni riuscivano a stabilire soltanto un ordine precario in un sistema di fatto illegale – uno stato di eccezione tollerato – ma non potevano controllare del tutto e contenere la circolazione dell'oro e l'estensione delle transazioni economiche e finanziarie connesse.

Il *garimpeiro* diventò in breve tempo la figura portante di un sistema in cui gli interessi economici e politici erano intrecciati in modo complesso. I minatori, lavoratori "in proprio", potevano soltanto vendere il loro oro al governo al prezzo corrente sulle borse occidentali. L'automatizzazione del processo di scavo divenne motivo di contrasto; la presenza delle compagnie straniere, dotate del capitale e delle tecnologie per velocizzare e incrementare l'attività estrattiva e dunque interessate a subentrare ai *garimpeiros* nello sfruttamento dell'oro, iniziò ad aumentare progressivamente già nel 1984 – al tempo in cui scriveva Gall, che dunque registrava una situazione in trasformazione. Tale presenza, in relazione all'incremento del numero dei *garimpeiros* e al perfezionamento tecnologico, rendeva la situazione particolarmente instabile. Il governo (pur beneficiando dei guadagni derivanti dalla concessione delle licenze alle compagnie), non prendeva una posizione netta ma lasciava spazio allo scontro tra interessi opposti – le

compagnie subivano in alcuni casi attacchi e invasioni sui siti estrattivi da parte dei *garimpeiros*, che approfittavano della sofisticata tecnologia. I minatori locali erano indispensabili (le compagnie spesso ne sfruttavano la conoscenza del territorio) ma al contempo costituivano un ostacolo al pieno sfruttamento delle risorse del sottosuolo e dunque a un guadagno a lungo termine, poiché scavavano la parte più ricca e superficiale del giacimento (non avendo i mezzi per arrivare in profondità), rendendo il sito non abbastanza produttivo e scoraggiando gli investimenti stranieri. In questo scontro tra forze divergenti, la posizione del *garimpeiro* rimaneva necessariamente individualista: «[i]n his hungry and dangerous search for gold, the garimpeiro's choice between digging deeper and moving on [was] often one of desperate urgency and not subject to the customary delays of governments and large business organizations»[11].

In pochi anni la produzione di oro in Serra Pelada contribuì a ridurre il debito estero e il tasso di disoccupazione del Brasile; tuttavia, il lavoro manuale nelle miniere fu progressivamente scoraggiato dal prevalere degli interessi stranieri, con conseguenze sul sostentamento dei minatori. La tragica ironia dei paesi in via di sviluppo come il Brasile, ha commentato Madeleine Grynsztejn nel 1990, stava nell'essere vittime del loro stesso consistente contributo al progresso del capitalismo mondiale, della loro funzione di riserve di materie prime che li ha obbligati a uno stato di arretratezza industriale cronica, quindi di disoccupazione e povertà, mentre altrove circolavano i beni che avevano contribuito a produrre ma che non potevano comprare. «Today the standoff between Brazil's garimpeiros and First World mining interests continues», concluse all'epoca Grynsztejn, «and no political solution has yet been found». Serra Pelada è uno dei tanti casi in cui, per soddisfare le richieste del mondo industrializzato di progresso tecnologico e di meccanizzazione, il più essenziale bisogno di occupazione di quello che un tempo era chiamato Terzo Mondo è stato messo da parte[12]. Questa era la situazione quando Alfredo Jaar si interessò a quel che lì accadeva: le sue immagini ci concedono il privilegio di uno sguardo sull'organizzazione manuale, preindustriale e locale

[11] *Ibidem*. Sullo sfruttamento delle conoscenze dei minatori, l'autore ha riportato le parole riferitegli da un geologo (senza specificarne il nome): «'Companies have such huge jungle tracts to explore, with problems of access so great, that even with satellite imagery they don't know where to begin. So company geologists often just wind up tracking the path of the garimpeiros' […] they are incomparable and perhaps indispensable prospectors for new jungle mining sites».
[12] Per la citazione e il commento di Grynsztejn, cfr. Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, pp. 12 e 14.

dell'estrazione mineraria, prima dell'automatizzazione e dell'espropriazione del processo produttivo causate dall'intervento di forze esterne, lasciandoci implicitamente domandarci se quest'ultimo intervento, con tutte le sue conseguenze, costituisse davvero l'unica possibile alternativa a uno scenario dominato da un lavoro fisico estenuante e da un'anarchica lotta per la sopravvivenza.

Dal suo viaggio Jaar ha tratto circa 1200 scatti e 10 ore di girato che documentano il lavoro dei *garimpeiros* e sono il presupposto di un processo di selezione delle immagini durato all'incirca un anno e da cui sono scaturite soprattutto installazioni. L'unica opera video si intitola *Introduction to a Distant World*, del 1985 (**fig. 22**)[13], e avvia il discorso formale in modo esemplare: giocando sulla presentazione di due tipologie di informazioni, illustra icasticamente lo iato non immediatamente percepibile tra il mondo industrializzato e i paesi in via di sviluppo, permettendoci di cogliere il sottinteso di trascuratezza mediatica e di rimozione collettiva che lo caratterizza.

3.1.2 Da *Introduction to a Distant World* a *Rushes*: il "montaggio geopolitico"

Per come è concepito e strutturato, *Introduction to a Distant World* è l'antitesi del documentario convenzionale, in primo luogo per la sua breve durata (dieci minuti circa); è costruito sull'alternanza tra riprese dei *garimpeiros* al lavoro, il cui sonoro è dato dalle loro voci e dai rumori dell'ambiente, e intervalli muti in cui, in lettere bianche su fondo nero, scorrono in sovrimpressione le quotazioni dell'oro nelle principali borse del mondo (**figg. 23-24**). Sono cioè giustapposti in modo netto i momenti iniziale e finale della catena produttiva dell'oro: la sporca materia prima da un lato e dall'altro il valore di capitale finanziario «depurato dall'abiezione della fatica»[14], dunque la materialità e l'immaterialità. Queste polarità sono racchiuse e concentrate nell'opposizione che dà la struttura e il ritmo al film, che in tal modo allude alla loro determinazione geografica. L'opera è infatti nata dall'intenzione di Jaar di confrontare realtà distanti, come anticipato dal titolo,

[13] Cfr. *Ivi*, p. 16: l'autrice ha utilizzato il termine "videotaping" in riferimento alle ore di girato.
[14] Heartney, Eleanor, *Alfredo Jaar. L'opera d'arte tra cinema e fotografia*, in "Contemporanea International Art Magazine", giugno 1989, anno II, n. 8, 1989, pp. 34-38 [p. 38].

e dunque circostanze di vita radicalmente diverse. Ben oltre la collocazione geografica, a spiegare questa diversità è il divario tra due componenti di una società ineguale, quella anonima e quella, incontestata, che gode dei benefici di quel divario senza interrogarsi sulla loro origine, come se il benessere identificasse l'unica condizione di vita possibile. Dotate della «probative force of a testimony», le immagini «also have a subjective character that can be discerned in the framings, the points of view and the layout, making them eloquent in a way that goes beyond documentation, beyond the contingency of the encounter, which actually took place, with those miners», ha commentato la curatrice Gabi Scardi[15].

Le sequenze girate riprendono la routine della miniera, il regolare incedere dei minatori mentre risalgono il *garimpo*, oppure i loro gesti mentre lavano i detriti alla ricerca delle pepite d'oro (**fig. 25**); i piani ravvicinati, in cui si notano i particolari dei corpi ricoperti di fango, si alternano a inquadrature ampie sull'estensione e la profondità della miniera e sulla moltitudine di uomini che la percorre. Le riprese sono a tratti incerte, tremolanti, realizzate tenendo a braccio la telecamera; le prospettive sono sempre diagonali e dall'alto verso il basso o viceversa, improvvise e brusche zoomate si soffermano su dettagli anche minimi, come la trama dei sacchi di iuta portati a spalla e sporchi di fango, il fango stesso sul suolo, i polpacci (riusciamo perfino a osservare la mistura di peli, sudore e terra sulla pelle) e le scarpe anch'esse uniformate dal medesimo colore scuro (**figg. 26-27**); ma anche quando il campo visivo non è così ristretto, non abbraccia una veduta panoramica della miniera, né un ritratto integrale e frontale dei lavoratori, che consentano la chiara leggibilità del dato visivo propria di un punto di vista oggettivo, esterno e neutrale. Nel modo in cui sono state riprese queste scene, non vi è nulla di chiaramente leggibile, anzi l'artista ha giocato precisamente sul registro dell'incertezza della visione, sull'astrazione di dettagli impercettibili, sul taglio fotografico delle immagini (**fig. 28**).

Il film dispiega davanti ai nostri occhi la realtà procedendo per negazioni ed esclusioni; vediamo soltanto parti del corpo dei minatori: quando la telecamera è in basso e punta in alto, fissiamo i piedi ben puntati a terra e lo sforzo dei muscoli delle gambe nell'arrampicata sul *garimpo*, oppure, quando l'obiettivo si sposta in alto e riprende in basso, osserviamo le teste e le spalle chine su cui i sacchi

[15] Scardi, Gabi, *With Open Eyes*, in Scardi, Gabi, e Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Alfredo Jaar: it is difficult*, Mantova, M. Corraini, 2009 (catal. mostra, Milano, 2008-2009), pp. 99-100.

poggiano, sorretti dalle mani e agganciati alla fronte così da gestirne meglio il peso (**fig. 29**). Le immagini non ci dicono chi sono questi uomini e dove si trovano, tuttavia ci lasciano intuire cosa stanno facendo. All'artista non interessava la spiegazione didascalica del contesto e pertanto ha creato immagini che documentassero quella realtà peculiare dalla prospettiva di chi la stava vivendo; in mezzo ai minatori, la telecamera vedeva quello che loro vedevano e partecipava al loro movimento. Ecco giustificata l'importanza dei dettagli, che, privi di una funzione illustrativa, sono qui potentemente espressivi. Inoltre, rinunciando a qualsiasi forma di commento, Jaar si è astenuto da qualsiasi messaggio autoritario, edificante o moraleggiante; anzi si è spinto a ostentare il suo sguardo soggettivo e coinvolto allo scopo di riconfigurare la rappresentazione estetica e politica dell'"Altro". A tal fine l'impostazione esplicativa del lungometraggio sarebbe stata superflua e persino controproducente: è solo una traccia, uno schizzo di quella realtà ad essere offerto; per questo l'artista si è affidato, oltre che alla breve durata, soprattutto alla costruzione metaforica, alla percezione visiva frammentaria e all'impatto sonoro, deliberatamente accentuati nel montaggio dal reiterato stacco e attacco con le parti testuali mute.

Ciò che è frammentario è privo di organica unità: concentrare lo sguardo su alcuni dettagli o segmenti di una realtà ha come effetto la rottura della scena come totalità e forma coerente; ne risulta un realismo sperimentale ed efficace in modo nuovo, poiché l'occhio, non assuefatto alle insolite prospettive, si ritrova protagonista di un esercizio visivo che stimola l'attenzione. *Introduction to a Distant World* si compie «in light touches and allusions, with visual fragments, by a montage of elements, by echoes, thus abandoning the documentary illusion of the totalizing narrative», prendendo in prestito le parole della curatrice Nicole Schweizer. Jaar ha precocemente imbastito un'innovativa metodologia della visione che gli ha consentito di esplorarla e svilupparla «to work on the question of testimony from a different angle, that of film, which basically was in a latent state since his impossible desire to pursue his cinema studies under the Chilean dictatorship, something which occasionally appeared […] through questions of framing, montage, and lighting that run through all his work»[16]. Attraverso il medium del video Jaar ha istituito un altro movimento oltre quello incorporato nelle

[16] Per questa e la citazione precedente, Schweizer, Nicole, *op. cit.*, p. 16.

immagini: un viaggio emozionale e mentale nella geografia delle relazioni economiche nella fase iniziale della globalizzazione.

Ricostruendo il percorso dell'oro dal momento dalla sua estrazione alla sua valutazione su Wall Street, l'artista ha sottolineato il legame tra la nostra prosperità e una forma brutale di sfruttamento del lavoro manuale. In riferimento all'opera di Steve McQueen, T. J. Demos ha usato l'espressione "montaggio geopolitico" per indicare la giustapposizione tra immagini in grado di esplicitare la relazione economica e geopolitica tra i paesi grazie alla simultanea visualizzazione di realtà distanti[17]; credo che quest'espressione possa essere retrospettivamente riferita al video di Jaar, dove tuttavia il contrappunto è stabilito tra un elemento grafico e uno figurativo. La rappresentazione del lavoro nella miniera è interrotta da schermate nere di circa 15 secondi durante i quali l'audio cessa, e il contrasto è reso ancora più forte dalla sola essenziale presenza dell'indicazione del prezzo dell'oro sulle principali piazze finanziare del mondo occidentale. Sembra quasi che l'artista abbia voluto affermare in questo modo la ridondanza della rappresentazione figurativa della società del consumo dall'altra parte del mondo: quelle mute scritte, assieme al ritratto dei *garimpeiros* a lavoro, bastavano da sole a formulare un discorso tacito e cionondimeno sorprendentemente eloquente. Inoltre occorre notare il felice ribaltamento che con questo accostamento l'artista ha prodotto: la rappresentazione si rivolge a un mondo la cui visibilità è solitamente negata, e si oscura invece sulla realtà maggiormente visibile e in cui le immagini sono non soltanto concesse ma persino abusate. È evidente che sia la disuguale distribuzione e copertura dell'informazione mediatica che le altrettanto disuguali condizioni di vita e di lavoro, anzi proprio la sovrapposizione tra le due circostanze, sollecitarono l'attenzione di Jaar, colpito da quanto «*unbalanced* the situation was: the muddy ground, the crude mining conditions, in such contrast to the glitter of the gold and the rich profits awaiting those who traded in it»[18], e questi ultimi due elementi non casualmente sono assenti.

[17] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., pp. 21-25 (in particolare l'espressione "geopolitical montage" si trova a p. 21): McQueen ha approfondito il montaggio geopolitico trasformandolo in una delle strategie estetiche centrali nei lavori considerati in questa tesi, dove l'eloquenza del contrasto visivo riecheggia quella precocemente sperimentata da Jaar.
[18] Risco, Ana Maria, *The Liquid Drift of the Eye*, in *Jaar: SCL 2006*, Barcelona, Actar, 2006 (catal. mostra, Santiago de Chile, 2006-2007), p. 158, corsivo nel testo.

Nel gruppo di opere dedicate al soggetto dei *garimpeiros* brasiliani rientra anche l'installazione urbana *Rushes*, realizzata nella stazione di Spring Street della metropolitana di New York (**fig. 30**), che ho scelto di estrapolare dall'analisi del paragrafo successivo poiché la sua collocazione al di fuori dello spazio espositivo del museo o della galleria la distingue dalle altre considerate, mentre le sue caratteristiche presentano in forma nuova il montaggio geopolitico tra elementi figurativi ed elementi grafici attuato con *Introduction to a Distant World*.

Dal dicembre del 1986 al gennaio successivo, Jaar prese in affitto gli spazi pubblicitari (per una lunghezza di circa due isolati) su entrambe le banchine della stazione e vi affisse ottanta immagini di grande formato ottenute dalle fotografie scattate in Brasile. Il sito era determinante e potentemente simbolico: le gallerie di una stazione metropolitana, un luogo nascosto alla vista, si snodano sottoterra in modo da collegare la città sovrastante senza mai incrociarsi con essa; la relazione tra il Primo e il Terzo Mondo era affetta da un simile cortocircuito tra vicinanza e lontananza, tra connessione e distanza. Occupando un tipico spazio urbano occidentale con un intervento artistico pubblico, Jaar ha espresso attraverso una metafora metropolitana la marginalità cui nel mondo globalizzato è condannato l'"Altro" (in realtà più presente di quanto crediamo nelle nostre vite), e ha simbolicamente abbattuto le molteplici distanze tra i due mondi, obbligandoci a confrontarci con lo sguardo di persone altrimenti invisibili.

Un ulteriore parallelismo, reso evidente dal titolo, riguarda le azioni, distanti ma concomitanti, compiute dai minatori brasiliani e dai lavoratori newyorkesi: una discesa nelle profondità della terra, a ritmi frenetici, ognuno attuando la propria corsa verso una meta comune e ugualmente illusoria, la realizzazione del proprio benessere sociale ed economico (la parola *rushes*, che in inglese significa "corse", allude alla corsa all'oro, in inglese *gold rush*, e al trambusto dell'ora di punta, in inglese *rush hour*). Affannarsi per migliorare la propria condizione: una similitudine che fa riflettere, dal momento che mette in primo piano lo scarto di senso causato in concreto dai diversi contesti sociali, economici e culturali entro cui queste corse ironicamente affini si svolgevano. Perfino la scelta della stazione di Spring Street non fu casuale: situata nel quartiere di Soho e vicino a Wall Street, rispettivamente il distretto artistico e commerciale e il distretto finanziario di Manhattan, simboli dell'egemonia economica, culturale e artistica dell'Occidente, essa apriva una porta direttamente sul cuore pulsante delle aree privilegiate della

terra; con le immagini dei *garimpeiros*, il Brasile entrava nel Primo Mondo, invadendo uno dei suoi luoghi maggiormente rappresentativi[19].

Le dimensioni delle immagini non combaciavano perfettamente con quelle dei pannelli pubblicitari, leggermente più grandi (si nota infatti il ricorrente margine nero sui lati perpendicolari delle immagini, come nella **fig. 31**). Anche questo particolare è tutt'altro che casuale: esso ci suggerisce che la rappresentazione dell'"Altro" non si adatta (non può e non vuole) ai limiti entro cui ci ostiniamo a situarla, fuorviandola, dalla prospettiva economica e sociale occidentale. Con questo espediente, l'artista di fatto ha contestato l'idoneità di *qualsiasi* sua raffigurazione: sono tutte inevitabilmente inesatte e inappropriate. A tal proposito occorre notare che le immagini selezionate per l'installazione, accompagnate dall'indicazione del prezzo dell'oro in borsa come in *Introduction to a Distant World*, non suggeriscono una continuità narrativa, anzi si susseguono, all'interno dello stesso perimetro e di pannello in pannello, in modo da evidenziare le fratture compositive, formali e narrative come nel montaggio sperimentale cinematografico (**fig. 32**).

La strategia di *Rushes* è anche un chiaro sintomo dello sguardo che Jaar ha sempre rivolto alla comunicazione massmediatica: ricorrendo a un grande formato per le sue insolite icone pubblicitarie e sbiadendone le tinte, l'artista ha usufruito del fascino del linguaggio della pubblicità al contempo criticandone la retorica. *Rushes* è un esempio di arte pubblica non semplicemente per il luogo di realizzazione, ma soprattutto perché ha svolto una critica ai media impiegando i media stessi, il loro sistema di comunicazione e il loro linguaggio, ma compiendo delle mosse strategicamente diverse. Tra queste, la scoloritura delle tinte volutamente indeboliva il potenziale persuasivo dell'autoritario linguaggio pubblicitario, che di consueto utilizza dei colori accesi e brillanti per essere maggiormente di impatto. L'operazione artistica stabiliva la propria distanza da quella mediatica, però, soprattutto attraverso l'apertura alle molteplici interpretazioni cui le immagini erano soggette a causa della loro stessa collocazione. Gli utenti della metropolitana entravano nella stazione da punti

[19] Nel 1987 Alfredo Jaar ha realizzato *A logo for America* nella famosissima Times Square di New York: una successione di 45 secondi di immagini animate computerizzate sottolineava, attraverso le insegne luminose della mappa e della bandiera statunitensi, che la parola "America" si riferisce all'intero continente del Nord, del Centro e del Sudamerica, e non soltanto agli Stati Uniti. Cfr. *Ivi*, pp. 112-123.

dislocati e dunque si imbattevano nelle immagini da più direzioni; le prospettive multiple consentivano un numero indefinito di letture dell'opera e dunque la costruzione di più storie intorno allo stesso soggetto. Dall'interno dei treni le stampe erano sottoposte a una percezione ancora diversa, dovuta al movimento, alle accelerazioni e ai rallentamenti, da cui risultavano animate ma anche confuse e distorte.

3.1.3 Tra documentazione e messa in scena: l'arte "totale" delle installazioni di *light boxes*

Il titolo dell'opera *Gold in the Morning*, realizzata nel 1986 per la Biennale di Venezia (**fig. 33**), è un riferimento a quanto gli stessi minatori dissero all'artista: che ogni notte andavano a dormire sperando che il mattino seguente sarebbe stato quello in cui avrebbero finalmente trovato l'oro. L'opera esemplifica l'uso metaforico dei materiali e delle tecniche installative che è la cifra distintiva dell'arte fotografica e plastica di Jaar. Infatti, pur essendo centrale il ricorso all'immagine fotografica, è la messa in scena di questa insieme ad altri elementi a determinare l'unità e l'impatto percettivo dell'intervento artistico. La destabilizzazione percettiva è il risultato paradossale di un estremo controllo compositivo dello spazio architettonico e della struttura delle installazioni, nella gran parte delle quali il mezzo scelto è la *light box*, un elemento plastico che dà un impatto scultoreo alla luminosa trasparenza delle stampe fotografiche. Queste non puntano all'esaustività; il carattere calcolato delle installazioni di Jaar, articolate e stratificate nella forma e nel contenuto, priva le immagini documentarie dell'immediatezza e della neutralità "an-estetiche" con cui siamo soliti associarle.

In *Gold in the Morning*, cinque *light boxes* illuminavano uno spazio espositivo lasciato volutamente in penombra, così da far risaltare i volti e i corpi, ma nessuna di esse è stata posta in corrispondenza della linea di visione, all'altezza degli occhi. Le immagini impiegate sono tipologicamente diverse: un primo piano di un volto, realizzato da una prospettiva leggermente rialzata, che dunque non incrociava lo sguardo dello spettatore poiché la *light box* era situata in alto, a ridosso del soffitto (**fig. 34**); una composizione a fregio di un gruppo di minatori dai volti espressivi, che per la sua rigorosa frontalità avrebbe dovuto trovarsi a mezza

altezza, mentre era collocata al livello del pavimento (**fig. 35**); qui si trovava anche la veduta di insieme, in cui la prospettiva e l'esclusione della linea dell'orizzonte mettono in risalto uno spazio che è immenso e abissale, aperto e chiuso, e in cui i minatori appaiono come formiche (**fig. 36**). Infine due vedute che, per il taglio del campo visivo e le prospettive scorciate e diagonali, ricordano le dinamiche inquadrature di *Introduction to a Distant World* e rendono bene lo sforzo fisico dell'affondo delle gambe nell'ascesa: la prima (**fig. 37**), sospesa a circa tre quarti dell'altezza della parete, creava l'illusione di una finestra aperta sul pozzo minerario e inquadrante dall'alto i corpi di alcuni minatori intenti nel ripetitivo movimento di risalita e chini sotto il peso dei sacchi (tuttavia li guardiamo dal basso); la seconda mostra dall'alto un minatore il cui volto è stato escluso dal campo visivo (emerge quello di un altro ragazzo in secondo piano) e il cui corpo si impone al nostro sguardo nonostante la *light box* fosse collocata sul pavimento, coerentemente con la prospettiva visiva, per dare l'impressione di un corpo schiacciato da una simbolica gravità (**fig. 38**). L'installazione nel suo complesso dà la sensazione di un mosaico i cui tasselli siano stati oscurati ad eccezione di cinque isolati frammenti, che risultano per questo curiosamente disgiunti e come sospesi nel tempo e nello spazio. Quattro delle cinque *light boxes* facevano coppia con un parallelepipedo metallico dorato di uguali dimensioni, che a seconda dell'angolazione formava con esse una sorta di dittico o fungeva da loro base d'appoggio (**fig. 39**). Infine una cornice dorata, copia di un originale veneziano del XVIII secolo impreziosita da motivi a foglia e a voluta, poggiava su un letto di chiodi neri sul suo perimetro e dorati al suo centro (**fig. 40**). Distesa sul pavimento e non contenente alcuna immagine, essa era dunque privata della funzione e posizione consuete.

Qui l'immagine documentaria era tutt'altro che la rappresentazione neutrale e oggettiva della realtà. Quest'ultima infatti era trasfigurata dal gioco instaurato tra gli espedienti compositivi, i valori simbolici e l'evidente ibridazione tra le tradizioni della scultura e della pittura, gioco nel quale le fotografie erano inserite dialogando anche con il cinema e l'architettura, come spiegherò più avanti. L'uso della diapositiva nella *light box* conferiva all'immagine qualità pittoriche e al contempo presenza scultorea. I valori simbolici erano molteplici e risiedevano nella scala cromatica – che, sulle tonalità oro e marroni, uniformava le fotografie e l'ambientazione della sala – e negli oggetti inseriti. L'illuminotecnica delle scatole

metalliche, per esempio, era in conflitto con la realtà di sottosviluppo presentata: i corpi sporchi di fango, i cappucci di iuta (usati come protezione dal sole, dal sudore e dal peso dei sacchi), i dettagli che sottolineano la manualità del lavoro e lo sforzo muscolare, tutto comunicava l'impressione di un'età arcaica e preindustriale, il cui contrasto con la moderna ambientazione, tecnologicamente avanzata, della sala espositiva evidenziava il punto di vista parziale (del progresso occidentale) da cui quella realtà era giudicabile come arretrata. I parallelepipedi metallici esaltavano le *light boxes* come oggetti preziosi esposti a una contemplazione quasi sacra, come fossero reliquie (o icone bizantine, come è stato proposto)[20]; tuttavia, l'ideale di perfezione artistica e religiosa implicito in questi possibili rimandi era contraddetto dalla realtà del duro lavoro e della fatica terrena mostrata nelle immagini. Molti particolari in effetti contribuivano a connotare l'atmosfera in senso religioso: la semioscurità della sala, la luminescenza delle *light boxes*, la predominanza del colore oro, la presenza dei chiodi.

Su questi ultimi due elementi si fondava l'area centrale dell'installazione. La cornice, emblema della tradizione artistica dell'Occidente, con il proprio colore e ornato alludeva anche alla sua esorbitante ricchezza. Assieme ai chiodi essa evocava l'iconografia della Crocifissione ma allo stesso tempo contrastava con essi. Infatti i chiodi neri intorno alla cornice, insieme a quelli dorati al suo centro, sottintendevano la condizione tutt'altro che agiata dei tanti minatori, martiri contemporanei, il cui sacrificio quotidiano permetteva la trasformazione dell'oro da detrito incrostato di terra a prezioso materiale commerciabile e sosteneva l'elevato standard di vita occidentale. La cornice rappresenta dunque una soglia, oltre la quale, come nelle relazioni gerarchiche geopolitiche, le risorse naturali e umane diventano capitale. L'oro, materia prima strappata alla terra, è sempre stato investito per la sua preziosità di significati che ne occultavano l'origine trasformandolo in simbolo della divinità nell'arte e tributo ad essa nei luoghi sacri. Tuttavia, nella storia, lo sfruttamento dell'oro è andato di pari passo con l'evangelizzazione e l'imperialismo coloniali in epoca moderna e con il progresso del capitalismo nel contemporaneo sistema monetario mondiale, l'una e gli altri servendo da mascheramento al saccheggio di una risorsa economica.

[20] Cfr. Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 14.

Il carattere allusivo dell'installazione raggiungeva il culmine nella disposizione delle *light boxes*, fortemente simbolica: esse si trovavano ai margini della posizione istituzionale dell'opera d'arte, pertanto «non si [adattavano] ai parametri spaziali e politici dello spazio espositivo»[21]. Innanzitutto la loro marginalità richiamava quella visiva e politica cui è condannata la rappresentazione del lavoro nei paesi in via di sviluppo, e, trasgredendo le convenzioni espositive, Jaar implicitamente estendeva quest'accusa alle istituzioni artistiche. Contestando tale esclusione dal discorso pubblico e dalle iconografie della globalizzazione, l'artista affermava che c'è molto più Terzo Mondo nel Primo, e viceversa, di quanto siamo disposti ad ammettere e che questa invisibilità è sintomo di una rimozione spesso inconsapevole ma in alcuni casi deliberatamente attuata. Quelle sculture luminose non potevano occupare il posto dei capolavori dell'arte, perché non conformi, nel loro intreccio di valori artistici e politici, ai canoni del sistema e del mercato artistici.

Lungi dal sottolineare un limite dell'opera, quest'operazione (di critica istituzionale e geopolitica) sminuiva solo in apparenza il contenuto delle immagini; il messaggio ingannevolmente suggerito (che quel contenuto non era abbastanza importante da meritare la centralità dell'opera d'arte) cedeva il passo all'idea opposta: ciò che le immagini mostravano era talmente importante da dover essere cercato al di fuori della centralità presunta dell'opera d'arte. La marginalità era (ed è) allora, a mio parere, soprattutto un invito da parte dell'artista a trasformare un impedimento visivo in un'occasione di valorizzazione della visione stessa: qui si manifesta la direzione innovativa verso cui l'immagine documentaria si è mossa. La distanza che separava gli spettatori dalle immagini diventa metafora di un concetto di "alterità" che, se inteso in modo errato, ostacola l'integrazione globale, ma se ben formulato, agisce da stimolo al pensiero critico: un invito a recuperare una distanza critica e a mettere in discussione le nostre certezze sul mondo. È come se l'artista abbia voluto suggerire che, in una società in cui siamo ormai incapaci «di separare l'informazione importante da quella irrilevante, il che provoca una monumentalizzazione della minuzia e una trivializzazione o trascuranza di importanti tematiche»[22], la ricezione non passiva delle immagini può rimediare alla

[21] Jaar, Alfredo (a cura di), *Alfredo Jaar. Gold in the Morning*, cit., p. 13.
[22] *Ivi*, p. 8.

marginalità di cui soffrono alcune realtà e al narcotizzante sovraccarico visivo di cui godono altre.

In *Gold in the Morning*, infatti, era lo spettatore che andava incontro alle immagini, non viceversa: esse erano troppo in alto o troppo in basso e formavano un insieme privo di un centro e di una prospettiva privilegiata di osservazione; per non rinunciare o arrendersi ad esse, lo spettatore doveva spostarsi, piegarsi, assumere posizioni non confortevoli, metterle a fuoco per meglio coglierne il contenuto; le immagini lo invitavano a guadagnarsi l'accesso al loro significato, azzerando la distanza e riformulando il concetto di alterità in modo positivo. Esempio di una modalità espositiva non convenzionale, quest'installazione predisponeva a un coinvolgimento fisico oltre che mentale, anzi la percezione dello spettatore risultava attivata a livelli molteplici proprio grazie a questa proposta di ricezione dinamica. Se le fotografie fossero state collocate al centro della parete, incorniciate in modo consueto al posto tradizionalmente occupato dalle opere d'arte, il messaggio sarebbe stato più provocatorio ma meno potente, e l'occasione di elaborare il senso della marginalità politica e sociale dell'"Altro" nella nostra società sarebbe andata perduta.

Passo ora brevemente a commentare una serie di intallazioni che, al di là dei riferimenti topici, servono a meglio inquadrare le strategie estetico-compositive: comincio da un'opera in cui Jaar ha approfondito l'indirizzo di critica istituzionale in riferimento al mondo dell'arte, per tematizzare l'estetizzazione della miseria e il suo sfruttamento in tale contesto, *1 + 1 + 1*, del 1987 (**fig. 41**), esposta a Kassel nell'ottava edizione di *Documenta*. L'installazione si componeva di tre fotografie collocate a parete e tre cornici disposte orizzontalmente sul pavimento e frontalmente a ogni immagine. Le cornici, dorate e minuziosamente lavorate, come in *Gold in the Morning* simbolo della tradizione artistica occidentale, rappresentavano al contempo un oggetto, una funzione e un messaggio, dichiarando che l'immagine che solitamente incorniciano è riconosciuta come arte in un sistema di valori e riferimenti condivisi. Tuttavia l'installazione costringeva a confrontarsi con delle anomalie che mettevano in scena la dissociazione tra l'immagine e la cornice, ridiscutendo la funzione di quest'ultima in relazione alle immagini.

L'opera è stata concepita su una serie di dualismi, il primo dei quali chiama in causa l'arte e la realtà, rappresentate rispettivamente dalle cornici e dalle immagini. In una voluta generalizzazione dei soggetti (perseguita attraverso

l'assenza del colore e l'esclusione dei volti dal campo visivo), le fotografie virate in tonalità seppia inquadrano le gambe di bambini poveri del Terzo Mondo, senza che sia possibile stabilire con maggiore precisione se ci troviamo in Asia, in America Latina o in Africa. Le fotografie non sono state scattate da Jaar, che le ha acquistate da un'agenzia fotografica (sono di Steve Cagan, Cleveland), e inoltre erano esposte capovolte[23]. Come ha notato la critica d'arte Eleanor Heartney, esse trattano del tema dell'Altro, «sia esso il non-abbiente, il non-bianco, il non-europeo, nel contesto della cultura "aurea" del Vecchio Continente, simboleggiata dalle cornici dorate»[24], che, con la loro ingombrante presenza, richiamavano un intero sistema di relazioni e riferimenti proprio del contesto artistico del Primo Mondo (la canonizzazione dell'arte, la critica d'arte, la contemplazione dell'opera nello spazio espositivo da parte dello spettatore).

Questi dualismi sono poi maggiormente articolati nelle possibili relazioni tra l'arte e la realtà messe in scena dalle tre coppie di cornici e immagini[25]. La prima è la negazione di una relazione: non vi è alcun incontro tra le due dimensioni, che mantengono ognuna un'esistenza indipendente (la cornice rimane vuota, **fig. 42**)[26]; la seconda coppia è anch'essa la negazione di una relazione ma di natura diversa: l'espansione ricorsiva e germinativa della cornice, una vera e propria *mise en abîme* di questo tema, indica che in questo caso l'arte è l'oggetto di se stessa e parla delle proprie convenzioni, esclude la realtà dalle proprie indagini e si chiude in una torre d'avorio (il principio dell'arte per l'arte, **fig. 43**); infine, nell'ultima coppia si concretizza l'incontro finora negato tra l'arte e la realtà: grazie alla ricerca attiva da parte dello spettatore della giusta prospettiva, l'immagine a parete non solo si rifletteva nello specchio contenuto dalla cornice, ma recuperava anche il suo opportuno orientamento (**fig. 44**). In sostanza quest'ultimo sintagma affermava che, dalla giusta angolazione, l'arte ha la capacità di rendere la realtà più comprensibile,

[23] Cfr. Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 23. L'opera *1 + 1 + 1* costituisce, assieme per esempio a *The Fire Next Time* (un'installazione del 1989 in cui l'artista ha affrontato il tema della discriminazione razziale adoperando fotografie documentarie delle proteste per i diritti civili degli anni Sessanta), un'eccezione al consueto impiego di immagini prodotte personalmente.
[24] Heartney, Eleanor, *op. cit.*, p. 36.
[25] Per questa interpretazione dell'opera e per la sua analisi dettagliata, cfr. Jaar, Alfredo, e Tzvetan Todorov, *Alfredo Jaar. 1 + 1 + 1*, Kassel, *Documenta 8*, 1987 (catal. mostra, Kassel).
[26] Su questa prima coppia di oggetti esiste una seconda interpretazione, secondo cui la cornice vuota incarna piuttosto l'idea, propria di un ingenuo realismo, di poter rappresentare la realtà così com'è; dal momento che la cornice simboleggia l'immagine, dunque la mediazione dell'arte, l'assenza di contenuto indica che la realtà domina sull'immagine, che, non potendo interpretarla, si nega e fa della cornice un oggetto senza funzione: cfr. Heartney, Eleanor, *op. cit.*, pp. 34 e 36.

di *riflettere* e correggere non tanto il mondo, ma la percezione che abbiamo di questo.

Il duplice significato inscenato dall'elemento del riflesso (riflettere la realtà significa, da un'adeguata prospettiva, riflettere *sulla* realtà) ci ricorda che quella nello specchio è l'immagine di un'immagine e che, tuttavia, ciò non significa «that the world does not exist […] Art is not merely a play on nothing, or on itself; it also interprets the world, or rather, it incites us to engage in its interpretation», ha chiosato il filosofo e saggista Tzvetan Todorov[27]. Il grado di complessità dell'installazione è aumentato dall'inversione dei ruoli che il "noi" e il "loro" erano chiamati a ricoprire: la posizione di superiorità e di vantaggio che lo spettatore solitamente possiede era strategicamente negata dalla conformazione dell'opera, in cui le cornici ("noi", l'arte) erano orizzontalmente disposte al livello inferiore, sul pavimento, e le immagini ("loro", la realtà) erano rialzate a parete, in posizione eretta e frontale (tuttavia erano capovolte, il che costituiva un secondo rimando al tema dell'inversione). L'ambigua questione dei ruoli perviene a una sostanziale irrisolvibilità nel momento in cui constatiamo che, nonostante tutto, "noi", i visitatori, mantenevamo la possibilità di muoverci nello spazio espositivo e di esercitare le prerogative di spettatori (sebbene alle determinanti condizioni poste dall'artista), e "loro" erano ancora una volta un oggetto di contemplazione a disposizione del pubblico (anche qui, tuttavia, secondo le regole di Jaar). Sembra che l'artista abbia voluto suggerirci che, in questa reciproca confusione tra il soggetto e l'oggetto della visione, la distanza conflagra e subito dopo scompare: non c'è alcuna consistente differenza, tutto sommato, tra noi e loro.

Con *Frame of Mind*, del 1987, Alfredo Jaar ha introdotto il tema della specularità e del riflesso, appena incontrato in *1 + 1 + 1*: l'opera è la prima di un gruppo in cui la *light box* è stata rivolta verso la parete della sala espositiva e a breve distanza da questa, in modo da negare nell'immediato l'immagine fotografica alla vista dello spettatore (**fig. 45**). Con questo semplice stratagemma, l'attenzione del visitatore era orientata sul contenitore invece che sul contenuto, sulla *light box* in quanto *medium*. L'immagine era resa disponibile soltanto attraverso il riflesso emergente dallo specchio situato di fronte alla *light box*, ma leggermente più in alto, e ornato da una cornice barocca. Questa, così come lo specchio e la sua

[27] Jaar, Alfredo e Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 13-14.

collocazione, sono elementi di un lessico visivo e fortemente simbolico che Jaar ha impiegato in modo ricorrente nelle sue installazioni, permettendoci così di orientarci nella rete dei loro significati. A prima vista lo specchio appariva privato della sua funzione, poiché non restituiva alcuna immagine dell'oggetto che gli stava di fronte: affinché il riflesso emergesse, erano determinanti i movimenti dello spettatore, la sua consapevole ricerca della prospettiva da cui porsi per assistere alla ricostituzione dell'immagine e ripristinare la visione. Quando ciò accadeva, si scopriva che la *light box* conteneva l'immagine del volto di un minatore brasiliano.

Il riflesso è sempre simbolico oltre che letterale. Lo specchio, ricettacolo della nostra individualità in cui ritroviamo la confortante certezza dell'identità, nelle installazioni di Jaar è esattamente all'opposto uno strumento di destabilizzazione percettiva, mentale ed emotiva. La nostra immagine riflessa, così come quella dell'Altro, non sono mai percepibili in modo stabile, perché non sono ancorate ad alcun punto fermo (le opere sono concepite in modo da non averne), al contrario dipendono direttamente dal carattere mobile della fruizione richiesta. Questa circostanza mette il soggetto e l'oggetto della visione nella medesima spiacevole posizione, obbligandoci a sperimentare la perdita di ogni certezza sulla nostra identità. Ogniqualvolta in un'opera di Jaar è presente uno specchio, si compie una metaforica sostituzione dei ruoli canonici: lo specchio duplica e allo stesso tempo ingloba le traiettorie degli sguardi nella medesima cornice e ci permette di contemplare noi stessi mentre contempliamo l'Altro che a sua volta ci contempla. In questi reciproci rimandi, la rassicurante distanza tra il soggetto e l'oggetto della visione si assottiglia fino a scomparire, non vi è più alcuna posizione di superiorità dei privilegiati rispetto agli emarginati del mondo. Le opere di Jaar in sostanza affermano che noi siamo come gli altri, che noi *siamo* gli altri.

Occorre inoltre notare che gli specchi impiegati erano per lo più di piccole dimensioni, così che l'immagine riflessa che essi accoglievano risultasse sempre costretta, circoscritta, se non addirittura tagliata e incompleta (oltreché distorta a causa dell'inversione propria di ogni riflesso). Ancora una volta l'artista ha voluto ricordarci che la rappresentazione dell'Altro è fuorviante e inevitabilmente inadeguata, in particolare se costruita in base ai parametri della nostra cultura; non c'è immagine documentaria che possa riscattare tale rappresentazione se l'immaginario culturale entro cui questa è obbligata rimane invariato. Dunque se le installazioni di Jaar hanno una missione, questa non è correggere l'immagine

documentaria, piuttosto renderci consapevoli delle implicite distorsioni su cui ogni rappresentazione si fonda. La realtà in un'immagine è sempre una costruzione arbitraria e, ostacolando l'accesso diretto o "comodo" ad essa, l'artista ci chiede di considerare criticamente questa circostanza e di evitare di guardare le immagini distrattamente e senza riflettere; inoltre, «by forcing us to engage with the light box and its mirror reflection, Jaar manipulates our actions to mimic those of the camera itself: i.e., to reproduce the way in which *it* first frames and then records reality onto a photographic emulsion via a mirror»[28].

Con *Out of Balance*, del 1988 (**fig. 46**), Jaar ha aggiunto un'altra variante alle installazioni di *light boxes*: il formato rettangolare e longitudinale funzionale alla composizione asimmetrica dell'immagine all'interno della scatola metallica, collocata orizzontalmente (sopra o sotto la linea di visione) oppure poggiata verticalmente alla parete. Un altro elemento comune alle installazioni che utilizzano questa specifica struttura e visualizzano l'immagine a una delle sue due estremità è l'uniforme sfondo cromatico su cui il volto di un *garimpeiro* (o di un contadino brasiliano o di un migrante dell'America Centrale, ai quali Jaar si è anche rivolto nelle sue opere) appare con grande risalto (**fig. 21**). In *Out of Balance* lo sfondo bianco decontestualizza la persona raffigurata, dissociandola dal mondo esotico, remoto, immutabile e povero cui siamo soliti identificarla. Dai margini della nostra realtà e da quelli delle strutture luminose entro cui sono stati collocati, questi volti ci osservano, ancora una volta attuando l'ironico scambio di ruoli tra colui che vede e colui che è visto: dall'alto e dal basso delle pareti della sala, da più direzioni, siamo noi, al suo centro, ad essere scrutati.

Sempre nel 1988 ma con l'opera *Coyote!* (**fig. 47**), l'artista ha iniziato a adoperare anche l'acqua, un altro elemento di disturbo della visione in grado di produrre immagini riflesse (tremolanti e quindi ancora più instabili e frustranti), un'altra strategia attraverso cui l'immagine ci resiste e dunque si converte in «a *productive* mode of re-examination»[29]. Le installazioni di Jaar mettono in atto un gioco molto serio: come la critica Patricia C. Phillips ha scritto, «egli colloca tutti gli elementi compositivi come pedine sulla scacchiera e invita lo spettatore a partecipare alla partita. L'esito è imprevedibile ma l'impegno è irrefutabile.

[28] Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 21, corsivo nel testo.
[29] *Ivi*, p. 28, corsivo nel testo.

L'esercizio dell'osservazione cambia il modo di pensare»[30]. Accattivanti ma serie, queste installazioni incarnano la trasformazione dello scopo dell'immagine documentaria, non più la rivendicazione della conoscenza ma l'invito a una critica consapevolezza e a una ricezione attenta e attiva.

Per quanto riguarda i modelli e le fonti di ispirazione, è evidente l'eco degli *specific objects* del Minimalismo nella solidità delle *light boxes* e nella modularità delle installazioni di Jaar, così come nell'attenta composizione che fonde gli elementi scultorei con l'ambiente architettonico: ciascuno di essi sottolinea l'involucro spaziale diventandone un attributo (**fig. 48**). Un altro legame con il Minimalismo si evince dalla centralità che la deambulazione e in generale la fisicità dello spettatore hanno nella fruizione non solo ottica delle opere. Per l'artista, tuttavia, tutte queste caratteristiche non sono autoreferenziali ma funzionali al dispiegamento dei significati racchiusi dai valori metaforici dell'installazione. Inoltre non vi è alcuna rinuncia alla figuratività: il volume di quei solidi geometrici accoglie sempre un'immagine, che appare come animata, vivificata da questa particolare collocazione.

Il riferimento all'estetica minimalista va dunque opportunamente mitigato con altri rimandi; anzitutto vi è un esplicito sguardo al mondo della pubblicità nell'idea della fotografia a colori retroilluminata, una sistemazione grazie a cui l'immagine, pur rimanendo impalpabile, guadagna una presenza di grande impatto, quasi concreta, come accade con le grandi immagini pubblicitarie del contemporaneo paesaggio urbano delle metropoli. Parimenti importanti sono gli studi compiuti dall'artista in ambito cinematografico e architettonico, che hanno lasciato un'impronta non solo nel modo in cui le opere sono concepite ma anche nella scelta della *light box* come loro componente estetica basilare. Attinenti all'architettura e al cinema sono rispettivamente i concetti di composizione e narrazione: le installazioni di Jaar sviluppano entrambi in modo non convenzionale, introducendo un'innegabile discontinuità nella composizione e dunque invogliando lo spettatore a fruire dell'opera attraverso una personale ricostituzione della storia e dei suoi significati, nonché della propria posizione rispetto ad essa, come accade nel montaggio sperimentale. Vi è poi nell'impiego della *light box* l'idea dello schermo cinematografico o del monitor, ossia dell'immagine che prende vita nelle

[30] Jaar, Alfredo (a cura di), *Alfredo Jaar. Gold in the Morning*, cit., p. 14.

tre dimensioni di una scatola luminosa (un volume architettonico in miniatura) grazie a un display illuminato artificialmente.

La curatrice Madeleine Grynsztejn ha individuato un opportuno riferimento per le installazioni di Jaar nell'opera installativa e concettuale di Hans Haacke, proponendo un confronto tra *Gold in the Morning* e *Les Must de Rembrandt*, del 1986, in cui l'artista ha presentato una finta facciata di un negozio Cartier, la celebre *maison* francese di articoli di gioielleria e orologeria, attraverso cui si entrava in un ambiente in cui era esposta una fotografia di minatori neri sudafricani (un'allusione allo sfruttamento della manodopera nera nelle miniere del Sudafrica, **fig. 49**). Valido dal punto di vista tematico, ma anche metodologico ed estetico, questo paragone mostra che «[b]oth Haacke and Jaar have a detached yet committed attitude toward their subject matter: further, they share a working method which begins with thoroughly researched factual material, transposed into carefully crafted installation works that challenge the separation of art from global or socioeconomic events and claim for art a social purpose»[31]. L'opera *MetroMobilitan* (1985) è esemplificativa della vicinanza concettuale tra i due artisti nella critica all'istituzione artistica quando i luoghi di legittimazione delle opere d'arte beneficiano anche di risorse economiche derivanti dallo sfruttamento di materie prime. In quest'opera Haacke ha applicato tre banner (come quelli sospesi sulla facciata del Metropolitan Museum of Art) a una cornice che replica un frammento dell'ingresso del museo; sui due laterali campeggiano delle dichiarazioni della Mobil Corporation sul suo coinvolgimento in Sudafrica, il terzo annuncia una mostra di arte africana (*Treasures of Ancient Nigeria*) sponsorizzata dalla Mobil Corporation; infine, dietro i banner si intravedono immagini di un funerale di vittime nere in Sudafrica. L'opera fa interagire immagini e parole per allegorizzare il tentativo dei rappresentanti del potere economico, con la complicità politica e culturale, di nascondere la realtà dietro la positiva immagine ufficiale affidata a dichiarazioni pubbliche e campagne di sponsorizzazioni.

[31] Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 16. L'autrice ha anche individuato dei possibili precedenti per l'arte politica di Jaar nell'arte concettuale, in particolare nell'opera di Joseph Kosuth, Daniel Buren e Lawrence Weiner, e altri riferimenti, oltre a Hans Haacke, in quella di Dennis Adams, Jenny Holzer e Krzysztof Wodiczko. Per un approfondimento su questi rimandi, cfr. *Ivi*, pp. 18-19.

3.2 Opacità, visualità aptica e "montaggio geopolitico" in *Western Deep* e *Gravesend* di Steve McQueen

3.2.1 La rappresentazione della realtà nell'arte cinematografica di Steve McQueen

«How might film tell a story about the past *in* the present? How might film render reality tangible rather than illusory? How might an image evoke a sense of the real, and be captured as a thought (a thought, that is, prior to its incorporation into a rational schema) capable of opening up a new insight? One solution […] is not to narrate or spatialise time […] but […] to temporalise space»[32]. Così la critica d'arte Jean Fisher ha sottolineato l'importanza della dimensione del tempo nella pratica artistica di Steve McQueen, in cui la relazione tra quella e lo spettatore è sottoposta all'apertura e indeterminazione dei significati. Il tempo è concepito non più come lineare successione cronologica di eventi, ma è frammentato e discontinuo, "montato" dalla giustapposizione di più unità spaziotemporali afferenti al passato e al presente. Concepirlo come circolarità frammentata esalta l'illusione della sua mobilità, salvo poi rivelarne la fondamentale stasi attraverso l'apertura nel presente di varchi sul passato. Secondo McQueen la narrazione è intrinseca alle operazioni strutturali del cinema (ossia inquadrare, tagliare e montare) e alle immagini in movimento grazie al movimento stesso, che assume infatti grande priorità nei suoi film come strumento per una studiata osservazione dell'immagine cinematografica[33]. McQueen persegue le sue idee su tempo e narrazione attraverso l'uso sperimentale del montaggio, ma anche grazie a una rivalutazione della lentezza e della durata nella ricezione dell'opera e nell'esperienza del tempo. Nelle immagini «there is something inaccessible to thought – something available to the eyes alone in the course of long, slow viewing»[34], come ha evidenziato il teorico dell'arte Matthias Gaertner. È solo nella

[32] Fisher, Jean, *Intimations of the Real: On Western Deep and Caribs' Leap*, in *Steve McQueen: Caribs' Leap, Western Deep*, London, Artangel, 2002 (catal. mostra, Kassel, 2002; London, 2002; Porto, 2003; Warwick Arts Centre, 2003; Barcelona, 2003-2004), p. 120, corsivo nel testo.
[33] Cfr. Thompson, Jon, *"It's the Way You Tell'em". Narrative Cliché in the Films of Steve McQueen*, in *Steve McQueen*, Frankfurt am Main-Eindhoven, Portikus-Stedelijk van Abbemuseum, 1997 (catal. mostra, Frankfurt am Main, Eindhoven), p. 5.
[34] Gaertner, Matthias, Thinking Slowness, in *Geschichten des Augenblicks: über Narration und Langsamkeit / Moments in time: on narration and slowness*, München-Ostfildern-Ruit, Lenbachhaus-Cantz, 1999 (catal. mostra, Monaco), p. 21.

durata, nell'esperienza di un tempo "dilatato" che le immagini si "aprono" allo spettatore; e nonostante questo l'apertura non sarà totale: l'osservazione, secondo lo storico dell'arte Helmut Friedel, «can never be as short as an instant: there is simply too much to see. Since one aspect of looking is that things can be "overlooked", viewing an image will never come to an end in the sense that everything has been seen that there is to see»[35]. L'incompletezza della visione è un assunto centrale nel lavoro di Steve McQueen, e altrettanto lo sono la lentezza e la durata come strumenti per esplorare e sviluppare la visione stessa e riflettere sulla sua incompletezza.

La lentezza intrinseca all'osservazione è incentivata dall'artista attraverso la manipolazione delle tradizionali tecniche di narrazione, del movimento, del tempo e dello spazio del film, che permette di utilizzare questi elementi come strumenti di significazione. Ciò accade per esempio in *Bear*, un corto (dieci minuti circa) in 16 mm e in bianco e nero del 1993 in cui la macchina da presa filma due uomini nudi impegnati in una sorta di combattimento corpo a corpo, in uno spazio scuro indefinito; le inquadrature, per lo più dal basso, ripropongono l'estetica cinematografica degli incontri di box (**figg. 50-51**)[36]. Il contatto fisico aggressivo e la distanza ravvicinata tra i due protagonisti (uno dei quali interpretato dallo stesso McQueen) generano presto un forte senso di ambiguità nel loro incontro-scontro. Il ritmo volutamente lento delle immagini dovuto alla tecnica di riproduzione in *slow motion*, i dettagli (come il sudore sui visi), le prospettive ravvicinate e dal basso da cui esaminiamo i volti, colti in espressioni che appaiono bizzarre a causa del movimento rallentato, ci trascinano in un'osservazione dilatata, paziente, che assimila la lentezza incorporata come qualità espressiva e dunque rappresentata dal film.

La tecnica di *slow motion* non "riduce" né toglie qualcosa alla sequenza mostrata, al contrario la intensifica e la "concentra"; le immagini rallentate richiedono infatti un coinvolgimento visivo e mentale maggiore (quindi sono più stancanti da guardare) rispetto alle immagini a velocità normale, poiché producono, attraverso la riduzione della velocità, un'amplificazione della realtà rappresentata,

[35] Friedel, Helmut, *'Why has pleasure in slowness disappeared?'*, in *Geschichten des Augenblicks…*, cit., p. 12.
[36] Per l'analisi dell'impiego in *Bear* dei dispositivi retorici e dei cliché cinematografici per sovvertire la funzione cui tradizionalmente sono votati, cfr. Thompson, Jon, *"It's the Way You Tell'em"…*, in *Steve McQueen*, cit., p. 6.

dilatano l'osservazione e stratificano il processo di significazione. Inoltre la percezione della continuità dell'evento filmico ne risulta compromessa, o comunque perde la sua consueta preminenza, poiché i singoli *frame*, percepibili non più soltanto come consequenzialità (come *moving images*), diventano autonomi, delle *still images*. Anche se il movimento è conservato, nel rallentamento ogni singola immagine acquisisce un proprio significato che va ad arricchire quello complessivo dell'opera.

Le lente e statiche riprese e l'effetto *slow motion* possono essere d'improvviso interrotti e alternarsi rispettivamente a scene dal ritmo più rapido o che hanno recuperato la normale velocità; il contrappunto tra la lentezza e la stasi (e la sensazione di lunghezza) da un lato e la velocità e il moto (e la sensazione di brevità) dall'altro esalta maggiormente la sovversione del consueto sviluppo narrativo del film. A tal proposito il riferimento a *Bear* continua ad essere utile. «McQueen revokes any kind of explicitness that might initially appear to be inherent in the narrative structure of the scene […] Not so much the action itself as its individual elements and the angle from which these are observed seem to be the subject of the film»[37], ha notato la curatrice e storica dell'arte Susanne Gaensheimer. Ciò che sta accadendo tra i due uomini non è un evento chiaramente interpretabile; piuttosto, attraverso l'evolversi di una visione che indugia e di un'attesa che persiste, viviamo una trasformazione "emotiva", «a controlled and systematic shifting through different narrative expectations». L'intellegibilità narrativa rimane essenziale, tuttavia è posta in modo nuovo «in and through the act of making, almost as a form of tactile, psycho-visual enquiry»[38]: la narrazione, per McQueen, non sta nello svolgimento degli eventi del film, ma nell'evolversi del film stesso come forma visiva e esperienza fisica e psicologica, una pratica del tempo che si ripercuote sullo spettatore e sul suo spazio. L'elaborazione formale e stilistica influisce sulla comunicazione del contenuto dell'opera, favorendo l'identificazione tra le immagini e il loro fruitore.

L'idea di frammento riassume esemplarmente la poetica di Steve McQueen, evidenziandone la coerenza interna. Il frammento è il singolo dettaglio isolato nello strategico restringimento delle inquadrature; è l'autonomia acquisita da ogni *frame*

[37] Gaensheimer, Susanne, *Moments in Time*, in *Geschichten des Augenblicks…*, cit., p. 44.
[38] Per questa e la precedente citazione, Thompson, Jon, *"It's the Way You Tell'em"…*, in *Steve McQueen*, cit., pp. 6-7.

nella catena visiva grazie alla lentezza e alla dilatazione della durata. I frammenti sono anche le disparate unità spaziotemporali prodotte dalla rottura della linea narrativa attraverso il montaggio discontinuo, sono le tracce di un contenuto privato di un inizio e una fine chiaramente individuabili. Come ha sottolineato il curatore Andrew Wilson, «i frammenti, paradossalmente, forniscono una visione e una comprensione più completa del tutto»[39]; e aggiungo con l'artista e curatore Jon Thompson che per questo McQueen «shuns anything that smacks of the grand narrative, preferring, instead, to search out the tiny nuances and glosses, the visual bits and pieces which taken together constitute the micro-narrative: the collective visual minutia which makes for what Paul Virilio has christened the "Cinema of Fragments"»[40].

In definitiva, le opere di McQueen rappresentano una realtà e al contempo la lentezza alla base del processo conoscitivo della percezione, e impiegano pertanto una «coded form [of narration, n.d.a.], in which what is represented serves to mediate another meaning not representable by what is actually visible»[41]. Ciò implica che l'idea documentaria in McQueen è completamente riformulata alla luce di questa "significazione trasversale" in cui ciò che vediamo e sentiamo rimanda a una realtà più ampia e complessa, o altra, che è a malapena presentata eppure risulta indiscutibilmente percepibile. La riorganizzazione del potenziale documentario del film avviene *attraverso* l'abile gioco narrativo attuato grazie agli strumenti stilistici e formali messi in luce – una relazione ancora più evidente e fruttuosa laddove il contenuto dell'opera si fa esplicitamente politico.

Per quanto riguarda le fonti, McQueen si è rifatto al cinema sperimentale e indipendente (ad artisti e gruppi dell'ambiente londinese di formazione, come Sankofa Film and Video Collective e Black Audio Film Collective) e al cinema-vérité per l'abbandono del montaggio griersoniano e per l'inserimento di elementi poetici, metaforici e fortemente immaginativi in grado di esaltare le capacità del mezzo artistico di penetrare la realtà, trasmettendone l'esperienza e favorendo delle

[39] Wilson, Andrew, *Punto di osservazione*, in Bonami, Francesco (a cura di), *Common people: arte inglese tra fenomeno e realtà*, Rivoli (Torino), Neos, 1999 (catal. mostra, Guarene d'Alba), p. 27.
[40] Thompson, Jon, *"It's the Way You Tell'em"…*, in *Steve McQueen*, cit., p. 6.
[41] Gaensheimer, Susanne, *Moments in Time*, in *Geschichten des Augenblicks…*, cit., p. 49: «it is the change in conventional narrative and temporal structures in particularly which interrupts the flow of our familiar perceptive mechanisms, allowing a free space to emerge. What happens when our cognitive expectations are not fulfilled? […] When meaning is transformed and information coded?» (*Ivi*, pp. 49-50).

connessioni mentali con la strategica giustapposizione delle immagini; «[i]n an emphatic rejection of recent artistic trends, McQueen's filmworks set about exploring how, in pushing to the limit the material and affective possibilities of art and cinema, both may be reclaimed as vehicles of experimentation in the service of the "real"», ha sintetizzato Jean Fisher[42]. L'artista ha ereditato dal cinéma-vérité, e riformulato, l'impiego della camera a mano, l'idea corrispondente della ripresa come atto performativo, e la violazione dei confini che separano lo spazio della proiezione e dello spettatore da quello filmato.

I due film documentari su cui mi soffermerò, *Western Deep* e *Gravesend*, evidenziano in prima battuta una delle costanti dell'opera di McQueen, al confine tra il linguaggio propriamente cinematografico e quello artistico, vale a dire la breve durata (rispettivamente venticinque e diciassette minuti circa). Rifuggendo dal lungometraggio (riservato all'opera cinematografica tout court, in cui pure McQueen si è cimentato), l'artista ricorre alla brevità non semplicemente in risposta all'esigenza di una durata conveniente al contesto artistico del museo o della galleria, ma soprattutto come strumento espressivo; in tale contesto la brevità, così come la frammentarietà, non è sinonimo di limitatezza, ma di compendiosità ed essenzialità: una forma nuova di eloquenza visiva che esalta la rappresentazione del reale. La pratica artistica di Steve McQueen incarna alla perfezione la contemporanea condizione ibrida dell'opera basata sull'immagine in movimento (film, installazione, opera d'arte), che spesso rende incerta la terminologia impiegata per descriverla (ancor più se consideriamo l'utilizzo della pellicola per film poi trasferiti su supporti digitali, come appunto in questo caso). Le sue "visioni", ispirandosi al mondo del cinema e a quello dell'arte, dimostrano che la netta separazione tra i due contesti, in una simile ricerca espressiva, perde ogni senso.

3.2.2 Decostruzione e reinvenzione del linguaggio documentario I: *Western Deep*

Realizzato per *Documenta 11* nel 2002, *Western Deep* ci porta nella miniera d'oro di Tau Tona, in Sudafrica, la più profonda al mondo, conosciuta durante il

[42] Fisher, Jean, *op. cit.*, p. 117.

regime Apartheid come Western Deep. Il film, girato in Super 8, la cui grana si accorda con le condizioni visive nello spazio sotterraneo e cavernoso esaltandole maggiormente (è stato poi trasferito su video), riesce a trasmettere, oltre all'oscurità, il caldo e la pressione infernali che caratterizzano la miniera. La macchina da presa, tenuta a mano dal cameraman Sean Bobbit, segue i minatori nella lunga e opprimente discesa lungo i tre chilometri circa del pozzo minerario, un vero e proprio viaggio nel sottosuolo (di circa un'ora per raggiungere il punto allora più profondo).

Western Deep si apre su un'oscurità assoluta in cui, soltanto a tratti, dei lampi di luce rossa rendono appena visibili delle sagome e dei volti, qualcuno o qualcosa che tuttavia rimane inintelligibile al nostro sguardo (**figg. 52-53**); il sonoro è un lento crescendo di rumori metallici che assieme all'oscurità ci accompagnano per quello che sembra un momento interminabile, coincidente con i primi minuti del film. Ci troviamo all'interno di un ascensore il cui cancello metallico appare di tanto in tanto distinguendosi a malapena (**fig. 52**). In un attimo la discesa cessa, la grata viene aperta e, in un inaspettato silenzio, siamo inondati dalla luce verde di una sala, gli uomini vi si riversano prendendo a camminare in varie direzioni; la cinepresa li segue attraverso una labirintica impalcatura strutturata su più livelli: sono i minatori scesi sottoterra per proseguire il loro lavoro (**figg. 54-55**).

La sequenza d'apertura ci obbliga subito al confronto con la caratteristica principale del film, la scarsa visibilità, e con il forte senso di frustrazione che questa provoca nello spettatore desideroso di comprendere cosa sta guardando. Infatti, siamo soltanto in grado di intuire il moto di discesa dell'ascensore grazie alle sensazioni acustiche e agli improvvisi sprazzi di luce elettrica che attraversano veloci l'inquadratura quando il mezzo passa in corrispondenza di un piano all'interno del pozzo (**fig. 56**). Al di fuori di questi istanti, l'assordante rumore (come di ingranaggi e macchinari pesanti) e il buio in cui siamo reimmersi ad ogni livello ci costringono a un claustrofobico e sgradevole senso di attesa. Il silenzio, che subentra all'apertura dell'ascensore e perdura in alcune scene successive, acuisce questa sensazione poiché diventa palpabile: esso cessa di essere un palliativo al disagio provocato dal fragore che anima l'oscurità, una confortante pausa dalla sua aggressione, e si trasforma in un'opprimente assenza di suoni, laddove grazie al venir meno del buio lo spettatore è maggiormente in grado di decifrare ciò che vede. Il silenzio insistente agisce nel registro acustico come

l'oscurità in quello visivo: frustra il nostro desiderio di associare le forme ai suoni e viceversa al fine di ricomporli in un contesto dotato di senso.

In questo generale avvilimento dei sensi il montaggio non viene in nostro soccorso, anzi aggrava la nostra confusione trasgredendo ripetutamente la continuità narrativa. Dopo questa sequenza, infatti, la cinepresa indugia per alcuni momenti su una sorta di chiusa o canale di scolo (**fig. 57**), anche qui nella completa oscurità (il rumore dello scorrere dell'acqua e i vibranti riflessi sulla sua superficie ci aiutano ad interpretare la scena); poi, grazie a una luce rossa, riconosciamo un carrello che percorre una galleria buia, probabilmente su rotaie a giudicare dal rumore percepito. Nuovamente avvolti dal silenzio, intravediamo degli uomini muniti di caschi di protezione che camminano lungo una galleria simile alla precedente, illuminandola debolmente. Con la giustapposizione di queste scene si chiude quella che possiamo definire la prima consistente parte dell'opera, in cui McQueen ci ha introdotti alla realtà del lavoro in miniera, dandoci di essa soltanto pochi, discontinui e opachi frammenti.

Nella sequenza successiva si alternano a più riprese diversi quadri: sagome incerte di uomini sommersi da una luce verdastra e dall'assordante rumore di un trapano, alle prese con dei macchinari pesanti; il silenzioso apparire e scomparire dall'inquadratura, in un ripetitivo su e giù, del volto di un uomo nero; il piano ravvicinato della punta di un trapano che penetra nella roccia frantumandola e intasando di polvere l'esiguo spazio; il gesto sicuro di una mano che estrae un termometro dalla bocca dell'uomo già inquadrato **(figg. 58-61)**. Assistiamo, in sostanza, all'avvicendamento di due momenti e luoghi, marcato dall'alternanza tra il rumore e il silenzio, tra l'oscurità dei claustrofobici cunicoli e la luce fredda di una stanza: due spazi diversamente opprimenti.

Subito dopo, nel silenzioso gioco prismatico dei riflessi, le luci, oscurando qualsiasi altra cosa intorno, rivelano a tratti i gesti di uomini a lavoro, che tuttavia rimangono indecifrabili; dei bagliori improvvisi ci colpiscono, quasi accecandoci, quando la luce della cinepresa incontra quella delle torce dei caschi: d'un tratto appare un volto, incrocia la traiettoria dell'obiettivo ma subito distoglie lo sguardo **(figg. 62-63)**. Nuovamente trasportati in mezzo ai minatori nell'ascensore, osserviamo i loro volti che ci guardano non curanti, quindi i loro movimenti: in una scena ripresa dall'interno (**fig. 64**), gli uomini vi entrano lasciandosi alle spalle un'area illuminata (un atrio? una zona di smistamento?); dopo un breve stacco

subentra la scena opposta, e tutti si riversano fuori dall'ascensore in un ambiente illuminato (lo stesso?). I tre segmenti in successione (la permanenza, l'afflusso e il deflusso dei minatori) non ci consentono, tuttavia, di stabilire un ordine cronologico coerente, e il pensiero dell'inizio e della fine di un turno di lavoro si confondono nella nostra mente.

Nella parte finale il film approfondisce e integra attraverso il montaggio quanto finora ci ha concesso di vedere. Siamo condotti in una stanza in cui degli uomini seminudi, per lo più neri, seduti uno accanto all'altro, sembrano in attesa di qualcosa (tutti hanno un termometro in bocca); la scena è coperta a intervalli regolari dalla parziale sagoma di un uomo impegnato, si direbbe, in un esercizio fisico svolto al ritmo di una sorta di allarme. L'obiettivo indugia su quella che a poco a poco comprendiamo essere una prova di sforzo eseguita al tempo di un intermittente segnale sonoro e luminoso (una luce rossa lampeggiante), sottolineato dalle inquadrature che si avvicendano a velocità incalzante; le scene sono volutamente accelerate in modo che tutto (tempo, spazio, suono, immagine, movimento) si fonda nel montaggio intensificando il nostro coinvolgimento psichico ed emotivo **(figg. 65-66)**.

In questo caos crescente di impulsi visivi e sonori si inframmezzano i primi piani degli uomini seduti. Prima che possa essere decifrata, la scena rimane a lungo bloccata in una disorientante ambiguità; poi, via via che l'inquadratura si allarga, i frammenti si ricompongono in una visione di insieme coerente. Un improvviso silenzio accompagna la nostra sorpresa nell'afferrarne il senso: in un'ampia sala, vuota e asettica, pochi uomini in camice bianco (dottori o scienziati) supervisionano i movimenti dei minatori che, scalzi e disposti in file compatte, svolgono a turno l'esercizio motorio e attendono pazientemente nella fase di riposo la valutazione della loro condizione fisica (necessaria per sfruttare al massimo la loro capacità produttiva e di conseguenza aumentare i profitti, **fig. 67**). Nell'improbabile, fredda e spoglia sala visite, «[t]he dehumanised clinical neutrality, combined with the feeling of being suddenly transported back into some archaic past, is utterly shocking, provoking a rush of ugly associations: Nazi camps, the drum beat keeping time for the oarsmen in a Roman slave galley, the diagram of Africans lined up like peas in a pod in a slave ship», ha scritto Jean Fisher[43]. In scene sfocate e sempre più

[43] *Ivi*, p. 118.

confuse, seguiamo il su e giù accelerato finché all'improvviso ci ritroviamo al di fuori della stanza a osservare la medesima scena da una piccola finestra di vetro, per poi essere trasportati in un'altra sala dove alcuni uomini siedono con aria stanca e indifferente (sebbene alcuni incrocino a tratti il nostro sguardo) e con indosso il solito casco di protezione, apparentemente in attesa di qualcosa, senza comunicare tra loro e ignorando persino la televisione che in un angolo trasmette musica e scene di festa e balli **(fig. 68)**. Grazie al loro andamento lento, le ultime scene si imprimono nei nostri occhi producendo un intenso effetto emotivo: al di qua della grata, seguiamo il movimento di ascesa e discesa, lento e ossessivamente ripetitivo, dell'ascensore, oltre il quale gli spazi della miniera sono immersi nella ormai familiare luce verde; nella ripresa conclusiva, presentata in *slow motion*, osserviamo a lungo il volto in primo piano di un uomo, immerso in una diffusa luce rossa oltre la griglia metallica: i suoi occhi seguono in modo distratto il movimento di qualcuno che gli passa accanto, poi tornano a perdersi nel vuoto **(fig. 69)**.

Western Deep indirizza la nostra attenzione sulla perdurante divisione razziale del lavoro nel Sudafrica post-apartheid (i minatori sono per lo più neri, lavoratori precari e migranti). Il film è scioccante nel modo in cui riesce a immergerci in una realtà in cui sono quotidianamente attuate su gruppi di persone strategie di immobilizzazione e di confinamento sul posto di lavoro, funzionali al perseguimento della logica economica estrattivista della globalizzazione, la cui rinnovata geografia «emerged *after* the fall of apartheid […] yet has continued, and even increased, the oppressive regime's logic of inequality by other means»[44]. L'imposizione del capitalismo neoliberista ha aggravato il divario economico e sociale tra i neri e i bianchi del popolo sudafricano[45]. La multinazionale proprietaria della miniera di Tau Tona, la AngloGold Ashanti Limited, è un esempio del modello neoliberista di impresa straniera che, attraverso forme di lavoro deregolamentato, debilita le condizioni di paesi già deboli economicamente e sfrutta i lavoratori disumanizzandoli, riportando alla mente le tecniche coloniali di estrazione. L'era postcoloniale per alcune regioni del mondo, come il Sudafrica, è certamente coincisa con la partecipazione alla globalizzazione economica; tuttavia, questa partecipazione si è manifestata come una paradossale esclusione da quel processo. Infatti questo è consistito in una politica di inclusione ed esclusione

[44] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 42, corsivo nel testo.
[45] Cfr. Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., pp. 223-249.

selettive (vale a dire la vitale combinazione tra connessioni globali e ampie aree lasciate in un deliberato isolamento da cui emerge il paradigma della nuda vita). Tuttavia, *Western Deep* nega allo spettatore il supporto di queste informazioni (non adopera il commento parlato né le didascalie, e la struttura cronologica della narrazione è completamente stravolta), poiché il suo obiettivo non è la rappresentazione di un contenuto politico; piuttosto, il film ha come contenuto le politiche della rappresentazione (e soltanto attraverso queste emerge il suo significato politico). Nel rifuggire completamente dall'esposizione del contesto sociale ed economico, esso intensifica il disorientamento già provocato dall'esperienza di immersione nelle ostili condizioni visive e uditive della miniera; la mancanza dell'inquadramento teorico e della convenzionale organizzazione tematica serve inoltre a lasciare aperte le conclusioni e le interpretazioni, permettendo ai significati di moltiplicarsi nel corso del film.

Western Deep raggiunge il suo obiettivo grazie a ciò che non mostra; il buio totale o la semioscurità, la scarsa visibilità (dovuta per esempio alla polvere rocciosa sospesa nell'aria), le inquadrature ristrette e ravvicinate (la linea dell'orizzonte è quasi sempre esclusa dal campo visivo) che accentuano il senso di claustrofobico accerchiamento, e la mancanza di nitidezza (con poche eccezioni, come nel caso della ripresa ravvicinata della punta del trapano intenta a perforare la roccia) sono decisamente prevalenti nel film. «That this may express a certain level of contradiction – as a form of documentary that deconstructs its own relation to reality – is precisely the point», ha commentato T.J. Demos[46]: il realismo dell'opera è decisivo proprio grazie al ribaltamento dei suoi parametri fondamentali e l'impulso documentario è orientato in altre direzioni.

Il film alterna di continuo il registro visivo e quello sonoro. Ricapitolando, quando l'oscurità è totale (e siamo predisposti all'ascolto), siamo pervasi da una sensazione di ansia, quasi di irritazione, poiché ci è negato il sostegno del senso cui maggiormente facciamo affidamento, la vista. Questo stato è acuito dalla lunghezza delle sequenze in cui il buio prevale: della durata di qualche minuto, esse ci appaiono interminabili (soprattutto la discesa nella miniera iniziale). Lo stesso effetto è prodotto dall'artificiale assenza di suoni, cui l'artista ricorre frequentemente (un silenzio controbilanciato, tuttavia, dai forti rumori e dai suoni

[46] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 50.

riconoscibili di altrettante scene). L'oscurità e il silenzio non sono simultanei e questo avvicendamento è, se possibile, ancora più frustrante, poiché non raggiungiamo mai l'appagante sensazione di (ri)conoscimento acustico-visivo riguardo a ciò che abbiamo di fronte. La concatenazione logica e la continuità narrativa, di tempo e di spazio, sono poi completamente in frantumi: i diversi momenti sono giustapposti, abbandonati e poi ripresi – una discontinuità maggiormente evidenziata dall'inclusione di quadri monocromi rossi che fungono da stacco visivo tra due scene diverse **(fig. 70)**; il montaggio, variando continuamente serie di riprese disconnesse, stabilisce relazioni aperte e incerte tra le scene.

Quando l'obiettivo incrocia lo sguardo dei minatori, lo spazio della realtà rappresentata attraversa quello dello spettatore e diventiamo consapevoli della presenza della cinepresa, che, immersa in quella realtà, si mischia ad essa. Gli sguardi che incontriamo, tuttavia, sono sempre stanchi e quasi indifferenti, come persi in altri pensieri, una sorta di disinteresse che con sorpresa percepiamo anche quando la cinepresa riprende alcuni momenti della valutazione dei minatori soffermandosi con insistenza sul termometro, che viene inserito o tolto; mentre osserviamo questi volti, che a loro volta ci guardano, d'improvviso quel gesto assume il senso di una profonda violazione della persona che fa apparire ancora più perturbante la noncuranza delle loro espressioni. «Buried kilometres underground, they are already rehearsing the role of corpses», ha precisato Jean Fisher: questi uomini che distolgono lo sguardo oppure sostengono il nostro con aria impassibile, come se guardassero oltre, non sono davvero davanti a noi ma altrove, «too weary, or just too used to constant surveillance to react»[47].

Il dramma implicito in questi sguardi sfuggenti esplode letteralmente grazie all'intervento diretto dell'artista sul montaggio: l'accelerazione e il distacco tra il suono e l'immagine, nella sequenza che documenta «the scientific management of labor in the postcolony, or […] the biopolitics of mining under extractive neoliberalism», rompono la ripetitività del movimento e liberano le immagini nel disordine; «the serial movements of the miners gradually spin out of control as the regulating buzzer begins to sound irregularly […] the sequence breaks free from its rhythmic tempo». La scena si conclude con il primo piano prolungato della luce

[47] Fisher, Jean, *op. cit.*, p. 118.

rossa, che, nella protratta illuminazione accompagnata dal vibrante ronzio, «both shocks and liberates, in that it finally releases image and viewer from the slavish repetitions of the routine»[48]. La sequenza complessiva è uno sconvolgente ritratto della disumanizzazione fisica e psicologica cui i minatori, totalmente esposti alla violenza del lavoro in miniera e delle operazioni preliminari al suo svolgimento, sono soggetti.

Grazie al silenzio l'effetto di alcune scene è potenziato e il loro senso enfatizzato. Non è un caso che esso subentri improvvisamente nelle ampie inquadrature sulla prova di sforzo: siamo investiti da una sorta di estraniamento nel continuare a osservare questi corpi che si muovono in sincronia, poiché l'accelerazione congiunta al silenzio genera un effetto paradossale, ridicolizza quei movimenti rendendone più grave e drammatico il senso. L'alternanza tra il rumore e il silenzio appare un invito allo spettatore a riflettere su ciò che ha visto; le scene silenziose rappresentano una pausa nel caotico flusso delle immagini, generando un senso di sospensione. Nella stessa direzione agisce la rottura dell'unità di spazio e di tempo; in quello convenzionale, ogni immagine «is sacrificed to a narrative flow in which each successive image cedes to the logic of the previous one. As we know, this produces an illusion of reality but rarely gives us pause for thought»[49]. Interrompendo il flusso narrativo, il montaggio privilegia un approccio critico alla rappresentazione e apre uno spazio di riflessione su ciò che essa mostra[50].

L'opacità dominante nei registri visivo e sonoro e la visualità aptica lavorano in sinergia nel film per ostacolare un approccio razionale alle immagini e ricreare, "simulandola", l'esperienza delle condizioni *reali* del lavoro e della discesa nella miniera, uno spazio chiuso che provoca disorientamento in chi non è abituato a muoversi al suo interno. La percezione sensoria stimolata offuscando la vista (per affinare l'udito) e riducendo ogni cosa al silenzio (per rendere lo sguardo più vigile) genera un modo di vedere "tattile", che suggerisce la presenza fisica di entità reali, oggetti e corpi prima che immagini, esaltandone la materialità; in

[48] Per questa e le due citazioni precedenti, Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 45.
[49] Fisher, Jean, *op. cit.*, p. 117.
[50] Come per Jaar, anche in questo caso possiamo cogliere il duplice valore del verbo "riflettere": in un'inquadratura riusciamo a intravedere le sagome dei minatori impegnati nell'esercizio fisico soltanto grazie al loro riflesso, accompagnato da quello della luce rossa, sulla parete retrostante illuminata da una luce artificiale **(fig. 72)**. Per entrambi gli artisti, l'opacità della visione, ottenuta attraverso vari stratagemmi, tra cui quello dell'immagine riflessa, è soprattutto un modo per invogliare lo spettatore a pensare e a considerare con attenzione quanto la rappresentazione gli consente, con tale fatica, di osservare.

particolare nella sequenza d'apertura, «[w]e are assailed by surface texture – metal mesh, gritty rock, water running down a sluice. The feeling of claustrophobia rises as we linger at the noisy dust-filled rock face»[51]. Gli acuti stridii e i colpi metallici (un sonoro appositamente trasmesso a volume altissimo) risuonano nello spazio abbattendosi sul nostro corpo; l'impatto percettivo è notevole (e inaspettato nel sicuro ambiente della sala espositiva), «as if we, the viewers, have suddenly found ourselves blind, within the grinding internal organs of some industrial machinery, our bodies turned into drums»[52].

Western Deep instaura un parallelo tra il suo soggetto e le condizioni di ricezione delle immagini. La camera infatti si scontra con i limiti ottico-acustici della ripresa nella miniera e ogni pretesa di oggettività crolla; proprio per questo, tuttavia, la rappresentazione è efficacemente realistica. Lo spettatore è catturato dalla simulazione multisensoriale della miniera; tuttavia, l'immedesimazione non è mai totale: ritroviamo a tratti la consapevolezza di trovarci in uno spazio espositivo, intenti ad assistere alla proiezione di un film, dunque di una realtà mediata. Il continuo passaggio dall'esperienza di immersione a quella di estraniamento (che è l'effetto voluto del trattamento del suono e dell'immagine) si risolve nella reiterata trasgressione della linea di confine tra lo spazio rappresentato e quello della rappresentazione: la trasformazione dello spazio «'into a zone that is simultaneously haptic and optical' […] bring about the audience's oscillating embodiment *before* the image and its inclusion *within* it»[53]. Pensiamo al registro uditivo: il disorientamento percettivo e lo shock provocati dal bombardamento sonoro lasciano il posto alla perplessità di un improvviso e inspiegabile silenzio, nel quale, infine, riavvertiamo con sconcerto il nostro respiro e gli impercettibili rumori della sala espositiva, che ci riportano alla consapevolezza della nostra presenza fisica rispetto alla realtà dell'immagine[54]. Questa stessa consapevolezza insorge a livello visivo quando i bagliori irrompono nell'oscurità e si attua uno strategico ribaltamento tra il soggetto e l'oggetto della visione: prima spettatori, abbiamo ora la sensazione di essere osservati alla luce di tanti riflettori. Tuttavia,

[51] Fisher, Jean, *op. cit.*, p. 118.
[52] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 33.
[53] *Ivi*, p. 40, corsivo nel testo (la prima parte della frase è una citazione da *Haptic Visions* di Okwui Enwezor, in *Steve McQueen*, London, Institute of Contemporary Arts, 1999, p. 38).
[54] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 39 e nota 11: l'autore ha sottolineato che la possibilità di percepire nel silenzio del film i nostri rumori e quelli della sala è un effetto desiderato da parte dell'artista.

come ha poeticamente suggerito T. J. Demos, prima che l'illusione si infranga, le sorprendenti immagini di volti illuminati evocano costellazioni di stelle in un cielo notturno, momenti di contatto in una zona di oscurità che, includendo noi spettatori, allegorizzano nuove relazioni sociali in una comunità di esseri[55].

In un film che documenta le condizioni di lavoro in una miniera d'oro, la totale assenza di questo dalle inquadrature è a dir poco sorprendente; eppure questa scelta, che segnala la distanza dall'idea tradizionale di documentario, è strategica perché sottolinea che il vero soggetto è il ciclo senza fine del lavoro nel Sudafrica postcoloniale. Lo spazio e il tempo sono trattati in modo da suggerire il senso di prigionia di un lavoro che si ripete uguale a se stesso giorno dopo giorno, e l'indeterminazione dell'immagine incarna l'intrinseca insicurezza del paradigma biopolitico stabilito in quel luogo (come accade anche in *Gravesend*). Conclusa la visione, abbiamo la sensazione che anche le persone siano assenti, perché scomparse o mai esistite: la discontinuità e ambiguità della presenza umana evocate dall'intermittenza delle luci e dei suoni allegorizzano la nuda vita dei minatori, imprigionati in uno stato perenne di eccezione ed esclusione. McQueen, tuttavia, ha interpretato questa precarietà come una trasformazione in atto indefinita: «figures are shown as emergent or residual», come forme di vita potenziali, la cui identità può essere riconfigurata. In definitiva, se l'opera rifugge da un'illusoria totalità nel trattamento di tutte le sue componenti (il tempo, lo spazio, la continuità narrativa, i soggetti umani), è per approssimare lo spettatore alla condizione esistenziale rappresentata: «a mutual sharing occurs […] creating a space of sociability and of an alienating separateness, a space, perhaps, of bare life, and of the political solidarity that would contest its existence […] an empathic connection that builds a phenomenology of political alliance»[56].

Fin dall'inizio lo spettatore è coinvolto in questa persistente insicurezza, che raggiunge il culmine nella scena conclusiva: l'immagine dell'uomo di profilo, dagli occhi socchiusi e visibilmente stanchi (**fig. 69**) è senza dubbio sconfortante, trasmette ineluttabilità e sconfitta. Tuttavia, l'insistenza con cui la cinepresa si sofferma sullo sguardo, in quella che ci appare quasi un'eternità, genera un senso di sospensione e apre il finale a un interrogativo sull'incerto futuro di questi uomini. Anticipato dalle scene che precedono (il su e giù dell'ascensore e la massa

[55] Cfr. *Ivi*, pp. 50-51.
[56] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, pp. 46 e 51-52.

iridescente, informe e astratta della terra, con i cangianti riflessi che si spostano attraverso l'inquadratura, **fig. 71**), questo senso di indefinita apertura verso un cambiamento possibile è anche suggerito dalla qualità delle immagini, sfocate, rallentate e silenziose; queste ci preparano al peculiare accento emotivo finale: «an image of dignity nonetheless, especially given its privileged placement at the film's conclusion. The figure's long wait is also one of potentiality, a conclusion without conclusion»[57].

Western Deep è sempre esposto insieme a *Caribs' Leap*, opere complementari concepite per la medesima occasione. Come ha scritto Jean Fisher, «[b]oth films map a location, which nonetheless cannot be grasped in its entirety; a "journey" is alluded to, and yet beyond any imagistic reference to actual movement in space-time, the journey in question is a psychic one»[58]. *Caribs' Leap*, per cui l'artista si è recato sull'isola di Grenada (nel mar dei Caraibi sudorientale, luogo di nascita di suo padre), consiste nella proiezione simultanea in *loop* di due sequenze di immagini; in una delle due, presentata in *slow motion*, minuscole figure umane precipitano da un cielo di un bianco accecante (le cui sfumature a tratti virano sull'azzurro), ci sorprendono attraversando di tanto in tanto lo schermo – alcune agitano le braccia e le gambe, come in una caduta accidentale, in altre riusciamo a cogliere con sconcerto un abbandono volontario al vuoto **(fig. 73-74)**. Le sagome si distinguono a malapena dal chiarore nebuloso dello sfondo e, per quanto le cadute si succedano lente e ripetitive, la loro evanescenza mette presto a dura prova il nostro sguardo, puntualmente colto alla sprovvista dal loro imprevisto apparire. L'altra sequenza di immagini è strutturata secondo lo stesso tipo di montaggio che caratterizza *Western Deep* e presenta pertanto un mosaico di brani descrittivi che spetta a noi osservatori ricongiungere in una storia possibile. Su una spiaggia, alla luce chiara dell'alba poi nel corso della giornata, osserviamo la gente del posto svolgere attività disparate, cui subito comprendiamo di dover attribuire un valore simbolico: un bambino gioca con l'aquilone, dei cani si rincorrono o dormono rannicchiati sulla sabbia, una signora obbliga il proprio cagnolino a immergersi nell'acqua, e così altri momenti ordinari che l'obiettivo riprende brevemente e ad un ritmo appositamente lento **(figg. 75-76)**. Alcune immagini dal significato metaforico, come in *Western Deep*, suggeriscono associazioni con la storia e

[57] *Ivi*, p. 53.
[58] Fisher, Jean, *op. cit.*, p. 118.

alludono alla morte: lo scafo di una barca in fiamme da cui si elevano nuvole di fumo, su cui la cinepresa torna a più riprese inquadrando il relitto carbonizzato e dei passanti intenti a osservare la scena[59]; i pazienti gesti di un uomo che assembla barchette usando gusci di noce di cocco, costole di palma e plastica avvoltolata, le lascia portare via dalla corrente, e ostinato ricomincia l'opera di costruzione. Infine, in una camera funeraria, prima cogliamo una veduta di insieme di alcune bare in parte ancora racchiuse nel cellofan, poi i dettagli di alcune bare aperte e dei corpi preparati per la veglia e lo sguardo incuriosito e informale di alcune persone **(figg. 77-79)**. Il tramonto sul promontorio proteso nel mare, lo stesso paesaggio inquadrato all'alba all'inizio del film, ci accompagna alla sua conclusione, accennando ulteriormente, attraverso tale ciclicità, alla morte, al passaggio del tempo e alla circolarità della storia, grazie a cui possiamo ritrovare e leggere il passato nel presente.

Le congiunte sequenze di immagini di *Caribs' Leap* evocano infatti un episodio della storia di Grenada: un gruppo di Caribi, sopravvissuti al massacro dei colonizzatori francesi nel 1652, preferì alla cattura la morte e si abbandonò al salto da una scogliera. L'opera è costruita in modo da interpretare questa scelta, dall'ottica del presente, non come un gesto di disperazione ma come un atto di sprezzante ribellione: la consapevole e volontaria decisione di compiere l'ultimo viaggio, quello a cui le immagini di *Caribs' Leap* alludono, ricongiungendosi all'oceano, il luogo simbolico intorno a cui si svolge la vita nel presente. La memoria storica della colonizzazione è incorporata nel film «as a displacement, in the way the African descendents re-inhabit the space-time of the island, doing what Caribs presumably always did when they weren't being aggressed by colonialists – hanging out on the beach, attending to their fishing boats, dying»[60].

La forte luminosità di *Caribs' Leap* contrasta con l'oscurità prevalente di *Western Deep*, ma le opposizioni binarie tra le due opere proseguono: lo spazio oceanico, aperto e infinito del primo film contro quello sommerso, chiuso e opprimente del secondo; il pacato sottofondo musicale di *Caribs' Leap* e i suoni e i rumori infernali di *Western Deep*; vi è tuttavia anche una sorta di specularità nella

[59] Jean Fisher ha evidenziato che questa immagine scatena una serie di associazioni con il passato: «marooned, maroon rebellions, plantations ablaze, desire for liberty kindled but now burned out». Cfr. *Ivi*, p. 119.
[60] *Ibidem*.

resistenza alla realtà incarnata dai pensieri e dall'immaginazione in cui i minatori si perdono e dal vano sforzo creativo dell'uomo solitario che affida le barchette alla corrente. Le opposizioni cedono in effetti il passo alle corrispondenze, la più importante delle quali riguarda il tempo; i due film non raccontano una storia, ma compongono un ritratto di una situazione attraverso delle tracce sommarie, che tuttavia catturano il trascorrere del tempo con maggiore efficacia. Il lento passaggio dall'alba al tramonto in *Caribs' Leap* e il senso di inizio e di fine, suggerito dal ricorrente moto di ascesa e discesa, nella giornata di lavoro in *Western Deep* ci parlano di un tempo che è insieme mobile e immobile, attraversamento e stasi. Così come il salto dei Caribi è liberazione ma anche morte, la circolarità del tempo è rigenerazione ma anche prigionia, cambiamento ma anche inerzia e paralisi. Questa drammatica duplicità e la sensazione di inesorabilità incarnate dalla figura solitaria pervadono anche gli sguardi dei minatori di Western Deep.

Le due opere, nella loro complementarità, sfumano i confini che separano la realtà e il documentario dalla finzione ed esemplificano l'idea di "installazione dialettica", poiché grazie alla proiezione simultanea attuano una giustapposizione di immagini da schermo a schermo, cioè estrinsecano il principio del montaggio disgiuntivo interno ai film applicandolo al loro dialogo; questo infatti coniuga passato e presente, la cui relazione rimarrebbe altrimenti inespressa dal momento che il passato sopravvive solo come ombra e residuo nel presente. Unite dall'icastica immagine della discesa/caduta, esse creano in sinergia un'unica grande metafora dello sfruttamento e della repressione dell'altro nel percorso storico che dalla colonizzazione conduce alla globalizzazione contemporanea: «[f]rom the deaf, infinite suffering of purgatory to the hollow hope of a paradise devoid of meaning, these works constitute a powerful commentary on the most extreme forms of violence to which a human being can be subjected: slave work and colonial domination, ultimate forms of an instrumentalization of subjectivity»[61]. McQueen ha inventato un linguaggio filmico con cui rappresentare le identità prodotte da queste antiche e contemporanee forme di violenza.

[61] Basualdo, Carlos, *Steve McQueen*, in *Documenta11_Platform5: Exhibition Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2002, p. 154.

3.2.3 Decostruzione e reinvenzione del linguaggio documentario II: *Gravesend*

Con il film *Gravesend*, del 2007, girato in pellicola 35 mm e poi trasferito su supporto digitale, McQueen ha proseguito la riflessione sulle contraddittorie realtà della globalizzazione, il più delle volte omesse dal discorso pubblico e mediatico, attuando un confronto visivo: in un laboratorio inglese si svolge la raffinazione tecno-scientifica (automatizzata e supervisionata da tecnici senza volto) della miscela isomorfa di columbite e tantalite, nota come coltan ed estremamente diffusa nella regione del Congo; parallelamente, nella giungla congolese, una manodopera di uomini neri procede alla prospezione manuale del minerale con il solo aiuto di pochi rudimentali strumenti per scavare la roccia.

Molto diffuso nell'Africa sub-sahariana occidentale, il minerale è estremamente importante per l'industria elettronica e hi-tech per via dell'alta percentuale di tantalio contenuta; l'interesse economico internazionale nella sua estrazione (il suo prezzo sul mercato è aumentato esponenzialmente negli ultimi vent'anni) è pertanto cresciuto a tal punto da diventare il fattore cruciale nel conflitto nella Repubblica Democratica del Congo, laddove l'odio etnico «è spesso poco più che un alibi per destabilizzare l'area, alimentando il lucroso traffico di minerali»[62]. Il sostentamento della regione ruota intorno all'estrazione e al commercio illegali del coltan. Portato alla luce dai fianchi dei monti attraverso tunnel stretti, bui e puntellati in malo modo, scavati a picconate per decine di metri da centinaia di uomini, il materiale viene raccolto in sacchi e portato al fiume, lavato, separato con un magnete e lasciato asciugare; infine, nuovamente raccolto nei sacchi, viene caricato sui fuoristrada che (quando non sono assaltati dai predoni) portano la merce fuori dai confini del Congo. I giacimenti sono per lo più illegali (poche sono le multinazionali con i permessi del governo congolese) e le misure adottate per regolarizzare il commercio, come l'obbligo di certificazione di

[62] Zani, Erberto, *L'inferno senza fine nelle miniere di Coltan del Congo*, in "l'Espresso", 4 marzo 2015, http://espresso.repubblica.it/internazionale/2015/02/27/news/l-inferno-senza-fine-nelle-miniere-di-coltan-del-congo-1.201671 (accesso del 30/03/2018): «Il 50 per cento [delle riserve di coltan, n.d.a.] si trova proprio nel Congo orientale, in una striscia che va da nord a sud». Altrove è riportato un dato diverso: «Eighty percent of the world's supply comes from the eastern region of the Democratic Republic of Congo, many of whose mines are in the hands of Rwandan rebels». Walker, Hamza, *The Grand Scheme Of Things*, The Renaissance Society, 2007, http://renaissancesociety.org/publishing/35/the-grand-scheme-of-things/ (accesso del 30/03/2018).

provenienza, sono aggirate con semplici stratagemmi[63]. «Cropping up in the headlines, the conflict, while in and of itself tragic, symbolizes a history far from healed, as our global economic order is unable to dissociate itself from a blood-soaked, imperialist predecessor», come ha scritto il curatore Hamza Walker.[64].

Nei primi minuti di *Gravesend*, all'interno del laboratorio, si succedono alcune operazioni robotizzate. In un vano dalle calde tonalità dorate, un braccio metallico afferra un recipiente e versa il contenuto all'interno di un piattino **(fig. 80)**, in cui il metallo fuso incandescente, inquadrato da vicino, si fredda in pochi istanti, si solidifica e scurisce fino ad annerirsi completamente, plasmato in un disco di coltan. Un altro dispositivo meccanico automatizzato preleva poi i dischi disposti in appositi raccoglitori e li inserisce all'interno di alcuni cilindri metallici **(fig. 81)**. La macchina prosegue nello spostare vari oggetti, vediamo l'ombra di un macchinario proiettata su una parete bianca e la decifrabilità delle operazioni riprese diminuisce; l'ambiente ci appare sterile e asettico e una complessa tecnologia di precisione attua procedure al posto degli uomini, completamente assenti in queste scene. I rapidi ed esatti movimenti dei bracci meccanici sono accompagnati da ronzii e leggeri colpi metallici, che riconosciamo come i rumori prodotti da processi robotizzati.

Con un'interruzione improvvisa, ci ritroviamo immersi in un silenzio irreale a osservare degli uomini vestiti in modo ordinario che, illuminati dai pochi raggi di sole filtranti dall'intricata vegetazione, scavano la nuda terra usando nient'altro che mani e attrezzi rudimentali **(fig. 82)**. Poi la scena di un tramonto appare lentamente, anch'essa immersa nel silenzio: nel tempo prolungato in cui assistiamo al calare del sole sul porto di Gravesend (sull'estuario del Tamigi, nella contea del Kent), il rosso acceso e i contrasti cromatici iniziali si spengono di istante in istante rendendo tutto più limpido **(fig. 83)**. Anche questa bellissima immagine è bruscamente abbandonata, sostituita nuovamente dalle riprese del lavoro manuale; sentiamo il rumore prodotto dalle mani che martellano e raschiano la roccia con uno scalpello per estrarre delle piccole pepite nere, il metallo allo stato grezzo **(fig. 84)**.

Con un altro cambiamento di scena, assistiamo alla graduale e confusa sovrapposizione tra la stessa veduta del porto di Gravesend, con le guglie, le ciminiere e il molo, uniformati ora da tonalità fredde – sia questa che la precedente

[63] Cfr. Zani, Erberto, *op. cit.*.
[64] Walker, Hamza, *op. cit.*.

ricordano i notturni del pittore James McNeill Whistler – e il primo piano di un macchinario in funzione: mentre il paesaggio perde progressivamente nitidezza e scompare, siamo nuovamente trasportati nella realtà tecno-scientifica del laboratorio. Qui, accompagnati dai rumori di macchine che rimangono in parte nascoste alla vista, stentiamo a capire in cosa consistono le operazioni riprese da molto vicino: il movimento rotatorio di un piccolo strumento che produce delle vibrazioni, della polvere bianca versata da un recipiente **(fig. 85)**, infine un pezzo di roccia, dapprima inquadrato per alcuni lunghi e silenziosi istanti, frantumato dall'estremità tagliente di una morsa; l'obiettivo si sofferma sul prolungato attrito tra i due corpi, il macchinario esercita una pressione insistente sulla roccia, che alla fine cede: vediamo nitidamente e da vicino il punto di rottura e percepiamo con altrettanta chiarezza i ripetuti scricchiolii e il rumore secco dello schianto finale.

A questo punto lo schermo per un momento si oscura completamente e dal campo nero prende forma un'immagine del tutto diversa dalle precedenti: quella astratta e animata di un "fiume" che, come inchiostro, attraversa lo sfondo bianco ad un ritmo sempre più elevato, incalzato dal sottofondo di un indifferenziato flusso di rumori e voci, come di conversazioni telefoniche e trasmissioni radiofoniche che si sovrappongono **(fig. 86)**. In questa sequenza stilizzata e metaforica, l'inquadratura stringe progressivamente sulla sinuosa linea nera percorrendola tutta a velocità crescente, fino a quando quella, allargandosi come il delta di un fiume, invade lo schermo ocurandolo nuovamente e interrompendo l'effetto ipnotico dell'animazione **(fig. 87)**.

La parte finale ci mostra altri dettagli del lavoro manuale nella giungla: il fluire dell'acqua fangosa di un ruscello, in cui è adagiata una pala; mani che lavano gli sporchi frammenti di coltan su un ripiano semicilindrico; o che li raccolgono riunendoli in un mucchietto su una larga foglia a terra **(fig. 88)**. I rumori dell'ambiente cessano e nel silenzio osserviamo un'ombra che si muove accanto ai pezzi di roccia sparsi sul terreno **(fig. 89)**. L'opera giunge alla conclusione con un'altra immagine poetica e metaforica: con il sottofondo degli scricchiolii già sentiti in precedenza, tremolanti riflessi brillano come oro su un magma argenteo (che ci ricorda indifferentemente l'acqua o il cielo ma anche la fluidità di un metallo liquefatto); lentamente il firmamento di punti luminosi si fa più rado e il film si oscura improvvisamente sullo schianto della roccia spaccata **(fig. 90)**.

Dal punto di vista formale ed estetico sono molte le convergenze tra *Gravesend* e *Western Deep*: sebbene l'estrema nitidezza delle immagini nel primo film venga meno nel secondo, in entrambi è centrale la restituzione della realtà per frammenti e dettagli ripresi a distanza ravvicinata (che però in *Western Deep* sono alternati a inquadrature più ampie). Le strategie dell'opacità, del "montaggio geopolitico" e del realismo aptico prevalgono nelle due opere, che annullano la distanza contemplativa dello spettatore e «bring about an experiential displacement from the complacency of perceptual habit and visual pleasure that might otherwise transform zones of conflict into objects of aesthetic enjoyment», ha commentato Demos[65]; infine, entrambi i film adottano un approccio obliquo e indiretto[66] per rifuggire da affermazioni categoriche, impiegano all'opposto un tono allusivo e metaforico e si concludono in modo incerto sui possibili scenari futuri.

Gravesend è una meditazione sugli Imperi di oggi e di ieri che ricorre al sapiente e strategico accostamento di elementi eterogenei. Come ha sottolineato Hamza Walker, «Gravesend is structured around a series of radical leaps in location, modes of thought, and mood. Like a musical composition, it consists of movements varying in tempo. The mainstays of its footage are bouts of realism alternately broken by a fast-paced, but lyrical, abstract animation aerially tracking the Congo River, and a slow time-lapsed dissolve that is a somber reflection on empire»[67]. Le riprese documentarie, la sequenza animata e le liriche immagini del tramonto su Gravesend (**figg. 82, 87 e 83**) conferiscono tre effetti di tempo differenti: il realismo delle prime riprese, che si focalizzano sul presente, innesca un cortocircuito tra spazi distanti attraverso il montaggio geopolitico, e, grazie all'accuratezza tecnico-formale che favorisce la percezione aptica, ritrae icasticamente l'intrinseca contraddizione tra le realtà della globalizzazione. Nelle sequenze che possiamo definire "extra-documentarie", sono il passato e il presente a entrare in relazione reciproca attraverso l'utilizzo metaforico di immagini poetiche o astratte.

«Filmed with precision camerawork that mimics the efficient movements of the lab's pneumatic devices»[68], *Gravesend* è esteticamente concepito per enfatizzare l'interdipendenza tra due realtà nel contesto comune dell'economia

[65] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 25.
[66] A proposito di *Gravesend*, per esempio, T. J. Demos ha scritto che «the film disavows the clarity of the photojournalistic exposure of the horror of the Congo's conflict»: *Ibidem*.
[67] Walker, Hamza, *op. cit.*.
[68] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 21.

globale. Con il montaggio McQueen ha accentuato l'opposizione implicata dal contenuto delle immagini. Si prendano ad esempio i grossolani grumi di terra in cui i frammenti del minerale grezzo sono a malapena distinguibili, paragonati ai minuti dosaggi del minerale fuso, plasmato in uno spazio sterile opposto all'intricata natura della giungla congolese. Il soggetto del film è strutturato su una serie di opposizioni che procede da quella principale tra il mondo industrializzato e la realtà di sottosviluppo: il lavoro iper-tecnologizzato e automatizzato di un impianto di raffineria e quello manuale, arcaico e preindustriale dell'estrazione dal sottosuolo; lo spazio artificiale decontaminato del laboratorio e l'ambiente naturale impuro; la rigidità delle procedure tecno-scientifiche e l'illegalità e la precarietà delle condizioni di sicurezza della miniera; infine il coltan, elemento indispensabile di prodotti di consumo (i dispositivi elettronici e hi-tech) e minerale impuro e grezzo, risorsa naturale e di sostentamento. Il realismo delle immagini, tuttavia, non basta a illustrare questa catena di opposizioni, che è invece espressa e restituita dalle strategie formali, grazie a cui il linguaggio documentario risulta rinnovato.

L'accuratezza tecnico-formale delle riprese, la nitidezza delle immagini, le inquadrature dei dettagli (sono quasi sempre protagoniste le mani dei minatori, raramente mostrati per intero) sono in questo caso necessarie per esaltare le qualità cromatiche e le texture secondo i contrasti sopra esposti. Nelle scene che ritraggono la giungla siamo colti da una serie di suggestioni cromatiche (le tonalità del verde, del marrone e del nero sono dominanti), acustiche (i suoni dell'ambiente, come il rumore dell'acqua) e tattili (la sensazione di poter quasi percepire con mano le trame, apparenze e consistenze della foresta). Il sonoro deliberatamente affidato ai rumori dell'ambiente accoglie spesso rumori acusmatici, per cui la suggestione sonora risulta potenziata dall'introdurre elementi non direttamente presenti nel campo visivo. Questo scollamento tra il campo visivo e quello percettivo, per cui l'esclusione della realtà dall'immagine si converte nella sua più vivida presenza in essa (secondo il principio del "less is more"), attua «a form of address at once aesthetic and affective, visual and somatic, beyond the strictly information-based correctives of familiar documentary modes of exposure», ha scritto T. J. Demos[69]. In altre parole, sulla base della fusione del registro documentario (realista e referenziale) e di quello allegorico (lirico e immaginativo), il trattamento aptico del

[69] *Ivi*, p. 32.

materiale audiovisivo produce un impatto percettivo ed esperienziale sullo spettatore, che è agevolato dalle caratteristiche dell'installazione; riprodotto ad alto volume e proiettato su un grande schermo che copre una parete della sala lasciata in penombra, se non nel buio completo, il film risulta valorizzato nel suo potenziale fenomenologico dalle circostanze della ricezione: tali condizioni espositive comportano una sgradevole sensazione di prossimità, nonché la perdita delle coordinate visive e del senso dello spazio circostante **(figg. 84 e 91)**.

Le frequenti e improvvise variazioni geografiche e topografiche consentite dal montaggio, nella loro radicalità, obbligano lo spettatore a interrogarsi sulle connessioni tra le realtà ritratte fin dalla sequenza di apertura, in cui la raffinazione e l'estrazione stimolano un'unica riflessione sulla materialità e l'immaterialità. Gli opposti stati di una materia si caricano di evidenti significati geopolitici: la relazione economica tra il Congo e l'Inghilterra (la giungla e il laboratorio), e per estensione tra il mondo sottosviluppato e quello sviluppato, non è esplicitata nella sua causalità; è affidata alle immagini, il solo luogo entro cui possono entrare in contatto due realtà che per il resto sono agli antipodi. T.J. Demos, non a caso, ha definito geopolitico questo genere di montaggio: «[a]ssembling a geopolitical montage that offers a critical picture of globalization, *Gravesend* connects technology and war, glimpsing by metonymic reference the uneven geographies of Europe's advanced state of economic and scientific development and the Congo's lag in a lawless void of preindustrial toil»[70]. Il montaggio geopolitico, tuttavia, non riguarda solo lo spazio geografico, ma anche il tempo del progresso storico, secondo cui il passato, il presente e il futuro sono stadi successivi sulla linea dello sviluppo economico: «the net effect is a present moment understood as thoroughly heterogeneous, an uneven mixture of a pre-modern past of pick-axe and shovels, and a future ideal in which imperial power has effervesced into the "invisible hand" of supply and demand»[71]. Il presente non esiste se non come coesistenza di spazi e tempi radicalmente diversi di cui possiamo essere consapevoli solo grazie alla simultanea visualizzazione consentita dalle immagini.

[70] *Ivi*, pp. 21-22. Poco oltre leggiamo: «The resulting palimpsest of geographies joins the normally separated regions, a segregation that otherwise conveniently dissociates advanced technological procedures from the faraway exploitation of natural resources amid conditions of brutal lawlessness» (*Ivi*, p. 24).
[71] Walker, Hamza, *op. cit.*.

La "mano invisibile" – metafora creata da Adam Smith per descrivere la capacità del libero mercato di generare equilibrio economico – è quella del capitalismo nell'era della globalizzazione, ed è simbolicamente rappresentata nel film dagli invisibili tecnici di laboratorio che supervisionano i processi tecno-scientifici ma non intervengono direttamente. La riflessione sul potere imperiale è reso esplicito dal riferimento letterario che McQueen ha affidato al titolo e alla sequenza in *time-lapse* del tramonto sul porto industriale di Gravesend, città da cui Marlow, il protagonista di *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, salpò per risalire il fiume Congo. La sequenza del tramonto ben interpreta visivamente il brano descrittivo di apertura dell'opera, in cui Marlow, seduto in barca nell'estuario del Tamigi, inizia il racconto del suo viaggio. Le immagini, tuttavia, alludono soprattutto alla massima ricordata da Conrad, «The sun never sets on the British empire», che annunciava l'eterno presente dell'Impero e che lo stesso autore metteva in discussione in *Cuore di tenebra*.

Questo secondo rimando fa della sequenza inserita da McQueen qualcosa di più che un colto riferimento al principio dell'avventura vissuta da Marlow. La scelta di intitolare un'opera sulle profonde contraddizioni della globalizzazione alla Gravesend del racconto di Conrad si giustifica alla luce del significato allegorico della sequenza del tramonto, che, evocando il tramonto storico delle strutture politiche imperiali britanniche (così sconfessando quanto proclamato con grande sicurezza da quella massima), getta una luce ambigua e dubbiosa sulla storia: l'Impero è davvero una realtà appartenente al passato? In questo modo, nel film è introdotta un'implicita riflessione sullo sfruttamento non ancora giunto al termine delle "colonie" da parte dell'Occidente e sull'inasprimento dei conflitti e delle disuguaglianze che esso provoca. Il lento scomparire del sole all'orizzonte, il tono malinconico della sequenza, esprimono «a funereal resignation in the face of the continuation of their deathly effects under a different name»[72].

La raffigurazione della realtà di sfruttamento del Congo è indiretta, come nella ripresa ravvicinata della lama della morsa, che incrina e frantuma la roccia, secondo T. J. Demos una potente metafora delle violenze esterne e interne e delle pressioni geopolitiche che la regione è costretta a tollerare e che l'hanno portata a

[72] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 24.

un innegabile punto di rottura[73]. L'approccio documentario del film è reso ancora più sperimentale dall'innesto della sequenza animata in nero su bianco, un elemento evidentemente non realista; la sinuosità e il rapido scorrere di quella forma nera attraverso lo schermo innescano associazioni molteplici: oltre ad essere la rappresentazione stilizzata del profilo geografico del fiume Congo, essa assomiglia a «a tortuous fiber-optic cable»[74] e pertanto allude all'incessante flusso di informazioni scambiate attraverso la rete delle comunicazioni, alla tortuosità delle connessioni rese possibili dalla tecnologia (un rimando sottolineato in sottofondo dalla sovrapposizione di innumerevoli voci e rumori delle trasmissioni nell'etere). Questa sequenza, oltre a ribadire il riferimento a *Cuore di tenebra*, connette la geografia del Congo all'industria delle telecomunicazioni, che dipende dalle risorse naturali di quella regione fluviale; la causalità di questo nesso – che rivela che l'isolamento di alcune aree è l'esito paradossale dell'inclusione nel sistema politico ed economico globale – non è spiegata in modo prescrittivo ma suggerita allegoricamente (e ad ogni modo non è sottoposta a interpretazioni totalizzanti).

Il balzo temporale inscenato dal dialogo tra la sequenza in *time-lapse* del tramonto su Gravesend e quella animata aggiunge spessore storico alle ambiguità già potentemente espresse attraverso il montaggio: la storia della Gran Bretagna e dell'Europa (dell'Occidente) passata e presente è in relazione con la storia dell'Africa di ieri e di oggi, ed è una storia (ancora) coloniale; non vi è iconografia possibile della realtà odierna che non consideri questo cortocircuito tra momenti nel tempo e punti nello spazio. Questo, in conclusione, ci porta a riflettere sull'opportunità di considerare *Gravesend* una sorta di lezione o accusa. L'isolamento dei prospettori dal contesto economico non ci permette di conoscere con precisione le condizioni in cui avviene l'estrazione del coltan. In ogni caso, il loro lavoro sostiene un'economia «that appears to have its origins in a finders-keepers free-for-all. For them, labor is labor whether its fruits matriculate into a legitimate or an illegitimate economy»[75]: la questione della legittimità etica e della legalità di questa economia è posta da McQueen in termini che vanno oltre la semplicistica e moralistica divisione tra colpevoli e perseguitati, dal momento che

[73] Cfr. *Ivi*, p. 25. In riferimento a questa immagine, l'autore ha impiegato la felice espressione «geopoetics allegorizes geopolitics» (presa in prestito, come indicato in nota, da *The Aesthetics of Critical Habitats* di Emily Apter): cfr. *Ivi*, pp. 25 e 263.
[74] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 30.
[75] Walker, Hamza, *op. cit.*.

sono coinvolte anche la consapevolezza e la responsabilità degli stessi lavoratori; «McQueen has portrayed [the prospectors, n.d.a.] as neither victims nor aggressors. Indictment is deflected away from their agency and toward a larger economic system *where blame is ultimately circular*»[76]. L'artista con *Gravesend* non accusa né impartisce lezioni; ma certamente ci fa riflettere sulla complessità e vastità del sistema economico odierno e sulla nostra consapevolezza del coinvolgimento di ognuno, rappresentando in modo poetico «the conditions of neocolonialism […] to acknowledge the price paid for the developed world's technologically advanced way of life, rejecting the alternative of naively and falsely adhering to the delusion that globalization brings progress, democracy, and freedom to all»[77].

Solo nell'ottica di queste reciproche implicazioni possiamo opportunamente considerare il tema dello sfruttamento nel contesto della globalizzazione. Ma più di ogni altra cosa, dobbiamo tenere a mente che, per McQueen, «the facts of the matter are visual and visual alone as *Gravesend*'s stunning production values attest. He insists that *Gravesend* "first and foremost is about looking," even at the expense of knowing what we are observing […] opting instead to extract visually from its subject generalities that ultimately function allegorically». Il realismo di *Gravesend* non è "giornalistico", come potremmo aspettarci dal suo contenuto: «[w]hile its unembellished footage brings it into a discursive relationship with documentary and other forms of reportage, *Gravesend* above all else is a poem […] a highly formal meditation that speaks by looking»[78]. Il valore politico dell'opera si può cogliere solo nelle condizioni dell'immagine: il regime di opacità, frammentarietà e rappresentazione indiretta allude anche qui all'invisibilità politica dei soggetti esclusi della globalizzazione, e, sottraendoli ai canoni della rappresentazione documentaria (in cui l'eccessiva esposizione finisce per riaffermarli come vittime), ci ricorda che la loro condizione non è ineluttabile. Questa alternativa a modelli di rappresentazione visiva e politica, che imprimono il marchio dell'esclusione su coloro che sono sfruttati, indica un'apertura potenziale, per quanto incerta, dell'identità politica verso una trasformazione.

---

[76] *Ibidem*, corsivo mio.
[77] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., pp. 24-25.
[78] Per questa e la precedente citazione, Walker, Hamza, *op. cit.*: a proposito dell'ascendenza realista di *Gravesend*, l'autore ha giustamente individuato nei primi piani delle mani segnate dal lavoro, che martellano la roccia per estrarre il coltan, un riferimento all'opera *Gli spaccapietre* di Gustave Courbet, del 1849.

3.3 L'arte come ricerca e produzione di conoscenza: il video-saggio di Ingrid Wildi Merino

3.3.1 L'arte di Ingrid Wildi Merino e le origini di *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*

Ex allieva dell'artista Ursula Biemann, con cui condivide l'approccio saggistico e politico all'arte, Ingrid Paula del Carmen Wildi Merino è diventata nota nel panorama culturale internazionale rappresentando il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia del 2005. Nata a Santiago del Cile nel 1963, emigrò nella Svizzera francese nel 1981 assieme al padre e al fratello; lì avviò il suo percorso di studi come artista, proseguito poi nella Svizzera tedesca. La sua ricerca artistica ha una profonda radice biografica; in proposito Merino ha affermato che "la situazione" ha deciso per lei, riferendosi alla storia del suo paese d'origine e alla sua esperienza di migrazione[79].

L'esperienza di dislocazione[80] implica da un lato il senso di perdita e di frattura e dall'altro la non confortevole sensazione di essere ospiti e stranieri in un luogo cui non si appartiene, «a state of being tugged to and fro between the old world and the new»[81] che rende più complessi e sfumati i concetti di familiarità ed estraneità. L'esercizio della lingua è in tal senso rivelatore: l'abbandono della lingua madre e la necessità di impararne una nuova rappresentano i due poli di un'esperienza della discontinuità e del senso di inadeguatezza che pervade ogni aspetto della vita, non solo quello della comunicazione verbale[82]. Tuttavia è in

[79] Conversazione via Skype della scrivente con l'artista del 16 marzo 2018.
[80] Questo termine non a caso dà il titolo al progetto curatoriale di Wildi Merino dedicato alla riflessione sulla globalizzazione: *Dislocación. Cultural Location and Identity in Times of Globalization*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011 (catal. mostra, Santiago de Chile, 2010, Bern, 2011).
[81] Wicker, Hans-Rudolf, *Threshold Realms. Migration, culture and art*, in "Switzerland's Cultural Worlds Passages. The Cultural Magazine of Pro Helvetia", n. 37, autunno 2004, p. 5. Nel suo intervento, l'antropologo sociale Hans-Rudolf Wicker ha messo a confronto le figure dell'artista e del migrante, argomentando le ragioni di una loro affinità relativamente all'incertezza e alla vulnerabilità cui entrambi sono esposti nella loro ricerca di orizzonti creativi inesplorati e identità culturali ibride, che li costringe ad accettare, letteralmente e metaforicamente, una vita da nomadi. La condizione di "liminalità", l'essere sulla soglia tra vecchi e nuovi mondi, appartiene dunque in modo duplice a Ingrid Wildi Merino.
[82] «First-generation immigrants will thus be branded "outsiders" just on the basis of their inability to speak the language(s) of the state they are living in. That is just as true of Tamil refugees who have settled in Switzerland as it is for the German manager employed as CEO in a Japanese company»: *Ibidem*.

quest'ambito che emerge con maggior forza ciò che l'artista ha definito un handicap nella sua esistenza di migrante: «[t]his is where my predilection for language stems from. It is based on my own handicap»[83]. L'importanza della propria lingua e la menomazione derivante dalla sua parziale perdita giustificano il rilievo della narrazione orale nel suo lavoro: è la voce come strumento narrativo ed espressivo a interessare l'artista e a motivare la scelta del video e dell'intervista che ne è spesso la struttura portante. La predilezione per il linguaggio emerge nella duplice forma del parlato e del montaggio di immagini: la combinazione parola-immagine permette all'artista di riguadagnare non solo la spontaneità e la sicurezza del parlato, ma anche la possibilità di rielaborare l'espressione altrui in una forma comunicativa propria (visiva), una sorta di produzione di senso potenziata che agisce come strumento di integrazione nel mondo (per l'artista e, per suo tramite, per l'intervistato).

L'artista e i suoi interlocutori hanno spesso in comune l'esperienza della dislocazione (non solo i migranti, ma tutti coloro che vivono ai margini della società o che, a causa della loro diversità, sperimentano uno sradicamento metaforico); l'oralità «is an essential part of the culture of emigration. […] It's vital to inscribe history, specially that of those who have no platform from which to express themselves»[84]: l'opportunità di annoverare il lavoro di Ingrid Wildi Merino in quello degli artisti che attraverso la critica della realtà aprono spazi di visibilità per coloro che non li possiedono è legittimata da questa dichiarazione di intenti. L'aspetto politico nelle sue opere, tuttavia, è sempre mitigato e armonizzato con altre esigenze, anzitutto quella di fondere la dimensione storica collettiva (che maggiormente si combina con quella politica) con le molteplici storie individuali e la memoria personale. In questo intreccio, icasticamente descritto dalla curatrice Katya García-Antón come un «dynamic equilibrium between the macro and microcosmic parameters»[85], è fondamentale per l'artista (ri)scoprire la Storia nella concretezza delle storie di ognuno, scelte spesso in base alla prossimità rispetto alla propria esistenza. Diventando materiale per il suo lavoro, le vicende personali rivelano gli effetti delle dinamiche storiche sulla quotidianità delle persone, sul

[83] García-Antón, Katya, e Ingrid Wildi Merino, *The Mirror Has No Memory*, 2003, intervista pubblicata in *De palabra en palabra (From word to word), Video Essays*, Aarau-Geneva, Editions Fink, 2004 (catal. mostra, Aarau, Geneva), p. 69.
[84] *Ivi*, p. 66.
[85] *Ivi*, p. 74.

paesaggio urbano, sul tessuto sociale: Merino è interessata all'esemplarità delle esperienze dei singoli, che possono assurgere a modello per tematiche universali (per esempio il rapporto con il passato, l'identità e l'appartenenza culturale).

Come anticipato, la funzionalità del montaggio abbinata alla modalità dell'intervista contraddistingue le opere dell'artista, che in proposito ha affermato: «[o]bviously I construct my works. People speak for me, I manipulate this material and speak for them»[86]. Queste parole rafforzano la possibilità di vedere in lei un'artista che si fa carico della rappresentazione degli altri, dapprima dando loro l'opportunità di esprimersi, in seguito rielaborando con il montaggio i discorsi di partenza per far emergere il non detto (le ore di girato sono tagliate e montate secondo una struttura non lineare e non cronologica). Le persone intervistate scompaiono e riappaiono di sequenza in sequenza e questa discontinuità assembla una storia inaspettata, frutto della pluralità dei racconti: le possibili tangenze così come le distanze emergono rendendo il percorso di comunicazione più complesso nei suoi esiti.

Per queste caratteristiche teoriche e formali, il lavoro di Merino si situa nell'area del video-saggio[87]: le sequenze sono interrotte, le fratture nella ideale continuità narrativa tra le immagini obbligano queste a migrare, a presentarsi in modo differito e inaspettato, generando una molteplicità semantica non altrimenti raggiungibile. È in questo distanziamento da un concetto obsoleto di documentazione della realtà che l'intento critico è perseguito, con esiti paradossalmente più efficaci. L'artista, infatti, è attratta dall'accessibilità e immediatezza del linguaggio video, che lo rendono rappresentativo della contemporaneità, ma le interessa soprattutto complicarle: «I work with people, and their presence is somehow maintained through the video image. In Latin "video" means to see or to make seeing possible […] the initial spectators approach to the medium is one of familiarity, which I can then complexify through the concept and

[86] *Ivi*, p. 66.

[87] La pratica del video-saggio, e ancora prima del film-saggio, concettualmente si ispira alla forma filosofico-letteraria dell'*essai*, che risale agli *Essais* del filosofo Michel de Montaigne (1580). «"To essay" means "to assay", "to weigh", as well as "to attempt", suggesting an open-ended, evaluative search. But this objective search is haunted and constrained by the presence of individual subjectivity […] By "essay", Montaigne meant the testing of ideas, himself, and society. It was a wide-ranging form of cognitive perambulation that reflected upon fundamental questions of life and human frailty, tensions and overlaps between "fact" and "fiction," and their consequences for social order and disorder […] Its weapons are humor, irony, satire, paradox; its atmosphere is contradiction and the collision of opposites»: Alter, Nora, *Memory Essays* in Biemann, Ursula (a cura di), *Stuff it…*, cit., p. 12.

content»[88]. È con il montaggio che l'artista innesta su tale familiarità la complessità teorica ed estetica del video-saggio. Questa pratica artistica risulta ancora più confacente alla ricerca di Merino poiché incorpora formalmente e strutturalmente i temi principali che la attraversano (la dislocazione e la molteplicità, la discontinuità e la migrazione)[89]. Per lei la realtà incorpora la finzione: l'artista trasmette questa interferenza alle immagini e ai loro significati, così lavorando con il «"subconscious" of the documentary as a genre»[90].

Il progetto *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología* (*Architecture of Transfers: Art, Politics and Technology*) rappresenta uno snodo peculiare nel percorso artistico di Merino, poiché gli ha conferito una fisionomia più articolata rendendo la critica sociale espressamente geopolitica. Inscrivendosi nel perimetro dei progetti artistici che intendono connettere «creation and reflection to create new forms of knowledge (and experience)»[91], esso ha avuto come obiettivo analizzare il ruolo e la diffusione del rame nel mondo contemporaneo attraverso una ricerca interdisciplinare che ne ha mostrato la rilevanza per l'arte, la politica, l'economia e la tecnologia, e ha rivelato un sistema di relazioni teoriche e interdipendenze tra distanti aree geografiche, che fornisce una calzante metafora del mondo globalizzato, nonché una sua parziale iconografia.

La realizzazione del progetto è coerente con il percorso artistico e di vita di Merino, in particolare con l'esperienza di esilio dal suo paese, dunque con la memoria personale, sociale e politica di questa provenienza. Il nucleo originario dell'ampia ricerca, poi scaturita nel video-saggio dall'omonimo titolo (nonché nella costruzione di un sito internet dedicato e nella pubblicazione di un libro che presenta i diversi contributi disciplinari)[92], è coinciso con la riflessione condotta sul nord del Cile parallelamente alla creazione di altri due video-saggi, *¿ Aquí vive la Señora Eliana M… ?* (*Does Mrs. Eliana M. live here?*, 2001-2004) – che documenta il viaggio dell'artista da Santiago ad Arica, all'estremità settentrionale del paese, alla ricerca di sua madre, Eliana Merino, attraverso i luoghi da lei frequentati e le

[88] García-Antón, Katya, e Ingrid Wildi Merino, *op. cit.*, p. 70.
[89] «One might even suggest a connection between […] the various moments that Wildi's editing juxtaposes against one another, creating a fictitious continuity, and the spatial and cultural discontinuity of the migration experience»: Valdés, Adriana, e Ingrid Wildi Merino, *op. cit.*, p. 7.
[90] *Ivi*, p. 13: «this might be understood as working with its lapsus and its dreams; with its symptoms, the things that interrupt its "normal" flow and raise questions about its ability to represent anything».
[91] Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, p. 6.
[92] http://www.arquitecturadelastransferencias.net/; il libro è quello dall'omonimo titolo citato nelle note.

conversazioni con le persone che l'hanno conosciuta[93] – e *Arica, Norte de Chile - No Lugar y Lugar de Todos* (*Arica and Northern Chile: No Place and Everyone's Place,* 2008-2010). Con quest'ultimo l'importanza del Cile settentrionale per il settore metallurgico è diventata un tema centrale; la regione infatti possiede la più ampia riserva al mondo di salnitro e di rame. Nella sua forma originale, la videoinstallazione consiste nella proiezione simultanea di tre video su tre distinte pareti nella medesima stanza: nel primo sono mostrate le interviste svolte dall'artista con persone che vivono e lavorano nella regione (economisti, studenti universitari, sociologi, antropologi), che esprimono le loro idee sulla storia e l'identità del luogo; nel secondo, scene di paesaggio si alternano a scene dell'estrazione mineraria nel Cile settentrionale; infine nel terzo è presentata la trascrizione in spagnolo del testo delle interviste[94]. Con questo lavoro l'artista ha problematizzato la nozione di identità regionale e dunque il ruolo della relazione tra territorio e cultura nella formazione di un individuo e di una comunità.

L'idea dell'identità culturale «semble même être dépassée dans un contexte historique marqué par la migration, les mixités ethniques, la délocalisation des productions culturelles (globalisation et marchandisation de la culture)», ha affermato la studiosa di letterature ispaniche Valeria Wagner[95]. Attraverso l'esempio concreto della regione di Arica e Iquique, l'ipotesi che l'identità culturale nazionale possa essere nient'altro che una costruzione politica è discussa sulla scorta dell'esperienza degli intervistati, che non necessariamente espongono il medesimo punto di vista. La storia cilena della fine dello scorso secolo è un buon esempio dell'asservimento della cultura al potere politico-economico, che ne sfrutta le strategie di identificazione per diffondere l'impressione di un'omogeneità funzionale al mantenimento dello status quo. Il video-saggio non riafferma un'opinione precostituita né dà risposte univoche, ma suggerisce che le identità regionali siano piuttosto l'esito di processi economici, politici e sociali complessi e di lunga durata (e non lo specchio fedele di demarcazioni geopolitiche). La

[93] Per un approfondimento su *Does Mrs. Eliana M. live here?*, cfr. Valdés, Adriana, e Ingrid Wildi Merino, *op. cit.*, e il sito dell'artista alla pagina http://www.ingridwildimerino.net/work-aquivive.php (accesso del 18/04/2018), dove il video è visibile.

[94] La videoinstallazione è stata esposta nella già citata mostra *Dislocación. Cultural Location and Identity in Times of Globalization*, nel Museo de la Solidaridad Salvador Allende a Santiago del Cile e al Kunstmuseum di Berna in Svizzera.

[95] Wagner, Valeria, *Identités culturelles*, in Merino, Ingrid Wildi, e Geneviève Loup, *L'essai comme pratique artistique*, Haute école d'art et de design, Gèneve, n. 21, ottobre 2010 – marzo 2011, p. 6.

(ri)valutazione della cultura cilena mette inoltre in questione l'eurocentrismo implicito nella sua definizione, scomponendola in più culture cilene che così recuperano la propria alterità e l'autonomia di produttrici di realtà complesse che non dipendono da schemi ideologici stranieri.

Arica and Northern Chile fa emergere in controluce dai racconti degli intervistati la realtà economica e politica locale, anticipando direttamente la ricerca intrapresa nel 2011 in cui l'accento politico è diventato predominante; *Arquitectura de las transferencias*, infatti, ha ampliato la riflessione sulla globalizzazione e sui suoi effetti in aree del mondo troppo spesso considerate periferiche. Dalla fine del XIX secolo circa, l'industria estrattiva inglese sfruttò le riserve cilene di salnitro per la produzione di esplosivi, e di rame per l'elettricità e la modernizzazione dei processi della rivoluzione industriale[96]. In seguito all'invenzione nel 1920 del salnitro sintetico, ben più economico di quello naturale ma dotato delle stesse proprietà, gli interessi stranieri nella sua estrazione diminuirono progressivamente, fino a rivolgersi del tutto al rame; da quel momento in avanti, alla base dello sfruttamento di questa risorsa ci furono soprattutto gli interessi statunitensi. Il meccanismo di dipendenza dell'economia cilena dagli investimenti stranieri fu imposto con tale forza da condizionare le decisioni economiche e politiche del Cile: Merino ha sintetizzato che «[i]ndustrialisation, exportation, price and working conditions, among others, were controlled from outside»[97]. Il programma politico di nazionalizzazione del rame inaugurato nel 1971 con il governo di Salvador Allende, il cui scopo era dirottare sull'economia cilena i benefici del suo sfruttamento sottraendoli agli investitori stranieri, fu osteggiato dagli Stati Uniti. Come noto, il colpo di stato del 1973 segnò l'inizio del governo militare di Augusto Pinochet (poi sostituito da uno liberamente eletto l'11 marzo 1990)[98]. Durante questo periodo il processo di privatizzazione delle imprese e di soppressione dei sindacati inasprì la disuguaglianza sociale ed economica della popolazione, e la

[96] Con la guerra del Pacifico (1879-1884), il Regno Unito e il Cile, alleati, riuscirono a sottrarre alla Bolivia e al Perù la giurisdizione sulla regione settentrionale del Cile, assicurandosi così il monopolio dello sfruttamento delle sue risorse naturali (e il Regno Unito ottenne anche un'influenza politica sul Cile). La Bolivia e il Perù detennero il monopolio dal 1830 circa al 1884 e il Cile dal 1884 agli anni Venti del secolo successivo: nel primo periodo lo sfruttamento era nelle mani di imprese statali, mentre nella fase cilena esso si fondava su investimenti di capitale inglese e, in misura minore, tedesco e americano. Cfr. Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, pp. 12 e 14.
[97] *Ivi*, p. 14.
[98] Per le circostanze che portarono al colpo di stato e i diversi sistemi tramite i quali gli Stati Uniti boicottarono il governo Allende, cfr. Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., pp. 70-85.

coercizione e la violenza furono strumenti privilegiati per l'instaurazione del regime economico neoliberista; in tale contesto si inserì la denazionalizzazione del rame, che prosegue ancora oggi.

Sulla base di quest'analisi l'artista ha approfondito la riflessione sulle proprietà materiali e immateriali del rame, dalla quale ha poi tratto il concetto duplice di «conductividad y conducta», "conduttività" elettrica del rame e "condotta" politica, ossia le decisioni politiche prese nella storia per estrarlo e impiegarlo in ambiti svariati (le molteplici proprietà immateriali)[99]. «Copper formed part of my cultural imaginary for a long time. And seeing the relationships that conjoined on different levels in history I embarked on a long investigation, which I carried out for many years»[100], ha spiegato Merino: questa materia è diventata protagonista nella sua ricerca a causa della connessione che essa ha con la tecnologia e la professione artistica, che la toccava in prima persona. L'artista si è resa conto che la sua videocamera conteneva il rame mentre riesaminava il girato di *Arica and Northern Chile* (in particolare le scene di estrazione nella miniera di Collahuasi): «my camera formed part of the same "global system of transfers" by which […] the Chilean history of copper – colonial and modern – was linked to scientific production, world representation models and historical memory». Pertanto «analysing copper from its territoriality in relation to an economically globalised world, arose the questioning as to *scarce visibility*, at least in the west, of the relationship between the origin of copper and scientific, technological and artistic production»[101].

Il lavoro di Ingrid Wildi Merino ha inteso rimediare, almeno in parte, a questa invisibilità, evidenziando che il legame tra la provenienza del rame, lo sviluppo tecnologico e scientifico e la produzione artistica contemporanei non può prescindere dalla storica relazione geopolitica ed economica tra il Cile e il mondo occidentale, che tuttavia rimane inesplorata. L'associazione, spesso data per scontata, tra le proprietà di questa risorsa naturale e i suoi molteplici benefici va dunque seriamente ripensata alla luce delle sue origini soprattutto nel territorio cileno.

[99] Cfr. Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, pp. 11-12.
[100] La citazione proviene dal commento scritto di Merino nel video.
[101] Per questa e la precedente citazione, Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, p. 18, corsivo mio.

3.3.2 L'estrattivismo epistemico e ontologico: la tesi del progetto *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*

Il titolo del progetto *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología* allude all'iconografia emergente dall'ampia ricerca: un'"architettura di trasferimenti", un diagramma che ricalca le relazioni storiche e gli spostamenti territoriali e disciplinari di un capitale multiforme (materiale ed economico ma anche culturale, scientifico e tecnologico), ed evidenzia le implicazioni della sua produzione e del suo impiego nella costruzione del mondo moderno (**fig. 92**). La tesi del progetto è un tentativo di rispondere alla pretestuosità di una "conoscenza oggettiva" dell'"universo" (per Wildi Merino, l'espressione indica in modo neutrale i saperi sul mondo in cui viviamo e i suoi progressi), dal momento che questa stessa conoscenza è il frutto di pratiche di sfruttamento (geo)politicamente determinate e di rimozioni storiche. Soprattutto se il capitale sottratto è anche potenzialmente scientifico (il rame è infatti impiegato nella ricerca scientifica e tecnologica e dunque anche come base per la produzione di conoscenza), non si può più ammettere che tale conoscenza sia considerata disinteressata e non politicizzata; né le risorse da cui il capitale è tratto, né le ricchezze, i benefici pratici e il sapere in cui esso si tramuta sono equamente distribuiti a livello globale. Di conseguenza, il sostantivo "trasferimento" perde la sua accezione neutra e assume piuttosto il significato di "cessione", "alienazione" e "spoliazione".

Consideriamo l'esempio del CERN (Centre Européen de Recherche Nucléaire), che nel diagramma si situa nell'ambito delle relazioni tra il rame e la scienza e la tecnologia che implicano lo spostamento dal Cile alla Svizzera: più di mille tonnellate di questo materiale sono state utilizzate per la costruzione dell'LHC (Large Hadron Collider), il più grande acceleratore di particelle esistente, con cui gli studi sperimentali sul comportamento della materia e dell'energia e il progetto di simulazione delle condizioni che hanno portato alla nascita dell'Universo con il Big Bang possono essere portati avanti. L'impiego del rame equivale a una produzione di conoscenza che tuttavia è frutto di un trasferimento non soltanto disciplinare, ma anche territoriale, guidato da interessi geopolitici ed economici.

Il discorso universalistico della modernità occidentale (che presuppone le nozioni di progresso e civiltà e il loro fondamento nella ragione) mostra le sue contraddizioni non appena lo si consideri in riferimento alle diverse realtà

territoriali e alle relazioni storiche su cui è stato edificato. Quel discorso è inseparabile dal capitalismo, il cui corso si è inscritto nella più antica storia coloniale. La globalizzazione a sua volta si è innestata su tale corso con le sue dinamiche neocoloniali. Sono soprattutto gli interessi economici e scientifici a condizionare l'elevata domanda di rame sul mercato: considerato il migliore conduttore elettrico, esso è strategico nel campo delle telecomunicazioni, delle tecnologie dell'informazione e in quello automobilistico e dei trasporti; è fondamentale nella produzione di tutti gli oggetti e servizi che dipendono dall'elettricità, il funzionamento delle metropoli e dei distretti industriali è vincolato al suo impiego. In sostanza, l'immaginario della modernità presuppone l'intreccio dei discorsi politico-economico e scientifico-tecnologico. Eppure, anche se massiccia, la presenza di questa preziosa materia prima nella nostra quotidianità è pressoché inavvertita.

Con queste premesse possiamo introdurre la connotazione epistemico-ontologica dell'"estrattivismo" alla base dello sfruttamento delle risorse naturali, argomentata dal sociologo Ramón Grosfoguel – collaboratore del progetto artistico di Merino. Il concetto di "estrattivismo epistemico" e quello affine di "estrattivismo cognitivo" della scrittrice Leanne Simpson (del popolo dei Mississauga Nishnaabeg in Canada) definiscono un'attitudine rispetto alla conoscenza, una condotta estrattiva e assimilativa (dei paesi occidentali nei confronti delle realtà non occidentali) che ha altri risvolti oltre a quelli finora evidenziati. Privare un territorio e la sua popolazione di una risorsa materiale significa sottrarre anche i valori simbolici, culturali e religiosi ad essa connessi. Come Merino stessa ha precisato, vi è in questo un'eco delle riflessioni dell'artista tedesco Joseph Beuys sui significati simbolici dei materiali (per lui soprattutto il feltro e il grasso), che si trasmettono alle loro rappresentazioni e ai loro impieghi e in questi si esplicano[102]. Tali significati sono inseparabili dall'oggetto e questo è inseparabile dalla storia, dalla cultura, dalle tradizioni e dalla conoscenza che lo riguardano. Di conseguenza la sottrazione di un bene, lungi dall'essere solo una perdita materiale, è anche sempre l'alienazione dei suoi significati dalle persone che territorialmente e culturalmente lo possiedono e che sono così private della loro poliedrica relazione con esso.

[102] Cfr. *Ivi*, p. 22.

«My land is seen as a resource. My relatives in the plant and animal worlds are seen as resources. My culture and knowledge is a resource. My body is a resource and my children are a resource because they are the potential to grow, maintain, and uphold the extraction-assimilation system. The act of extraction removes all of the relationships that give whatever is being extracted meaning»[103]: con queste parole Leanne Simpson ha sottolineato che l'estrattivismo si applica nella stessa misura alle risorse materiali e immateriali, a quelle umane e naturali. L'appropriazione (di un'idea, di una tradizione, di un oggetto, di una tecnologia, e così via) implica sempre la decontestualizzazione e ricollocazione in un altro contesto, in cui ciò che è stato estratto è privato della propria specificità etico-politica, culturale e spirituale per essere meglio scambiabile come capitale economico o simbolico (culturale e accademico) secondo parametri (occidentali) ad esso estranei[104]. Nell'escludere dai circuiti di questo capitale i nativi del territorio di provenienza del bene sottratto, l'estrattivismo epistemico genera la convinzione che il vero valore della risorsa, qualunque essa sia, stia nel processo di sviluppo e nel suo esito (la teoria elaborata a partire da un'idea, o il prodotto finito fabbricato, o la scoperta scientifica) ottenuti altrove (in Occidente). Alla popolazione autoctona è riconosciuta soltanto la provenienza della risorsa, ma tutta la cultura e la storia che su questa si fondano sono rimosse o reimpiegate nella propria cultura, in una nuova storia in cui quei traguardi, siano essi affini o divergenti, non sono citati[105].

L'alternativa all'estrattivismo, secondo Simpson, consiste nell'«epistemic de-colonisation», parallelamente a «an ecological planetary awareness that does not exist in the western civilisation dominant today», la quale ha fatto sua la razionalità della distruzione della vita. Dal momento che l'estrattivismo epistemico «is a way of being and existing in the world, that is to say, it is a form of existence»[106], esso

[103] Klein, Naomi, *Dancing the World into Being: A Conversation with Idle No More's Leanne Simpson*, 2013, p. 2, http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leanne-simpson (accesso del 22/02/2018).

[104] Riecheggia in questa dinamica (soprattutto nell'adeguamento a parametri esterni che generalizzano) la condotta criticata da Édouard Glissant nelle politiche della differenza: cfr. Glissant, Édouard, *op. cit.*, p. 190.

[105] Un esempio è dato dal reimpiego della conoscenza prodotta da alcuni intellettuali latino-americani nel sistema accademico occidentale, in cui l'origine delle "loro" teorie è stata omessa: cfr. Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, p. 180. Si può in alternativa pensare a un esempio più concreto, quello della canoa e del kayak, vere e proprie tecnologie assimilate e trasformate dalla cultura occidentale a fini sportivi, turistici e di svago, ma provenienti da un tessuto sociale, culturale ed economico in cui possedevano funzioni e significati completamente diversi: cfr. *Ivi*, p. 178.

[106] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 184. Per il concetto di "epistemic de-colonisation", cfr. *Ivi*, pp. 182 e 184. In riferimento alla conoscenza prodotta da intellettuali latino-americani,

è anche ontologico e la sua alternativa deve coincidere con un profondo cambiamento dei modi di vivere. Con la formula "estrattivismo ontologico" Grosfoguel ha designato un modello di esistenza improntato all'egoistica ricerca del benessere e al disinteresse per le conseguenze delle nostre azioni sulle altre forme di vita, tipico della soggettività associata al colonialismo e incrementata in nome dello sviluppo e del progresso. «Indigenous communities, particularly in places where there is significant pressure to develop natural resources, face tremendous imposed economic poverty. Billions of dollars of natural resources have been extracted from their territories, without their permission and without compensation […] We have not had the right to say no to development, because ultimately those communities are not seen as people, they are seen as resources»[107], ha concluso Leanna Simpson ritornando sull'aspetto più letterale del discorso, l'estrazione delle risorse naturali. La circolarità della teoria proposta da *Arquitectura de las transferencias* evidenzia che la politica economica dell'estrattivismo presuppone la controparte epistemica e intellettuale, a tutti gli effetti una forma di razzismo e quindi rapacità coloniale.

3.3.3 Il video-saggio *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*

Il video-saggio *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología* è l'interpretazione visiva sperimentale del diagramma storico e interdisciplinare scaturito dal progetto di ricerca complessivo: non una sua traduzione, ma una produzione di conoscenza alternativa sulla "conduttività" e sulla "condotta" del rame inscindibile dalla specificità linguistica delle immagini, nella loro peculiare forma saggistica (**figg. 93-95**). In modo parallelo, esso costruisce visivamente anche la teoria dell'estrattivismo epistemico al cuore dell'indagine multidisciplinare di Merino e dei suoi collaboratori. A partire dal 2013 l'opera è stata esposta in più occasioni come videoproiezione monocanale o a due canali; tra le principali mostre cito *Arquitectura de las Transferencias. Cartografia De Lo*

«recycled as something original by a few known authors in the schools of the north», Ramón Grosfoguel ha precisato inoltre che «[t]he epistemic extractivism can occur even with authors who speak in the name of epistemological de-colonisation»: *Ivi*, p. 180.

[107] Klein, Naomi, *Dancing the World into Being…*, cit., p. 3.

Imposible (Centro Wilfredo Lam, La Havana, 2013), *La fine del mondo* (Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2016-2017), infine *Arquitectura De Las Transferencias* (D21 Proyectos de Arte, Santiago del Cile, 2017). Nella conversazione avuta il 16 marzo 2018 su Skype, l'artista mi ha precisato che non esiste una versione "definitiva" del video-saggio, il quale ha diverse redazioni che variano nel montaggio complessivo e nel minutaggio risultante in base alle esigenze espositive, di tempo e di spazio, del progetto curatoriale. L'analisi che qui segue è basata su un *work in progress* realizzato per la curatrice Beatrice Josse e gentilmente concessomi da Merino affinché lo visionassi.

In apertura del video, la voce dell'artista presenta l'idea generale del lavoro: ripercorrere alcune delle relazioni tra la storia coloniale e moderna delle risorse naturali del Cile, la produzione scientifica, i modelli di rappresentazione del mondo e la memoria storica, di cui si compone quel sistema globale di trasferimenti che aveva iniziato da tempo ad attirare la sua attenzione. Il video-saggio può essere idealmente (e solo a scopo analitico) suddiviso in quattro parti tematiche (che dunque non ne restituiscono la struttura interna), di cui la quarta è la principale, la più lunga e consistente. La prima ripercorre la storia dello sfruttamento del rame cileno dalla prima metà del XX secolo fino all'instaurazione del programma economico neoliberista, "il Mattone", preparato dai Chicago Boys per la giunta militare presieduta da Pinochet, soffermandosi sui momenti salienti della seconda metà del secolo, in particolare sulla vittoria della Unidad Popolar di Allende nel 1970 e sui preparativi del colpo di stato compiuti dagli Stati Uniti (i finanziamenti statunitensi paralizzarono l'economia cilena, bloccando il programma di nazionalizzazione di ampi settori, tra cui quello del rame, «the raison d'etre of the popular movement»)[108]. Questa parte si conclude con le immagini dell'assalto al palazzo presidenziale l'11 settembre 1973 (**fig. 96**), del discorso di Pinochet (che definì l'intervento militare necessario a salvare il paese dal caos in cui il governo marxista di Allende lo stava precipitando) e della repressione violenta che seguì (entro la fine di quell'anno 250.000 cileni furono incarcerati).

Nella seconda parte le vicende del *golpe* sono presentate dal punto di vista dell'esperienza personale dell'artista, che all'epoca aveva dieci anni; al ricordo dei rumori dei bombardamenti, che risuonavano in tutta la città, segue la memoria del

[108] Tutte le citazioni qui di seguito prive del riferimento in nota provengono dal parlato o dal commento scritto nel video.

trasferimento in Svizzera, a Niederlenz, nel cantone di Aargau. Le proprie vicende biografiche sono ripercorse assieme alle sensazioni allora provate nel percepire un paesaggio completamente diverso (in cui tutto era amalgamato dalla neve in un'unica distesa bianca) e alla nostalgia cui l'esilio la obbligava al pensiero del proprio paese d'origine. Svolgendo diverse professioni che non implicavano la padronanza del tedesco (le opportunità di lavoro cambiarono con il tempo e con l'apprendimento della lingua), Merino finanziò i propri studi e in seguito la propria attività di artista. Le prime due parti, più storiche e autobiografiche, condensate in pochi minuti, introducono le successive dove la produzione di conoscenza alternativa e la tesi sull'estrattivismo sono trasmesse attraverso il montaggio delle immagini.

La terza parte offre un breve saggio sulla relazione tra la ricerca scientifica e tecnologica e il rame estratto dalle riserve del Cile settentrionale – «place of exploitation of minerals. Place of death and place of advances in science and technology. Place of desert, with the driest climate in the world, where many multinationals have come to, giving rise to the denationalization of our natural resources such as copper, water» (**fig. 97**). L'*ALMA project* (Atacama Large Millimeter/submillimeter Array, nel deserto di Atacama, nel nord del Cile), esito della partnership tra gli osservatori astronomici dell'Europa, dell'America del Nord e del Giappone, e il progetto del CERN, in Svizzera, puntano alla medesima conquista scientifica – comprendere le origini dell'Universo – ricorrendo a metodologie di ricerca differenti: il primo tenta di realizzarne delle immagini fornendo un modello scientifico del Big Bang (a partire dall'osservazione delle tracce ancora visibili che esso ha lasciato nell'Universo); mentre il secondo progetto, come ho già spiegato, punta a riprodurre le origini dell'Universo attraverso le collisioni della materia. L'intervista a Michael Doser, scienziato del CERN, la prima del video-saggio (**fig. 98**), ci chiarisce che tutti gli studi del CERN, non solo quello che utilizza l'LHC, sarebbero inattuabili senza l'impiego del rame.

L'oggetto della quarta parte sono le «techniques in extraction as a way of life», definite «displacement techniques […] deterritorialisation techniques, territorialisation techniques, occupation techniques, appropriation techniques […] destruction techniques». La relazione tra lo sfruttamento del rame e l'economia capitalista è analizzata attraverso alcuni passaggi dei discorsi pubblici dell'economista Milton Friedman (in cui sostenne che il capitalismo è una

condizione necessaria ma non sufficiente per la libertà, e che dunque non sempre in presenza del capitalismo vi è libertà, sebbene in condizioni di libertà vi sia sempre il capitalismo, **fig. 99**), che si alternano alle parole di Fernando Cabrales, direttore del CORFO (Corporación de Fomento de la Producción de Chile, organizzazione governativa per la crescita economica del Cile), il quale, intervistato dall'artista, cita a sua volta Friedman (**fig. 100**).

Il montaggio permette di intrecciare strategicamente la visione "dall'alto" neoliberista con la visione "dal basso" di un minatore di Iquique, nel Cile settentrionale, Pedro Aviles, così da far emergere le contraddizioni latenti. Le sue parole mettono in discussione la politica del Cile in merito allo sfruttamento delle risorse naturali, concesso a compagnie straniere in cambio di una tassa (*royalty*), in sostanza una mancata assunzione di responsabilità nei confronti della popolazione autoctona perfettamente in grado di impiegare le proprie risorse manuali e intellettive (una manodopera diversamente specializzata, dall'operaio all'ingegnere e al geologo) per gestire l'industria mineraria del paese. Aviles conclude che se il guadagno per il Cile esiste, questo potrebbe essere di gran lunga maggiore e più equamente distribuito se le risorse non fossero svendute alla concorrenza estera. Le riprese senza commento del desertico paesaggio minerario cileno, di colore rossastro, in cui risuona il rumore dei camion che scaricano il materiale di riporto, subentrano alle parole di Luis Alfonso Jachura, conduttore radiofonico ad Arica, il quale afferma che il Cile non può dipendere in eterno dal rame: ciò che è accaduto con il salnitro (le cui miniere abbandonate sono ora ruderi e reperti storici difesi dallo Stato come patrimonio culturale) potrebbe verificarsi anche con questo prezioso metallo, l'oro cileno.

Le implicazioni filosofiche e sociologiche della posizione del Cile nello scacchiere geopolitico internazionale sono introdotte dai discorsi del filosofo Enrique Dussel e della sociologa Silvia Rivera Cusicanqui. Il primo argomenta la necessità di aggiornare il concetto di "buen vivir", in considerazione del fatto che la modernità (come costruzione storica) è radicata nei miti del progresso e dello sviluppo, che (definiti da Dussel disastrosi e non provati) sono alla base di tutti i progetti scientifici; in opposizione a essi, il "buen vivir" è piuttosto un'armonica completezza antropocosmica, universale, bioetica, biopolitica e anche bioecologica, dal momento che implica sempre una concezione economica della relazione tra gli esseri umani e con il cosmo, e l'aspetto ecologico rientra in questa

relazione economica. Secondo la sociologa, il punto di partenza nel perseguire quest'armonica completezza è la logica comunitaria, le cui teorie, tuttavia, non vanno più cercate in Marx ma nel senso pratico e nella concretezza della vita di una comunità. In quest'ottica lo Stato non è democratico poiché il suo centralismo (la forza totalizzante che uniforma ogni cosa) non concorda con il principio della vera democrazia – permettere alle persone di autogovernarsi indipendentemente da qualsiasi potere sussistente – che invece è coerente con l'esistenza di una grande varietà di comunità reali che autogestiscono la loro vita coralmente. La democrazia è in sostanza la capacità di creare collettività e autocoscienza.

In Cile la fase neoliberista non si è originata dall'interno ma è stata portata come una necessità del mercato globale; il colonialismo neoliberista ha aperto la strada a questo mercato, ma nel farlo ha creato una società in cui alcuni sono "metà cittadini" e devono trovare il modo di competere con i cittadini a tutti gli effetti per essere inclusi nella realtà sociale. Questo dimostra che il colonialismo è stato interiorizzato in ogni forma di soggettività, sostiene ancora la sociologa nel video. La riaffermazione della sacralità della persona, della sua indiscutibile dignità, va di pari passo con un concetto più profondo di "buen vivir", inteso come realizzazione piena dell'individuo ma nella dimensione intersoggettiva della comunità («I am if you are», secondo le parole di Dussel).

Il video-saggio è costruito sull'accorpamento non casuale di materiali eterogenei (interviste, riprese ex-novo del paesaggio cileno, a volte al rallentatore, *found footage*, immagini digitali elaborate al computer, immagini satellitari, sequenze di immagini fisse inserite con effetti di transizione e sovrimpressione, come in **fig. 101**, testi in sovrimpressione, e così via). I materiali *found footage* sono per lo più documentari che a loro volta utilizzano filmati d'epoca e d'archivio; si crea in tal modo una *mise en abîme* del riuso filmico che unisce l'analogico (digitalizzato) e il digitale nella medesima forma. La fonte principale da cui questi documentari (nati, sembra, come resoconti giornalistici e servizi televisivi) sono stati prelevati è l'archivio di You Tube, la popolare piattaforma web di *video sharing*. Il sonoro è ugualmente articolato e si compone delle voci degli intervistati, della voce fuori campo dell'artista – che funge quasi da collante tra le varie parti del video – del parlato dei filmati reimpiegati, dei rumori dell'ambiente ripreso e delle musiche utilizzate in sottofondo ad alcune sequenze. Il video-saggio è sottotitolato in inglese quando il parlato è in spagnolo e viceversa. Nel complesso,

questa congerie di elementi sonori, visivi e grafici si configura come un palinsesto audiovisivo (in cui non sempre il suono e l'immagine si corrispondono)[109] atto a tradurre e interpretare la stratificazione storica attraversata dalle molteplici relazioni oggetto di discussione.

Criterio formale dominante nella costruzione del video (nella concezione originaria e nella sua riorganizzazione per le altre versioni), il montaggio serve a congiungere discorsi situati in punti remoti del tempo e dello spazio, destinati a non incontrarsi se non attraverso la loro calcolata giustapposizione in base al principio di contrapposizione che genera nuovi significati. Ad esempio, all'inizio della quarta parte (nella quale questa strategia è attuata con maggiore frequenza), il commento di Milton Friedman è interrotto sul riferimento all'incremento del benessere dei paesi liberi occidentali che, sosteneva, non è in alcun modo scaturito dalla schiavitù; lo stacco è netto e il passaggio all'intervista al minatore Pedro Aviles si apre con la domanda sulle condizioni di lavoro, tutt'altro che libero: turni pesanti che richiedono un grande spirito di sacrificio da parte di tutti i lavoratori (dodici ore con una di pausa pranzo); un contratto iniziale di un anno e un salario base equivalente a settecento euro; il marcato verticalismo delle compagnie, quindi la possibilità di ottenere maggiori benefici, aumenti salariali e contratti a lungo termine soltanto con il tempo e il duro lavoro nell'industria mineraria. Le compagnie straniere – commenta Aviles – non comprano l'energia idroelettrica (generata dai corsi d'acqua sulle montagne cilene) o le risorse naturali, eppure le rivendono, senza considerare l'impatto umano e ambientale e l'inquinamento. I tanti anni di lavoro, afferma Aviles con evidente commozione, consentono uno standard di vita non elevato ma sufficiente, tuttavia non garantiscono alcun futuro certo una volta terminati (**figg. 102-103**).

Nella versione del video-saggio realizzata per Beatrice Josse, il montaggio serve ad intervallare brevi dichiarazioni di persone dall'identità non indicata e inquadrate in primo piano su uno sfondo neutro. Ad esempio, dopo la sequenza che congiunge le parole di Friedman e di Aviles e una breve carrellata su un paesaggio urbano cileno non specificato, un ragazzo afferma: «Geography as a "rigorous science"»; e una ragazza, nella scena immediatamente successiva, completa il

[109] Ad esempio, la prima parte dell'intervista a Fernando Cabrales, di cui sentiamo soltanto la voce, è montata su immagini prese dall'archivio You Tube (che mostrano il *cityscape* di Chicago e poi il lavoro in un'industria mineraria) e private del sonoro originario.

concetto dichiarando: «As impartial observers of the world» (**figg. 104-105**). Poco dopo, le riprese della miniera di rame Doña Inés di Collahuasi lasciano il posto a un'altra inquadratura dello stesso ragazzo, il quale aggiunge che «In this way, the territories beyond Europe become territories behind Europe» (il concetto è accentuato dal gioco di parole tra "beyond" e "behind", laddove quest'ultimo termine può significare anche "arretrato"). Le immagini del sito della miniera cilena (così come quelle del paesaggio urbano succitato, che non casualmente ritroviamo dopo aver ascoltato questo pensiero), appositamente inserite tra queste asserzioni a due voci, fanno risaltare il contrasto tra una realtà ideale e una situazione reale: la geografia come scienza rigorosa e oggettiva, in cui i paesi sono osservati in base alla loro reciproca posizione relativa sul globo, è rimpiazzata da una geografia reale, in cui altre relazioni definiscono tali posizioni.

Questa sequenza, interamente giocata sul principio contrastivo del montaggio, si chiude con lo spot pubblicitario della International Copper Association, in cui, su una musica trionfalistica, una serie di presentazioni da parte di autorevoli professionisti di prestigiosi settori della conoscenza (design e ingegneria meccanica, microbiologia, tecnologie per le energie rinnovabili, studio del cambiamento climatico, dell'impatto energetico e delle relazioni tra consumo, costi ed efficienza) illustra gli indiscutibili vantaggi dell'impiego del rame in ognuno di essi e si conclude con alcuni motti («copper helps make our world more sustainable», «copper is a vital part of our renewable energy future», «copper does more with less energy»), riassunti nell'entusiastico e corale «Copper makes the world work better» (**figg. 106-107**). Quest'ottimistica opinione sul futuro del mondo si scontra tuttavia con la presa d'atto del disumano impatto dello sfruttamento energetico e del potere economico che si annida dietro questo immaginario positivo: «Science stripped of its humanistic past was to become the fundamental support of biopolitics», e «The scientific representation of space and the state control of the population become instruments of economic power», affermano due ragazzi chiudendo questa sequenza che veicola visioni antitetiche attraverso il movimento altalenante tra immagini e parole in esaltazione reciproca.

Mi preme sottolineare che il montaggio esemplificato da questa successione di scene risalta maggiormente poiché ingloba al suo interno uno spot pubblicitario montato secondo il criterio opposto: l'addizione di inquadrature, parole e immagini stereotipate, presentate in modo analogo se non identico e uniformate dal medesimo

sottofondo musicale, comunica visivamente l'idea che sia possibile sommare i "mondi" di cui tutti gli interlocutori si fanno portavoce (nella frase «copper makes my world work better» ripetuta da ognuno prima del messaggio conclusivo) in un unico e generalizzato "nostro mondo", che il tassello di mondo di cui parlano e di cui hanno esperienza sia in realtà il mondo di tutti. Le voci sono tante ma di fatto la pubblicità suggerisce che esse formano una sola voce; al contrario, il montaggio contrastivo esalta le differenze e le aporie, fa riemergere le voci discordanti e utilizza il confronto dialettico che ne risulta per una meditazione lontana dall'entusiastico e totalizzante scenario prospettato dallo spot. Quest'ultimo è in effetti un esempio calzante di quella rappresentazione dello spazio strumentalizzata dal potere economico, menzionata in chiusura dai due ragazzi.

Le potenzialità del montaggio riguardano anche due o più immagini, fisse o in movimento, nello stesso quadro. Nel primo dei discorsi di Milton Friedman (del 1978), il suo primo piano sulla sinistra è affiancato, formando un dittico, da un'inquadratura fissa e continua dell'esclusivo distretto finanziario di Santiago del Cile, soprannominato "Sanhattan" (dalla fusione tra "Santiago" e "Manhattan"), nel 2009 (**fig. 99**): è l'immagine di uno dei derivati (in questo caso architettonico e urbanistico, ma dalle innegabili valenze simboliche, sociali e culturali) dell'ideologia di cui Friedman, lì accanto, si è fatto promotore in un altro tempo e in un altro luogo.

L'intervista è l'altra principale modalità attraverso cui la regia di Merino riesce a dare risalto a ragionamenti che altrimenti rimarrebbero inespressi. Per esempio, nell'intervista allo scienziato Michael Doser, le domande si fanno ad un certo punto più incalzanti e meno diplomatiche, lasciano il terreno dell'impiego del rame nella ricerca scientifica, su cui l'interlocutore si sente forte, ed entrano nel merito delle relazioni tra quell'impiego e la storia cilena, ambito padroneggiato invece dall'artista. In proposito Doser afferma che ogniqualvolta l'umanità impiega delle risorse ci sono inevitabilmente delle conseguenze per qualcuno e che, se una singola persona interrompesse l'utilizzo del rame, ciò non impedirebbe agli altri di continuare a farne uso, e di conseguenza nulla cambierebbe. A questo punto Merino gli rivolge un'apposita domanda conclusiva, che produce uno strappo nel ragionamento finora costruito dall'intervista sulle molteplici utilità del rame e sull'ineluttabilità del suo impiego: cosa cambierebbe per noi se gli astrofisici riuscissero a trovare l'antimateria (inerente allo studio sulla nascita dell'Universo)?

La risposta, data con evidente imbarazzo e prevista dall'artista, coglie invece impreparato lo spettatore, nella cui mente continua a risuonare anche dopo lo stacco strategico e l'attacco su altre scene: «Tu veux dire dans notre vie de tous les jours? Dans la vie de tous les jours absolument rien» (**figg. 108-111**).

Un altro aspetto interessante riguardante le interviste è l'eventualità della presenza dell'artista nell'inquadratura; solitamente esclusa dal campo visivo (ne ascoltiamo soltanto la voce), poiché situata frontalmente rispetto all'interlocutore e dietro l'obiettivo (così inducendoci a immedesimarci nella scena, occupando idealmente il suo posto), l'artista compare, di spalle e di tre quarti, in un'inquadratura più ampia della conversazione con Fernando Cabrales (**fig. 112**). Questa modalità di presentazione di un dialogo coinvolge lo spettatore diversamente, invitandolo a prendere atto dello scambio comunicativo e a parteciparvi mentre esso si sta svolgendo, suggerendo che quel dialogo lo riguarda in prima persona.

Nel complesso mi sembra che nel video-saggio le parti interlocutorie, che grazie alla regia di Merino interagiscono a livello del significato, siano di tre tipologie: le interviste dell'artista, le interviste dello spot pubblicitario e gli interventi dichiarativi delle persone anonime. Nel primo gruppo (gli intervistati sono Doser, Aviles, Cabrales) l'elemento in comune è lo svolgimento in un'ambientazione sociologicamente determinata: individuiamo degli oggetti interpretabili come marcatori sociali (rispettivamente dei pensili e una scrivania con schedari e fogli ammassati in modo disordinato, un divano e un tavolino con il merletto, infine una libreria con degli schedari, il telefono e le sigarette in primo piano, che Cabrales tocca e sposta più volte); anche quando gli oggetti sono gli stessi (gli schedari e i tavoli per esempio), lo stile dell'arredamento differisce, dicendo qualcosa del soggetto intervistato. Queste interviste si caratterizzano per il manifestarsi della presenza dell'artista attraverso la sua voce (e in un caso la sua immagine) e per l'equilibrio tra il tono colloquiale e il tono formale. Il secondo gruppo non è frutto della regia di Merino ma è da lei utilizzato consapevolmente in relazione alle altre due tipologie: le interviste dello spot hanno un uniforme sfondo bianco, asettico e neutro, che interviene come elemento di continuità tra due tipi studiati di inquadrature e di pose (i piani ravvicinati di tre quarti e quelli più distanti frontali); gli intervistati sono tutti formalmente presentati da titoli dall'accurato lay-out grafico che, assieme al loro abbigliamento, rimandano all'importante ruolo

professionale ricoperto e in virtù del quale sono interpellati. L'ultimo gruppo si connota per l'informale impersonalità: i primi piani sullo sfondo bianco, infatti, inquadrano ragazzi giovani, abbigliati in modo semplice (una felpa, una catenina al collo), ma il loro anonimato, lo sfondo privo di elementi, la frontalità, l'inespressività dei volti abbinata al tono quasi aforistico con cui pronunciano le loro essenziali frasi, stemperano quest'informalità a favore di un'impersonalità prevalente. Richiamando in modo evidente lo sfondo neutro e l'uniformità delle interviste dello spot, queste stesse caratteristiche agiscono in questo caso in contrasto con il significato delle frasi e l'aspetto modesto ma curato dei giovani "oratori"; in tal modo questi interventi dichiarativi si distanziano dalla retorica dello spot e ne sottolineano la studiata costruzione.

Per quanto riguarda le fonti alla base del progetto e della ricerca artistica di Merino, il lavoro dell'artista cileno Juan Downey, sulle proprietà del medium audiovisivo e sulle implicazioni materiali e immateriali del suo impiego nella comunicazione, è stato un punto di riferimento poiché ha messo in primo piano «the human body as a determining and determined element for the systems»[110]. In relazione alla pratica del video-saggio, sono stati importanti per l'artista autori quali Chris Marker, Alain Resnais, Jean Rouch, nonché l'esempio del cinema-vérité e del cinema sperimentale[111]. Merino ha dichiarato di fare «arte politicamente» (riproponendo una nota espressione di Jean-Luc Godard)[112], precisando che ciò non implica fare «la politica dei politici» ma aprire uno «scenario di visualizzazione» politica, vale a dire l'immaginario (la coscienza visiva e politica) delle persone su un determinato tema o problema. L'artista oggi «non solamente fabbrica cose» ma «investiga le cose che fabbrica»: credo che non possa esserci miglior modo per concludere il discorso dedicato a Ingrid Wildi Merino che sottolineando la consapevolezza, implicita in quest'ultima frase, del significato che il proprio ruolo di artista assume nel mondo contemporaneo, la cui realtà è mobile molto più che nel passato, non si può catturare, si possono soltanto cogliere le connessioni, le interferenze, le "finestre spaziotemporali". In definitiva, secondo Merino, il lavoro artistico (come opera e formato) «non è tenuto solamente a una materialità», poiché

[110] Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, p. 22.
[111] Conversazione via Skype tra l'artista e la scrivente del 16 marzo 2018.
[112] Le affermazioni qui riportate sono tratte dalla conversazione via Skype tra l'artista e la scrivente del 16 marzo 2018.

l'artista, soprattutto, «compone un territorio di lavoro» (come metodologia e contesto).

***

Quanto emerso dalla riflessione e dall'opera degli artisti presentati permette di individuare nella condotta etico-politica estrattivista uno degli ambiti in cui il bio-potere è esercitato con grande cura per garantire la prosecuzione del progetto globale del capitalismo, e in cui di conseguenza la diversificata compromissione della vita degli altri equivale (al grado massimo) all'istituzione della nuda vita, ossia all'azzeramento del loro agire politico e di ogni logica democratica. La continuità cronologica della produzione dei tre artisti (dagli anni Ottanta ai giorni nostri), una sorta di ideale consequenzialità in riferimento all'estrattivismo, sottolinea la perdurante attualità del tema. Scelgo di concludere questa prima discussione sui casi di studio con la brillante sintesi offerta dalle parole di Grosfoguel: «Extractivism is a form of blatant fascism, that goes from the "Christianise or I will kill you" of the XVI century, to the "civilise or I will kill you" of the XIX century, to the "develop or I will kill you" of the XX century and to the "democratise or I will kill you" of the XXI century. All these global colonial projects have been associated with the "extractivise or I will kill you" that has been a constant since the XVI century […] This logic of violence, death and impudence has intensified on the planetary level with the rise in prices of metals and minerals due to the financial speculation of the last 7 years, but has been with us since 1492»[113].

[113] Grosfoguel, Ramón, *From economic extractivism…*, in Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *op. cit.*, p. 190.

4. Il lavoro industriale nell'era del capitalismo globale: iconografie a confronto

4.1 Sperimentazione artistica e impegno politico nella produzione videografica di Ursula Biemann

4.1.1 All'origine di *Performing the Border*: il *Border Project*. Temi, linguaggi e tecniche in evoluzione

Ursula Biemann è nata a Zurigo nel 1955, ma si è formata sulla scena americana, tra il Messico e gli Stati Uniti (Boston e New York). L'incontro con le teorie femministe e postcoloniali che iniziarono a circolare sulla scena artistica newyorkese alla fine degli anni Ottanta significò per Biemann l'apertura della sua ricerca artistica al multiculturalismo e all'interdisciplinarietà[1]. Il suo ritorno a Zurigo alla fine del 1991, dopo molti anni di assenza (dal 1982), la obbligò al confronto con una realtà rimasta ferma ai parametri borghesi del convenzionale sistema atelier-galleria: «For someone coming from a critical post-studio art education who saw the role of the artist not so much as the producer but as the mediator and who had […] shifted her focus from work to text, this approach could hardly qualify as an adequate positioning in the wider social context», ha commentato l'artista[2]. Il contesto americano rispondeva maggiormente alle esigenze della sua pratica artistica politicizzata, interessata a sviluppare i temi della migrazione, delle frontiere e degli spazi extraterritoriali, e ad approfondire da una prospettiva di genere i modi attraverso cui si costruisce l'identità sessuale[3].

[1] «Mis proyectos están orientados hacia la investigación y se desarrollan mediante complejas colaboraciones con profesores universitarios, miembros de varias ONG y otros profesionales»: cfr. Ursula Biemann, testo autobiografico senza titolo, in *Centenario. Del pasado al presente. Migraciones*, Santiago de Chile, Museo nacional de bellas artes, 2010 (catal. mostra, Santiago de Chile), p. 106.

[2] Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere – Gender in transnational spaces*, Berlin, b_books, 2000, p. 7.

[3] «La scène artistique de Zürich me paraissait très formelle et conventionnelle dans la façon de procéder et même d'imaginer sa place dans la société»: cfr. Champagne, Delphine, Katell Jaffrès e Charlotte Prévot, *Entretien avec Ursula Biemann*, in *Expériences du divers: Jimmie Durham,*

Dall'incrocio di queste tematiche emerge il soggetto al quale molte delle ricerche dell'artista sono dedicate, la donna migrante lavoratrice.

Il confine e la *free zone* tra il Messico e gli Stati Uniti ha catturato l'interesse di Biemann fin dalla laurea alla School of Visual Arts di New York nel 1986, quando, sulla scia dell'incontro con le teorie femministe, avviò la ricerca sulla posizione delle donne nella divisione internazionale del lavoro, in particolare nella produzione industriale nell'economia globale, quindi nell'ottica dell'ideologia d'impresa capitalista; allora il confine messicano era principalmente oggetto del dibattito socioeconomico[4]. Nell'anno trascorso in Messico per la sua formazione l'artista stabilì contatti con istituzioni e sindacati, con organizzazioni non governative politicizzate e con alcune femministe, per poi proseguire i suoi studi negli Stati Uniti. L'opera di Donna Haraway, autorevole voce accademica in campo storico e filosofico-scientifico e ispiratrice del cosiddetto "cyber femminismo" – che rappresentava una risposta teorico-politica innovativa alla presunta crisi del movimento femminista – è stata per questo una fonte importante nella riflessione di Biemann, incentivandola a proseguire la ricerca dopo il suo ritorno dal Messico alla fine degli anni Ottanta.

Per il suo primo progetto come artista indipendente, infatti, nel 1988 Biemann decise di tornare a Ciudad Juarez, in Messico, per lavorare assieme a un cameraman alla realizzazione di un film in 16 mm in bianco e nero (**figg. 113-116**) che documentasse lo sfruttamento della manodopera femminile sulla frontiera da parte della regione a nord (nelle *maquiladoras*, gli stabilimenti industriali per l'assemblaggio di componenti elettroniche ad opera di una forza lavoro soprattutto femminile). Questo viaggio fu «the coming of age of an artist who would henceforth be ready to go to any unappealing place in the world if her research focus required it», ha scritto l'artista nel 2008[5]. Esso in sostanza preparò il terreno a una pratica artistica basata su un'estesa ricerca sul campo, sulla cooperazione con organizzazioni locali, sulla raccolta di informazioni d'archivio e sulla lettura di testi teorici. Così Biemann avviò *Border Project*, concluso dieci anni dopo con la

Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Taniuchi, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (catal. mostra, Rennes, 1999), p. 102.

[4] Cfr. *Ursula Biemann: mission reports. Artistic practice in the field: video works, 1998-2008*, Umeå Bristol, Bildmuseet, Umeå University, 2008 (catal. mostra, Umeå, 2007-2008, Copenhagen, 2009), p. 14, e Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 6.

[5] Biemann, Ursula, *Going To The Border: An Essayist Project*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 14.

realizzazione del video-saggio *Performing the Border* e incentrato sulle condizioni di vita e di lavoro delle impiegate nella catena di montaggio nell'area di libero scambio tra gli Stati Uniti e il Messico. «Art became a medium through which to get to know the world – not in the sense of discovering the unknown but rather with a view to organizing a wealth of existing knowledge into a complex aesthetic product from which new meaning could emerge», ha aggiunto l'artista[6].

I primi risultati della ricerca si risolsero nella realizzazione di installazioni composite che cercavano di restituire la vastità e la complessità del contesto di indagine. Basate sulla stampa delle fotografie e degli *still* del film realizzati nel 1988 e organizzati in sequenze narrative a parete, tali installazioni si componevano anche di altre immagini e oggetti, ad esempio una pubblicità della Elamex Communications, una società broker delle *maquila* di El Paso, che raffigura una donna azteca e una asiatica una di fronte all'altra di profilo, abbigliate secondo la loro tradizione nazionale, e, in basso, l'inserto testuale che esplicita i maggiori vantaggi della produzione *off-shore* in Messico rispetto all'Estremo Oriente (**fig. 117**). Attraverso un discorso di razza, genericamente esotico/erotico, l'immagine nazionalizza il corpo delle donne, ha spiegato Biemann, e le trasforma in emblemi delle virtù degli spazi *off-shore* del Messico e (presumibilmente) delle Filippine, che viceversa ne risultano "femminilizzati"[7]. A New York (Whitney Independent Study Program, 1987-1988), *Border Project* comprendeva il disegno a parete della linea di confine tra Messico e Stati Uniti, che assieme al groviglio di fili di luci elettriche (simboleggianti tutte le *maquiladoras* a sud del confine) attraversava il campo trasparente di alcuni plexiglas che recavano la stampa serigrafica (molto usata dall'artista a quel tempo) delle silhouette delle donne lì impiegate (**figg. 118-120**).

Tuttavia questo approccio si rivelò riduttivo, perché le trasformazioni sociali e le loro articolazioni teoretiche «should not be reduced to icons»[8]; trovare una forma artistica adatta al tema «was a bit like poking around in the dark […] I kept looking for ways of expressing tough information in a cultural and aesthetic language that would challenge the Western standards of representation both

[6] *Ibidem*.
[7] Cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border: On Gender, Transnational Bodies, and Technology*, 2001, p. 3, https://www.geobodies.org/books-and-texts/texts (accesso del 27/04/2018).
[8] Biemann, Ursula, *Going To The Border…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 14.

visually and institutionally»[9]. Quando iniziò a sperimentare il medium del video dieci anni dopo, l'artista trovò infine il linguaggio appropriato. Nel libro *Been There and Back to Nowhere*, pubblicato nel 2000 con il significativo sottotitolo *Postproduction Documents 1988-2000* – che ne dichiara l'origine videografica e fotografica – Biemann ha riunito il materiale raccolto per i progetti realizzati in quell'arco di tempo, tra cui il *Border Project* e *Performing the Border*. Questi hanno infatti inaugurato un intenso periodo di produzione artistica e videografica socialmente impegnata – ripercorso dalla prima retrospettiva dell'artista in occasione dei dieci anni di attività, tenutasi nel 2007 al Bildmuseet di Umeå (Svezia). Con il suo ricchissimo apparato illustrativo, il volume citato può essere considerato un documento di lavoro composito e una scrittura artistica, a poca distanza dal completamento del progetto decennale. Prima della realizzazione di *Performing the Border*, il *Border Project* è stato presentato in altre occasioni come opera autonoma e sempre in forma installativa (**figg. 121-122**): a Moguer, in Spagna (*Americas*, *Expo Sevilla*, Monasterio de Santa Clara, 1992); a Berlino (*When tekkno turns to Sound of Poetry*, Kunstwerke, 1995); infne a Ginevra (*Environ 27 ans (peutêtre un peu plus)*, Athenée, 1997).

La contestualizzazione del discorso sulla globalizzazione in un luogo specifico è stata fin dall'inizio assimilata da Biemann come metodo per dare concreta rilevanza alla pratica artistica e valorizzare la dimensione locale, che è tanto più importante oggi proprio a causa della prospettiva globale con cui dobbiamo costantemente confrontarci. La genesi del video-saggio *Performing the Border*, del 1999, è imprescindibile da quest'esigenza di rappresentare culture minoritarie e spazi marginalizzati all'interno di spazi e culture dominanti[10]. La scelta della frontiera tra il Messico e gli Stati Uniti – secondo Biemann «un lieu où toutes ces questions se reflétaient parfaitement, et d'une façon très violente», un'autentica «situation de collision»[11] – esprimeva bene anche la sua resistenza verso il concetto di nazionalità, una costruzione culturale alla quale preferiva già allora una territorialità definita da altri tipi di relazione.

[9] Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 6.
[10] La necessità di portare questi temi all'attenzione delle culture maggioritarie è evidenziata dall'artista in particolare in riferimento alla Svizzera (rispetto al più aggiornato contesto newyorkese), definita «un pays qui pense ne rien avoir à faire avec le colonialisme»: cfr. Champagne, Delphine, Katell Jaffrès e Charlotte Prévot, *Entretien…*, in *Expériences du divers…*, cit., p. 103.
[11] *Ivi*, p. 101.

Come l'artista stessa ha dichiarato, la geografia per lei è uno strumento teorico che aiuta a comprendere i complessi movimenti geopolitici e a mettere in relazione «un macro nivel teórico con la micro perspectiva de las prácticas politicas y culturales», per generare «contra-geografías destacando las innovadoras prácticas de supervivencia y resistencia, más que una fascinación por las tecnologías de control»[12]. Non la geografia delle nazioni, dunque, ma quella dei confini e delle migrazioni, da cui guardare ed esplorare le identità definite da precisi dispositivi di controllo (sottolineati ma non sono protagonisti), ma soprattutto le strategie di adeguamento e di resistenza a quei dispositivi. Fin dal *Border Project* e ancora più con *Performing the Border*, Biemann ha tematizzato la frontiera non tanto come confine geografico tra due luoghi da attraversare, piuttosto essa stessa come luogo del tutto peculiare in cui vivere.

Il sociologo tedesco Ulrich Beck, nell'analizzare il problema delle barriere erette per impedire l'ingresso dei migranti nel territorio nazionale, ha affermato che, per sopravvivere, «el emigrante común tiene que convertirse en un artista de la frontera: tiene que esquivarla, utilizarla, atravesarla»[13]. Da un discorso generalizzato sui movimenti migratori (causati di fatto da molteplici fattori) emerge la figura del migrante come «un personaje clandestino, ilegal e indeseado: el indocumentado», ha notato il critico Milan Ivelic[14]. Tuttavia, la specificità dei contesti e delle condizioni del lavoro, in particolare della manodopera industriale, nell'era della globalizzazione, ci invitano a considerare una condotta diversa nei confronti dello spostamento territoriale, agevolato invece che contenuto o scoraggiato laddove è funzionale al mantenimento di determinate condizioni economiche.

Per esempio, le lavoratrici nelle *maquiladoras* erano giovani donne migranti che arrivavano ogni giorno in gran numero a Ciudad Juarez, al confine con El Paso in Texas, in cerca di lavoro (**fig. 123**). In casi come questo, il movimento migratorio convergente verso una regione è persino favorito, e i dispositivi di controllo subentrano semmai per bloccare il flusso in uscita, predisponendo le condizioni che obbligano alla permanenza e facilitano il mantenimento dello status quo (come nei

[12] Ursula Biemann, testo autobiografico senza titolo, in *Centenario...*, cit., p. 106.
[13] Le parole di Ulrich Beck (tratte da *El emigrante común*, in "Revista Humboldt", n. 145, 2006, p. 6) sono riportate dal critico d'arte Milan Ivelic, testo di introduzione senza titolo, in *Centenario…*, cit., p. 5.
[14] *Ibidem*.

campi per rifugiati). La città di Ciudad Juarez e l'area desertica che la circonda sono a tutti gli effetti assimilabili a un luogo di reclusione in cui la dimora e il posto di lavoro coincidono in modo forzato: il confine come luogo geografico diventa luogo di confinamento politico, economico, sociale e culturale. Tra esclusione e reclusione, dunque, la migrazione diventa sinonimo di emarginazione – ma anche di resistenza e sopravvivenza, come vedremo – e la mobilità è parimenti una condizione cui si può essere condannati e un privilegio di cui si può essere privati. La riflessione dell'artista ha evidenziato queste molteplici sfumature, dal momento che esse sono compresenti nella condizione delle lavoratrici delle *maquiladoras*; dalla duplicità del "rimanere fuori" e del "rimanere dentro" emerge l'ambivalenza del confine come luogo instabile e di transito, irreggimentato ma al tempo stesso profondamente anarchico.

Nel 1998 Biemann si è recata nuovamente a Ciudad Juarez, questa volta con una videocamera; il nuovo mezzo permetteva di assemblare immagini, testo, suoni, movimento, tempi e luoghi, in una narrazione in cui il significato di ognuno di questi elementi risultasse reciprocamente enfatizzato. Ne risultava infatti una forma stratificata che incorporava le caratteristiche dell'ampio background d'analisi, la globalizzazione – «the larger conditions framing women's lives on the line between the industrial and the developing world»[15] – esprimendone la complessità in relazione a un suo "campione", uno spazio derivato dalle sue dinamiche. Il considerevole iato temporale tra i due soggiorni ha implicato la ridefinizione dell'approccio anche dal punto di vista critico-teorico: come ha indicato Biemann, «[l]e discours post-colonial avait changé en dix ans; le discours féministe aussi […]. En 1988, mon analyse était fondamentalement féministe-marxiste; entre-temps, mon approche et ma perception de la situation se sont transformées»[16]. L'interesse in sé per il progetto, tuttavia, non si affievolì nel tempo perché toccava le questioni fondamentali che in quei dieci anni impegnarono Biemann «as a (gendered) cultural producer»[17]. La sua prospettiva di genere ha tenuto conto della trasformazione del discorso femminista avvenuta tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta attraverso una riflessione sull'impatto della tecnologia. Cogliendo un mutamento

[15] Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 7.
[16] Champagne, Delphine, Katell Jaffrès e Charlotte Prévot, *Entretien…*, in *Expériences du divers…*, cit., p. 101.
[17] Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 6.

allora recente, Hal Foster ha affermato che la logica del protesico (l'idea della tecnologia come protesi) risalente agli anni Sessanta aveva subito un'intensificazione e variazione del suo significato, e ha fatto riferimento in proposito al "cyber femminismo" di Haraway, in particolare al suo testo *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985)[18].

Il pensiero di Haraway si è distaccato dallo scetticismo nei confronti della tecnologia dominante nel femminismo, che con lei è diventato radicalmente pro-tecnologico. Il termine "cyborg" è il composto di "cyber" (dal greco *kybernàw*, ossia "pilotare", termine reso famoso da "cybernetics", coniato nel 1947 dallo scienziato americano Norbert Wiener per indicare la scienza delle macchine capaci di autoregolarsi) e "organism": l'organismo cibernetico è una fusione tra il corpo biologico e la tecnologia, un corpo modificato da protesi e innesti tecnologici e elettronici (come suggerisce anche il neologismo "bionics", composto di "biology" e "electronics"). Le tecnologie cyborg si distinguono per la maggiore autonomia della macchina sulla componente umana. Il "cyber femminismo" di Haraway, tra pensiero e attività politica, ha postulato una nuova frontiera del cyberspazio, come luogo di positivo incontro tra uomo e macchina in cui poter usare le nuove tecnologie a favore delle donne. Il modello femminista di cyborg proposto da Haraway vive la connessione con la macchina in modo consapevole, sviluppando cioè una coscienza critica nei confronti della tecnologia. Tale consapevolezza era (ed è ancora) particolarmente necessaria nel nuovo ordine mondiale, in cui l'impatto delle nuove tecnologie (di cui Haraway ha riconosciuto anche gli aspetti vantaggiosi) sulla condizione delle donne è spesso violento, in particolare nel contesto della produzione *off-shore* nei paesi in via di sviluppo, che impiega una maggioranza di donne e bambini in condizioni di grave sfruttamento. «Nella sua analisi, il fattore radicale dei nostri tempi è la biotecnologia, cioè il grado di autonomia, padronanza e sofisticazione raggiunte da apparasti industriali e politici che si agganciano direttamente al controllo degli "organismi viventi"», ha scritto la filosofa Rosi Braidotti nell'introduzione a *Manifesto Cyborg*: le biotecnologie sono

[18] Cfr. Foster, Hal, *Il ritorno del reale…*, cit., pp. 222-226. Il saggio di Haraway è apparso su "Socialist Review", n. 80, marzo-aprile 1985, pp. 65-107, ed è stato poi inserito, con il titolo *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

al centro della nuova scena del "biopotere" individuata da Foucault[19]. Era dunque di capitale importanza che il femminismo si applicasse criticamente e politicamente (affrontando e non rifiutando la questione tecnologica) per trasformare i rapporti tra produzione, lavoro e biotecnologie a favore delle donne. Con *Performing the Border*, Biemann si è situata su questo fronte, come vedremo ravvisando nell'operaia delle *maquiladoras* un esempio di organismo cibernetico, tra sfruttamento e conquista della consapevolezza critica della propria condizione di donna lavoratrice nell'economia globale.

Individuando ed esplorando uno dei siti della produzione delle tecnologie che agevolano la nostra «mobile, digital and obsessively visual society»[20], *Performing the Border* documenta il nesso tra il discorso sessuale e di genere, la problematica della migrazione e la condizione di semi-legalità del lavoro deregolamentato e precario di una manodopera in prevalenza femminile (**fig. 124**). Tuttavia, l'intento non era demonizzare la tecnologia: «the way my own existence has been transformed by the new media into a more connected, mobile, and accelerated lifestyle is certainly one of the reasons why I decided to go to this high-tech production site and make it, if only temporarily, into my own production site of digital visualization», ha spiegato l'artista[21]. L'obiettivo era piuttosto rappresentare i meccanismi del potere che producono l'*idea* di confine e determinano le condizioni della mobilità, e soprattutto evidenziare l'impatto sulle vite reali del sistema di sorveglianza e controllo e ancor più la reinvenzione delle forme di esistenza che consentono di resistere e di adeguarsi al regime del confine "performandolo".

4.1.2 La performatività del confine: il caso di Ciudad Juarez

Performing the Border (1999, Svizzera/Messico, video monocanale, 43 minuti) è stato esposto in numerose occasioni a livello internazionale (tra le prime apparizioni, alla Biennial of the Moving Image St. Gervais, Ginevra, 1999, dove ha

[19] Cfr. Haraway, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1995, pp. 9-101. Per la citazione, *Ivi*, p. 13.
[20] Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible: Performing the Border*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 20.
[21] Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., pp. 1-2.

vinto il *Palmarès award*, mentre tra quelle recenti, in *Women at Work*, Universidad Politecnica, Valenza, 2017). Il video-saggio è ambientato nel 1998 nella città messicana di Ciudad Juarez e nell'area desertica intorno ad essa, al confine con El Paso. La frontiera era anzitutto economica: nella regione a sud erano installate le *maquiladoras*, mentre in quella a nord le sedi finanziarie delle società statunitensi titolari. L'industria della comunicazione funzionava grazie alla separazione fisica e alla cooperazione a distanza tra le "capital-intensive operations" a nord e le "labor-intensive operations" a sud (l'assemblaggio di componenti elettroniche lungo tutta la frontiera)[22]. Biemann è tornata a Ciudad Juarez dopo l'istituzione degli accordi NAFTA (North America Free Trade Agreement, entrati in vigore nel gennaio del 1994), per vedere come questi avevano influito sulla regione. Modificando il sistema normativo riguardante il trasferimento di merci e capitale, gli accordi hanno eliminato le barriere al commercio e all'investimento fra i paesi membri; hanno istituito la più vasta zona di libero scambio nel mondo e agevolato di conseguenza la delocalizzazione delle imprese e la stabilizzazione delle *maquiladoras* in termini economici e politici. Questi accordi, infatti, hanno adeguato alle esigenze della globalizzazione i preesistenti programmi di industrializzazione (il Programa Nacional Fronterizo del 1961 e il Programa para la Industria Manufacturera, Maquiladora y de Servicios de Exportación, IMMEX, del 1970) promossi dal governo messicano come misure per favorire la penetrazione delle multinazionali (per lo più statunitensi) e accrescere l'occupazione[23].

La globalizzazione economica aveva un significato profondamente diverso sui due lati del confine: il sogno dell'era postindustriale, della società della tecnologia e del consumo del nord lasciava il posto a sud a una società industriale in cui era ancora la logica della produzione economica a governare e plasmare le vite di tutti, determinando relazioni e rappresentazioni della soggettività ancora

[22] «This is where microelectronic components are being produced for information processing, medical instruments, cyber technologies, satellite systems, identification and simulation technologies, and optical instruments for the aeronautic and military industry»: *Ivi*, p. 1.

[23] Sebbene pensati come misure temporanee, i programmi ebbero una rapida espansione negli anni successivi, soprattutto nei settori elettronico e tessile; le maquiladoras rappresentavano un grande vantaggio economico per i due paesi coinvolti nelle trattative: il basso costo della manodopera, le agevolazioni fiscali e le esenzioni doganali erano un incentivo agli investimenti stranieri, i quali stimolavano le esportazioni permettendo di rilanciare l'economia messicana. Cfr. Dorocki, Sławomir, e Paweł Brzegowy, *The maquiladora industry impact on the social and economic situation in Mexico in the era of globalization*, in Wójtowicz, Mirosław e Anna Winiarczyk-Raźniak (a cura di), *Environmental and socio-economic transformations in developing areas as the effect of globalization*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe UP, 2014, pp. 93-110.

legate a categorie sessuali, di genere, di razza e nazionalità. I benefici economici, non equamente distribuiti, e la mobilità erano connessi ai vincoli della zona franca del confine, che hanno stabilito la libera circolazione delle merci ma impedito il libero movimento delle persone che le producevano (distinte dai consumatori del nord e dunque dequalificate al di sotto della categoria delle cose). In proposito Biemann ha parlato di "geo-bodies": il corpo non appartiene più a individui che si autodeterminano, ma è un corpo collettivo, parte di una collettività che serve a perseguire gli interessi geopolitici[24]. Questo regime profondamente discriminatorio era rivelato dall'unilateralità del confine e dalla separazione tra zone di produzione e zone di consumo paradossalmente coesistente con lo statuto transnazionale della regione.

I luoghi in cui il confine si materializzava, e su cui il video-saggio si è soffermato, sono l'insediamento urbano (improvvisato, privo di infrastrutture, elettricità e acqua corrente, e costruito con i materiali riciclati dalle fabbriche, **fig. 125**), la fiorente industria dell'intrattenimento sorta in città, l'area industriale (**fig. 126**) e la recinzione del confine. Il soggetto su cui l'artista si è concentrata, la lavoratrice delle *maquiladoras*, incorporava tutte le forme di marginalizzazione poste in essere dal confine (quella economica, quella sessuale e di genere, ma anche gli stereotipi razziali). «Global labor in the south is feminized, migratory and ghettoized, and thus streamlined for maximized productivity. Only bodies which allow themselves to be exchanged, commodified and recycled will be granted a visa for the transnational production site. At the border, everyone is processed into a transnational subject», ha commentato l'artista[25]. Nelle *maquiladoras* erano assunte prevalentemente donne in giovane età, che dunque costituivano la maggior parte della popolazione di Ciudad Juarez, una città industriale in cui le attività urbane e la vita privata (in totale assenza di politiche pubbliche, la vita al confine era organizzata sul principio dell'iniziativa comunitaria che provvedeva a garantire i basilari servizi sociali) erano sovradeterminate dal posto di lavoro, fino a confondersi con esso. Il video-saggio fa emergere alcuni dei sistemi di regolazione del lavoro, della riproduzione, del genere e della sessualità orientati sul soggetto

[24] «The post-human age expressed in futuristic imagery, computer-generated for us by the hottest designer tanks in the North, is living out its dark side here on the border»: Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 1. Per il concetto di *geo-body*, cfr. *Ivi*, p. 3.
[25] Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 20.

femminile, evidenziando come le condizioni di esistenza instaurate al confine sconvolgano le identità tradizionali.

Lo sfruttamento economico del corpo femminile implicava il suo logoramento fisico nel quotidiano lavoro di assemblaggio di microcomponenti elettroniche che richiede precisione ottica, manualità e delicatezza. Gli occhi e le dita, componenti biologiche fondamentali destinate a usurarsi, erano dunque incentivo all'assunzione e ugualmente determinanti nel licenziamento. L'ironia è profonda: il corpo femminile è un bene votato al consumo a beneficio della produzione e del consumo di altre merci. In questo Biemann ha ravvisato quell'intreccio tra corpo biologico e "corpo tecnologico", tra corpo naturale e "corpo cibernetico" – «the Mexican female cyborg»[26], risultato della fusione dell'«organic body with the machine environment» delle *maquiladoras* – che in alcuni casi può generare un conflitto – la produzione e la riproduzione, incarnate dallo stesso corpo, ne sono un esempio[27]. Il corpo biologico era infatti limitante dal punto di vista del profitto economico e dunque andava circoscritto, riconfigurato, disumanizzato e inserito in un processo di continuo e periodico ricambio.

I dispositivi di controllo si estendevano dal corpo della donna alla sua posizione sociale. Le rappresentanze sindacali erano proibite; il soggetto femminile era considerato più vulnerabile e docile, presumibilmente incapace di organizzarsi in un movimento operaio (anche per questo nelle fabbriche erano assunte preferibilmente donne, **fig. 127**). Anche in questo caso, dunque, erano pienamente operanti lo stereotipo e la discriminazione di genere. Quest'ultima faceva inoltre affidamento su un sistema familiare patriarcale: le giovani donne subivano le pressioni delle famiglie, in particolare dei membri maschi, a loro volta determinate dalle condizioni di povertà e disagio sociale in cui queste versavano. Discriminazione sociale, economica e di genere si saldavano e obbligavano le

[26] *Ibidem*. Del concetto di "cyborg" Biemann ha dato due esempi: «[t]he workers' bodies are linked to the workbench through prostheses that protect them from excessive electromagnetic charges during the assembly process»; inoltre, «[i]t is not unusual on weekends to see women with a curled pink cable strapped to their wrist for fear of forgetting the device on Monday morning. In the women's self-perception, their physical integration with the technological is becoming a permanent fixture». Cfr. *Ivi*, p. 24.

[27] La politica del controllo forzato delle nascite prevedeva degli accertamenti mensili per assicurare che le lavoratrici non fossero in stato interessante (i test di gravidanza erano obbligatori e l'esito positivo implicava il licenziamento immediato): cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., pp. 6-7; per la citazione e per i concetti di "corpo tecnologico" e "corpo cibernetico", cfr. Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 24.

operaie ad accettare le condizioni lavorative, sanitarie e salariali: l'alternativa (la libertà di parola, la richiesta di un miglioramento di tali condizioni) equivaleva alla perdita del posto di lavoro, alla condanna alla disoccupazione, alla povertà per la propria famiglia e alla prostituzione come unica alternativa[28], che tuttavia era comunque praticata nei fine-settimana (**fig. 128**). In questo caso, infatti, la prostituzione non era generata dalla domanda dei clienti ma dalla necessità delle donne di compensare i bassi salari con guadagni supplementari; dunque il mercato del lavoro sessuale e quello del lavoro industriale erano profondamente intrecciati, «turning the border not only into a gendered but also a highly sexualized terrain»[29]. Le compagnie transnazionali traevano vantaggio da questo intreccio, e la prostituzione era dunque favorita. Quest'ultima «[was] not just part and parcel of a tax-free consumer binge» che aveva luogo sul confine; «it [was] a structural part of global capitalism» per il quale la donna lavoratrice era letteralmente interpellata nella sua sessualità[30]. In sostanza, la prostituzione era un derivato dell'economia delle *maquila*.

Il meccanismo di controllo agiva anche sulle possibilità di disporre del proprio tempo. Per raggiungere gli stabilimenti, situati in periferia, le lavoratrici dipendevano da un servizio di trasporto gestito da compagnie private e regolato da tariffe esorbitanti (fino a un terzo dello stipendio mensile). Le ore trascorse sul posto di lavoro e quelle impiegate per recarvisi e tornare a casa privavao della possibilità di gestire la vita privata e familiare in autonomia. Attraverso questo sfaccettato insieme di strategie, le aziende condizionavano e determinavano la vita delle impiegate sia all'interno che all'esterno del luogo di lavoro, disponendo anche del loro tempo libero. Costrette a trascurare la famiglia, le donne erano protagoniste di una indotta e repentina fusione tra la funzione riproduttiva e la sfera privata e domestica, tradizionalmente femminile nella società messicana, e dall'altro lato quella pubblica della produzione e del lavoro per lo più maschile. Assumendo la

[28] Le industrie della regione condividevano una lista nera in cui erano elencati i nomi delle persone indesiderate, tra cui figuravano i "nemici" del programma *maquila*, vale a dire le persone sospettate di tentare di alterare le condizioni lavorative nelle *maquiladoras*; le liste di questo tipo sono proibite dalla legge poiché annullano ogni possibilità per un disoccupato di trovare un impiego altrove. Le operaie delle *maquiladoras* erano di fatto obbligate ad accettare la propria situazione lavorativa per paura di perdere il posto e l'opportunità di trovarne un altro presso un'altra industria della zona, costringendo le proprie famiglie a pagarne le conseguenze. Cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 6.

[29] Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 20.

[30] Per entrambe le citazioni, Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 8.

funzione produttiva in quanto principale forza lavoro nella più importante industria nazionale, le donne erano al centro di una profonda ridefinizione dei ruoli di genere e dei concetti stessi di mascolinità e femminilità foriera di conflitti su più livelli; questo fenomeno, che in teoria è sintomo di un'emancipazione della donna sul lavoro e tra le mura domestiche, nel caso di Ciudad Juarez era frutto del suo soggiogamento in entrambi i contesti.

Il regime oppressivo e le contraddizioni prodotte sul confine obbligavano a escogitare modi d'esistenza alternativi; la resilienza consisteva nel reagire al potere non per rovesciarlo ma per conviverci. La flessibilità e la trasgressione come forme di sopravvivenza caratterizzavano infatti alcune soggettività peculiari esemplificate dall'esempio di Concha, «the female passer», che ha reinventato la pratica di introdurre clandestini nel territorio statunitense, conosciuta colloquialmente con il termine "coyote"[31]. Concha aiutava infatti le donne incinte a oltrepassare il confine di notte per raggiungere un ospedale statunitense, dove potevano usufruire di un'assistenza che era loro negata nella regione transnazionale e partorire dei bambini americani (nella speranza di ottenere poi documenti validi anche per sé stesse). Concha conosceva il territorio e i suoi pericoli, sapeva come affrontarli, e soprattutto individuava i punti deboli nel sistema di sorveglianza sul confine, i sentieri non controllati, le fenditure e i buchi nella recinzione. Le strategie escogitate nel corso della sua vita per il proprio sostentamento economico sono state molteplici, soprattutto in seguito alla militarizzazione e chiusura del confine verso gli Stati Uniti nel 1994, che rese più severe e aggressive le disposizioni verso i migranti[32].

L'ultima parte di *Performing the Border* affronta l'inquietante fenomeno degli omicidi seriali che si sono verificati a Ciudad Juarez dal 1995. Centinaia di donne sono state uccise secondo uno schema affine: donne magre e dai lunghi capelli neri, povere, per lo più lavoratrici (raramente studentesse), sono state violentate e torturate, accoltellate o strangolate, e i loro corpi gettati nel deserto (**fig. 129**). Molte non sono state identificate (spesso si trattava di donne appena trasferite

[31] Per la citazione, Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 28. Per il riferimento alla figura del "coyote", cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 10.

[32] Per un approfondimento sulla storia di Concha, sui metodi di sopravvivenza escogitati prima di iniziare ad aiutare le persone (non solo donne incinte) ad attraversare il confine, attività per cui era conosciuta in tutta l'America Centrale, cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., pp. 9-11.

in città, dunque non conosciute). Secondo Biemann, interpretare questi delitti come generica violenza contro le donne (come espressione di una società sessista e maschilista[33], come crimini passionali o violenza domestica) oppure come conseguenza delle condizioni socioeconomiche locali (estrema povertà, mancanza di educazione, asservimento economico, prostituzione, traffico di droga, criminalità e migrazione), è semplicistico e pertanto insufficiente, considerata la peculiare fisionomia del confine – sebbene questi siano senza dubbio fattori implicati. Per questo motivo l'artista ha ipotizzato una relazione di causalità, come vedremo successivamente, tra questa espressione estrema di violenza e la forzata industrializzazione cui la regione è stata sottoposta.

Il video-saggio è introdotto dalla voce dell'artista messicana Bertha Jottar, la quale afferma: «In a way you do need the crossings for the border to become real otherwise you just have this discursive construction […] there is nothing natural about it, in fact it's a highly constructed place that gets reproduced through the crossings of people, because without the crossing there is no border, right? It's just an imaginary line, it's a river or it's just a wall»[34] (**fig. 130**). È la dimensione sociale a istituire il confine – le persone che lo vivono, le relazioni che instaurano in funzione della sua presenza, le invisibili relazioni di potere che lo governano. Quello tra gli Stati Uniti e il Messico è, come qualsiasi altro confine, «a highly performative place»[35]. Come evidenziato da questa breve definizione basata sulle parole di Bertha Jottar, Biemann ha esteso il concetto letterale di confine (limite di un territorio) attraverso l'idea di performatività (da *to perform*, ossia "compiere", "eseguire"), che implica che il confine si realizza nell'attraversamento, è prodotto e riprodotto in modo continuo dal passaggio delle persone che, impiegandolo, lo mettono in atto. Ritengo che l'attuazione del confine e la sua influenza sul quotidiano svolgersi della vita autorizzino un'altra interpretazione dell'idea di performatività, derivante dall'altro significato del verbo *to perform*, ossia

[33] «The fact that the police haven't bothered to investigate the crimes is just another sign of male consent to this scenario»: *Ivi*, p. 11.
[34] Introduzione di Bertha Jottar, sequenza d'apertura del video-saggio *Performing the Border*, 1999. Il *video script* è pubblicato in Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., pp. 88-131 (per la parte citata, *Ivi*, p. 89).
[35] Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 1. «Thanks to her [Bertha Jottar, n.d.a.] perceptive contribution, the performative aspect of the borderlands came to play a central role in the video», ha scritto Biemann precisando così il suo debito nei confronti dell'artista messicana: cfr. Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 20.

"rendere". Da questa prospettiva, il titolo potrebbe alludere alla produttività (non meramente economica e materiale) del confine, che da limite può essere trasformato in risorsa di cui avvantaggiarsi. Le soggettività alternative su cui una parte del video-saggio si sofferma – l'esempio di Concha, che ha vissuto *dell*'attraversamento del confine – indicano che una situazione in partenza svantaggiosa può diventare una fonte di ispirazione per plasmare la propria identità trasgressiva anche grazie alla performatività del confine intesa in questo senso.

«Where we had thought of borders as being stable political boundaries, performativity introduced the idea that their coherence and intelligibility are, in fact, culturally constructed through a reiterative practice»[36]: questo cambiamento di prospettiva ha permesso all'artista di riflettere sulla forza disgregante del potere ma soprattutto sulle molteplici pratiche sociali generate dal confine e sulla sua peculiare geografia, aspetti sui quali il video si focalizza e dai quali emerge la categoria della differenza. Sul piano discorsivo il confine si costituisce nella separazione dei territori tra i quali è posto, ma nel concreto si materializza nell'attraversamento che li unisce, iscrivendoli nella stessa regione transnazionale. A livello simbolico quest'ultima si definisce per la propria ambivalenza (la coesistenza di due società nel medesimo luogo); come in quella di confine, tuttavia, anche nella definizione di regione transnazionale non vi è nulla di naturale, poiché essa è una costruzione giuridica e politica frutto di accordi che varcano i confini politici dei paesi, ma su di questi instaurano un regime d'eccezione in cui separazione e unione, esclusione e inclusione si confondono.

Dalle rappresentazioni e dai discorsi mediatici non traspare quasi mai la rilevanza del confine come presupposto geografico e politico per il mantenimento di determinate condizioni economiche; esso è generalmente presentato come un luogo in cui si concentrano violenza e criminalità, illegalità e disagi sociali ed economici – un'equazione data per scontata e le cui cause, il più delle volte note, non sono menzionate[37]. «The media, it seems», ha concluso Biemann in proposito, «has mistaken the effect for the cause»[38]. Questo è un esempio di quella distanza

[36] *Ibidem*.
[37] «Where is all this desease, poverty, and contamination coming from? From the border. So we have to heal this wound through various systems of militarization, purification, cleansing. It's like a surgical place»: introduzione di Bertha Jottar, sequenza d'apertura del video-saggio *Performing the Border*, 1999, dal video script, in Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 89.
[38] Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 8.

tra ciò che è detto di una situazione (la retorica) e ciò che realmente la caratterizza individuata nel giornalismo dall'espressione "facts on the ground"[39]. Nel caso di Ciudad Juarez, tutti i fenomeni descritti – il controllo e la gestione dell'individuo (del suo corpo, del suo tempo, della sua sfera affettiva), la prostituzione, gli omicidi seriali – sono sintomi della drastica modernizzazione e industrializzazione cui la città è stata sottoposta, sono stati generati cioè dalla necessità di influire sulla capacità produttiva della regione, ergo delle donne che vi lavoravano. Non si tratta di stabilire schematicamente una relazione di causalità, ma di sottolineare le corrispondenze e le sincronie. È altrettanto inappropriato categorizzare le soggettività emergenti dal confine, un luogo in cui i fenomeni e le identità sono alla ricerca costante di forme di adeguamento o trasgressione. Il confine è generato dal conflitto tra interessi ed esigenze opposti e pertanto la sua rappresentazione deve essere quanto più possibile ambivalente.

4.1.3 La rappresentazione visiva e simbolica del confine: dalla descrizione alla concettualizzazione

«Accepting that the continuous performance of difference materializes and reinforces borders like this one, how can we make these abstract relations visible?», si è chiesta l'artista nel cercare il modo opportuno di dare una forma visiva alla sua ricerca. Il primo problema si è presentato nella fase stessa delle riprese, che ha dovuto affrontare circostanze proibitive: l'insediamento industriale era recintato e il suo perimetro costantemente monitorato, l'ingresso (limitato in alcune aree, del tutto vietato in altre, per esempio negli stabilimenti) avveniva sempre sotto stretta sorveglianza, protettori e guardie affollavano i bar e i club. La determinazione dell'artista a ritrarre una situazione per lo più preclusa alla vista si è tradotta nella ricerca di soluzioni alternative che compensassero «the strict image regime of corporations […] by finding information on the web, interviewing workers, copying and commenting on news material, grasping images in passing and constructing a complex whole»[40]. Dunque il contenuto del video-saggio è stato in parte deciso da

[39] Cfr. *B-Zone. Becoming Europe and Beyond*, Berlin-Barcelona, KW Kunst-Werke-ACTAR, 2005 (catal. mostra, Berlino, 2005-2006, Barcellona, 2007), p. 10.
[40] Per questa e la precedente citazione, Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 24.

limiti oggettivi, una circostanza evidente per esempio nell'assenza di riprese del lavoro di assemblaggio all'interno delle *maquiladoras*. Sarebbe tuttavia errato attribuire il suo approccio visivo indiretto principalmente a un divieto imposto dall'esterno. L'artista ha anzitutto riflettuto sul valore documentario delle immagini, incontrando il secondo problema avanzato dal suo progetto, riguardante il significato della rappresentazione realistica. Sebbene il video senza dubbio incrementi la nostra conoscenza di Ciudad Juarez dandoci delle informazioni integrative (con il commento parlato e scritto), rifugge dalla descrizione figurativa e narrativa di una *tranche de vie* messicana colta in un momento storico ben preciso e rifiuta il canonico valore controinformativo che ci si potrebbe attendere in questo caso. Il video non promette l'accesso alla realtà, né pretende di essere più sincero delle rappresentazioni aziendali, ha precisato l'artista[41].

«Le problème de représentation ne se situe pas seulement, en effet, au niveau médiatique, au niveau des images et du langage. L'exclusion, la marginalisation de certains groupes […] est aussi une marginalisation urbaine, un refoulement vers la périphérie», ha affermato Biemann. «Mettre ces deux niveaux en relation»[42] è ciò che ha fatto in *Performing the Border*. Come il titolo stesso suggerisce ulteriormente (*to perform* significa anche "rappresentare"), il confine come luogo di marginalizzazione urbana – la quale si riflette anche sul piano discorsivo e visivo – è messo in scena, "realizzato", nel video-saggio, o meglio per suo tramite; la forma visuale del video, con le sue immagini in movimento, materializza la ricerca complessiva in una performance del confine, sottraendolo all'invisibilità. In sostanza, lo statuto performativo appartiene alle immagini così come al confine L'artista, infatti, era interessata al ruolo che la produzione di immagini ha nella costruzione dell'idea di confine nei discorsi e nelle pratiche sociali: l'autentico soggetto del video-saggio non è dunque il confine, bensì il problema della sua rappresentazione (per la quale tuttavia la conoscenza del luogo e delle sue dinamiche e la conetstualizzazione critico-teorica sono essenziali). Di conseguenza il lavoro artistico è diventato parte integrante del meccanismo di costante ricostituzione del confine implicito nella sua performatività, per cui la referenzialità (il confine come soggetto della rappresentazione) e la riflessività (la

[41] Cfr. *Ibidem*.
[42] Per questa e la precedente citazione, Champagne, Delphine, Katell Jaffrès e Charlotte Prévot, *Entretien…*, in *Expériences du divers…*, cit., p. 104.

rappresentazione del confine come oggetto della riflessione artistica che (ri)produce simbolicamente del confine) alla fine combaciano.

I luoghi esplorati guadagnano in tal modo una concettualizzazione che è loro solitamente preclusa a causa della condizione di isolamento e invisibilità. Tuttavia, ha aggiunto Biemann, la visione non è mai completa, così come la posizione dell'artista non è mai neutrale, anzi è un filtro critico attraverso cui il discorso passa: «Je considère mon travail comme une traduction symbolique, je produis de la signification. Je développe une stratégie issue de ma propre analyse de la situation et cette analyse est nourrie de théories […] Les trois stratégies essentielles consistent à donner un moment d'auto-représentation, de le contextualiser et de créer une structure dans laquelle les rapports peuvent se transformer»[43]. Il potenziale critico e trasformativo implicito – intervenire in un contesto per consentire alle persone marginalizzate di accedere a uno spazio culturale in Europa – è messo in primo piano da Biemann, che però riconosce anche un limite rispetto ai cambiamenti attuabili: l'intervento artistico può soltanto creare le condizioni percettive e conoscitive, svolgendo anzitutto un'azione critica.

Non deve sorprenderci che l'analisi dei meccanismi di controllo e repressione che contraddistinguono il confine emerga solo secondariamente dal video. L'artista ha preferito esporre in dettaglio il contenuto informativo della sua ricerca in alcuni interventi scritti. Alla specificità linguistica del video è stato assegnato piuttosto il compito di costruire un discorso alternativo alla retorica ufficiale e all'immaginario condiviso sull'idea di confine. Infatti, riprendendo le parole di Biemann, il cambiamento non è una questione di mera informazione[44]. È un pensiero importante, dal momento che il video-saggio è una delle innovative forme documentarie della contemporaneità e pertanto risponde anche della finalità informativa che storicamente appartiene al genere. Recuperare e discutere i "facts on the ground" relativi a Ciudad Juarez era evidentemente lo scopo del video non per informare e svelare l'"altra verità", ma per restituire (in parte) la complessità di uno specifico ambiente creando uno spazio alternativo di visibilità, laddove la rappresentazione ufficiale, soprattutto mediatica, lo appiattisce e semplifica. Per questo l'artista ha scelto il linguaggio peculiare del video-saggio, di cui ha sottolineato il carattere ibrido (documentario e artistico, politicamente impegnato e

[43] *Ivi*, p. 106.
[44] Cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 5.

soggettivo); esso, grazie alla sua ambivalenza e riflessività (l'ostentazione del carattere costruito e simbolico della rappresentazione), opera simultaneamente a livello artistico, teorico e politico, è in sostanza «an aesthetic and discursive form of video making»[45]. Pertanto stabilisce una distanza anche dalla retorica "controinformativa" del documentario tradizionale.

In *Performing the Border* riscontriamo tutte le caratteristiche del video-saggio. Strutturalmente l'opera è costruita sull'alternanza tra parti narrate dalla voce di Biemann e interviste da cui questa è assente. L'impiego della voce fuori campo si tiene lontano dai rischi propri di questo strumento di narrazione (per esempio il paternalismo e la pedanteria). Essa non è autoritaria né appesantisce l'ascolto con un eccesso di informazioni; piuttosto accompagna le immagini argomentandole e speculando, alternando il registro teoretico con quello poetico (**figg. 131-132**)[46]. Sulla seconda immagine il commento scritto e quello parlato, con frasi differenti, riflettono sulla difficile posizione in cui le giovani donne si trovavano una volta arrivate sulla frontiera: «She leaves her family and travels long distances to work on the border. She leaves behind the towns of Zacatecas, Durango, Torreon […] to move up to the Rio Grande», afferma la voce di Biemann, che poi conclude con accento emotivo, «She is the hope of those she leaves behind». Quindi riprende ad argomentare: «Here she faces transnational employers, white factory bosses, a new social system, different family values, gender relations at work, competition with her co-workers, economic imbalances in the family, power relations with her father and brothers and later with her husband». Come prima, dopo un momento di pausa, la voce fuori campo conclude l'elenco e cambia registro, ora lirico e meditativo, producendo un contrasto: «She is still a girl. Can she find a way to steer through these cultural ruptures?»[47].

Sebbene la narrazione sia fortemente soggettiva, la voce non è sempre coerente (come se non fosse identificabile con un unico soggetto): l'io narrante, un'artista femminista bianca, si è mosso da una prospettiva marxista, incentrata

[45] Cfr. Biemann, Ursula (a cura di), *Stuff it…*, cit., p. 8; per la citazione, *Ivi*, p. 11.
[46] Il commento scritto e quello orale non coincidono; sulla prima immagine la voce narrante dell'artista argomenta l'esistenza di un nesso tra la violenza estrema degli omicidi seriali e i processi di industrializzazione: «Serial killing is a form of public violence proper to a machine culture. The Industrial Revolution has produced famous serial killers. Our era of the Second Industrial Revolution, also called "the information society", has outsourced production to the U.S.-Mexican border, exporting, at the same time, this urban pathology». Cfr. Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., p. 129.
[47] Cfr. *Ivi*, pp. 110-113.

sulle condizioni lavorative, a una postcoloniale, post-fordista e post-umanista, nel tentativo di comprendere come trasporre in un'estetica contemporanea la rappresentazione del lavoro aggregando un discorso teoretico che includa l'idea di performatività, una critica alla tecnologia e le teorie di genere[48]. In sostanza, la discussione è condotta a partire da diverse fonti, e tale circostanza si evince dalla forte soggettivazione della voce dell'artista; questa così dichiara apertamente il carattere costruito del video-saggio, che incorpora l'istanza documentaria nell'impulso all'invenzione artistica.

Anche l'elaborazione acustica è stata orientata verso la creazione di uno spazio artificiale; infatti il sonoro dell'ambiente è stato in gran parte sostituito da una base di suoni elettronici. L'intervento dell'artista è altrettanto evidente sulle immagini, alterate nei colori e nella riproduzione e arricchite da effetti di visualizzazione (distorsioni e sovrapposizioni, **fig. 133**). Per esempio i *video still* **figg. 134-136,** che mostrano show televisivi (presumibilmente un concorso di bellezza femminile e, nella **fig. 137**, cantanti in costume tradizionale), fanno parte di una breve sequenza montata a loop, introdotta dal titolo "Gender matters to capital" e abbinata a una base di musica elettronica ripetitiva; attraverso il montaggio l'artista ha fatto corrispondere la velocità e il numero di riproduzioni della sequenza visiva e il suono, in modo da dare letteralmente il tempo ai movimenti della ragazza al centro. La voce narrante introduce la sequenza e anticipa il senso della sua enfasi crescente: «Capital has fled from Canada and the United States to Mexico, where it is still legal to place gender specific advertisements. The maquila program management has shown a strong preference for women, especially young, single women workers»[49]. In sostanza, sia il registro visivo che quello acustico sono stati volutamente distaccati dalla loro base reale affinché, da meramente descrittivi, si convertissero entrambi in elementi discorsivi. Passando dal livello dei fatti a quello delle ipotesi e manipolando le riprese in postproduzione

[48] Cfr. Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 24: muoversi all'interno di questo complicato quadro teorico, ha precisato l'artista, all'epoca significava provare ad abbattere «the ideological boundaries that defined the field of cultural production around these issues. Working through these tricky problems», ha poi aggiunto, «eventually helped me to define my own cultural position».
[49] Cfr. Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere…*, cit., pp. 100-101.

digitale, «[t]he material space is thus technologized, dislocated, dematerialized and prepared for a different interpretation»[50].

Performing the Border ha interpretato i diversi modi attraverso cui sia il confine che l'identità sono prodotti, decostruiti e riconfigurati, soffermandosi su alcune figure significative – la donna *coyote*, l'operaia addetta all'assemblaggio, la prostituta, l'omicida seriale. L'impegno teorico e il valore interpretativo sono evidenti sin dalle prime sequenze, nelle quali non casualmente è raccontata la storia alternativa di Concha. Nonostante siano in minoranza e il loro impatto sia modesto su scala globale, Biemann ha ritenuto fondamentale teorizzare le soggettività trasgressive e nomadi di cui questo percorso di vita non convenzionale è un esempio. Esso contraddice l'immagine della donna remissiva e obbediente (e il tipo di corpo sfruttabile) costruita intorno alle lavoratrici delle *maquiladoras* e favorita dal capitalismo d'impresa della globalizzazione. Quello di Concha non era un attraversamento definitivo, con lo scopo di diventare qualcun altro dall'altra parte del confine, ma un transito continuo della zona transnazionale grazie al ricorso di sempre nuove strategie per aggirare le predominanti strutture di potere sulla sua traiettoria clandestina. Con la sua attività sovversiva, transitoria, profondamente dinamica, e con la sua "infedeltà" a qualsiasi identità o programma nazionale, Concha sfuggiva al sistema di controllo straordinario instaurato al confine e a qualsiasi categorizzazione entro l'ordinario discorso sulla cittadinanza[51].

La mediazione di Concha consentiva alle donne di riprendere in modo strategico il controllo sul proprio corpo e sulla sua funzione riproduttiva; tuttavia, le circostanze straordinarie in cui ciò accadeva evidenziano come questa funzione, naturale e abituale (identificata con la norma) ma interdetta o comunque non accettata sul confine, diventasse trasgressiva ed eccezionale, dunque espressione di potere perché sottraeva al sistema l'oggetto del suo controllo biotecnologico. Il soggetto femminile errante incarnato da Concha esemplifica la fluidità e la natura effimera della vita al confine e conferma ancora una volta che l'esistenza "nomade" «of an intellectual in the North is not equal to the one evolving in resistance to corporate politics in the South»[52]. Tale fluidità – tra la dimensione rurale e quella

[50] Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 24.
[51] Cfr. Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., pp. 10-11.
[52] *Ivi*, p. 11: con questa frase l'artista si riferiva ai «cultural critics and cultural producers».

urbana, tra forme precarie di sopravvivenza e presenza di una cultura altamente tecnologizzata, tra produzione e riproduzione (che nell'attività di Concha si sono combinate in una forma ancora diversa, in cui il conflitto è stato convertito in risorsa per tutti i soggetti coinvolti) – non è sinonimo del venir meno dei confini, ma della loro instabilità, è cioè generata dall'intenzione di oltrepassarli, di trasgredirli. Nel video-saggio questo tipo di soggettività è trattato appositamente prima degli altri (il serial killer, la prostituta occasionale e la donna-robot che produce microcircuiti giorno e notte), poiché è quello che meglio incarna l'intelligenza potenziale dell'esistenza sul confine e il suo carattere sovversivo: «[t]hese semi-legal road narratives deserve our attention, for they represent the expression of vital, alternative desires emerging in a place where the competitive global market has imposed its imperatives»[53].

Il confronto con il fenomeno degli omicidi seriali, riservato all'ultima parte del video-saggio, ha richiesto un approccio formale specifico: «it is theoretical speculation that becomes the primary mode of my artistic analysis», ha scritto l'artista annunciando un territorio vago e rischioso, «that a journalist chronicler or documentary filmmaker would rather avoid», ma che era «the only productive way of dealing with these crimes»[54]. Nella conclusione, infatti, il terreno dei pochi fatti noti è presto abbandonato in favore delle ipotesi critiche: l'artista sostiene che si debba leggere il profilo dell'omicida seriale in relazione al carattere sociale, politico ed economico del confine. Il serial killer confonderebbe il limite fisico del proprio corpo con il confine nazionale (sarebbe cioè attratto dal carattere transnazionale del confine) e i suoi crimini sarebbero un'espressione particolare della multiforme trasgressione dei limiti normativi, ossia del violento conflitto tra corpi, sessualità e tecnologia che caratterizza la zona di confine, quindi un altro sintomo del collasso delle identità convenzionali che si verifica in questo luogo peculiare.

In particolare Biemann ha posto l'accento sui parallelismi tra questa compulsiva forma di violenza sessuale e la produzione industriale e le tecnologie nella contemporanea società di massa: tra la serialità dei crimini da un lato e quella

[53] Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 28: «In more recent years, a veritable industry has developed around these trans-border breeding practices, which involve travel agents specializing in "birth tours" and US clinics advertising their services in Mexico for delivering babies and obtaining birth certificates and passports for a set fee».
[54] Per questa e le precedenti citazioni, *Ibidem*.

del processo di assemblaggio dall'altro, ma anche tra la psicologia e le patologie dell'omicida seriale (che non sa delimitare e riconoscere la propria identità e quella degli altri) e le tecnologie di «identification, registration, and simulation»[55] che sono prodotte a Ciudad Juarez. L'incapacità di autocoscienza dell'omicida seriale si è tradotta nella violenza diretta all'asse della differenza sessuale: in questo ambiente del tutto singolare in cui la marginalizzazione economica e sul lavoro si rispecchiava in quella sessuale e di genere, l'"altro da sé" acquisiva molteplici significati e diventava «[a] gendered other […] undistinguishable, exchangeable, and reduced to a number in a body count» (**figg. 138-139**). Inoltre, la stessa incapacità di autocoscienza, che comporta una sorta di fusione del corpo dell'omicida con l'ambiente sociale, secondo Biemann è connessa all'estrema permeabilità tra i corpi e l'ambiente riscontrata nella zona di frontiera, una sorta di osmosi ravvisabile nella rarefazione dei confini tra il tessuto urbano e il deserto, tra lo spazio privato, le case, e lo spazio pubblico ma non definito dell'esterno, sostanzialmente autogestito dalla comunità. L'assimilazione tra il soggetto e l'ambiente si rispecchiava nella condotta trasgressiva del serial killer per il quale «persons and landscapes, bodies and technologies, public and private merge literally»[56] (**fig. 140**). In sostanza, l'assassino seriale a Ciudad Juarez riproduceva pubblicamente le forme di violenza proprie del confine (i vari sistemi di discriminazione e oppressione, la robotizzazione del soggetto femminile) attraverso la sua disgregante e spersonalizzante performance sul corpo delle donne; le similitudini individuate dall'artista a completamento della sua teoria sono estreme: «What the industry constructs as consumable, disposable bodies is literally tossed into the desert nearby informal "garbage disposals". In his own morbid way, the serial killer does nothing more than to make literal and visible the prevailing discourse. The serial killer's identitary transparency makes him the perfect mediator between discourse and institution. *He is THE performer*»[57] e il confine è il luogo perfetto per la sua esibizione.

---

[55] Biemann, Ursula, *Performing the Border…*, cit., p. 12. Biemann deve questi parallelismi all'analisi culturale del profilo del serial killer del professor Mark Seltzer, che tuttavia, ha specificato l'artista, non si riferisce ai casi di Ciudad Juarez, rispetto ai quali comunque il suo studio risulta molto rilevante: cfr. *Ivi*, pp. 12-13.

[56] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 12: «Exchangeability appears to be a determining factor in the murders reported in Juarez. Not only do the victims have a similar physical profile but also […] many bodies are found wearing clothes that belonged to other missing women».

[57] *Ivi*, p. 13, corsivo mio.

In conclusione, tale condotta patologica urbana mostra quanto profondamente la società postindustriale sia implicata in quella produttrice, con conseguenze materiali molteplici a livello locale. Il video mette profondamente in dubbio il carattere democratico dell'integrazione capitalista. La performatività del confine è certamente una questione di rappresentazione, e questa tuttavia rivela i risvolti concreti su persone reali, le giovani donne delle *maquiladoras* messicane. «Based on the understanding that the border is performed as much through the multiple and variable crossings as it is through the discursive and imaginative work done on it», Biemann ha intravisto la strategica importanza della creazione artistica come atto in se stesso performativo, come mediatrice delle altre azioni che materializzano la realtà del confine e come ambito per una sua nuova rappresentazione politica. «I hope that *Performing the Border*», ha scritto l'artista, «communicates these theoretical and artistic insights, which reach beyond the documentary claim of representing social reality»[58].

4.2 Produzione di immagini e immagini della produzione: il contributo teorico e artistico di Allan Sekula

4.2.1 La teoria fotografica

Allan Sekula è nato nel 1951 a Erie, in Pennsylvania; è stato un fotografo ma anche un critico, teorico e scrittore ed ha insegnato dal 1985 fino alla sua morte, avvenuta nel 2013, a Los Angeles, al California Institute of the Arts. Trasferitosi da bambino con la famiglia a San Pedro, l'area portuale della città di Los Angeles, ha vissuto fino agli anni del college familiarizzando con la ricca vita sociale del porto e subendo il fascino del mondo del mare. Iscrittosi alla University of California San Diego, lasciò il programma di biologia marina per studiare arti visuali dopo aver frequentato alcuni corsi con John Baldessari. Nel corso dei suoi studi è entrato in contatto con alcuni fotografi di sinistra socialmente impegnati (Martha Rosler, Fred Lonidier, Phel Steinmetz). Dai primi anni Settanta, la fase iniziale dell'arte

[58] Per questa e la precedente citazione, Biemann, Ursula, *Making the Transnational Intelligible…*, in *Ursula Biemann: mission reports…*, cit., p. 20.

concettuale, Sekula ha realizzato progetti fotografici, *slideshow*, testi e registrazioni sonore (anche alcune performances e installazioni all'inizio del decennio). Sebbene con le sue opere guardasse da vicino al cinema, si è tenuto lontano dalle *moving images* (con l'eccezione di pochi lavori video dei primi anni Settanta e dei primi anni Ottanta) fino al 2001 quando, cambiando approccio, ha realizzato *Tsukiji*, la prima opera alla quale ha dato l'appellativo di film.

La sua produzione artistica comprende i libri fotografici in cui testo e immagini concorrono a esplorare complessi temi sociali ed economici, in particolare le conseguenze della globalizzazione nel mondo del lavoro; essa è inscindibile dai contributi critico-teorici, per lo più saggi di teoria e storia della fotografia, in particolare sull'immagine documentaria nei media e nell'arte. I saggi raccolti nel suo primo libro, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, del 1984, hanno ridefinito nel profondo la funzione e il valore della fotografia documentaria, affrontando in modo rigoroso i problemi delle convenzioni della rappresentazione, del suo valore etico-politico, dei meccanismi di produzione ed esposizione delle immagini, e affermando idee che successivamente si sono tradotte, certamente aggiornandosi, in una pratica artistica diffusa. Sekula sosteneva che non basta documentare le realtà sociali e le relazioni economiche e politiche, occorre soprattutto delineare con la fotografia uno spazio interpretativo per riflettere criticamente e suggerire la possibilità di un cambiamento; con il tempo ha quindi sviluppato un linguaggio visivo che rispecchiasse la sua prospettiva critica. Per questi motivi la sua poliedrica attività di fotografo e teorico, che gli è valsa numerosi riconoscimenti, non poteva non essere considerata in questa tesi.

La fotografia è un enunciato frammentario ed incompleto, «it carries, or is, a message […] that depends on some external matrix of conditions and presuppositions for its readability […] a photograph communicates by means of its association with some hidden, or implicit text»[59]. Il contesto di produzione e di presentazione sono parimenti importanti nella determinazione del significato delle fotografie, che da sole presentano significati potenziali, diversi a seconda del testo

[59] Sekula, Allan, *On the Invention of Photographic Meaning*, in Id., *Photography Against the Grain…*, cit., p. 4: «the word "text" is merely a suggestion of the weighty, institutional character of the semiotic system that lurks behind any given icon», ha precisato Sekula. E ancora, più avanti, «it is impossible even to conceive of an *actual* photograph in a "free-state", unattached to a system of validation and support, that is, to a discourse»: *Ivi*, p. 8, corsivo nel testo.

in cui sono inserite; non esiste, in sostanza, un "grado zero" dell'immagine fotografica. In un archivio di fotografie, secondo Sekula, assistiamo all'annullamento della differenza o radicale antagonismo dei significati, sospesi in «a relation of *abstract visual equivalence* between pictures»[60]. Questo discorso risulta rilevante in riferimento all'esposizione o pubblicazione di fotografie (soprattutto perché Sekula ha adottato entrambe le modalità di presentazione), che possono limitarsi a un confronto formale, puramente visivo, se ambiscono come gli archivi a un «universal inventory of appearance […] a compulsive desire for completeness, a faith in an ultimate coherence»; in tal caso isolano le fotografie decontestualizzandole, ma al contempo le mettono in relazione uniformandole. In questo duplice effetto si ravvisa la natura contraddittoria degli archivi, in cui i significati sono annullati e tuttavia sulle fotografie pesa un modello empirista di verità, che deve essere considerato con sospetto; laddove producono questo effetto, le mostre e i libri implicitamente rivendicano l'autorità e l'illusoria neutralità dell'archivio[61].

In queste circostanze, i criteri di selezione e interpretazione delle immagini (quali includere e come presentarle) rimangono spesso invisibili a causa dell'intrinseco inganno della fotografia, ossia il suo apparire come il riflesso naturale di uno stato di cose, ciò che Sekula ha indicato con le parole di Roland Barthes come "naturalizzazione del culturale". Questa può essere interrotta riportando l'attenzione critica proprio sul sistema selettivo e interpretativo degli insiemi di fotografie e sviluppando un alfabetismo fotografico (*photographic "literacy"*); la lettura dell'enunciato fotografico, secondo Sekula, è possibile, nonostante esso ci appaia come un linguaggio indipendente da qualsiasi contesto e universale[62]. Questa duplice illusione discende direttamente dal mito della verità fotografica, a cui Sekula chiaramente negava ogni fondatezza. Qualsiasi incontro significativo con una fotografia – sosteneva all'opposto – avviene necessariamente a livello della connotazione, poiché le proprietà semantiche non sono ad essa intrinseche ma l'esito di una relazione culturalmente determinata; il potere del

[60] Sul significato fotografico e l'archivio, cfr. Sekula, Allan, *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism* (1983), in Wells, Liz (a cura di), *The Photography Reader*, New York, Routledge, 2003, pp. 443-452 [pp. 444-445]; per la citazione, *Ibidem*, corsivo nel testo.
[61] Cfr. *Ivi*, p. 446; per la citazione, *Ibidem*.
[62] Cfr. *Ivi*, pp. 446-447. Per il concetto di "photographic literacy" in opposizione all'illusione della fotografia come linguaggio universale e indipendente, cfr. Sekula, Allan, *On the Invention*..., cit., pp. 4-5.

«folclore» della pura denotazione, inoltre, è pericoloso, poiché genera una mitica aura di neutralità intorno all'immagine fotografica e dunque la eleva allo status di documento legale e prova testimoniale[63].

Qualsiasi esercizio critico che non consideri queste circostanze è inutile e falsamente innocente. L'analisi della fotografia, secondo Sekula, si fonda sulle sue determinazioni culturali e punta al recupero del suo significato originario, dipendente dal contesto storico e sociale di produzione; si tratta per quanto possibile di risalire, nelle parole di Sekula, alla funzione retorica stabilita dall'autore. Nessuna immagine può essere separata dal compito che le è stato affidato: «a photographic discourse is a system within which the *culture* harnesses photographs to various representational tasks. […] Every photographic image is a sign, above all, of someone's investment in *the sending of a message*»[64]. Tuttavia, è proprio questo uno dei punti più dibattuti delle teorie sulla fotografia: la limpidezza rispetto all'intenzione di comunicare un messaggio o la tendenziosità della sua retorica. Negare la parzialità della funzione comunicativa in favore del presunto valore di verità (Sekula ha usato in proposito il concetto di *disclaimer*, una dichiarazione di non responsabilità rispetto al messaggio, che sarebbe intrinseco all'immagine, dunque neutrale) è insensato, poiché il discorso fotografico può nascondere la propria retorica ma non può sfuggirle: «the problem at hand is one of *sign emergence*; only by developing a historical understanding of the emergence of photographic sign systems can we apprehend the truly *conventional* nature of photographic communication». Nel saggio *On the Invention of Photographic Meaning* (1975), Sekula poneva già chiaramente la questione del valore documentario della fotografia nei termini della consapevolezza della comparsa del segno, dunque della natura convenzionale della rappresentazione fotografica: il suo

[63] Cfr. *Ivi*, p. 5: con questo ragionamento volto a sostenere la dipendenza del significato fotografico da un contesto esterno (e dunque a criticare i meccanismi fuorvianti di alcuni siti espositivi della fotografia), Sekula respingeva la distinzione fatta da Roland Barthes tra denotazione e connotazione, laddove la prima si identifica, secondo Sekula, con il presunto valore di verità dell'enunciato fotografico, mentre la seconda individua il suo significato culturalmente determinato.

[64] *Ivi*, pp. 5-6, corsivo mio. Sekula ha analizzato due fotografie, *Immigrants going down gangplank, New York* (1905), di Lewis Hine, e *The Steerage* (1907), di Alfred Stieglitz, per dimostrare che qualsiasi sistema di lettura delle immagini, ognuno definito da criteri specifici, intrattiene con esse una relazione superficiale. L'esercizio critico o di lettura cui Sekula in questo caso si riferiva è evidentemente diverso dalla critica cui attribuiva la fondamentale capacità di interrompere la "naturalizzazione del culturale"; si tratta in un caso di un'invenzione letteraria prodotto del mestiere critico, mentre nell'altro dell'attività critica che punta al recupero della situazione discorsiva originaria della fotografia. Cfr. *Ivi*, pp. 6-8.

riferimento a un'indagine sociologica retrospettiva sull'immagine (nell'arte alta e nella cultura in generale) era un invito a estendere l'azione critica e l'alfabetismo fotografico a tutta la storia della fotografia[65].

La separazione tra arte e documento che ha attraversato la cultura fotografica fin dal XIX secolo è implicata dal quesito sul valore artistico della fotografia. Nell'analizzare la relazione tra questa e l'arte, Sekula ha individuato due argomenti prevalenti, quello scientifico (la fotografia come documento e prova) e quello artistico e spirituale (la fotografia come opera d'arte, feticcio e reliquia), entrambi originati dalla presunta verità fotografica. Al discorso scientifico pertiene il potere informativo dell'immagine, associato da Sekula alla sua riproduzione di massa; mentre a quello spirituale-artistico pertiene il potere espressivo associato da un lato alla carica affettiva e all'uso privato e dall'altro all'unicità dell'opera d'arte (in entrambi i casi la fotografia è considerata un oggetto prezioso, irriproducibile).

Tutto il percorso di legittimazione della fotografia come arte, per contrastare l'accusa di sterile riproduzione della realtà, si è fondato sull'artigianalità del processo fotografico, ha esasperato l'abilità tecnico-manuale e la creatività dell'autore nel tentativo di colmare la distanza tra questa e la macchina. «I would argue that the devolution of photographic art into mystical trivia is the result of a fundamental act of closure […] effected in the first place in order to establish photography *as an art*. A clear boundary has been drawn between photography and its social character», ha scritto Sekula, che sosteneva la necessità di ridimensionare questo estetismo estremo «for a meaningful art, of any sort, to emerge»[66]. Tale riduzione non implica negare il valore artistico alla fotografia – in generale «the creative, affective, and expressive aspects of cultural activity»[67] – ma stabilirlo nella sua specificità linguistica, che, per Sekula, è inseparabile dal suo carattere sociale.

---

[65] Per la citazione, il concetto di "*disclaimer*" e il riferimento alla prospettiva sociologica per la comprensione storica della fotografia, cfr. *Ivi*, p. 6 (corsivo nel testo). Il saggio è uscito per la prima volta su *Artforum* nel 1975 ed è stato ripubblicato in diverse occasioni: *On the Invention of Photographic Meaning*, in "Artforum", vol. 13, n. 5, gennaio 1975, pp 36-45; in Goldberg, Vicki (a cura di), *Photography in Print*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1981, pp 452-473; in Burgin, Victor (a cura di), *Thinking Photography*, London, Palgrave Macmillan, 1982, pp 84-109; in Sekula, Allan, *Photography Against the Grain*…, cit., pp 3-21.

[66] Per l'intera citazione, Sekula, Allan, *On the Invention*..., cit., p. 16, corsivo nel testo. Per i due poli del discorso fotografico nel XIX secolo, cfr. *Ivi*, pp. 8-16. Sekula ha ribadito la questione in Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…*, cit., p. 53, in cui auspicava «a fundamental break with idealist esthetics, a break with the notion of genius», nonché in Sekula, Allan, *The Traffic in Photographs*, "Art Journal", vol. 41, n. 1, primavera 1981, pp 15-25 [pp. 15-16].

[67] Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…*, cit., p. 53.

La sottomissione all'estetismo (l'invenzione della fotografia come arte alta) è equivalsa alla negazione dell'integrazione sociale della fotografia, che è stata così snaturata. Il referente esterno la àncora a una funzione metalinguistica. In sostanza, i due livelli di connotazione – «a level of *report*, of empirically grounded rhetoric, and a level of "spiritual" rhetoric» (la forma oppositiva comune ma fuorviante è "fotografia documentaria" *versus* "fotografia d'arte") – non si escludono[68]. L'esasperazione del livello spirituale-artistico ha poi portato alla trasformazione del fotografo, «regardless of working context, into an autonomous *auteur* with a capacity for genius»[69]. L'elevazione della fotografia a "bella arte" suggeriva che l'autonomia creativa poteva coesistere con la macchina, tuttavia ha avuto secondo Sekula degli effetti collaterali che hanno finito per riattribuire l'aura, per usare il termine di Benjamin, a una tecnologia di comunicazione di massa. Occorreva ricordare che la fotografia rivendica il suo valore in base a entrambi i discorsi tra cui è sospesa; ma soprattutto comprendere come essa opera nelle società industriali avanzate, come leggere la produzione e la ricezione di immagini ordinarie nella vita quotidiana. La questione riguarda la storia culturale materialista e non la storia dell'arte[70]. È dunque preliminare riflettere sulle idee correlate di storia e realtà.

La considerazione della fotografia come documento (storico) ha portato Sekula a sottolineare anzitutto l'equivoco alla base del concetto di storia, che la fotografia spesso asseconda: «awareness of history as an *interpretation* of the past succumbs to a faith in history as *representation*»; l'osservatore si trova cioè ad affrontare non la *scrittura* bensì la *comparsa* della storia. Si crea così un circolo di reciproca legittimazione tra la narrazione storica, l'archivio e i documenti[71]. L'idea della storia come apparizione del passato nelle immagini fotografiche pecca sia di storicismo (l'esistenza di una progressione lineare dal passato al presente) sia di positivismo (la possibilità di una conoscenza oggettiva e scientifica del passato), che insieme danno luogo a una visione estremamente riduttiva della causalità

[68] Cfr. Sekula, Allan, *On the Invention*..., cit., pp. 18-21; per la citazione, *Ivi*, p. 18, corsivo nel testo.
[69] Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…*, cit., p. 54, corsivo nel testo: parallelamente si è verificata la trasformazione della «photographic print into a privileged commodity».
[70] Cfr. Sekula, Allan, *Reading An Archive…*, cit., p. 450, corsivo nel testo.
[71] «Historical narration becomes a matter of appealing to the silent authority of the archive, of unobtrusively linking incontestable documents in a seamless account. (The very term "document" entails a notion of legal or official truth, as well as a notion of *proximity to* and verification of an original event)»: *Ivi*, p. 447, corsivo nel testo. Per la citazione, *Ibidem*, corsivo nel testo. Anche l'enfasi posta sulla differenza tra scrittura e comparsa della storia, nella frase successiva, è data dal corsivo originario del testo di Sekula.

storica. La storia è fatta degli eventi ma soprattutto delle relazioni da cui gli eventi scaturiscono. Il diffuso utilizzo delle fotografie come illustrazioni della storia suggerisce che gli eventi che possono essere rappresentati siano quelli rilevanti ma le relazioni (sociali, economiche, politiche) sono un oggetto storico diverso: come rappresentarle? Sekula intendeva richiamare l'attenzione sulla complessità e sul carattere relazionale della realtà storica, che non possono essere ridotti a icona e il più delle volte vanno perduti nella trasformazione della storia in spettacolo visivo[72].

Inoltre questa trasformazione avviene senza considerare il contesto di produzione e l'originario utilizzo delle fotografie, sorvolando cioè sulla loro eventuale faziosità – quali altri soggetti o istituzioni sociali, oltre all'autore, parlano per loro tramite, quali vincoli economici e politici li legano, infine quali eventuali interessi sono in gioco. Il rischio intrinseco a questa sensazione di onniscienza generata dallo spettacolo della storia è l'immedesimazione dello spettatore «with the technical apparatus, with the authoritative institution of photography». Infine, l'impiego acritico delle fotografie come documenti storici le trasforma in oggetti estetici: «the pretence to historical understanding remains, although that understanding has been replaced by aesthetic experience» – del resto l'estetismo è di per sé un rischio insito nella decontestualizzazione delle fotografie[73].

La fotografia che ha come soggetto il lavoro e i lavoratori, in particolare il settore industriale, permette di esplorare la relazione tra cultura fotografica e vita economica e dunque di approfondire la discussione sul mezzo dalla prospettiva materialista della storia culturale. Nel saggio *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism* (1983), incentrato sui meccanismi sociali della fotografia in un contesto industriale, Sekula ha sostenuto che la comprensione di questa tipologia di fotografie «cannot be reduced to a knowledge of economic conditions» (necessaria ma insufficiente); «we also need to grasp the way in which photography constructs an imaginary world and passes it off as reality». La fotografia costruisce un'economia immaginaria e ha un ruolo nel legittimare e normalizzare le relazioni di potere esistenti e la loro influenza sulla vita dei

[72] Cfr. *Ivi*, pp. 447-448.

[73] *Ivi*, p. 448. L'artista pop, secondo Sekula, esemplifica l'arroganza postmoderna e il segreto elitismo dell'estetismo: assegnare alle fotografie un valore estetico in virtù di un presunto sguardo superiore: «a patronizing, touristic, and mock-critical attitude toward "kitsch" serves to authenticate a high culture that is increasingly indistinguishable from mass culture in many of its aspects, especially in its dependence on marketing and publicity and its fascination with stardom». Cfr. *Ivi*, p. 449.

lavoratori. È un punto cruciale che rimane spesso (e appositamente) inespresso, causando la depoliticizzazione del significato fotografico (la negazione del suo valore politico)[74]. Le fotografie industriali ci appaiono "scientifiche", neutrali, tuttavia sono ambigue; anzi «a zone of virtually unacknowledged *affects* can also be reached by photographs such as these, touching on an aesthetics of power, mastery, and control»: la retorica del progresso che pervade questo genere di fotografie è la copertura ideologica necessaria di un'"estetica dello sfruttamento"[75]. Viceversa, anche nelle fotografie apparentemente più sentimentali, in cui il potere emozionale del mezzo emerge maggiormente, l'emotività è connessa alla realtà del lavoro e delle condizioni economiche, ai meccanismi sociali e politici sotterranei.

«Pictures that depict fixed moments in an interconnected economy of flows: of coal, money, machines, consumer goods, men, women, children. Pictures that are themselves elements in a unified symbolic economy – a traffic in photographs – a traffic made up of memories, commemorations, celebrations, testimonials, evidence, facts, fantasies»[76]: rivelandosi contestualmente in questa tipologia di fotografie, i due livelli mostrano chiaramente che l'oggetto d'analisi di uno sguardo storico (e fotografico) profondo sono le relazioni economiche, sociali e politiche, di cui le immagini possono cogliere solo alcuni momenti o aspetti. In conclusione, l'analisi storica e la fotografia, secondo Sekula, si fondano sulla consapevolezza che né i contenuti, né le forme, né le molte ricezioni e interpretazioni dell'archivio delle conquiste umane possono essere considerati innocenti; al contrario, questo archivio deve essere letto dal basso, da una posizione solidale con coloro che, dislocati e zittiti, sono resi invisibili dalla macchina del profitto e del progresso.

4.2.2 Impegno politico e valore documentario dell'immagine: il realismo critico

Il saggio fondamentale per comprendere il valore documentario della fotografia per Sekula è *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* (1978), dedicato alla critica politica del genere

[74] Cfr. *Ivi*, pp. 443-444 (per le due citazioni, *Ivi*, p. 443).
[75] *Ivi*, p. 451, corsivo nel testo: «the cloak for an aesthetics of exploitation».
[76] *Ivi*, p. 450.

documentario, ritenuta necessaria[77]. Sekula era molto critico nei riguardi del sistema artistico, poiché ravvisava un professionismo basato sulla domanda del mercato, su incarichi accademici, esposizioni mediatiche ricorrenti e un mecenatismo aziendale sempre più pretenzioso[78]. La posizione privilegiata occupata dagli artisti nella società capitalista aveva un'autonomia che mancava alla più comune figura del lavoratore salariato (che spesso, anche oggi, coincide con il visitatore del museo). In sostanza, i problemi dell'arte contemporanea erano il riflesso di una più ampia crisi culturale e ideologica connessa alla mentalità capitalista e alla sua credibilità in declino.

Nei paesi capitalisti avanzati e in quelli industrializzati, il controllo politico si fonda sull'autoritarismo delle istituzioni che influenzano la formazione degli individui, quali la scuola e i mass media. Proprio alla critica del sistema scolastico americano, Sekula ha dedicato nello stesso periodo il progetto fotografico *School is a factory* (1978-1980), che, alternando fotografie in bianco e nero, testi, schemi e pannelli grafici, sviluppa un discorso sociologico-politico di opposizione al sistema capitalista americano, per mettere in discussione l'insegnamento (non soltanto della fotografia) la cui ortodossia ha lo scopo di plasmare le persone affinché accettino e si integrino al sistema. La prima immagine allegorizza efficacemente il concetto: sullo sfondo di un paesaggio che appare deserto e disumanizzato (nonostante il prato curato e il complesso degli uffici della Fluor Corporation), le mani di un uomo sorreggono il modellino di una scuola poggiato su un imbuto, nel quale si riversano tante figurine modellate in modo identico (**fig. 141**); le mani rappresentano la categoria dei capitalisti, uomini d'affari e imprenditori (identificabili dal polsino della giacca con il simbolo del dollaro) e le figurine e l'imbuto sono una metafora

[77] Secondo Sekula, gli artisti dovevano attentamente considerare i successi e gli errori nel linguaggio documentario del passato, «the close historical partnership of documentary artists and social democrats […] the co-optation of the documentary style by corporate capitalism»; soprattutto dovevano riflettere sulla relazione tra estetica e politica, su come liberarla «from the authoritarian and bureaucratic aspects of the genre, from its implicit positivism», e su come produrre un'arte «that elicits dialogue rather than uncritical, pseudo-political affirmation»: cfr. Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…,* cit., p. 58. Il saggio, apparso per la prima volta su "The Massachusetts Review", vol. 19, n. 4, dicembre 1978, pp. 859-883, è stato ripubblicato in Liebling, Jerome (a cura di), *Photography, Current Perspectives*, Light Impressions, 1978, pp. 231-255, e in seguito in Sekula, Allan, *Photography Against the Grain…*, cit., pp 53-75. La posizione critica di Sekula va dunque considerata in base al momento storico in cui scriveva.

[78] «Over the past five years, a rather cynical and self-referential mannerism, partially based on Pop art, has rolled out of this cul-de-sac. Some people call this phenomenon "postmodernism"», concludeva Sekula; e ancora: «[a]rtist and patron coalesce in a petit-bourgeois dream fleshed-out in the realm of a self-valorizing mass culture. […] High art is rapidly becoming a specialized colony of the monopoly capitalist media». *Ivi*, pp. 54-55.

della spersonalizzazione degli individui nella massa cui l'istituzione scolastica contribuisce. La didascalia di accompagnamento è piuttosto esplicita nell'indirizzarci verso quest'interpretazione: «Our schools are, in a sense, factories in which the raw materials are to be shaped and fashioned into products to meet the various demands of life. The specifications for manufacturing come from the demands of the twentieth-century civilization, and it is the business of the school to build its pupils to the specifications laid down»[79].

La medesima iconografia, che riecheggia (e forse ricalca volontariamente) l'inquadratura del ciak pochi istanti prima dell'azione, riappare altre volte nella sequenza narrativa, per esempio in due immagini in cui lo sfondo della Fluor Corporation (una multinazionale del settore edilizio, **fig. 141**) è sostituito dalle facciate di un ufficio del collocamento e della sede di una società informatica (**figg. 142-143**): la riproduzione di questa peculiare iconografia, con minime alterazioni, sembra voler alludere al conservatorismo sociale e al carattere fittizio del sistema scolastico, che *aziona* meccanismi standardizzati delineando scenari sostanzialmente identici; non importa a quali occupazioni fossero destinati i giovani studenti di questa e di altre scuole, poiché «the fusion of organized science and big business» li collocava esattamente dove ne aveva bisogno[80]. Tra visione documentaria (ravvisabile nelle *college scenes*, **fig. 144**) e palese artificialità della messa in scena, l'impostazione dell'opera affidata al montaggio di elementi verbali e visivi ridefinisce l'idea di narrazione e comunica l'immagine di un'istituzione scolastica fortemente gerarchizzata che favorisce l'immobilismo sociale, opposta a quella incoraggiante diffusa dalle brochures promozionali.

La didascalia di un'altra immagine (**fig. 145**) recita: «Not far from Disneyland, an art museum stands at the edge of a huge "exclusive" shopping center. The trustees of the museum are aerospace executives, bankers, and fast food and car wash kings. As collectors, they seem to favor Pop Art and minimal painting and sculpture. Art instructors from the community colleges bring their students to the museum to see the latest trends»[81]. Quest'immagine, con la sua descrizione, condensa tutto ciò che in quegli anni Sekula affidava al testo critico *Dismantling*

[79] Sekula, Allan, *School is a Factory (1978-1980)*, [s.l.], [s.e.], [s.a.], p. n. n. [p. 2]. Il progetto è scaturito dall'esperienza di Sekula come insegnante in un Community College della California del Sud, in cui, dal 1976 al 1979, tenne dei corsi serali di storia della fotografia.
[80] Cfr. *Ivi*, [pp. 2, 4-5].
[81] *Ivi*, [p. 12].

Modernism, Reinventing Documentary: la riflessione sui nessi esistenti tra il sistema e il mercato dell'arte e il sistema educativo americani, cui si aggiungeva il ruolo dei mass media. Tale riflessione diventava costruttiva nel momento in cui auspicava una lotta per un "autentico socialismo", l'unica soluzione pratica possibile alla crisi della società (e dell'arte) contemporanea e alle sue disuguaglianze. Un'arte politica efficace opera contro quelle istituzioni, sosteneva Sekula: «a critical representational art, an art that points openly to the social world and to possibilities of concrete social transformation». Era inoltre importante proporre forme dialogiche di educazione, ridefinire e ampliare il concetto di pubblico – anche se, ammetteva, senza una politica di opposizione coerente, la cultura d'opposizione rimane provvisoria e isolata. Artisti e intellettuali dovevano abbandonare il loro elitismo modernista, equivalente in termini politico-economici alla separazione tra lavoro intellettuale e manuale nel capitalismo avanzato, che autorizzava l'intellettuale a guardare con superiorità la "classe operaia"[82].

L'arte critica cui Sekula si riferiva è una «representational art, an art that refers to something *beyond itself* […] ranging from the material and ideological space of the "self" to the dominant social realities of corporate spectacle and corporate power». Essa non deve rimanere tra i confini ristretti delle istituzioni artistiche e culturali (le proposte sarebbero meramente accademiche), ma nei limiti delle risorse disponibili mirare a un pubblico più ampio e a una concreta trasformazione sociale[83]. Quest'arte può giustamente essere definita documentaria, purché sia definitivamente sfatato il mito della verità fotografica che pesa su quell'attributo e nel quale risiede il fascino retorico del documentario. Sekula proponeva una teoria del documentario critico basata sulla necessità di andare oltre «the phenomenal and ideological surface of the social realm»; gli artisti possono o meno produrre immagini teatrali o apertamente costruite, il realismo critico («social truth»), comunque, non dipende dall'abilità persuasiva dello stile – che non è dunque una questione rilevante in sé – ma si attua quando «costruction passes into a critical *deconstruction*»[84]. Il riconoscimento della fotografia come arte ha oscurato la riflessione sugli aspetti sociali e politici in essa impliciti, le condizioni

[82] Per la citazione, Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…,* cit., p. 56; per il riferimento alla lotta per un autentico socialismo e all'elitismo di matrice modernista, cfr. *Ivi*, p. 54-56.
[83] *Ivi*, p. 56, corsivo mio: «Form and mannerism are not ends in themselves».
[84] Per questa e le precedenti citazioni, *Ivi*, pp. 57-58, corsivo nel testo.

sociali e materiali della sua produzione. Il soggettivismo e l'oggettivismo sono estremi da evitare, poiché entrambi eradicano il documentario dal suo contesto, portando alla mistificazione del coinvolgimento personale e sociale con il soggetto («the negotiation between photographer and subject in the making of a portrait, the seduction, coercion, collaboration, or rip off»). L'alternativa auspicata da Sekula ha come presupposti la consapevolezza della fotografia come manufatto culturale e non come pregiato oggetto artistico (essa opera a ogni livello della nostra cultura) e del carattere imperfetto, distorto e fallace della rappresentazione («a socially mediated, ideological construction»[85]).

Un altro punto fondamentale riguarda il ricorso al linguaggio verbale. È importante collocare le fotografie in una struttura narrativa e in un sistema comunicativo più estesi (che tuttavia non ne sanciscono la funzione illustrativa), poiché l'immagine fissa non è sufficiente: il testo aiuta a problematizzare, approfondire, contestualizzare e specificare il suo significato, nonché a evidenziare gli aspetti soggettivi del lavoro. «Speech allows for critical reflection, for complaints, for the unfolding of personal histories, for the voicing of fears and hopes», ha scritto Sekula[86], e mi sembra possibile ravvisare qui un parallelismo con la rilevanza data alle parole (in forma di racconto orale) da Wildi Merino, pur considerando la distanza tra i loro percorsi. Sekula riscontrava una differenza costitutiva tra le immagini fisse e il video e il film, nei quali «sound and image, or sound, image, and text, can be worked *over* and *against* each other, leading to the possibility of negation and meta-commentary. An image can be offered as evidence, and then subverted. Photography remains a primitive medium by comparison»[87]. Inoltre, il linguaggio si interpone tra noi e un'esperienza visiva troppo diretta, funzionando da filtro nel nostro incontro con il reale. Per tutte queste ragioni Sekula ha riservato grande spazio alla componente testuale nelle sue opere fotografiche.

---

[85] Per le due citazioni, *Ivi*, pp. 59-60.
[86] *Ivi*, p. 73.
[87] *Ivi*, pp. 62-63, corsivo nel testo: «Still-photographers have tended to believe naively in the power and efficacy of the single image. […] But even photojournalists like to imagine that a good photograph can punch through, overcome its caption and story, on the power of vision alone»; «the museological handling of photographs» e «the allure of the high-art commodity market» hanno incoraggiato questa convinzione. Sekula riconosceva che le critiche più avvedute sulla presunta oggettività del mezzo fotografico provenivano dagli studi sul cinema; anche qui, tuttavia, la fiducia nell'autonomia del mezzo ha a tratti preso il sopravvento, come nel caso del fraintendimento dei «reflexive documentary methods of Dziga Vertov's Kino-Pravda and Jean Rouch's *cinéma-verité* into "direct cinema", the cult of the invisible camera, of life caught unawares»: cfr. *Ivi*, p. 63, corsivo nel testo.

L'aspetto rivoluzionario dell'attività artistica è altrettanto importante nella teoria di Sekula e riguarda l'opposizione all'egemonia del sistema capitalistico, che si basa sull'offuscamento ideologico della sua base economica e del carattere sistematico delle forme di violenza attuate sui posti di lavoro nell'industria (condizioni lavorative che espongono a rischi di morte, malattie, danni morali, psicologici e fisici). La logica del profitto rende il regime capitalistico strutturalmente incompatibile con un'adeguata considerazione dell'etica del lavoro; l'indifferenza verso la vita umana è dunque determinata dalle condizioni stesse del sistema economico. Per questo le immagini devono incorporare e riflettere sul piano formale il messaggio politico, non abbandonarsi alla retorica empatica dell'"umanismo" (come accade nel fotogiornalismo e nel documentario di stampo progressista); nei *photo essays* (fotodocumentari, reportages fotografici), l'estetizzazione della sofferenza rende protagonista la compassione che proviamo nel guardare le immagini, non ciò che esse mostrano, neutralizzandone il valore politico. Il rischio di essere sopraffatti «by the very oppressive forms and conditions one is critiquing, of being devoured by the enormous machinery of material and symbolic objectification»[88] riguarda da vicino i documentari che hanno come soggetto il lavoro nell'economia globale, soprattutto se si rivolgono a un pubblico di massa distante o estraneo alla classe operaia o alla manodopera degli "ultimi" rappresentata. È importante quindi interagire a lungo con le persone da fotografare (per tentare di neutralizzare quel distacco che si ripercuote sulla ricezione contemplativa delle immagini), trovare spazi alternativi di discussione collettiva («union halls, churches, high schools, community colleges, community centers, *and perhaps only reluctantly, public museums*») e considerare formati "impuri" e "volgari" come gli *slideshow*, usarli come strumenti didattici e stimoli alla partecipazione politica, poiché «formal questions can only follow a more fundamental redefinition of political priorities»[89].

Sekula si è focalizzato inizialmente sulle lotte sul posto di lavoro, sulla disoccupazione, sulle ripercussioni nella vita familiare e sulla delimitazione dello spazio privato e di quello sociale. La componente autobiografica, pur presente nei

[88] *Ivi*, pp. 67-68.
[89] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 70, corsivo mio: Sekula si riferiva a lavori concepiti «primarily for audiences of working people by people who are themselves workers» e ai quali si ispirava nel tentativo di raggiungere la stessa efficacia espressiva con la propria pratica artistica, non appartenendo alla classe operaia e rivolgendosi a un pubblico socialmente diversificato.

primi progetti, è secondaria; essa offre quella familiarità che è la base necessaria per un'adeguata rappresentazione artistica (*representational art*), il cui autentico soggetto è «[the] failure of petit-bourgeois optimism, a failure that leads to either progressive or reactionary class identifications in periods of economic crisis»[90].

Il progetto *Aerospace Folktales* (1973), per esempio, incentrato sulla storia di una famiglia nel contesto dell'industria aeronautica, riflette sulla disoccupazione dei colletti bianchi e sulle conseguenze che lo shock della perdita della propria identità professionale ha sulle relazioni personali e sull'economia domestica (**figg. 146-147**); la vita privata si riduce all'attesa di un lavoro (così come il lavoro è spesso l'attesa della vita, di una gratificazione sempre rimandata) e l'inattività forzata può provocare disagi e pazzie più o meno gravi. Un altro progetto, *This Ain't China: A Photonovel* (1974), prendendo a soggetto il lavoro nella ristorazione, mostra quanto esso possa essere ripetitivo e alienante, in particolare quello svolto nelle cucine affollate e surriscaldate; definito "fotoromanzo" nel sottotitolo, è la storia teatralizzata del tentativo di sindacalizzare un piccolo caffè-ristorante fast food di San Diego (dove lo stesso Sekula aveva lavorato), nel quale le condizioni di lavoro erano mature per lo sciopero. Entrambe le opere sono state esposte a parete, come libri e, più efficacemente in senso politico, come *slideshow* per persone che avevano un interesse non meramente estetico per i temi affrontati. Sono strutturate come sequenze di fotografie montate in sezioni di varia ampiezza alternate a testi di varia lunghezza e tipologia, secondo un'impostazione riproposta successivamente e diventata una cifra distintiva del lavoro di Sekula. *Aerospace Folktales*, nella sua originaria versione, comprendeva 142 stampe fotografiche raggruppate in sequenze, un soundtrack di 75 minuti (quattro conversazioni che variavano dal registro polemico al registro aneddotico) riprodotto continuativamente in uno spazio adiacente alla sala espositiva delle fotografie, infine un commento scritto collocato alla fine della sequenza fotografica; l'opera è stata poi ridotta ai primi due elementi narrativi, mantenendo tuttavia l'impostazione discorsiva originaria. Similmente, *This Ain't China*, che nella sua prima versione comprendeva 90 fotografie raggruppate in 10 sequenze, di cui le ultime cinque erano accompagnate ognuna da un libro contenente dei testi (i libri erano sospesi a

[90] *Ibidem*: «I use "autobiographical" material, but assume a certain fictional and sociological distance in order to achieve a degree of typicality. My personal life is not the issue», ha precisato Sekula.

delle catene agganciate al soffitto e delle sedie nell'installazione erano a disposizione dei visitatori), ha poi subìto una riduzione nel rispetto del flusso narrativo.

Le fotografie di *This Ain't China* si ispirano a diverse fonti stilistiche, dagli studi sul movimento a una versione neutra e distaccata della fotografia di cibo a colori, mentre l'impostazione narrativa alterna consapevolmente il registro documentario e quello "teatrale", "romanzato"[91]. Molte sono una palese messa in scena del servizio nella ristorazione e del cibo esibito come immagine (dall'alto, in modo quasi repertoriale, **fig. 148**), in allusione al culto cui è soggetto nella società consumistica; alcune teatralizzano la ribellione dei lavoratori, che discutono delle loro condizioni di lavoro e si mettono in posa con delle armi (**figg. 149-150**). Si distinguono in effetti almeno quattro tipi e stili di fotografie, di cui solo il primo non è esplicitamente orchestrato: gli scatti spontanei, in bianco e nero, degli impiegati a lavoro o a riposo fuori dal ristorante (**fig. 151**); le scene in controluce o nella semioscurità, in stile *noir*, che raffigurano l'abitazione e l'ufficio del capo; infine le menzionate composizioni a colori del cibo e quelle in bianco e nero frontali che hanno come protagonisti il cuoco, la cameriera e lo stesso Sekula, «deadpanning bold gestures to the camera in a style that evokes the Brechtian cinema of Jean-Luc Godard», ha commentato la curatrice e redattrice Monika Szewczyk. «There is a joy here (shared with Godard) in piling on the revolutionary clichés. The promise of these lying images is a higher truth»[92]: *This Ain't China* è soprattutto un racconto politico, all'intersezione tra pratica estetica, fotografia e attivismo per i diritti dei lavoratori, che ha finto una lotta rivoluzionaria per reagire a una necessità reale.

In conclusione, il realismo critico teorizzato e praticato da Sekula è una forma d'arte «that documents monopoly capitalism's inability to deliver the conditions of a fully human life […] Against violence directed at the human body, at the environment, at working people's ability to control their own lives, we need to counterpose an active resistance, simultaneously political and symbolic […] a resistance aimed ultimately at socialist transformation», ha scritto Sekula.

[91] Cfr. *Ivi*, p. 71.
[92] Szewczyk, Monika, *Negation Notes (while working on an exhibition with Allan Sekula featuring This Ain't China: A Photonovel)*, in "e-flux journal", n. 13, febbraio 2010, p. 3, https://www.e-flux.com/journal/13/61329/negation-notes-while-working-on-an-exhibition-with-allan-sekula-featuring-this-ain-t-china-a-photonovel/ (accesso del 03/10/2018).

L'opposizione teorica tra le ingenuità dell'oggettivismo e del soggettivismo può essere riconciliata soltanto «in a recognition of cultural work as a *praxis*»[93], nell'ambito di un intervento pratico più ampio e inclusivo nel contesto sociale. L'impegno nella rappresentazione critica non è sufficiente nell'ottica di una simile trasformazione della società, ma è senza dubbio il punto di partenza.

4.2.3 *Fish Story* I: temi e genesi dell'opera

A commento di una delle prime immagini di *School is a factory*, che ritrae tre giovani saldatori, studenti del Community College nel quale insegnò (**fig. 144**), Sekula notava che i programmi di tirocinio e le scuole professionali tenevano i giovani disoccupati lontani dalle strade, attenuando il malcontento sociale; tuttavia, la disoccupazione continuava a crescere, poiché le industrie delocalizzavano la produzione nei mercati del lavoro non sindacalizzato del Sud e del Terzo Mondo, così che le speranze di questi studenti di trovare un impiego fisso si riducevano sensibilmente. Ciò dimostra che fin dal 1978-80, la critica anticapitalista di Sekula non era avulsa da una visione ampia delle trasformazioni economiche e del loro impatto sociale nel mondo del lavoro sia nelle "colonie" che nei paesi sottoposti al processo di deindustrializzazione, anzi era attenta a cogliere quelle relazioni e quei "ponti" tra i paesi che definiscono autenticamente la realtà globale contemporanea (oggi in modo esasperato); inoltre, l'ampiezza di questo sguardo, nel caso di Sekula, ha conferito estrema coerenza alla sua produzione, attraversata dal macrotema della globalizzazione grazie al quale i singoli progetti si rispondono reciprocamente, ognuno approfondendo un aspetto specifico.

Dopo l'iniziale focus sugli aspetti sociali nel settore aerospaziale e dei servizi nel sud della California, intorno alla metà degli anni Ottanta la prospettiva geografica nei suoi progetti si è ampliata per esplorare un'iconografia del lavoro più inclusiva e contemporanea. Le *Geography Lessons* sono un ciclo di opere «on the imaginary and material geographies of the advanced capitalist world»[94]. La

[93] Per questa e la precedente citazione, Sekula, Allan, *Dismantling Modernism…,* cit., p. 74, corsivo nel testo.
[94] Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, in *Documenta 11*, *Platform 5*, *Exhibition Catalogue*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2002, p. 582. Questo testo è un adattamento dell'autore del suo *A Note on the Work*, in Sekula, Allan, *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995 (seconda edizione 2002), p. 202.

trilogia è avviata da *Sketch for a Geography Lesson* (1983), costituita da nove fotografie a colori realizzate nel gennaio del 1982 nell'Assia e nella Baviera settentrionale, in villaggi e campagne molto vicini al confine con l'allora Germania dell'Est, in una regione agricola povera, apparentemente esclusa dal "miracolo" della ripresa economica del dopoguerra e in cui la presenza dell'esercito americano era molto viva. Il testo di accompagnamento di Sekula situa le immagini nel contesto del riacutizzarsi della Guerra fredda sotto la presidenza Reagan e della politica militare americana nella Germania dell'Ovest (l'area intorno a Fulda era considerata strategica nell'uso difensivo di armi nucleari), facendone emergere le ragioni economiche (mantenere il controllo sulle risorse energetiche dell'Europa). I due *still* in bianco e nero di un programma televisivo, che aprono e chiudono l'opera, sono stati realizzati nell'aprile del 1982 a Columbus in Ohio e ritraggono un esperimento di TV interattiva applicato a un gioco di guerra, i cui risultati, i voti dei telespettatori, furono tradotti subito in tattiche militari (**fig. 152**). «Although the television audience was never informed of the fact, this imaginary war was fought on a plastic relief map of the countryside around Fulda. Normally this map is used to prepare future officers for war. But this time, American civilians were offered a more abstract geography lesson: America's borders are everywhere», ha scritto Sekula[95].

Il secondo capitolo, *Geography Lesson: Canadian Notes* (1985-86), dedicato all'economia industriale del Canada e alla sua complessa relazione economica con gli Stati Uniti, era costituito nella sua versione espositiva da 40 fotografie a colori e 39 fotografie in bianco e nero, raggruppate in 18 sequenze, ed è stato poi ripensato con le opportune modifiche per la pubblicazione editoriale. Le fotografie sono state scattate tra l'agosto e il novembre del 1985 e nel febbraio del 1986 ad Ottawa, sul confine con il Québec, e nella città industriale di Sudbury, nello stato dell'Ontario (**fig. 153**): da un lato la difficoltà economica di questa città, allora al centro del più grande complesso di estrazione e fusione di nichel al mondo, dall'altro la sede centrale della banca del Canada, incaricata di disciplinare l'economia del paese e ospitata da un edificio neoclassico del 1938 rinnovato dall'intervento dell'architetto canadese Arthur Erickson del 1979 (**fig. 154**). «What does this architecture have to do with life in Sudbury, in Canada, and by

[95] Sekula, Allan, *Sketch for a Geography Lesson*, in Id., *Photography Against the Grain*…, cit., pp. 235-255 [p. 254].

implication, with life in the larger world of late capitalism?», si è chiesto Sekula, che alludeva alla perdita di indipendenza monetaria e fiscale del Canada nel quadro dei suoi stretti legami con l'economia americana: «I will begin with this crude observation: Erickson embedded the original building in a glass box, rather as if a brick had been frozen hallway into a block of ice»[96].

Il terzo volume della trilogia, intitolato *Fish Story* e completato tra il 1989 e il 1995, si è focalizzato sul complesso sistema delle rotte commerciali marittime e sulle vite in perenne transito sull'oceano. Esposto in mostra e pubblicato come libro, esso è stato concepito fin dall'inizio in questa duplice forma; il progetto ha una più complessa articolazione rispetto ai precedenti e per la sua consistenza e il peso del tema affrontato ha trasceso la sua funzione di chiusura della trilogia per acquisire l'autonomia di un'opera a sé stante. I sette capitoli che la compongono sono stati esposti individualmente in diverse occasioni in parallelo alla loro evoluzione e al loro completamento (l'esposizione dei primi due capitoli alla Biennale del Whitney Museum di New York nel 1993 ha aperto le porte al successo internazionale dell'opera); nella sua forma completa essa è stata presentata tra il 1995 e il 1996 nelle città portuali di Rotterdam, Stoccolma, Glasgow e Calais, nel 1996 a Santa Monica e nel 1999 a Seattle. Co-sponsorizzata dal Center for Labor Studies, University of Washington, e dalla principale organizzazione della West Coast di lavoratori portuali, la International Longshore and Warehouse Union, la mostra del 1999 ha rappresentato un'eccezione al consueto patrocinio privato aziendale delle esposizioni museali negli Stati Uniti ed è stata il punto focale di una serie di workshop e forum sulla globalizzazione e sulle risposte dei lavoratori al capitalismo d'impresa. Diversi lavoratori portuali contribuirono alla ricezione pubblica della mostra, aiutando le guide con la loro esperienza e competenza. Le discussioni sollecitate servirono in parte da base alle proteste di Seattle del novembre 1999 contro l'Organizzazione mondiale del commercio. Molti lavoratori marittimi vi parteciparono, nella consapevolezza, ben più lungimirante di quella dei leader del commercio mondiale, che la prosperità dei porti non poteva più coesistere con una generalizzata insicurezza sociale, in patria e all'estero[97]. Inclusa nel 2002

[96] Per entrambe le citazioni, Sekula, Allan, *Introduction*, in Dufour, Gary e John O'Brian, *Allan Sekula. Geography Lesson: Canadian notes*, Vancouver (C.-L.)-London, Vancouver Art Gallery Cambridge (Mass.)-The MIT Press, 1997, p. 6.
[97] Cfr. Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 583.

nel progetto curatoriale di *Documenta 11*, per la sua precocità l'opera era ormai l'emblema di un'arte documentaria e politica che nell'esposizione contava un gran numero di esempi molto diversi. L'insieme espositivo si componeva di 105 fotografie a colori divise in sette sequenze alternate a 26 pannelli testuali in bianco e nero, distribuiti in varie stanze; in una stanza separata due proiezioni di diapositive della durata di 17 minuti mostravano ognuna ininterrottamente 80 immagini a intervalli di 15 secondi, e il visitatore aveva a disposizione un opuscolo con le didascalie e i testi di accompagnamento da leggere in una cabina appositamente predisposta (di fatto le due proiezioni costituivano il primo e il nono capitolo). Le fotografie e i testi sono stati raccolti nel libro *Fish Story*, pubblicato nel 1995, da cui tuttavia le diapositive sono state escluse – sebbene i prologhi delle due proiezioni siano stati riuniti a formare l'epilogo del volume[98].

La prospettiva macroeconomica di *Fish Story* si è focalizzata sull'industria marittima globale, in particolare sul suo ruolo cardine, ampiamente ignorato, nella distribuzione mondiale delle merci nel capitalismo odierno, e dunque sul contrasto tra la compressione spazio-temporale della società consumistica, la cui ultima parola d'ordine, "capitalismo incontrastato" (*friction-free capitalism*), evoca immagini di un'economia dematerializzata, e le numerose immagini del lento trasporto di merci attraverso gli oceani, di un'ampia infrastruttura marittima in ferro e acciaio e delle vite definite nel lavoro e nel privato dai suoi mutevoli parametri globali[99]. Tale contrasto ha messo in questione «the commonly held view that the computer and telecommunications are the sole engines of the third industrial revolution» e che l'informazione sia la merce essenziale in quest'era; per Sekula era importante sottolineare la persistente rilevanza dello spazio marittimo a fronte della sua scomparsa dall'immaginario pubblico e dell'eccessivo peso «attached to that largely metaphysical construct, "cyberspace", and the corollary myth of "instantaneous" contact between distant spaces»[100].

---

[98] Il libro in questione è il già menzionato Sekula, Allan, *Fish Story*, cit.. Per le informazioni dettagliate sull'evoluzione e sulle apparizioni dei singoli capitoli, sulla struttura del libro e sull'assetto della mostra, cfr. *Ivi*, p. 202.

[99] Cfr. Roberts, Bill, *Production in View: Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of Postmodernism*, Tate Papers, n. 18, autunno 2012, http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/18/productioninviewallansekulasfishstoryandthethawingofpostmodernism (accesso del 01/03/2016), pp. 3-4.

[100] Per questa e la precedente citazione, Sekula, Allan, *Fish Story*, cit., p. 50.

Lo spazio oceanico, «a world with an undeserved reputation of anachronism», è stato e continua ad essere fondamentale per l'epoca contemporanea, in particolare per via del cargo, la nave portacontainer (un'innovazione statunitense della metà degli anni Cinquanta) che ha permesso al sistema produttivo e distributivo mondiale di funzionare (**figg. 155-156**). L'urgenza politica, individuata già allora con chiarezza estrema da Sekula, risiedeva in parte nel fatto che le élite contemporanee immaginavano «a world of wealth without workers, even as they scour the world for cheaper and cheaper labor. The cargo container has become the very emblem of capitalist disavowal»[101]. L'industria navale, infatti, non è soltanto caratterizzata da una crescente automazione dei processi (**fig. 157**), ma è anche sostenuta dal lavoro quotidiano di una manodopera operaia messa a dura prova dalle condizioni di vita sull'oceano, nei porti e nei cantieri navali (**fig. 158**).

Nel saggio intitolato *Dismal Science*, all'interno di *Fish Story*, Sekula ha inoltre tracciato uno studio storico-artistico sull'evoluzione delle rappresentazioni del mare e dell'economia marittima, dalla pittura olandese del XVII secolo alla Pop art e al minimalismo. Nel rigoroso volume geometrico minimalista e nell'oggetto pop, con i suoi disparati riferimenti al mondo delle merci (in particolare Sekula pensava alla *Brillo box* di Andy Warhol), si può rintracciare un corrispettivo del container (**fig. 159**). Nel passaggio dalla pittura agli oggetti artistici contemporanei, il fotografo ha cioè riconosciuto la parabola del feticismo delle merci: non sono più la grandiosità dello spazio marittimo né i veicoli-navi, così frequentemente ritratti in passato, a contare maggiormente, piuttosto il protagonista dell'immaginario contemporaneo è il contenitore, l'involucro di merci interscambiabili. Pertanto il container è diventato «the "coffin of remote labor power"», perché nell'onnipresenza dell'involucro «the labor that produces the transported goods is always somewhere else, located in fluid, reassignable sites determined by the relentless quest for lower wages. This labor is no longer proximate or contiguous […] except through some great imaginative geographical leap, the uncanny ability to wear Nike sneakers and jump in the imagination to an assembly line in Indonesia». Le immagini di Sekula raccontano che la realtà del lavoro industriale è stata semplicemente delocalizzata e occultata nella rete complessa di rapporti

[101] Per questa e la precedente citazione, Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 582.

economici invisibili ai nostri occhi; una realtà che ha smesso di essere esplorata dalla cultura del progresso e della tecnologia e che tuttavia, altrove, continua a esistere. Il mare, dunque, «may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the "in-between" space of capitalism» e il commercio globale «is more than a matter of a mouse-click»[102].

La scelta di documentare le condizioni di lavoro generalmente invisibili del proletariato del mare, lo "spazio dimenticato", e la genesi di *Fish Story* non si spiegano senza alcuni antefatti storici che hanno motivato Sekula: il crollo del blocco sovietico e l'esplosione di un mercato delle esportazioni nei paesi dell'Asia orientale, le cui economie legavano le proprie valute al dollaro. «With the shift from the groundedness of landscape to the fluidity of seascape, and with the destabilization of the world geopolitical balance that began in 1989, the drift and uncertainty of an extended work in progress seemed appropriate», ha scritto Sekula in proposito, sottolineando il parallelismo tra la complessità del tema e l'ampiezza del progetto[103]. Questi processi storici hanno comportato l'espansione globale del mercato capitalista, destinata da quel momento ad accelerare. Come ha sottolineato lo storico dell'arte Bill Roberts, l'estensione e la navigazione degli oceani sono rispettivamente un'efficace metafora e una metonimia del raggio di influenza del capitalismo, di cui *Fish Story* è un'iconografia altrettanto appropriata, per quanto parziale[104]. Il progetto fotografico, infatti, documenta la correlazione tra due fenomeni caratteristici della sua fase avanzata, la deindustrializzazione del Nord e l'industrializzazione del Sud e dell'Est, dipendenti dalla delocalizzazione e dalla dissociazione tra la proprietà dei marchi e quella degli stabilimenti. Nel farlo esso evidenzia come al primo di questi processi sia corrisposto il graduale rarefarsi delle rappresentazioni della produzione materiale e del lavoro industriale e il complementare aumento di visibilità del settore dei servizi, dell'industria dell'intrattenimento, del lavoro intellettuale, del mercato consumistico e della tecnologia, decisamente protagonisti rispetto al lavoro manuale nell'immaginario condiviso nei paesi del Nord. Al declino dei cantieri navali nel mondo capitalista e in quello ex-socialista è conseguita la fioritura di città-cantieri nel Sud-Est asiatico,

[102] Per questa e le precedenti citazioni, nonché per il parallelismo tra l'involucro delle merci e l'estetica artistica contemporanea, cfr. *Ivi*, pp. 582-583.
[103] *Ivi*, p. 582.
[104] Cfr. Roberts, Bill, *op. cit.*, p. 4.

che ha generato una nuova manodopera operaia a partire dalla fine degli anni Ottanta. In generale la manodopera industriale è diventata più numerosa e migrante, lo specchio dell'accresciuta fluidità del capitalismo, una forza-lavoro precaria e sottopagata, «whose insecurity is the flipside to the cherished autonomy of the cosmopolitan freelancer», per usare le parole di Bill Roberts[105].

Le scelte dei luoghi su cui i capitoli di *Fish Story* sono incentrati sono l'esito della ricerca dei centri del potere marittimo del passato e del presente, ma anche di zone periferiche, spesso soggette a un potere o intrappolate tra più grandi forze in gioco[106]. In una sofisticata gerarchia di relazioni «spanning from the Norwegian captain to the Philippine crew aboard ships sailing under the flags of Malta or Panama», Sekula è riuscito a rappresentare un'industria sempre più spinta verso le periferie geografiche e a creare una metafora «for the present-day continuation of the old mythical trade routes that mapped modern capitalism from the days of Columbus»[107]. Il mondo marittimo ha rappresentato un interesse duraturo per Sekula, «a world of not only gargantuan automation but also persistent work, of isolated, anonymous, hidden work, of great loneliness, displacement, and separation from the domestic sphere»; per questa ragione è stato per lui importante «to find the social in the sea»[108].

4.2.4 *Fish Story* II: organizzazione formale e valore storico dell'opera

L'approccio concettuale che ha sempre caratterizzato l'organizzazione formale e la presentazione delle opere di Sekula, ha dovuto fare i conti con la duplice destinazione, museale ed editoriale di *Fish Story*. La distanza tra le due formule è evidente nell'esclusione dal libro delle immagini proiettate. Gli *slideshow* in mostra sono stati concepiti per introdurre un'esperienza visiva, temporale e dinamica sensibilmente diversa da quella ottenuta dal dialogo tra i testi e le immagini fotografiche a parete, riproponibile, pur se con le dovute differenze, nella versione stampata. «The projections», ha scritto infatti Sekula, «record durations of

[105] *Ibidem*.
[106] Cfr. Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 582.
[107] Per questa e la precedente citazione, Rattemeyer, Christian, *Allan Sekula*, in *Documenta11_Platform5: Exhibition Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2002, p. 204.
[108] Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 582.

minutes, hours, and days, while the wall sequences often bracket months and years» (nelle presentazioni Sekula utilizzò materiale raccolto al massimo in alcuni giorni, mentre nelle sequenze a parete fu adoperato il vasto materiale raccolto nel corso degli anni in cui *Fish Story*, di capitolo in capitolo, fu completato)[109]. Inoltre, la loro ambigua posizione, «with regard to both "classical" still photography and "contemporary" technologies of filmic or electronic imagery», enfatizza l'opposizione verso «the discursive exclusivity of the most venerable of all photographic objects: the seemingly self-contained, single frame, black-and-white still image»[110]. La separazione tra visione e lettura, intrinseche alla forma espositiva e a quella testuale, è stata del resto anticipata in mostra dalla netta divisione tra gli spazi dedicati alle due attività (come ho già indicato, le proiezioni erano in una stanza separata e in questa, a sua volta, era stato ricavato uno spazio apposito per la consultazione dell'opuscolo di accompagnamento alle diapositive). La relazione spaziale tra immagine e immagine, tra testo e testo e tra immagine e testo ha assunto necessariamente una forma diversa nell'esposizione e nel libro, sebbene a livello grafico i pannelli testuali siano «the black and white photographic companions to the color pictures»[111].

La struttura dell'opera ha un valore politico: gli intervalli tra i diversi elementi sono importanti poiché, nel concedere all'osservatore la libertà nella ricostruzione della narrazione, lo obbligano anche a una certa responsabilità. Da questa prospettiva è imperativo ricordare la distanza che Sekula poneva tra il concetto di serie e quello di sequenza. Dal momento che la fotografia è da sempre sospesa in uno spazio che è collegato al cinema, alla letteratura e alla pittura, è fondamentale tenere presente le affinità ma anche le differenze che definiscono questa triplice parentela per poter approfittare dei suoi caratteri positivi. «Maintaining the liminality and openness and democratic potential of photography for me means always working with the mundane hybridity of three types of space: the picture gallery, the reading room, and the projection room», ha scritto Sekula.

---

[109] *Ibidem*.

[110] Per questa e la precedente citazione, Buchloh, Benjamin, *Allan Sekula: Photography between Discourse and Document*, in Sekula, Allan, *Fish Story*, cit., pp. 189-200 [p. 194].

[111] Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 582. Tuttavia, ha specificato Sekula, il libro ha permesso l'inserimento di un altro testo parallelo di accompagnamento (il capitolo *Dismal Science*, diviso in due parti e sviluppato a partire da un saggio breve presentato nel 1992, quindi completato nel 1995) e del saggio di Benjamin Buchloh (*Allan Sekula: Photography between Discourse and Document*, pp. 189-200), ed è diventato «an altogether different object»: cfr. *Ibidem* e Sekula, Allan, *Fish Story*, cit., p. 202.

Lo spazio dedicato alla lettura è associato all'idea della biblioteca, che nel contesto sociale statunitense, come ha specificato il fotografo, ha un carattere maggiormente democratico rispetto al museo. Ma soprattutto per Sekula la soluzione stava nell'organizzazione delle fotografie in sequenze, l'unica valida alternativa ai modelli istituzionali dominanti, burocratico e curatoriale: l'archivio e la serie. Questi ultimi, come ho già sottolineato, comportano il livellamento e la perdita della complessità dei significati delle immagini. Invece la sequenza, in parallelo alla composizione delle parti testuali, funziona come un romanzo o un film, poiché stabilisce un livello di unità formale alto e complesso ma dotato di un'apertura che manca a quelle forme di espressione: «there is no unilinear dictatorship of the projector» e «the visual-verbal heterogeneity of elements marks a difference with the novel». In definitiva, nella sequenza dobbiamo identificare quel potenziale che per le immagini in movimento è racchiuso nel montaggio non lineare, poiché consente di registrare e incorporare il tempo «according to intervals of varying duration, and thus invite, for example, the absurde challenge of a work about the fluidity of the sea and capital by means of a static medium»[112]. La sequenza conferisce all'opera fotografica la fisionomia di una sorta di film smontato, che dunque resiste alla "tirannia del cinematografo" (come nel caso di *Aerospace Folktales* e *This Ain't China*). La sequenza fotografica introduce quel senso di interruzione nella linearità di una storia e quel necessario grado di immobilità (frutto della giustapposizione di tempi e luoghi) che agevolano il dischiudersi di uno spazio per la riflessione.

Fish Story è un insieme discorsivo basato sull'articolazione di enunciati fotografici ed enunciati verbali. Il discorso fotografico è infatti reso maggiormente complesso dalla presenza di testi di varia natura e lunghezza (titoli, didascalie, interventi descrittivi, narrativi e saggistici), la cui collocazione contribuisce alla comunicazione del messaggio; essi cioè aiutano il discorso fotografico ad assolvere alla sua funzione retorica. Per esempio, le didascalie che fungono da titoli delle fotografie (la loro lunghezza e la loro impostazione descrittiva legittimano una definizione in tal senso) sono collocate in una pagina separata a conclusione di ciascun capitolo. La didascalia sotto o accanto a ogni fotografia agevolerebbe

[112] Per questa e le precedenti citazioni e per la teoria di Sekula sulla sequenza e sulla relazione tra la fotografia e le altre forme di espressione, cfr. Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, cit., p. 582.

senz'altro la leggibilità della singola immagine, ma per Sekula non era una condizione sufficiente a cogliere l'intricata rete di relazioni di tutto di discorso. Dapprima vi è la visione di tutte le immagini: le relazioni sono nascoste e soltanto dopo, con la lettura delle didascalie raggruppate in elenco, possono essere colte; informazioni non rilevabili dalle immagini si manifestano, quindi, con un effetto spiazzante che la lettura di ciascuna didascalia assieme all'immagine, che interrompe la contiguità visiva e quella discorsiva mischiando i due livelli, non avrebbe provocato. Anche qui, dunque, visione e lettura sono separate, in modo da facilitare la decodifica del messaggio, frazionato e dislocato nell'opera.

Lo sforzo sinergico delle fotografie, delle didascalie e dei testi più lunghi e complessi punta alla «(re)construction of the possibility of understanding history in the age of electronic media: the seemingly outmoded practices of still photography correspond to the outmoded and disappearing sites of the mythical world of harbors and the romanticized notions of a seafaring proletariat», ha scritto lo storico dell'arte Benjamin Buchloh[113]. L'intento, in sostanza, era rivivificare l'impiego della fotografia, il suo valore sociale e il suo potenziale realistico, infine la validità di un tema ancora profondamente attuale e corrispondente a realtà esistenti; Sekula ha condotto quest'opera di rinvigorimento sui binari paralleli della forma e del contenuto, consapevole del reciproco corrispondersi dei due livelli in un'arte che intenda essere critica, innovativa e politicamente efficace.

Grazie alla presenza delle parti testuali e all'organizzazione sequenziale, le fotografie acquistano senso l'una dall'altra, nella contiguità o nella distanza tra gli intervalli che esse occupano nel montaggio dell'opera e del singolo capitolo. Tale contiguità è sintomatica di un confronto visivo immediato voluto dall'autore, orchestrato sul duplice piano della forma e del contenuto, e può attuarsi per affinità o per contrasto: è grazie a questo confronto che le immagini si tramutano in pensiero critico. Quest'ultimo è poi arricchito dalle interpolazioni, che attuano un meccanismo discorsivo più complesso poiché coinvolgono anche le parti testuali: il confronto visivo immediato lascia il posto a un processo di ricostruzione basato sull'attenzione nella lettura, sul ragionamento sui punti di contatto, sulla ricomparsa di alcuni elementi, sulle corrispondenze tra nomi, luoghi e tempi. Il valore documentario delle immagini risiede nella loro capacità di farci recuperare dati non

[113] Buchloh, Benjamin, *Allan Sekula…*, cit., p. 199.

immediatamente visibili eppure esistenti, e il loro posizionamento nelle sequenze ce lo consente, poiché avvia un lavoro di scavo nella loro stratificazione di senso. La prospettiva sincronica domina in *Fish Story*: l'accostamento tra le fotografie in un capitolo non ha alcun significato diacronico o diegetico in senso tradizionale (linearità del tempo cronologico); la narrazione è condotta sui due livelli menzionati (la prossimità o scorrimento e la distanza o salto) ed entrambi sono il frutto di una regia che, esattamente come nel montaggio cinematografico o in un diagramma grafico, ricostruisce a posteriori una complessa realtà che è sincronica e diacronica al contempo, dunque la sua rappresentazione tiene conto della simultaneità nello scorrere del tempo. La forma e la struttura di *Fish Story* incorporano precisamente i più significativi caratteri della realtà (definirla economica sarebbe riduttivo) che l'opera esplora.

Ad esempio, nel primo capitolo di *Fish Story*, dal titolo omonimo, due fotografie condividono la stessa didascalia, poiché entrambe sono state scattate nel deposito del saldatore di un cantiere navale fallito nel porto di Los Angeles, due anni dopo la chiusura (**figg. 160-161**): in una è immortalato un vecchio documento annerito che reca una tabella con schemi e annotazioni di numeri, nell'altra una chiave inglese arrugginita «disturbed by Sekula from its long rest on an equally rusty ledge to reveal its silvery image in the only rustless area of the surface». Tuttavia le due immagini non sono consequenziali, ma separate da altre due fotografie che ritraggono degli operai intenti a installare tubature nella sala macchine di un'imbarcazione; abbinato alla seconda è invece uno scorcio di un cantiere navale abbandonato nel porto di Los Angeles adibito a set cinematografico (**fig. 162**). La chiave inglese abbandonata, secondo Bill Roberts, sembra alludere non solo alla marginalizzazione del lavoro manuale negli odierni terminal container automatizzati, ma per estensione, attraverso il riferimento al cinema hollywoodiano, anche alla scomparsa del lavoro e della produzione dall'immaginario sociale[114]. In questo caso, è la prossimità tra *queste* immagini, il loro montaggio nella sequenza (nella mostra e nel libro), a comunicare il messaggio con efficacia; l'eventuale accostamento delle immagini accomunate dallo stesso soggetto (i due oggetti abbandonati nel medesimo luogo) sarebbe stato meno utile, poiché avrebbe insistito sul tema dell'abbandono di un mondo in declino e

[114] Cfr. Roberts, Bill, *op. cit.*, p. 5; per la citazione, *Ibidem*.

trascurato, senza tuttavia innescare la riflessione sul corrispondente oblio nella cultura visiva. A primo impatto ci chiediamo cosa c'entri una chiave inglese in un deposito di un saldatore con un set cinematografico fotografato a distanza di due anni, in un sito diverso anche se nella medesima città; in seguito, tuttavia, la prossimità fisica, nell'apparente divergenza del tema, dei tempi e dei luoghi, sottolinea la pertinenza reciproca tra le immagini. L'aderenza al referente, come ho anticipato, deve essere dunque rivalutata alla luce delle potenzialità comunicative di un intero sistema di segni, secondo quanto lo stesso Sekula sosteneva in merito all'importanza del linguaggio e degli intervalli tra le immagini.

Secondo lo studioso di cultura visuale W. J. T. Mitchell, la fotografia raffigurante la chiave inglese spostata esemplifica il realismo critico di Sekula in quanto «non è sola ma è parte di un intero mondo documentato con accurato dettaglio, sia in altre fotografie sia nel testo di accompagnamento»; l'immagine ci colpisce poiché siamo esterni al mondo cui essa allude – «nessun marinaio a bordo di una nave porta-container considererebbe questa una foto che valeva la pena di fare». Lo spostamento dell'oggetto è simbolicamente il suo riscatto agli occhi di un osservatore esterno, a fronte dell'ovvietà della sua presenza in quel luogo per un osservatore interno. Il significato della fotografia, dunque, è legato alla chiave inglese *e* alla traccia alla sua destra in relazione all'intero discorso formulato nell'opera. La «composizione semplice, ben delineata e geometrica» dell'immagine, secondo Mitchell, accontenta i parametri estetici del formalismo astratto, con «la sua resistenza alla profondità prospettica a favore di una piattezza del piano dell'immagine […] associata ad un'alta risoluzione e ad un'elevata saturazione di colore, all'attenzione alla materialità del metallo arrugginito e alla semplice bellezza dei materiali, isolati come elementi grafici in una rappresentazione patinata»; ritengo che questa analisi formale debba essere considerata con cautela, alla luce della posizione espressa da Sekula, nei suoi scritti, sul formalismo e sull'estetismo in fotografia. Mitchell si è infine chiesto se Sekula avesse spostato o trovato così la chiave, per poi propendere per la seconda ipotesi e attribuire al fotografo la fedeltà a quel principio realistico che vieta di modificare la scena da fotografare; anche in questo caso, ritengo che l'interpretazione non

consideri che per Sekula il valore realistico e documentario di un'immagine non era necessariamente connesso al suo grado di costruzione[115].

In *Fish Story* siamo invitati a cogliere associazioni e relazioni di senso non solo all'interno di uno stesso capitolo, ma anche nel complesso dell'opera tra immagini appartenenti a sequenze diverse e dunque separate da lunghi intervalli, che chiedono all'osservatore uno sforzo di lettura e interpretazione. Il quarto capitolo, *Seventy in Seven*, è incentrato sull'industria navale allora in espansione nella Corea del Sud, su coloro che ne hanno tratto vantaggi, ma anche su persone e luoghi per cui l'industrializzazione ha significato la perdita di identità, l'imposizione di sistemi di lavoro e svago improntati al modello occidentale e l'erosione dello spazio pubblico per favorire lo sviluppo edilizio privato. Un'immagine ritrae, per esempio, un campo da golf (riservato agli armatori in visita) dietro cui troneggiano imponenti le gru del cantiere navale della Hyundai, della città di Ulsan (**fig. 163**); un'altra (distanziata dalla prima da altre tre fotografie, le prime due raffiguranti il taglio delle lastre d'acciaio nel cantiere e l'ultima una madre con il suo bambino a Ilsan, il villaggio ad esso adiacente) mostra un cartello annunciante la costruzione di un parco dei divertimenti in questo villaggio di pescatori (**fig. 164**). Quest'ultimo appare in altre fotografie, che insieme al ritratto di Kim Kyung-Seok (pescatore per tredici anni e poi operaio per una società sussidiaria della Hyundai, **figg. 165-166**) ci parlano di un mondo, fatto di mestieri, attività e scenari, costretto a diventare arcaico dalle esigenze dello sviluppo industriale e commerciale, che modifica l'ambiente e il panorama, il profilo lavorativo e sociale delle città, la vita quotidiana dei loro abitanti. Pertanto, tra il primo e il quarto capitolo, focalizzati rispettivamente sul declino del settore industriale nel mondo occidentale e sull'industrializzazione di altre vaste aree, vi è un'evidente complementarità. I luoghi scelti per rappresentare metonimicamente questi processi dimostrano che la geografia è uno dei criteri di organizzazione dell'opera; i lunghi intervalli tra le immagini diventano metafora della separazione geografica tra le realtà rappresentate e dunque inscenano efficacemente la loro relazione geopolitica, non immediatamente percepibile eppure esistente.

[115] Per le citazioni dall'analisi di Mitchell, cfr. Mitchell, W. J. T., *Realismo e immagine digitale*, cit., pp. 97-98: Mitchell ha inoltre ravvisato in questa immagine una riflessione metalinguistica sulla natura della fotografia e sull'aderenza al referente reale; per quanto intrigante, il suo ragionamento appare irrilevante nel contesto in cui Sekula ha realizzato l'immagine.

È chiaro da questi esempi che non vi è un'immagine in grado di riassumere il senso complessivo, il quale piuttosto emerge dalla lettura e dalla visione di tutti gli elementi, che consentono di capire come la dimensione globale e quella locale si corrispondono in un "movimento di andata e ritorno" nell'opera, aperto ma allo stesso tempo vincolato al contesto. In proposito Benjamin Buchloh ha scritto che l'instabilità del significato fotografico in Sekula oscilla continuamente tra una concezione contestuale (la fotografia come un'invenzione discorsivamente e istituzionalmente determinata) e una referenziale (la fotografia come documento di complesse condizioni materiali)[116]. Il titolo stesso non ha alcuna funzione compendiaria rispetto al tema; anzi è autodenigratorio, «referring to a dubious hyperbolic tale»; secondo Buchloh, esso è sintomatico del conflitto paradossale dell'opera, «between the scope of a narrative of epic dimensions and an accumulation of often small photographic facts, presented in an understated travesty of both narrative and documentary traditions»[117]. Pensando al progetto in questi termini, non può non venire in mente un'immagine come quella che, a chiusura del quarto capitolo, ritrae un'anguilla in fuga in un mercato del pesce (**fig. 167**).

Quella evidenziata dal titolo, tuttavia, non è l'unica voluta contraddizione interna all'opera; nel proporre «the dialectic of contingency and contextuality, and the opposition between narrative sequence and random encounter, as well as the technical tension between the "deskilling" aesthetic of the snapshot and the commitment to an approximative ideal of photographic truth value in the professional artisanal photograph», *Fish Story* giustappone una complessa gamma di convenzioni, modi e stili fotografici (dalla microscopica scala dei dettagli a quella ampia del panorama, **figg. 168 e 156**), costruendo così «a rhetoric of the photographic». Questo, in definitiva, è ciò che distingue il realismo di Sekula da quello tradizionale secondo Buchloh, il quale ha precisato che l'improvviso focus su dettagli in apparenza banali interrompe la narrazione in modo brechtiano, ricordando ai lettori/osservatori la natura costruita della rappresentazione[118]. Il realismo critico di Sekula è tale perché si esplica in questo duplice livello, che àncora la fotografia alla realtà sociale e parimenti al discorso sulla fotografia e sul suo significato; la molteplicità di "voci" risultante dall'impiego simultaneo di varie

[116] Cfr. Buchloh, Benjamin, *Allan Sekula…*, cit., p. 195.
[117] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 199.
[118] Cfr. *Ivi*, p. 196; per le due citazioni, *Ivi*, pp. 198 e 195 rispettivamente.

consuetudini fotografiche ci invita a riflettere sul senso della rappresentazione e dunque sul significato contingente di immagini specifiche e sulla ricostruzione di un'esperienza della realtà.

«*Fish Story* did much to place consideration of globalised commodity production and distribution firmly on the table for art's documentary and "social turn" of the mid-to-late 1990s and the first decade of the new millennium»[119], così Bill Roberts nel 2012 ha riconosciuto a Sekula il merito di aver esplorato uno degli spazi cruciali della globalizzazione, l'oceano. Secondo Roberts, andrebbe assegnato all'opera il valore di sfida alla cultura postmoderna allora dominante. Hal Foster, nel suo *Il ritorno del reale*, ha citato il lavoro di Sekula come sintomatico di una "svolta etnografica" nel panorama artistico verso l'esplorazione di contesti sociali, economici e politici che esulavano dal mondo dell'arte; questa svolta è stata il segno di una reazione all'estremo relativismo e a un crescente disinteresse per la realtà esterna, la cui rappresentazione era ormai considerata del tutto inconsistente. In particolare, spingendo l'uso critico del documentario verso gli interessi geopolitici, Sekula ha delineato «una "mappa cognitiva" del nostro ordine globale» (è evidente in questa espressione di Foster l'eco del concetto di "cartografia cognitiva" di Fredric Jameson)[120]. Secondo Roberts, allora, la rinnovata attenzione dimostrata da Sekula per il mondo al di fuori di quello autoreferenziale dell'arte è da considerare una risposta al contempo politica e culturale all'egemonia del capitalismo e all'imporsi del neoliberismo ma anche all'occultamento della produzione nel panorama iconico, di cui il mondo dell'arte, con la sua estetica postmoderna di un'era ritenuta ormai postindustriale, era complice[121].

Precedentemente Buchloh aveva già sottolineato la corresponsabilità della cultura visiva occidentale, scrivendo che «in a self-declared post-industrial and post-working class society […] the experience of *production* and the conditions of industrial labor have been banned by a massive representational prohibition from modernist visual culture»[122]. Occorreva dunque riportare in superficie la base

[119] Roberts, Bill, *op. cit.*, p. 1.
[120] Per il riferimento a Sekula e per la citazione, cfr. Foster, Hal, *Il ritorno del reale…*, cit., pp. 191 e 193; per la tesi sulla svolta etnografica, cfr. *Ivi*, pp. 175-210. Infine, per il riferimento alla "cartografia cognitiva" postulata da Jameson, cfr. Jameson, Fredric, *Postmodernismo…*, cit., pp. 49-69 (in particolare, p. 66).
[121] Per la tesi dell'autore sul ruolo dell'opera nella dominante cultura postmoderna, cfr. Roberts, Bill, *op. cit.*, pp. 2-3.
[122] Buchloh, Benjamin, *Allan Sekula…*, cit., p. 191, corsivo nel testo.

essenzialmente economica della globalizzazione e una consistente iconografia del lavoro, scomparse dal panorama artistico e mediatico non solo per effetto del trasferimento dell'oggetto della rappresentazione in aree remote del globo, ma di un autentico divieto imposto tacitamente nella produzione iconica (massmediatica e pubblicitaria, ma anche artistica), interessata alla promozione di un immaginario celebrante gli aspetti positivi della globalizzazione e l'economia immateriale.

Fish Story ha segnato dunque il momento inaugurale e decisivo di una svolta graduale verso un nuovo impegno politico nella pratica artistica, parallela al passaggio dal discorso teoretico sul postmodernismo alla discussione critica sul fenomeno della globalizzazione e sulle sue interpretazioni[123]. L'opera è l'esito dell'impegno di Sekula in una triplice direzione, riportare in auge il progetto del realismo critico nell'arte, svolgere una critica geopolitica e sociale del mondo globalizzato e controbilanciare la generale amnesia culturale e visuale, di cui le istituzioni artistiche, implicitamente ritenute inadatte a questo compito, erano complici. Sekula non ha rinunciato a esprimersi con il mezzo fotografico, rimasto sempre il suo principale interesse: «its unavoidable social referentiality, its way of describing – albeit in enigmatic, misleading, reductive and often superficial terms – a world of social institutions, gestures, manners, relationships […] At that time photography seemed to me to afford an alternative to the overly specialized, esoteric, and self-referential discourse of late modernism», ha scritto il fotografo, ribadendo la definizione della fotografia come pratica sociale[124]. L'opera di Sekula, in conclusione, dispiega in modo sistematico quelle convenzioni semiotiche e testuali e quei soggetti del modernismo che erano stati rifiutati a causa di divieti di lunga data: la fotografia documentaria, la narrazione storica e, più di tutto, la complessità del segno, un modello di significazione che produce un discorso semi-autonomo e simultaneamente si rivela una costruzione materiale sovradeterminata da fattori storici e ideologici[125]. In questa triplice valenza ravviso la piena legittimazione dell'inserimento dell'esempio di Sekula in un discorso ampio sulla trasformazione del concetto di immagine documentaria in un contesto storico che pure è profondamente mutato dalla prima metà degli anni Novanta.

---

[123] Per questo passaggio, a titolo di esempio, cfr. Jameson, Fredric, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, in Jameson, Fredric, e Miyashi, Masao (a cura di), *The Cultures of Globalization*, Durham, North Carolina, 1998, pp. 54–77.
[124] Sekula, Allan, *Photography Against the Grain*…, cit., p. IX.
[125] Cfr. Buchloh, Benjamin, *Allan Sekula…*, cit., p. 190.

4.2.5 Dalla fotografia al film: il mondo del mare nei progetti successivi

Dopo *Fish Story*, Sekula ha intrapreso altri progetti fotografici e filmici correlati e dedicati al mondo del mare, tra cui *TITANIC's wake* (1998-2000), il già citato *Tsukiji* (2001), *Lottery of the Sea* (2006), *The Forgotten Space* (con Noël Burch, 2010).

Di queste opere, l'unico progetto fotografico è *TITANIC's wake*, il cui titolo allude al fascino che, nelle parole di Sekula, la lugubre arroganza del *Titanic* suscitava in lui, da quando, all'inizio del 1997, aveva fotografato in Messico il set cinematografico per il celebre film, constatando la facilità con cui l'industria hollywoodiana aveva oltrepassato un confine ben più insidioso nell'opposta direzione. Per approfittare dei bassi salari messicani, la Twentieth Century Fox costruì il set vicino a un povero villaggio di pescatori, Popotla, nella Bassa California, a poca distanza dal confine con gli Stati Uniti; le perdite dalla più grande vasca d'acqua dolce per riprese mai costruita (il villaggio vicino, oltre le mura che chiudevano il set, non aveva acqua corrente) alterarono la salinità del mare, danneggiando la raccolta dei molluschi, il principale sostentamento degli abitanti del villaggio. Il testo di Sekula che accompagna le fotografie di *TITANIC's wake* comincia con questa digressione sul *Titanic*, al contempo uno dei primi prodigi dell'industria moderna, simbolo di tutti i naufragi e delle insidie del mare, e un film pluripremiato; tuttavia le fotografie che ritraggono la colossale ricostruzione nel set messicano, destinate a un altro progetto, non fanno parte di *TITANIC's wake*, che è invece un viaggio per immagini tra varie città nel mondo (Bilbao, Seattle, Saché, Lisbona, Vancouver e altre) il cui filo conduttore è il racconto per frammenti degli ultimi due anni del ventesimo secolo dalla prospettiva del mondo del mare e delle implicazioni economiche della sua presenza o assenza nella cultura contemporanea. Come la digressione di Sekula dimostra, le fotografie di questo progetto proseguono sulla scia del *Titanic* quest'esplorazione; dopotutto il film non è stato altro che «un signe avant-coureur de la bonté néolibérale étasunienne», il sintomo di un fenomeno più vasto che forse spiega quel fascino avvertito da Sekula[126].

[126] Cfr. Sekula, Allan, *TITANIC's wake*, Cherbourg, le Point du jour, 2003, pp. 39-84; per la citazione, *Ivi*, p. 41.

Tsukiji (43 minuti, video digitale) prende il titolo dall'enorme e leggendario mercato del pesce nell'omonimo quartiere di Tokyo, in cui Sekula si è aggirato riprendendo le operazioni di porzionamento e le chiassose aste dei tonni e catturando le voci degli operai e i rumori dei macchinari: una sinfonia urbana ambientata in un luogo affascinante, un'ambita meta turistica, ma soprattutto una delle aree di Tokyo con un'altissima concentrazione di lavoratori. Il breve film ha segnato la separazione dalla fotografia e la sfida esplorativa del medium del video. Dalle ampie inquadrature delle caotiche attività del mercato ai piani ravvicinati sui pesci nei loro ultimi momenti di vita (**fig. 169**), il lento ritmo delle riprese indugia sui dettagli in immagini orrifiche e al contempo seducenti (Sekula ha parlato della tradizione della natura morta in pittura in relazione a quest'opera). Quando *Tsukiji* è stato girato, il mercato ittico era uno degli ultimi spazi proletari di Tokyo a sopravvivere; oggi la sua storica sede, aperta dal 1935, ha chiuso i battenti con il trasferimento nell'ottobre del 2018 nell'austero hangar di cemento degli ex stabilimenti della Tokyo Gas, a pochi chilometri dalla baia di Toyosu, ed è previsto che i suoi spazi saranno utilizzati per un parcheggio e un hub di transito per gli autobus da utilizzare durante le Olimpiadi di Tokyo nel 2020. Non è chiaro a cosa sarà destinata l'area dopo la fine delle Olimpiadi, ma le proposte di hotel di lusso, centri commerciali e casinò hanno sollevato dubbi sulle reali motivazioni del trasferimento di Tsukiji (i problemi di capienza e sicurezza della vecchia struttura sarebbero stati sfruttati per mascherare piani di speculazioni edilizie nell'area)[127]. Anche se una sezione di vendita al dettaglio con ristoranti rimarrà aperta ai turisti, Tokyo perde uno dei suoi luoghi più affascinanti e ricchi di storia: sembra che l'intuizione di Sekula, affidata al racconto della fine e dell'inizio di due millenni in *TITANIC's wake* e *Tsukiji*, a quasi venti anni di distanza, non fosse affatto sbagliata.

Con *Lottery of the Sea* (**fig. 170**), di ben 180 minuti, Sekula è tornato a contestare l'idea di capitalismo dematerializzato esplorando l'economia e le rappresentazioni del mare. Costituito da dodici episodi, attraverso una peregrinazione tra porti, rive e coste, il film-saggio è strutturato sul montaggio di scene girate tra il 2001 e il 2004 in Giappone, Grecia, Spagna, Portogallo, Olanda, negli Stati Uniti e a Panama. Il titolo deriva da *La ricchezza delle nazioni* (1776),

[127] Cfr. St. Michel, Patrick, *End of an era as Tokyo's Tsukiji fish market closes*, 8 ottobre 2018, https://edition.cnn.com/travel/article/tokyo-tsukiji-fish-market-toyosu/index.html (accesso del 10/10/2018).

in cui Adam Smith ha paragonato la vita del marinaio a una lotteria: l'economia marittima è il prototipo del mercato mondiale del lavoro e, nella riflessione condotta da Sekula sull'opera di Smith, i concreti pericoli del mare, in particolare per coloro che eseguono i compiti più difficili e rischiosi, diventano un'allegoria delle insidie degli investimenti di capitale nelle navi e nelle merci; il rischio economico è esplicitamente paragonato da Sekula alla categoria estetica del sublime. Il montaggio ha permesso di articolare le connessioni tra gli spazi e di rappresentare in immagini i processi sociali in divenire: Sekula era consapevole che non sarebbe stato sufficiente abbandonare la fotografia, poiché «un travail qui s'étale dans le temps n'est pas intrinsèquement immunisé contre les problèmes de répresentation que pose la réification»[128].

La familiarizzazione con le immagini in movimento culmina con *The Forgotten Space* (**figg. 171-172**), con cui Sekula ha ripreso l'idea centrale di *Fish Story*, che aveva concepito come saggio sofisticato e stratificato per esplorare il ruolo e le rappresentazioni del mare nell'arte e nella letteratura nelle epoche economiche precedenti e in quella attuale. Affidandosi di nuovo alla forma saggistica, Sekula ha realizzato insieme a Noël Burch un'opera altrettanto complessa, un documentario non in senso classico, che ha a che fare col trasmettere alcune idee, parafrasando Burch[129]. La coproduzione è scaturita dalla volontà di trarre un film da *Dismal Science*, il saggio contenuto in *Fish Story* che Burch ha tradotto in francese, rimanendone profondamente colpito. Un film-saggio, dunque, grazie a cui ci muoviamo tra quattro città portuali (i mega-porti di Rotterdam, Los Angeles, e Hong Kong e il porto in declino di Bilbao) e visitiamo l'hinterland industriale nella Cina del sud e nel cuore dell'Olanda; una conseguenza del sistema globale di produzione e distribuzione è che i collegamenti tra i porti e l'hinterland sono più che mai importanti. Più del 90% del trasporto di merci nel mondo avviene via mare e tuttavia anche tra le persone istruite persiste l'immagine di un'economia priva di distanze, l'idea che le merci viaggino come le persone o le informazioni. Al contrario, «the sea is nothing more than a residual mercantilist space: a reservoir

[128] Day, Gail, *La poétique transitive d'Allan Sekula: métonymie et mètaphore dans Lottery of the Sea, Ship of Fools et The Dockers' Museum*, in Gelder, Hilde van, *Allan Sekula. Ship of fools/The docker's museum*, Rennes, La Criée centre d'art contemporain, 2015, pp. 57-72 [p. 60].
[129] Cfr. Burch, Noël, e Allan Sekula, *The Forgotten Space. Notes for a Film*, in "New Left Review", n. 69, maggio-giugno 2011, https://newleftreview.org/II/69/allan-sekula-noel-burch-the-forgotten-space (accesso del 07/10/2018).

of cultural and economic anachronisms, relics of an older and obsolete economy – a world of decrepitude, rust and creaking cables, of the slow movement of heavy things», ha scritto Sekula; «the oceans remain the crucial space of globalization: nowhere else is the disorientation, violence and alienation of contemporary capitalism more manifest. But this truth is not self-evident and must be approached as a puzzle, or mystery; a problem to be solved»[130].

Del film-saggio, *The Forgotten Space* conserva infatti la struttura discontinua e spesso digressiva, più efficace su un tema come i mali del capitalismo globale, che, anche se visto dalla sola prospettiva del commercio marittimo e delle attività collaterali, è così vasto che può essere soltanto dato per frammenti, ha sostenuto Burch[131]. Immagini metaforiche e allusive si alternano ai fatti riportati dal film, in cui dunque la forma poetico-saggistica e il tono investigativo sono compresenti. Per esempio, le riprese del museo Guggenheim di Bilbao esemplificano il passaggio dal lavoro portuale e dall'economia industriale a un'economia dei servizi basata sul turismo; le sinuose superfici in titanio dell'architetto canadese Frank O. Gehry oscurano il passato industriale e storico-artistico della città (le sculture realiste realizzate da artisti baschi e spagnoli nel centro della città). «When ocean waves overwhelm the sound track as museum visitors wind their way through rusting, rolled steel sculptures by Richard Serra […] it amounts to a return of the repressed», ha commentato lo storico dell'arte e della fotografia Benjamin Young, evidenziando il potenziale allusivo del film nel sovrapporre immagini e suono[132].

Gehry e il Guggenheim di Bilbao rappresentano un motivo ricorrente nelle opere di Sekula dedicate al mondo dell'oceano: nel primo capitolo di *Fish Story* una fotografia ritrae il modello di una sala conferenza ideata dall'architetto (*Lead Fish*, 1988) esposto al Museum of Contemporary Art di Los Angeles (**fig. 173**); la sinuosa superficie a squame sembra un'anticipazione della colossale e ben più complessa architettura museale. In seguito Sekula programmò una visita al museo per il progetto di un dittico fotografico intitolato *Bilbao* (1998), trasformatosi nella seconda e nella terza immagine di *TITANIC's wake*. Nella prima Sekula ha

[130] *Ibidem*.
[131] Cfr. *Ibidem*.
[132] Young, Benjamin, *Seafarers all. Benjamin Young on Allan Sekula and Noël Burch's The Forgotten Space*, 14 febbraio 2012, https://www.artforum.com/film/benjamin-young-on-allan-sekula-and-noel-burch-s-the-forgotten-space-30292 (accesso del 07/10/2018).

immortalato da una prospettiva rialzata il museo, oltre il quale si estende la città; nella seconda ha ruotato l'obiettivo di poco verso destra in modo da includere un'area del paesaggio urbano in abbandono, separata dal museo da case e palazzi (**fig. 174**). Con questo dittico Sekula aveva già esposto l'idea sulla quale è poi tornato con Burch in *The Forgotten Space*: il museo è l'emblema dell'egemonia del lavoro intellettuale, computerizzato, delle istantanee connessioni dello spazio cibernetico, ed emblemi simili lasciano in ombra una realtà contrastante, proprio come nelle due fotografie che si fronteggiano in *Bilbao*. Dal testo che accompagna le immagini di *TITANIC's wake*, apprendiamo che il museo, «à la fois navire et poisson», è stato costruito «sur les ruines de l'ancien chantier naval de Bilbao acculé à la faillite par le néolibéralisme du gouvernement espagnol, ouvrant un nouvel avenir touristique pour la capitale d'une des cultures maritimes les plus anciennes du monde»[133]. Per quanto il museo e il suo prototipo del 1988 possano sembrare un tributo al mondo del mare (il titolo stesso del prototipo, le squame, la forma organica di un pesce, la possente struttura metallica di una nave), piuttosto essi rappresentano, ha sottolineato Sekula, la cultura responsabile della scomparsa di quel mondo dal nostro immaginario, e con esso del lavoro industriale; ma questo non si limita ad essere un rapporto astratto, dal momento che si ripercuote sulla conformazione del paesaggio urbano e sul suo significato sociale[134].

Tornando, in conclusione, a *Fish Story* – volutamente imitando l'andirivieni delle associazioni proposte dalle opere di Sekula – il nome di Gehry compare anche nel quarto capitolo, dove Sekula ci costringe come di consueto a un notevole sforzo mentale nel connettere, come in una catena, la feroce industrializzazione dei villaggi della Corea del Sud, la celebrazione del suo passato cantieristico metallurgico (le navi corazzate che si ispiravano alla forma di un pesce o del guscio di una tartaruga, **fig. 176**), il conseguente oscuramento del più antico rapporto dei Coreani con il mare, basato sulla pesca e sulla cantieristica in legno, infine la riscoperta dell'ispirazione alle forme archetipe marine in ben altri contesti

[133] Sekula, Allan, *TITANIC's wake*, cit., p. 42.
[134] Cfr. *Ivi*, pp. 9-37 e 41-43, in particolare alla pagina 42 l'ironia con cui Sekula ha evidenziato i riferimenti artistici di Gehry e la connessione con Alexandre Calder, sulla cui figura si soffermano altre fotografie del progetto. Sulla posizione di Sekula rispetto al Guggenheim, Bill Roberts ha scritto che essa è la stessa sostenuta da «another of the museum's critics, artist Andrea Fraser, who elsewhere discusses the Guggenheim audio guide's references to the cutting and shaping of the building's panels 'by robots working to a computer program developed for aircraft design', and concludes that the museum as a whole expresses itself as the 'product of a world in which the human labor of production does not exist'»: Roberts, Bill, *op. cit.*, p. 7.

produttivi: «in the ponderous and cynical "fish-buildings" of the Canadian-American architect»[135]. Le prime due immagini del capitolo (quella citata è la seconda) si corrispondono, introducendo parte di questi cortocircuiti storici: dal presente al passato, dalla nave-cisterna *Hyundai Utopia* in fase di completamento nel cantiere navale di Ulsan, al modello del mitico vascello corazzato del 1592 nella sede operativa della Hyundai (**figg. 175-176**); delle due navi vediamo le due metà speculari, il blu il colore dominante in entrambi gli scatti, che non mostrano una particolare attenzione nella messa a fuoco e nella composizione, laddove la loro efficacia è ottenuta attraverso l'accostamento visivo e il salto nel processo associativo a cui questo ci costringe. Il meccanismo associativo per accostamento lavora spesso in sincronia con quello dell'interpolazione: il commento di Sekula appena citato è collocato a una notevole distanza dall'immagine alla quale avrebbe potuto riferirsi, il modello della sala conferenza mostrato nel primo capitolo. Tale distanza è stratificata: è quella che separa i due capitoli e con essi le rispettive cronologie di produzione; in tal senso essa non è però del tutto ricostruibile: il commento potrebbe essere nato contestualmente alla fotografia, tuttavia Sekula ha deciso di separarli (e se così non fosse, la separazione rimane un dato di fatto nella versione integrale dell'opera), in modo da enfatizzare l'altra distanza, quella geografica tra la realtà intorno a *Lead Fish*, a Los Angeles, e quella della Corea del Sud, con tutte le riflessioni economiche, sociali e culturali implicate. Il nome di Gehry, allora, non appare più come un intruso nel discorso coreano, al contrario come un elemento significativo, in grado di far risaltare la prossimità cui la realtà globale ci costringe.

***

Nella loro specificità formale e con l'impiego di media differenti, le pratiche artistiche di Sekula e Biemann hanno riservato un notevole spazio visivo e concettuale alla manifattura dislocata in luoghi dimenticati della globalizzazione, oltre il confine e attraverso l'oceano. L'inevitabile distanza dal punto di vista dello sperimentalismo artistico – Sekula stesso attribuiva alla fotografia un maggiore primitivismo rispetto al video – ha portato all'istituzione di strategie di

[135] Sekula, Allan, *Fish Story*, cit., p. 101.

decostruzione differenti, coerenti con le specificità dei mezzi impiegati – una decostruzione necessaria a sancire il valore documentario delle immagini. Per quanto riguarda la distanza cronologica col presente, persiste oggi come allora il contrasto tra i due volti della globalizzazione, quello sommerso e sfaccettato del lavoro manuale e industriale delocalizzato e quello celebrato del lavoro intellettuale, di un'economia immateriale e di un progresso tecnologico senza fine.

La mostra *Utopia for Sale? Un omaggio a Allan Sekula*, tenutasi al MAXXI dal 15 febbraio al 4 maggio del 2014 e curata da Hou Hanru e Monia Trombetta, è esemplificativa dell'eredità di Allan Sekula a pochi mesi dalla sua scomparsa. Esponendo, oltre ad alcuni suoi lavori, opere video e installazioni ma anche disegni, fotografie di siti e paesaggi industriali dalle collezioni di Arte e Architettura del museo, la mostra ha voluto riflettere sulla globalizzazione, sulle utopie passate e contemporanee, sulla circolazione di idee, prodotti e persone in un'epoca di vorticosi cambiamenti sociali, culturali ed economici. Gli artisti presentati, oltre allo stesso Sekula, erano Bernd and Hilla Becher, Noel Burch, Gianni Berengo Gardin, Libero De Cunzo, Fei Cao, Adelita Husni-Bey, Li Liao, Pier Luigi Nervi e Amie Siegel. Il quesito centrale della mostra – l'utopia del capitale sta rimpiazzando l'utopia del bene sociale? (L'utopia è in vendita?) – era argomentato attraverso il confronto tra ricerche e pratiche artistiche storiche e contemporanee, dalle fotografie di Bernd & Hilla Becher (con gli alti forni di Hannover a documentare l'utopia dell'industrializzazione, tra magnificenza e abbandono), passando per *Fish Story* e *The Forgotten Space* di Sekula, fino a *Provenance* (2013). Questo video di Amie Siegel (Chicago, 1974) ci porta alla ricerca della provenienza degli arredi originali disegnati da Le Corbusier per il nuovo complesso urbano di Chandigarh (India) negli anni Cinquanta – un progetto d'avanguardia simbolo dell'indipendenza indiana e dell'utopia modernista socialista in un momento di transizione postcoloniale – smantellati, ristrutturati, trasportati in Occidente e venduti all'asta a prezzi incredibilmente alti per decorare le lussuose case di collezionisti a Londra, Parigi e New York. L'opera di Siegel ci parla del collasso dell'utopia modernista e del trionfo del capitale.

Tuttavia, per artisti come Sekula, «art is by no means a utopian affair», al contrario «it is a battle for real ideals waged in a crude reality, with long-enduring engagements, through actively testimonial and critical works», ha scritto il curatore Hou Hanru. La ricca e complessa documentazione raccolta negli anni da Sekula ha

dimostrato che l'industria marittima è il cuore del sistema di arricchimento capitalista: lo status extraterritoriale delle corporazioni transnazionali del trasporto marittimo permette di trarre il massimo profitto dal lavoro a bordo delle navi container, i lavoratori provenienti da varie parti del mondo sono spesso gerarchizzati in base a criteri razziali e un analogo sistema di sfruttamento è imposto anche su coloro che lavorano nei porti. «Social activism and experiments in utopian construction», secondo Hanru, «are a key element in the making of today's global art scene»: allo sfruttamento dell'industria marittima e alla risposta utopica di Sekula corrispondono sfruttamenti e utopie contemporanei, come nel caso di Li Liao (Hubei, 1982), che ha esplorato il lavoro in condizioni di semi-schiavitù nella produzione high-tech attraverso un'azione performativa poi documentata dagli oggetti esposti in mostra, la divisa di lavoro e un iPad (*Consumption*, 2011); l'artista ha infatti lavorato in una fabbrica della Foxconn di Shenzhen per 45 giorni al ritmo di 10 ore al giorno, e lo stipendio che ha ricevuto è più o meno equivalso al prezzo dell'iPad che lui stesso ha contribuito a produrre. «The action itself also uncovered the biopolitical dimension of such an exploitative relation between capital and labour, between financial value and human life: the value and significance of life can only be registered in the value of a technological commodity, while one has to lose one's freedom to a quasi-slavery system of production, alienated by "high-technology"», ha commentato Hanru[136]. Gli artisti, rivendicando obiettivi di giustizia sociale nel quadro politico-economico globale, pongono la domanda fondamentale di oggi: l'utopia sociale è ancora possibile?

[136] Per questa e le precedenti citazioni, Hanru, Hou, *UTOPIA FOR SALE? Un omaggio a/an homage to Allan Sekula*, guida della mostra, http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2014/02/Utopia_booklet_web.pdf (accesso del 08/10/2018), pp. 7-8.

5. Alla fine del ciclo produttivo: le discariche del mondo occidentale

Lo smaltimento di rifiuti pericolosi: il commercio dell'*e-waste*

Con il termine *e-waste* (*electronic waste*) si identifica un'ampia gamma di rifiuti elettronici (elettrodomestici di grandi e medie dimensioni, dispositivi per la comunicazione, come cellulari e personal computer, giochi per bambini – in breve ogni oggetto che abbia fili, cavi o batterie) in crescita e trasformazione parallelamente all'evoluzione delle tecnologie maggiormente in uso nella società. Il problema dei RAEE (rifiuti di apparecchiature elettriche ed elettroniche) è diventato di proporzioni critiche principalmente per due motivi: essi sono dannosi per l'ambiente e altamente pericolosi per la salute; in secondo luogo, la loro quantità cresce a una velocità preoccupante per via della rapida evoluzione della tecnologia contemporanea che rende i prodotti obsoleti in pochi anni e più desiderabile la sostituzione in favore dell'ultimo modello in commercio rispetto alla riparazione – e l'obsolescenza e la logica del consumo sono privilegiate dai produttori dal momento che comportano un'evidente crescita dei profitti. Tali rifiuti contengono più di mille differenti sostanze, alcune di valore (rame, oro, argento, alluminio), altre nocive (piombo, mercurio, cadmio, bario, berillio), altre ambedue (plastica, PVC). Le combustioni all'aperto, la contaminazione dell'acqua con gli acidi, lo smaltimento e la dispersione nell'ambiente inquinano la terra, l'aria e l'acqua esponendo quotidianamente a sostanze velenose tutti gli esseri viventi.

I paesi ricchi, maggiori produttori dei RAEE, hanno fatto ricorso a una vantaggiosa soluzione al problema, «a dirty little secret of the high-tech revolution», la loro esportazione nei paesi in via di sviluppo: «The health and economic costs of this trade are vast and […] not born by the western consumers nor the waste brokers who benefit from the trade», leggiamo nel rapporto BAN (The Basel Action Network, un network di controllo sul problema dei rifiuti tossici

a livello globale) del 2002[1]. L'intenzionale disconoscimento di questo commercio da parte dei governi e dell'industria elettronica si è spesso servito dell'etichetta di comodo del riciclo dei dispositivi e dei materiali contenuti[2]. Pochi sono consapevoli del fatto che i nostri computer, ad esempio, caricati insieme a molti altri prodotti di seconda mano sulle navi container, finiranno in qualche remota città dall'altra parte del mondo: l'invisibilità del problema dei rifiuti elettronici incrocia quella in cui è inabissata la realtà delle rotte commerciali, della vita e del lavoro sulle navi e nei porti; anzi l'insabbiamento più o meno volontario di questa realtà ha senza dubbio giocato un ruolo strategico nel mantenere nascosta la pratica dell'esportazione di questi e altri rifiuti tossici, dal momento che il sistema dei container facilita, come abbiamo visto attraverso il lavoro di Sekula, l'occultamento, l'approvazione e il passaggio del carico contenuto.

L'esportazione dei rifiuti (non soltanto quelli elettronici) è determinata dalla brutale logica economica del capitalismo globale, orientata al massimo profitto, «by what economists call "cost externalization", a fancy term for finding somebody else to pay for a problem you created yourself»[3]. Facendo affidamento sul basso costo della manodopera e sull'assenza di una normativa forte sulla salvaguardia dell'ambiente nei paesi arretrati, il commercio dei rifiuti rappresenta una soluzione economicamente vantaggiosa rispetto allo smaltimento sul territorio nazionale, dove elevati standard ambientali non consentono lo stesso abbattimento dei costi. Esso fa inoltre leva sulla povertà della popolazione, costretta ad accettare le conseguenze per sopravvivere. Una politica alternativa consiste nell'obbligo per ogni paese di provvedere ai rifiuti internamente; ma ben più utile sarebbe una normativa che imponga alle aziende una progettazione responsabile e sostenibile (che contempli anche le esigenze del loro futuro smaltimento dei prodotti) e a farsi carico del loro intero ciclo di vita, dei costi dell'eliminazione o del riciclo.

Sebbene l'industria elettronica e i corrispondenti rifiuti siano quelli più velocemente in crescita nel mondo industrializzato, anche i rifiuti ospedalieri e

[1] Per questa e la precedente citazione, The Basel Action Network (BAN), Silicon Valley Toxics Coalition (SVTC), *Exporting Harm. The High-Tech Trashing of Asia*, 2002, https://static1.squarespace.com/static/558f1c27e4b0927589e0edad/t/55d79060e4b0ff44487f306a/1440190560888/BANsExportingHarm-2002.pdf (accesso del 12/07/2017), p. 1.
[2] L'industria, «thanks to the convenient pipeline of export, […] aided by government, has taken a head-in-the-sand, business-as-usual, for-as-long-as-possible approach»: *Ivi*, p. 3.
[3] Puckett, Jim, *A Place Called Away*, in Hugo, Pieter, *Permanent Error*, Munich, Prestel, 2011, pp. 97-103 [p. 100].

farmaceutici, fertilizzanti e pesticidi, scorie nucleari e chimiche, metalli pesanti e tutti i prodotti di provenienza industriale e di uso domestico sono stati oggetto di pratiche illegali di smaltimento da prima che la questione dei RAEE diventasse di attualità. La Convenzione di Basilea sul controllo dei movimenti transfrontalieri di rifiuti pericolosi e del loro smaltimento (adottata il 22 marzo 1989 ed entrata in vigore il 5 maggio 1992) è un trattato internazionale stipulato per impedire il movimento dei rifiuti pericolosi tra le nazioni, in particolare il loro trasferimento dai paesi sviluppati a quelli in via di sviluppo, per ridurre al minimo la loro quantità e tossicità e facilitare lo smaltimento ecologico vicino alla fonte di generazione. Attualmente 185 stati e l'Unione Europea hanno adottato la Convenzione (Haiti e gli Stati Uniti l'hanno firmata ma non ratificata)[4]. Nel 2002, quando il rapporto BAN citato è stato redatto, il divieto dell'esportazione era già formalmente operativo, sebbene alcuni stati dovessero ancora aggiungersi alla lista dei sostenitori della Convenzione. Tuttavia, senza decreti esecutivi, le disposizioni comandate dalla legge sono vanificate: «for instance, while all our dead electronic equipment is supposed to be recycled by licensed companies at home, according to Consumers International around 6.6m tonnes of it leaves the European Union illegally every year», ha riportato ancora nel 2009 l'editorialista George Monbiot[5]. È così che il commercio e lo smaltimento dei rifiuti pericolosi proseguono illegalmente[6].

Tra le destinazioni privilegiate – i paesi dell'Africa centro-occidentale e la Cina – il Ghana ha i requisiti che hanno reso attuabile con relativa facilità l'esportazione sul suo territorio dei rifiuti elettronici, la stabilità politica e un mercato favorevole; la richiesta di prodotti elettronici è aumentata negli anni, smartphone e laptop sono diventati lo status symbol di una classe media in crescita,

[4] Cfr. il sito dedicato alla Convenzione di Basilea alla pagina http://www.basel.int/Countries/StatusofRatifications/PartiesSignatories/tabid/4499/Default.aspx (accesso del 12/07/2018).

[5] Monbiot, George, *From toxic waste to toxic assets, the same people always get dumped on*, "The Guardian", 21 settembre 2009, https://www.theguardian.com/commentisfree/cif-green/2009/sep/21/global-fly-tipping-toxic-waste (accesso del 12/07/2018).

[6] «A black market run by criminal gangs is dumping our electronic waste on the poor, but since the European directive banning this practice was incorporated into British law in January 2007, the Environment Agency hasn't made a single prosecution. Dump your telly over a hedge and you can expect big trouble. Dump 10,000 in Nigeria and you can expect to get away with it. […] It suits all the rich nations – even, it seems, the government of Norway – not to ask too many questions, so long as the waste goes to far away countries of which we know nothing. Only when the mobs make the mistake of dumping it off their own coasts does the state start to get huffy»: *Ibidem*.

ma tutte le classi sociali beneficiano di prodotti elettronici di seconda mano[7]. Il Ghana ospita una delle *e-wasteland* più note ad Agbogbloshie, un quartiere povero alla periferia della capitale, Accra, che ha iniziato a trasformarsi intorno al 2000 in una discarica a cielo aperto invasa da dense colonne di fumo nero, «littered with the remains of these cast-off machines as it is littered too with cast-off humanity»[8]. L'arrivo dei rifiuti in quantità crescente ha comportato un progressivo fenomeno di urbanizzazione dell'area, coinvolgendo nel business soprattutto bambini e giovani. I materiali recuperati dalle apparecchiature elettriche sono consegnati ai commercianti di Accra in cambio di scarsi guadagni (le tariffe al peso sono variabili), che in alcuni giorni posso essere nulli, ma i "riciclatori", fuggiti da povertà e lotte intestine, spesso non hanno alternative, dal momento che pochi altri impieghi sono disponibili. Questo, tuttavia, è solo un segmento della catena produttiva che fa dell'industria dell'*e-waste* una delle più fiorenti del paese, dando lavoro a una grossa fetta della sua popolazione. All'origine della catena, l'importazione riguarda prodotti elettrici ed elettronici di seconda mano reinseribili sul mercato direttamente o a seguito di riparazioni; una piccola percentuale, in cattivo stato, è destinata al riciclo. Questa minoranza arriva nelle mani degli "informal recyclers" in luoghi come Agbogbloshie (tra i siti principali), piuttosto che nelle discariche ufficiali, scarsamente attrezzate. I riciclatori smontano i prodotti dividendo i pezzi ricavati in preziosi e non preziosi; i primi sono venduti ai commercianti che a loro volta li vendono alle industrie locali o li esportano; quanto non è di valore è scaricato nell'ambiente e in parte bruciato per ridurne il volume, avvelenando la natura e le persone esposte direttamente o indirettamente alle sostanze. I prodotti riparati, che hanno in genere due o tre anni di vita, alla fine seguono lo stesso percorso grazie all'intervento di intermediari porta a porta che li raccolgono e trasportano di città in città: gli intermediari pagano i consumatori per i pezzi ricevuti e a loro volta sono pagati dai riciclatori in base al loro numero[9].

L'azione diretta a ridimensionare la presenza critica dei RAEE, il divieto delle importazioni, stimolerebbe il mercato nero e impedirebbe al governo ghanese di innalzare il livello di sviluppo tecnologico e alfabetizzazione digitale, un

[7] Cfr. Moukaddem, Karimeh, *Children on the frontlines: the e-waste epidemic in Africa*, "Mongabay", 9 settembre 2011, https://news.mongabay.com/2011/09/children-on-the-frontlines-the-e-waste-epidemic-in-africa/ (accesso del 12/07/2018).
[8] Puckett, Jim, *A Place Called Away*, cit., p. 98.
[9] Cfr. Moukaddem, Karimeh, *Children on the frontlines…*, cit..

obiettivo rispetto a cui le apparecchiature elettriche ed elettroniche di seconda mano rivestono un ruolo cruciale, poiché sono accessibili economicamente alla gran parte della popolazione. Pertanto la politica del governo è rimasta ambigua, né autorizzando apertamente le importazioni né vietandole ufficialmente né regolamentando con chiarezza la lista dei prodotti di seconda mano importabili, così che anche quelli non funzionanti possono varcare i confini del paese[10].

Nel 2012 il film-maker David Fedele (1977, Melbourne) ha realizzato *E-WASTELAND*, un documentario di 20 minuti ambientato a Agbogbloshie, dove «these fallen icons of our proud Information Age lie as rotting fruit» scartata dal raccolto buono[11]. Fedele si autodefinisce un girovago, sognatore e pensatore a tempo pieno, che ha scoperto la passione per il documentario attraverso i viaggi compiuti in tutto il mondo; lavora generalmente da solo, autoproducendo e finanziando i suoi progetti, che esplorano tematiche ambientali, di ingiustizia sociale e diversità culturale. Per esempio, *BIKPELA BAGARAP (Big Damage)* è un film del 2011 sullo sfruttamento, sulle promesse di sviluppo, sulla corruzione politica e sull'inquinamento connessi al business del taglio e del trasporto di legname in Papua Nuova Guinea. Proiettati a livello internazionale, i suoi film hanno vinto numerosi importanti premi. Per *E-WASTELAND* Fedele ha vissuto per settimane assieme ai riciclatori, coscienti dell'inospitalità del luogo in cui vivono, anche se non del tutto consapevoli dei seri rischi per la salute cui sono esposti quotidianamente[12]. L'opera, prodotta da Fedele, è stata esposta prevalentemente in festival cinematografici (poche apparizioni in esposizioni museali, per esempio nel 2013 al Museo de Arte Moderno di Medellin, in Colombia) e in convegni e conferenze di organizzazioni ambientaliste (come *Eco Film and Forum on Sustainability*, parte di IGEM 2012 – International Greentech and Eco Products Exhibition and Conference Malaysia, a Kuala Lumpur, Malaysia); essa è vincitrice di cinque premi, tra cui il *Best Australian Short Documentary* all'Antenna Documentary Film Fest (2013, Australia) e il *Low Budget - Big Impact* al Wildlife Vaasa International Nature Film Festival (2012, Finlandia). Priva di dialoghi e

[10] Cfr. *Ibidem*.
[11] Puckett, Jim, *A Place Called Away*, cit., p. 98.
[12] Per un approfondimento sulla biografia e sulla ricerca di Fedele, cfr. il suo sito alla pagina http://david-fedele.com/ (accesso del 12/07/2018); per un approfondimento sul contenuto e sulla genesi del film, cfr. http://david-fedele.com/media/, dove è disponibile una selezione di articoli, recensioni e interviste all'autore (accesso del 12/07/2018).

voice-over e arricchita soltanto dal sonoro dell'ambiente, l'opera fornisce un'esperienza interamente visiva della vita nello *slum*, presentandosi quasi come un film muto: «I had seen a number of journalistic documentaries that focused on the people working with e-waste, and portrayed them as victims, using poor interviews and voice-overs, and I was extremely conscious that I didn't want to do this», ha dichiarato Fedele in proposito[13]. Nelle sue immagini osserviamo nel dettaglio il riciclo delle apparecchiature, (la separazione dei pezzi di valore, la loro pesatura, la combustione dei rifiuti inutilizzabili), ma anche i momenti di riposo e dei pasti (**figg. 177-181**). Nei minuti conclusivi il commento scritto ci informa che i materiali di valore recuperati, venduti dai riciclatori ed esportati dalle multinazionali, tornano nei paesi sviluppati in un circolo economico perverso[14]. Il prolungato e accurato soffermarsi dell'obiettivo sui volti e gesti, sulle pile di rifiuti, sui grovigli di cavi, sul paesaggio post-apocalittico, dall'atmosfera carica di fumi tossici, è un'adeguata introduzione alle opere che discuterò, che tuttavia adottano un approccio visivo più sperimentale[15]. Pieter Hugo e Louis Henderson si sono interessati all'esportazione dell'*e-waste*, mentre Alfredo Jaar ha fatto emergere la stessa problematica in riferimento ad altre tipologie di rifiuti tossici (una differenza senz'altro attribuibile anche alla distanza cronologica tra le opere).

5.1 Alfredo Jaar: (ri)mappare il mondo attraverso l'arte

5.1.1 Revisioni e nuove visioni: *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre*

Nel terzo capitolo ho evidenziato l'ingegnoso impiego di superfici quali lo specchio nelle installazioni di Jaar per rendere disponibile l'immagine unicamente

[13] Intervista all'autore di Hance, Jeremy, *High-tech hell: new documentary brings Africa's e-waste slum to life*, "Mongabay", 30 aprile 2012, https://news.mongabay.com/2012/04/high-tech-hell-new-documentary-brings-africas-e-waste-slum-to-life/ (accesso del 12/07/2018).
[14] Il film è visibile su http://www.e-wastelandfilm.com/ (accesso del 12/07/2018). I trailer e i film sono disponibili gratuitamente su http://david-fedele.com/films/ (accesso del 12/07/2018).
[15] «I want people to contemplate where "things" end up at the end of their life. For me, that is what the film is about – where THINGS go at the end of their life – it is as much a film about "things" as about "people". For that reason, I wanted to show many visuals of things getting smashed and broken down»: intervista all'autore di Hance, Jeremy, *High-tech hell…*, cit..

attraverso il suo riflesso, generare negli astanti un senso di frustrazione e invitarli a reagire con una partecipazione fisica ed emotiva nello spazio museale. A partire dal 1988, l'artista ha accresciuto il potenziale di questa strategia espositiva adoperando l'acqua, sfruttando la sua proprietà riflettente come strumento di mediazione e la sua fluidità come ulteriore ostacolo alla visione. La variazione degli elementi costitutivi delle installazioni è stata ragionata in rapporto al loro contenuto e alle condizioni specifiche del soggetto trattato.

Nell'opera *Coyote!* (1988), cui ho soltanto accennato in precedenza, Jaar ha affrontato la questione della migrazione clandestina dal Messico agli Stati Uniti, concentrata nell'area della California meridionale e nella Valle del Rio Grande, al confine con il Texas. Fuggendo dalla disoccupazione e dalla depressione economica, gli immigrati fornivano manodopera illegale, sfruttata e sottopagata, al mercato del lavoro del Sud degli Stati Uniti, contribuendo ad arricchirli. Tuttavia, l'artista in quest'opera non si è concentrato sulle cause e sulle conseguenze di questo massiccio fenomeno migratorio, ma sul momento dell'attraversamento, in cui – come nel caso di Ursula Biemann, il cui progetto è stato avviato proprio nel 1988 – emergono luoghi e soggetti peculiari; il confine raccontato dai due artisti è in effetti il medesimo, tuttavia le loro rappresentazioni recuperano frammenti diversi di una realtà complessa comune. Con un ulteriore restringimento di campo, l'artista cileno ha scelto di ritrarre il passaggio del Rio Grande, che avveniva sulla schiena dei *coyote*, contrabbandieri professionisti che chiedevano diverse centinaia di dollari per il pericoloso attraversamento della corrente impetuosa del fiume: è con questa singolare visione che l'acqua è entrata nell'immaginario di Jaar.

L'opera è costituita da una *light box* disposta verticalmente a parete, in cui l'immagine ancora una volta ribaltata mostrava un gruppo di quattro persone, i due contrabbandieri, ognuno con il suo passeggero in groppa, intenti ad attraversare la corrente avversa e immersi nel corso d'acqua dalla vita in giù. L'unico modo per restituire coerenza visiva alla fotografia era guardare in basso al suo riflesso sull'acqua contenuta nella vasca situata in corrispondenza del contenitore luminoso a parete (**fig. 47**). La presenza di questo nuovo e imponente elemento nella sala espositiva evocava il fluire delle acque del Rio Grande; l'irrequieta superficie, con i suoi impercettibili e continui movimenti, dinamizzava la staticità della fotografia riflessa, restituendo vita al suo contenuto ma al contempo compromettendone la leggibilità (due effetti solo apparentemente in contraddizione). Questo turbamento

dell'immagine alludeva così all'instabilità dei movimenti nell'acqua e in generale alla precarietà delle condizioni dell'attraversamento.

Con quest'opera Jaar ha escogitato un modo ulteriore di resistere agli stereotipi insiti nel nostro sguardo di spettatori estranei alla realtà presentata: chiedendoci di non arrenderci di fronte a questo ostacolo visivo, l'artista ancora una volta contestava il pregiudizio rispetto all'altro (sia il contrabbandiere che l'immigrato) come manifestazione esemplare di clandestinità e diversione dalla norma e invitava a concepire una differenza senza gerarchie[16]. L'affermazione di Jaar, che non possiamo bloccare l'immagine e coglierla appieno, è qui letteralmente espressa. Inoltre, come ha fatto notare Madeleine Grynsztejn, l'artista obbligava lo spettatore ad assumere la postura di Narciso, dunque a riflettere sul suo significato: il solipsistico riconoscersi nella superficie speculare dell'acqua era impedito dal riflesso dell'immagine esposta e l'io era costretto a confrontarsi con l'altro. In più, secondo Grynsztejn, tale postura rifletteva «the general yearning for possessions driving the cycle of supply and demand to which the *coyote* and the undocumented worker have been harnessed» e dunque invitava lo spettatore a riflettere sul desiderio di benessere che muove le ambizioni personali, lo sfruttamento del lavoro e il sistema economico[17]. Il tema messo in luce nell'installazione, infatti, non è l'immigrazione in sé ma come conseguenza di condizioni economiche avverse e a sua volta condizione favorevole allo sfruttamento del lavoro; ma più di ogni altra cosa esso è, ancora una volta, la distanza tra noi e gli altri, l'uso della diversità come conferma alla centralità del sé, un compiacimento che lo spettatore rischia di rinnovare e che Jaar ha impedito facendolo trovare faccia a faccia con l'altro[18].

La fluidità dell'acqua e in generale le diverse inconsistenze dei riflessi prodotti da questa e dagli specchi arricchiscono di un'altra sfumatura il discorso sugli stati fisici della materia e sulle opposte idee di materialità e immaterialità, centrale in questo capitolo per i suoi significati metaforici e i suoi diversi rimandi alla realtà della produzione e del ciclo economici. Anche nelle installazioni incentrate sul tema dello smaltimento dei rifiuti, Jaar ha sfruttato queste forme di

[16] Cfr. Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 25.
[17] Per la citazione e il riferimento al mito di Narciso, *Ivi*, p. 26.
[18] Cfr. Phillips, Patricia C., *Alfredo Jaar. The Body maps the Other*, in "Artforum International", aprile 1990, p. 138.

immaterialità e le qualità fisiche di materie e oggetti per evocare una peculiare esperienza del mondo reale e darle concretezza.

A partire dal 1989 l'artista si è avvicinato al problema dell'esportazione dei rifiuti. La trasformazione di vaste regioni di quello che all'epoca era definito Terzo Mondo in discariche dei paesi sviluppati è stata un fenomeno in aumento nella seconda metà degli anni Ottanta, legittimato dalla logica razzista delle relazioni commerciali ridefinite dalla globalizzazione crescente, di cui in effetti quell'esportazione costituiva una perversa distorsione. Secondo Jaar, questa violazione dei confini dei paesi sottosviluppati è «la version "moderne" du commerce des esclaves», in cui le navi rifornite del carico di esseri umani sono sostituite dalle navi ricolme di rifiuti. «Bien que ce trafic soit encore à sens unique», ha sottolineato l'artista, «il ne s'opère plus dans la même direction»[19] e tuttavia permangono l'essenza razzista e lo scopo lucrativo (in questo caso anche per coloro che accettano i rischi e le conseguenze di questo commercio per un pur magro guadagno). Questi paesi, soprattutto allora privi delle infrastrutture e delle normative adeguate, non sono equipaggiati per gestire le ingenti quantità di rifiuti e sono quindi esposti all'inquinamento e alla tossicità dei materiali scaricati, che invece nei paesi economicamente avanzati, meglio attrezzati per tale compito, potrebbero essere controllati accettando gli inevitabili costi economici di uno smaltimento a norma.

Con *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)* (1989), installazione concepita per la mostra epocale *Magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou e la Grande Halle, La Villette, Parigi, 1989), Jaar ha inaugurato la sua riflessione sul tema. Nel febbraio di quell'anno l'artista visitò la piccola città portuale di Koko, sulla sponda del fiume Benin nell'area costiera della Nigeria, per raccogliere informazioni e documentare fotograficamente (come di consueto prima della realizzazione di un'opera) la presenza di rifiuti tossici provenienti dall'Italia scaricati abusivamente tra l'agosto del 1987 e il maggio successivo. Il carico di cinque navi container approdate a Koko in quell'arco di tempo entrò nel porto e nella città grazie a una licenza di importazione che dichiarava il contenuto non infiammabile, non esplosivo e non radioattivo, nascondendone dunque la pericolosità. Un totale di circa 3.800 tonnellate di rifiuti tossici all'interno di più di

[19] Per questa e la precedente citazione, Jaar, Alfredo, scheda del catalogo: Martin, Jean-Hubert (a cura di), *op. cit.*, p. 155.

10.000 barili, sacchi e container (molti dei quali ammaccati e arrugginiti) era destinato al porto e ad alcuni lotti di terreni incolti nell'area periferica della città[20]. Gli abitanti furono pagati con scarse somme per la sistemazione dei contenitori, che, sottoposti alle alte temperature locali, nel corso dei mesi si gonfiarono e si spaccarono in più punti, lasciando fuoriuscire i liquami tossici, composti chimici e radioattivi e residui farmaceutici e industriali che avvelenarono l'acqua e il terreno[21]; in alternativa i contenitori furono svuotati per essere utilizzati per altri scopi dalla gente del posto. Lo scandalo scoppiò solo pochi mesi dopo l'arrivo delle navi con l'aggravarsi di questo autentico disastro ambientale.

L'opera ripropone il titolo di un saggio del geografo Yves Lacoste del 1976 che «accusava la geografia accademica di essere un esercizio bellico»[22]. Essa non denunciava visivamente l'episodio dando prova con immagini spettacolari di quanto Jaar osservò sul campo, ma obbligava i visitatori a un'esperienza immersiva, coinvolgente dal punto di vista fisico, mentale ed emotivo. Definita da Madeleine Grynsztejn (nel 1990) «[the] most architectural and most theatrical installation to date»[23], l'opera consisteva in un oscuro spazio labirintico e compresso che lo spettatore era costretto ad attraversare incontrando sul percorso una successione di *light boxes* contenenti immagini di bambini intenti a giocare sul sito contaminato, sullo sfondo la discreta presenza di alcuni barili, concreto rimando alla vicenda, rimaneva secondaria rispetto ai tratti vivaci e sorridenti dei volti retroilluminati dei bambini ritratti a grandezza naturale (**fig. 182**). L'attraversamento di questo spazio, con la sua penombra e le sue simboliche apparizioni, generava un senso di inquieta

[20] «Some foreigners in collaboration with Nigerians imported into Nigeria 3,884 tons of toxic and radioactive wastes in five ships»: così recitava il *Press briefing on the dumping of toxic wastes in Nigeria*, presieduto il 13 giugno 1988 dal Ministro nigeriano dell'Informazione e della Cultura, Tony Momoh. Il resoconto scritto è stato pubblicato insieme ad altri materiali connessi alla vicenda nel primo volume di Scardi, Gabi, e Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *op. cit.*, pp. n. n.. Troviamo ad esempio il comunicato stampa della Friends of the Earth Limited (network internazionale di organizzazioni ambientaliste) del 7 luglio 1988 che incitava il governo italiano a sostenere economicamente la rimozione dei rifiuti da Koko e assicurare il loro corretto smaltimento in Europa; oppure un articolo giornalistico in cui si specificava che i rifiuti furono trasferiti in Nigeria «by an Italian director, Gianfranco Raffaelli, of the Iruekpen Construction Company using forged Italian cargo clearance papers and Nigerian import permits. Koko port officials were reportedly bribed to turn a blind eye»: *Ivi*, pp. n. n..

[21] Un residente di Koko, Sunday Nana, accettò di fittare il proprio terreno per cento dollari al mese all'imprenditore italiano per depositare i fusti: cfr. Jaar, Alfredo e Ramon Prat (a cura di), *It is difficult...ten years: Alfredo Jaar*, Barcelona, Actar, 1998, p. 142. Nell'arco di dieci anni circa, «incidents of birth defects and environmentally-related illnesses have increased at an alarming rate»: *Ivi*, p. 84.

[22] Derksen, Jeff e Neil Smith, *Una geografia del difficile*, in Denegri, Dobrila, *Alfredo Jaar*, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2005 (catal. mostra, Roma), p. 43.

[23] Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 32.

attesa che le immagini da sole, avulse dal loro contenitore, dall'involucro architettonico e dall'itinerario scenografico, non avrebbero consentito. La costruzione nel complesso giocava sulle ricorrenti «Western fantasies of the "voyage" taken into the unknown "dark" continent that is our myth of Africa, a sense of journeying encouraged by at least one light box's projection of the world map at the installation's entrance […] an expedition of sorts, the viewer still encounters none of the usual "travelogue" of religious rituals, of exotic dress, dances, and artifacts – the travelogue in which native subjects are "captured" at a charmingly safe distance within documentary photographs», ha scritto Grynsztejn[24].

Al centro di questo spazio avvolgente, il percorso alla sua conclusione si apriva su un trittico di grandi dimensioni (tre *light boxes* di 249 x 126 x 17 cm ciascuna) le cui immagini ritraggono alcuni ragazzi intenti a rovistare tra i rifiuti in una fossa nei pressi del porto di Koko (**figg. 183-184**). Il ragazzo all'estrema destra, inserendosi tra gli spettatori e lo sfondo, turbava con la sua imponente presenza, amplificando l'effetto opprimente dovuto alla scala dell'immagine; dal punto di vista compositivo, la figura, per via della sua posizione laterale in corrispondenza del piano intermedio dell'immagine, sembra volerci introdurre alla scena alle sue spalle. I suoi occhi ci interpellano direttamente, ci contemplano mentre noi contempliamo l'immagine dell'altro: l'impatto percettivo della sua scala dimensionale metteva in luce la relatività della nostra posizione, che di riflesso mostrava l'inconsistenza dell'idea dell'altro come inferiore o inadeguato. Anche in quest'installazione, in sostanza, il soggetto centrale non è l'Africa, né sono i rifiuti, ma la nostra consapevolezza nell'esperienza di reciproca contemplazione. Jaar ha dichiarato in proposito: «Je tente plutôt d'y examiner et d'y affronter le Vide, cet écart qui s'élargit considérablement entre "nous" et "eux", cette "distance" saisissante qui n'est après tout que d'ordre mental. Ce projet traite de "nous" et d'"eux" de façon tout à fait simultanée parce qu'aucune autre alternative ne paraît suffisamment réelle»[25]. Lo spazio che separa "noi" e "loro", articolati da Jaar in termini politici e ideologici come Primo e Terzo Mondo, «is a measure of power and influence». Mentre le distanze reali decadevano nell'economia e

[24] *Ibidem*.
[25] Jaar, Alfredo, scheda del catalogo: Martin, Jean-Hubert (a cura di), *op. cit.*, p. 155.

nell'informazione globali (era vero allora e ancor più oggi), l'opera di Jaar tracciava i confini discorsivi che continuano a perimetrare e dividere quei mondi[26].

L'immagine (in negativo fotografico) della mappa del mondo che provocatoriamente segnalava l'ingresso dell'installazione è l'emblema del suo significato; essa ne denunciava il carattere sovversivo assieme all'aforisma sulle connessioni tra la geografia e la guerra (**fig. 185**). Questa immagine riproduce schematicamente il planisfero creato nel 1974 dal geografo tedesco Arno Peters (**fig. 186**), il quale ha mostrato i continenti in un aspetto e assetto diversi da quelli diffusi dal più tradizionale planisfero del cartografo fiammingo Gerardo Mercatore (1569), basato sulla proiezione cilindrica a latitudini crescenti (**fig. 187**). Su quest'ultimo si sono basate per secoli le carte geografiche maggiormente impiegate, quelle che hanno più influenzato la nostra percezione del mondo. Tracciata all'epoca dell'espansionismo europeo a supporto dell'impresa colonizzatrice dei territori non occidentali, la proiezione di Mercatore non è affatto il frutto di una scienza geografica rigorosa e oggettiva – secondo le stesse parole usate in una scena del video-saggio di Ingrid Wildi Merino – ma di una specifica visione (geo)politica del mondo che perdura ancora oggi, anche grazie all'autorità acquisita nel tempo dall'uso ininterrotto di questa rappresentazione. «It is no surprise to discover, but important to remember, that research is neither a neutral nor a pure pursuit», ha commentato la storica dell'arte Patricia Phillips (Merino ha illustrato lo stesso concetto a proposito della conoscenza dell'Universo), sottolineando le ragioni ideologiche delle strategie cartografiche e la presunta oggettività del metodo scientifico spesso usata «to substantiate the absolute subjectivity of prejudice and bias»[27]. La mappa è uno strumento di legittimazione di un'ideologia e di un'immagine del mondo presentata come realtà geografica: in quella di Mercatore, la posizione centrale dell'Europa occidentale e le accresciute dimensioni dei territori lontani dall'equatore hanno l'effetto di confinare le aree del cosiddetto Terzo Mondo ai margini, come periferie dipendenti dall'Europa. Realizzata in epoca postcoloniale, la proiezione di Peters (in cui è il continente africano a occupare la posizione centrale) ha un grado di deformazione minore, poiché tiene conto dei rapporti proporzionali basati sulle dimensioni effettive di tutte le aree del

[26] Cfr. Pirro, Rick, *Pictures, Politics and the Work of Alfredo Jaar*, in Jaar, Alfredo e Ramon Prat (a cura di), *op. cit.*, p. 317; per la citazione, *Ibidem*.
[27] Per questa e la precedente citazione, Phillips, Patricia C., *op. cit.*, p. 136.

mondo alle loro esatte coordinate geografiche: le estensioni e le ubicazioni reali sono ripristinate in modo da dissolvere l'eurocentrismo implicito nell'altra proiezione; così facendo, la nuova mappa «suggests the ideological subtext of all forms of measurement»[28].

Il confronto tra le mappe illustra bene il netto capovolgimento gerarchico, dal punto di vista dimensionale, e la ridiscussione delle posizioni reciproche rispetto a un centro presunto, e pertanto dimostra che le immagini non offrono alcuna realtà oggettiva ma la proiezione delle nostre idee su di essa. Le mappe sono delle rappresentazioni del mondo; correggendo il planisfero, Jaar ha quindi riformulato l'ideologia implicita. La proiezione di Peters non suggerisce una netta divisione tra un Primo e un Terzo Mondo omogenei, piuttosto una dispersione delle aree dei due mondi e la loro interdipendenza; nella stampa in negativo usata da Jaar (**fig. 185**), l'effetto sconcertante è amplificato dal contrasto sullo sfondo nero dei profili bianchi dei confini e delle insenature, che generano «a graphic sense of evenness, balance […] and the vulnerability of propinquity»[29]: la forma allungata dei continenti li fa d'improvviso apparire pericolosamente vicini, meno *remoti*.

«Like the Peters projection, a Jaar installation disavows a single point of privilege and a sovereign subject […] we are part and parcel of manifold points of view – others' as well as our own. Ultimately, Jaar's work asks us to become aware of where we stand politically on *the post- or neocolonial map*», ha commentato Grynsztejn. La ristrutturazione della rappresentazione è profondamente significativa: «representation per se is not an abstract or aesthetic issue, but a manifestation of political choices, real, operative, daily political choices»; il continuo processo di costruzione e decostruzione della visione del mondo che Jaar ha inscenato consente «the emerging counternarrative of the Other»[30]. Come la mappa di Peters, «Jaar's observation of people in often degrading situations showed that the photographic image and the limitations of the chosen framing device were also a form of measurement, a subjective way of representing the world to eyes saturated with the products of the "objective" profession of photojournalism»: nutrite dalla passione personale per i viaggi e da quella intellettuale per la cartografia, l'esperienza e la rappresentazione del mondo hanno guidato l'arte di

[28] *Ibidem*.
[29] *Ivi*, pp. 138-139.
[30] Per questa e le due precedenti citazioni, Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 35, corsivo mio.

Jaar non meno della sua filosofia[31], spingendolo a confrontarsi di persona con la realtà per poi interpretarla soggettivamente nelle immagini. Sull'altro lato dello spazio più interno dell'installazione, una *light box* a sé stante conteneva il negativo fotografico della porzione della mappa di Peters illustrante il continente africano (**fig. 188**): con una convergenza visiva non pianificata dall'artista, il suo riflesso brillava sul petto del ragazzo che fronteggiava audace lo spettatore, «reading as the outline of a distorted heart», secondo la bella immagine proposta da Phillips[32] (**fig. 184**).

5.1.2 *Geography = War*: un progetto in evoluzione

Utilizzandola come sottotitolo all'installazione parigina, Jaar ha tradotto e sintetizzato in modo personale l'aforisma di Lacoste nell'equazione *Geography = War*, che identifica l'intero percorso di riflessione artistica sul tema: nel 1991 la mostra *Alfredo Jaar: Geography = War* (Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University e Virginia Museum of Fine Arts, Richmond) ha riunito *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre* e altre installazioni realizzate tra il 1990 e il 1991 intitolate *Geography = War*, che costituiscono l'evoluzione di quel primo scenografico progetto e nelle quali Jaar ha impiegato altre metafore visive per mettere in scena la vicenda che coinvolse Koko. Del resto, la dedizione con cui Jaar nell'arco degli anni ritorna su un tema nel suo lavoro artistico (già dimostrata con il gruppo di opere scaturite dal suo viaggio in Brasile) è un'affermazione implicita del carattere aperto e insoluto delle sue analisi. In aggiunta, il critico Rick Pirro ha acutamente osservato che, sebbene questo processo sia in parte dovuto agli inevitabili limiti (temporali, strutturali, istituzionali) propri di ogni impresa critica e creativa, esso offre anche un'alternativa «to the short life that crises facing developing nations are afforded in the popular media»[33].

Nel 2005 il progetto della mostra del 1991 è apparso al critico Jeff Derksen e al geografo Neil Smith una critica all'affermazione (successiva alla mostra stessa) dell'economista della Banca Mondiale Larry Summers, che sostenne che «l'Africa

[31] Cfr. Phillips, Patricia C., *op. cit.*, p. 136; per la citazione, *Ibidem*.
[32] *Ivi*, p. 139.
[33] Pirro, Rick, *Pictures, Politics…*, cit., p. 319.

era "sottoinquinata" perché in quelle zone i salari bassi implicavano un basso valore della vita ed era quindi economicamente inefficiente inquinare zone a reddito più alto come l'Europa, l'America del nord o il Giappone, dove le morti causate dall'inquinamento avrebbero avuto un costo maggiore»[34]. Il discorso geografico incontra il discorso politico in Jaar, perché la geografia è «at one and the same time a concept, a sign system, and an order of knowledge established at the centers of power»[35]. Del resto tale congiuntura non era nuova nell'opera di questo artista, che già per *1 + 1 + 1* (**fig. 41**), nel catalogo per *Documenta 8*, aveva impiegato una frase di Amerigo Vespucci contenuta in *Mundus Novus* (la lettera inviata a Lorenzo di Pierfranceco de' Medici nel 1503 in cui Vespucci annunciava la scoperta di un nuovo continente) che spiegava schematicamente la relazione tra "noi" e "quelli", ossia i nativi (illustrata anche in un diagramma, **fig. 189**)[36]; mentre nell'installazione urbana *A Logo for America* (1987) le insegne luminose delle mappe del continente americano e degli Stati Uniti trasmettevano il provocatorio messaggio sulla loro errata identificazione nella parola "America". Tuttavia, con *Geography = War* Jaar ha compiuto un passo ulteriore, mirando al neoliberismo allora crescente, che sosteneva che la propria strategia di globalizzazione avrebbe portato al superamento dei limiti temporali e spaziali della geografia. L'opera di Jaar ha il merito di evidenziare che dietro una tale compressione, che si è in parte verificata, vi è un controllo del tempo e dello spazio da parte di un potere politico che ne ha tratto vantaggio (per dissimulare la propria onnipresenza), per cui, mentre le distanze geografiche si sono ridotte considerevolmente, molti altri divari permangono e si aggravano. «La "geografia perduta" del XX secolo non è semplicemente un caso di ignoranza passiva, ma di strategia politica»: secondo Derksen e Smith, se la depoliticizzazione del mondo consegue alla sua "despazializzazione" nella pratica e nell'immaginazione, la risposta di Jaar è consistita nella sua "rispazializzazione" per arrivare alla sua ripoliticizzazione, perché «rivelando la geografia […] riveliamo anche la politica»[37].

[34] Derksen, Jeff e Neil Smith, *Una geografia del difficile*, cit., p. 44.
[35] Rogoff, Irit, *Terra Infirma…*, cit., p. 20.
[36] «Per cui risulta che noi siamo sulla linea retta e quelli sono sulla trasversale, formando un triangolo ortogonale, del quale noi teniamo il posto del cateto e quelli invece la base, e l'ipotenusa si protende da noi all'estremo della linea di quelli, come appare nella figura»: Vespucci, Amerigo, *Mundus Novus* [1503 circa], a cura di Cristiano Spila, Troina (En), Città Aperta Edizioni, 2007, p. 67.
[37] Per questa e la precedente citazione, Derksen, Jeff e Neil Smith, *Una geografia del difficile*, cit., p. 48.

Nella prima versione di *Geography = War*, del 1990, l'artista ha impiegato sei *light boxes* disposte in modo da formare un arco lungo il muro della sala espositiva; sulle facce esterne, che davano sullo spazio restante, erano visibili diverse sezioni stilizzate e ingrandite del negativo della mappa di Peters dell'area interessata dalla rotta di navigazione dall'Italia alla Nigeria, uniformate dalla qualità grafica e dall'approssimazione dei contorni dei paesi, rozzamente delineati in bianco sullo sfondo nero. Sulle sezioni cartografiche una linea rossa tratteggiata evidenziava l'itinerario delle navi con il carico illegale dalla Toscana, attraverso lo stretto di Gibilterra, fino a Koko (**figg. 191-192**). Lungo la curva, lo spettatore era portato a rivivere il percorso di navigazione, che assurgeva a simbolo della supremazia geografica dell'Europa e dell'Occidente, innescando associazioni tra il passato e il presente; tuttavia, la lettura delle mappe era resa ardua dal loro orientamento in relazione a quello delle navi sulla rotta seguita.

Le fotografie scattate da Jaar, contenute nei lati opposti che fronteggiavano il muro, ritraevano la città di Koko e i suoi abitanti tra i rifiuti pericolosi, e venivano riflesse, in modo distorto e parziale da sei specchi collocati a parete (**fig. 190**). La variazione rispetto alle strategie espositive precedentemente impiegate riguarda la relazione spaziale tra gli specchi e le *light boxes*, non più disposte parallelamente a quelli ma lungo una linea curva che "gonfiava" la distanza rispetto alla parete e divideva lo spazio in due aree: una convessa da cui godere di una visione di insieme dell'installazione, per quanto ravvicinata, e una più ristretta e concava, incuneata tra le *light boxes* e gli specchi. L'asse curvilineo amplificava il grado di deformazione dei mutevoli riflessi delle immagini catturabili dall'area "esterna". Gli spettatori potevano muoversi liberamente tra le due aree, tuttavia l'esigua distanza tra i lati interni delle *light boxes* e la parete e la conseguente mancanza di prospettiva davano il senso di un claustrofobico schiacciamento che funzionava come ulteriore ostacolo percettivo, contribuendo alla generale perdita della visione delle immagini (senza considerare l'aggravante del proprio corpo e di quello degli altri spettatori, che, catturati tra le immagini e gli specchi, erano trasformati inconsapevolmente in altrettanti riflessi, ennesimi elementi di disturbo al loro stesso sguardo). La percorribilità dell'installazione aveva dunque esiti molteplici e dava agli spettatori la possibilità di ruotare, variare continuamente e infine comparare gli angoli di visione. In qualsiasi caso, tuttavia, non era possibile valutare interamente e comodamente il contenuto delle immagini.

Le sei sezioni della mappa di Peters, con i loro diversi orientamenti e la linea rossa che le percorre, esemplificano visivamente uno dei significati dell'opera di Jaar: «there is just one map of our world, in which everything is interconnected», come ha riassunto Gabi Scardi, notando che, quando la globalizzazione economica e politica «passes through the market rather than through the rights», questa interconnessione può assumere la forma di un'estrema disumanizzazione, che usa «the weakest and most marginal countries as the supermarket and trash can of the Western world»[38]. Le variazioni della posizione fisica dello spettatore si riflettevano sulla consapevolezza della propria posizione ideologica: in questo si realizzava il senso ultimo dell'opera, che nella relatività della percezione e dell'interpretazione riuniva la propria concezione formale e il proprio messaggio.

In altre versioni dell'installazione, anche queste del 1990, Jaar ha riproposto la corrispondenza, consentita dalle *light boxes* a doppia facciata, tra le porzioni della mappa di Peters e altre immagini fotografiche documentarie riflesse in specchi in frantumi, con le prevedibili conseguenze sul piano percettivo (**fig. 193**). Tuttavia è nella versione di *Geography = War* del 1991, appositamente concepita per la mostra di Richmond, che troviamo una significativa novità, che la rendeva ancora più coinvolgente: la presenza di quattro *light boxes* sospese orizzontalmente e all'altezza degli occhi sopra una moltitudine di barili ricolmi di acqua, nei quali le immagini si duplicavano in riflessi percorsi da tremori (**figg. 194-196**). Questa scenografica opera site specific, installata in un'ampia sala buia in cui gli unici bagliori luminosi provenivano dalle *light boxes*, combinava strategie estetiche ed espositive tratte da installazioni precedenti: per esempio, l'immagine riflessa nell'acqua e la presenza di un oggetto simbolico (i fusti, la vasca) rimandano a *Coyote!*, ma soprattutto a *Falling Rocks* (1989), autentica premessa all'opera di Richmond, in cui Jaar ha sperimentato la struttura con i barili e le *light boxes* orizzontali a mezz'aria per un tema strettamente connesso, lo smaltimento di rifiuti nucleari negli Stati Uniti. La configurazione dell'installazione generava uno schema percettivo ad intermittenza e per questo di grande impatto: le immagini di persone che frugavano tra i rifiuti apparivano con forza e all'improvviso per poi scivolare via in modo ugualmente brusco a causa delle mutevoli prospettive visive tracciabili intorno all'opera. L'intermittenza della rappresentazione restituiva il

[38] Per questa e le due precedenti citazioni, Scardi, Gabi, *With Open Eyes*, cit., p. 99.

senso della parziale censura cui il suo contenuto era ed è sottoposto (una pratica nota e tuttavia misconosciuta dai media e dalle istituzioni). Neppure l'ordinata disposizione dei fusti e la loro centralità in un ampio spazio espositivo – due caratteristiche assenti nelle altre installazioni – riuscivano a garantire coerenza visiva alle immagini; per guardarle, i visitatori dovevano sporgersi leggermente sui bordi circolari dei barili, nuovamente costretti (come in *Coyote!*) ad assumere la posa di Narciso e dunque ad esperire la sottrazione della propria immagine riflessa in favore di quella dell'altro: un ragazzo che si copre il volto con le mani (**fig. 197**), un gruppo di bambini che agitano scherzosamente i pugni in direzione dell'obiettivo, uomini circondati da mucchi di rifiuti. Queste immagini sono solo tracce – scarti – di una realtà che possiamo e dobbiamo includere, anche se in modo incompleto, nel nostro "frame of mind".

«By relying on display strategies that implicate place and position in the production of meaning, Jaar's work suggests another gap, this one separating photographs from their subjects», ha scritto Rick Pirro aggiungendo che «significance is located in the spaces between frames»[39]. Queste parole mettono in luce che, assieme alle immagini, anche i significati sono comunicati da Jaar in forma di suggestioni: non una lettura univoca, piuttosto molteplici relazioni sono proposte dall'artista attraverso la metafora delle mutevoli prospettive visive che recuperano porzioni di immagini di volta in volta differenti. «In acknowledging an enunciative position in his work, Jaar underscores the contingent nature of his analyses»[40]: in sostanza, nell'ammettere i propri limiti, la voce dell'artista è autorevole ma non autoritaria. Le convenzioni visive diventano «both metaphors for and operations of the mechanisms of thinking, in order to illuminate the bankruptcy of power predicated on oppression. To accomplish this without sentimentality, without participation in another form of exploitation, is an almost impossible task», ha scritto Patricia Phillips. Tuttavia, il lavoro di Jaar «marks and inhabits its own edges; the corruptibility of his position as artist/observer/critic is an irony that the artist explicitly engages»[41]. La sua personale esperienza all'interno e al di fuori di due realtà credute a torto inconciliabili lo ha senz'altro aiutato a mantenere un equilibrio in questo difficile ruolo.

[39] Pirro, Rick, *Pictures, Politics…*, cit., pp. 317-318.
[40] *Ivi*, p. 319.
[41] Per questa e la precedente citazione, Phillips, Patricia C., *op. cit.*, p. 137.

La distorsione del concetto dell'Altro ha giocato a favore dei miti del progresso e della civiltà dell'età moderna, a scapito di un intendimento morale e culturale della differenza; le aspirazioni realistiche della fotografia documentaria hanno contribuito in passato alla normalizzazione dell'immagine di sottosviluppo e sfruttamento economico del Terzo Mondo. La ricerca artistica di Jaar ha cercato di astenersi da queste ambizioni per mobilitare visivamente e concettualmente la fotografia[42]; il dilemma dell'Altro che attraversa i suoi progetti ha tenuto conto dell'ambivalenza della sua posizione ai margini: «a circumstance of survival on the edge – on the outer borders – as well as the broad bunker of space that physically segregates», nelle parole di Patricia Phillips[43]. Il lavoro di Jaar è una rimappatura del mondo e parimenti del corpo *degli altri*, come siti di preconcetti e manipolazioni ideologiche; esso dimostra che la distorsione e l'arbitrarietà della visione non sono necessariamente negative, anzi la diffidenza nel concetto di rappresentazione può essere produttiva quando contesta una visione basata su definizioni limitanti e verità indiscusse. «How could one get one's bearings, or measure the magnitude of the events depicted», ha argutamente chiesto la curatrice, «when the formal elements positively militated against it?»[44].

5.2 Realtà e finzione nella fotografia di Pieter Hugo

5.2.1 Tradizione e innovazione: nuove rappresentazioni dell'Africa postcoloniale

Nato nel 1976 a Johannesburg, in Sudafrica (vive e lavora a Città del Capo), Pieter Hugo è conosciuto per il suo innovativo approccio documentario alla fotografia, attraverso cui esplora i molteplici aspetti della realtà postcoloniale in Africa. Nato in una famiglia bianca in un paese devastato dalle discriminazioni razziali e cresciuto all'epoca della transizione dal regime apartheid alla società democratica, senza quell'incredibile senso di colpa «that a lot of people inherited from the older generation», è stato spinto verso la fotografia da un forte desiderio

[42] Cfr. Pirro, Rick, *Pictures, Politics…*, cit., p. 317.
[43] Phillips, Patricia C., *op. cit.*, p. 137.
[44] *Ivi*, p. 138.

di guardarsi intorno – «and I don't want to look apologetically», ha dichiarato l'artista[45]. Attraverso la sua passata esperienza come fotogiornalista per diverse testate, comprese quello che per lui era il senso autentico della fotografia: «I found that my presence would affect a situation very much, and for me, trying to be a fly on the wall, capturing some sort of instant, just wasn't working»; se la fotografia dà ai soggetti una voce e la possibilità di una testimonianza, non è tuttavia questo l'aspetto di primario interesse per Hugo: «I don't honestly think my intentions are as noble as that. It's more curiosity. I feel like an outsider, and I'm fascinated by people and things that are outsiders in some way or another»[46]. L'artista comprò una fotocamera digitale di medio formato di seconda mano e intraprese un viaggio in Namibia, fotografando qualsiasi cosa catturasse la sua attenzione, scoprendo in tal modo la propensione per i soggetti umani e per il ritratto e un'affinità con quanto fotografava mai avvertita prima[47]. La scelta di lavorare con fotocamere di medio e grande formato, che dà imponenza alla figura umana ritratta a dimensione quasi reale, ha implicato in parte la necessità dell'interazione e collaborazione con i soggetti: per prima cosa «you have to ask people's permission. Convincing people to have their picture taken takes time»[48]. Soprattutto il loro coinvolgimento è segno di uno scambio paritario tra persone che hanno il controllo delle proprie vite, in grado di reagire di fronte al sospetto di uno sfruttamento (tramite le immagini); il permesso di fotografare, allora, indica in senso più ampio il distacco del fotografo da una forma di condiscendenza spesso alla base della relazione con gli altri, ritenuti incapaci di esprimersi e inconsapevoli del potere delle immagini.

Il lavoro di Hugo è organizzato in serie e concettualmente basato sulla rappresentazione tipologica dei membri di gruppi sociali ai margini o peculiari, definiti da elementi comuni quali il contesto geografico, le condizioni fisiche, quelle economiche e sociali, il lavoro svolto, il background culturale (**fig. 198**). Come ha notato T. J. Demos, il ritratto tipologico è una categoria della pratica fotografica di lunga tradizione (pensiamo a Walker Evans e August Sander) alla cui base vi è la complessa relazione tra identità e differenza e tra appartenenza e divergenza nella

[45] Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, Roma, Punctum Press, 2007, p. n. n..
[46] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. n. n: «If I'm interested in people, then there is some aspect of humanism present. But there is an array of human experience, a spectrum of emotions – not all of them are going to be benevolent», ha aggiunto l'artista.
[47] Cfr. *Ibidem*.
[48] *Ibidem*.

formazione di determinate tipologie sociali. Definite "quasi-documentarie" dallo stesso Demos, le immagini di Hugo mettono in questione l'idea di verità documentaria della fotografia al contempo complicando l'approccio tipologico al soggetto, che non rimane anonimo ma anzi viene enfatizzato nella sua individualità – come dimostra l'abitudine di intitolare i ritratti individuali con i nomi delle persone rappresentate. I ritratti di Hugo sottolineano la differenza del singolo pur nel contesto dell'appartenenza identitaria a un gruppo e in tal modo aggirano il rischio potenziale dell'omogeneità della serie e in genere della rappresentazione fotografica[49].

I progetti fotografici di Hugo fanno emergere una realtà postcoloniale sfaccettata ed eterogenea, «never offering a single moral, pat conclusion, or continuous geography»[50], piuttosto evidenziando i cambiamenti nelle formazioni e relazioni sociali ed economiche, da identità rurali a urbane, da un paesaggio industriale a uno postindustriale, dalla modernità coloniale a quella postcoloniale; queste transizioni sono segnalate non solo dalla postura e dall'atteggiamento dei soggetti nei ritratti, ma anche dagli oggetti e dai paesaggi, città e campagna, in cui essi appaiono[51]. In tal modo restituiscono al continente africano un'immagine plurale e complessa che sfugge alle due principali visioni che sottolineano da un lato il cronico stato di crisi in cui versano le istituzioni e le infrastrutture delle città, la corruzione dei governi, la violenza dilagante, la disuguaglianza economica e politica e la dipendenza dagli aiuti esteri, e dall'altro l'esotismo dei costumi e delle tradizioni locali, il folklore popolare, la creatività e l'energia vitale che caratterizzano la relazione dei popoli africani con la terra e la natura[52]. Da *The Hyena & Other Men* (2005-2007) a *Permanent Error* (2009-2010), passando per *Messina/Musina* (del 2006, in cui l'artista si è concentrato sull'ambiente sociale,

[49] Cfr. Demos, T. J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013, p. 126.
[50] *Ivi*, p. 131.
[51] Cfr. Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography from The Walther Collection. Events of the Self: Portraiture and Social Identity*, Göttingen (Germany), Steidl Publishers, 2010 (catal. mostra, Burlafingen, Ulm, Germania), pp. 24 e 26.
[52] «The better-known and more widely disseminated imagery of Africa was made from a colonial perspective, which imagined the African as a subject of exotic consideration. […] Documentary and photojournalistic images of war and famine, dislocation and genocide still figure prominently in our visualization of the African continent»: *Ivi*, p. 7 (le parole citate sono del collezionista Artur Walther). Altrettanto efficace è il modo in cui lo stesso Pieter Hugo ha espresso questa dicotomia propria del modo in cui l'Africa è di solito immortalata dalla fotografia, «which is either about suffering and misery or a beautiful baobab at sunset»: Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, cit., p. n. n..

sulle condizioni economiche e sul persistente razzismo nella città più settentrionale del Sudafrica e nella regione circostante, al confine con lo Zimbabwe) e *Nollywood* (ciclo del 2008-2009 dedicato agli attori dell'industria cinematografica nigeriana), l'opera fotografica di Hugo ha cercato di evidenziare la capacità inventiva e l'operosità alla base di nuove identità e formazioni sociali e produttive dando visibilità a entrambi quei poli interpretativi. Nollywood, diventata dalla sua nascita all'inizio degli anni Novanta la più grande industria cinematografica al mondo dopo Hollywood e Bollywood (e sintomatica dell'ondata di privatizzazioni promossa dalla politica neoliberista in quel periodo), è un esempio riuscito di questa spinta creativa nella fase di transizione e rigenerazione socioeconomica postcoloniale.

Di serie in serie, le fotografie di Hugo dispiegano una sorta di spettacolo dell'Africa, a tratti familiare e a tratti insolito, bizzarro e sorprendente, che senza dubbio attrae l'occhio occidentale. A seconda delle esigenze del progetto, esse impiegano in diversa misura teatralità e consapevole esibizionismo – quasi sempre i soggetti guardano direttamente nell'obiettivo – che tuttavia non sono il frutto di un'invadenza eccessiva da parte del fotografo, né si trasformano in visioni grandiose e impressionanti; gli scatti – pose, momenti, luoghi semplici e modesti – sono concordati con le persone da ritrarre. Teatralità ed esibizionismo sono ad esempio percepibili nei ritratti di famiglia di *Messina/Musina*, ne cogliamo traccia in alcuni scatti di *Permanent Error* (**figg. 199-200**) e sono più che evidenti in *Nollywood*, in cui «a certain thematic ambiguity […] is matched by the appearance of the subjects caught between the fictional world of cinema and the documentary situation of Hugo's street photography», un'ambiguità frutto di una "performatività collaborativa"[53]. Emblematica in tal senso è la fotografia *Azuka Adindu, Enugu, Nigeria*, (2008, dalla serie *Nollywood*, **fig. 201**), in cui la maschera assurge a simbolo di una duplice ambivalenza a livello dell'identità: non riusciamo a capire se stiamo osservando Azuka Adindu attore, colto nella recitazione su un set cinematografico, o Azuka Adindu persona, che posa per il fotografo; parallelamente la maschera di Darth Vader su un corpo africano esibito nella sua nudità – un volto della cultura cinematografica globale su un attore dell'industria cinematografica locale – crea un bizzarro ibrido culturale, in cui le separazioni tra realtà e finzione, tra cinematografico e fotografico, tra naturale e culturale, infine tra occidentale e

[53] Cfr. Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., p. 151; per la citazione, *Ivi*, p. 150.

non occidentale, risultano attenuate. Tuttavia, un elogio smisurato delle identità culturali ibride e delle strategie alternative e creative dell'economia informale dell'Africa postcoloniale non sarebbe meno problematico di una descrizione esclusivamente apocalittica e distopica delle sue città, poiché potrebbe equivalere a trascurare o perfino ignorare il contesto storico, le cause economiche e politiche della povertà e del diffuso degrado urbano e i costi sociali.

Musina (in passato nota come Messina) è la città più settentrionale della provincia di Limpopo in Sudafrica. Per la serie *Messina/Musina* Hugo si è confrontato con questa realtà di confine, in cui bande di contrabbandieri aiutavano i clandestini, in fuga dal regime dittatoriale di Mugabe nello Zimbabwe, a entrare illegalmente in Sudafrica attraverso il fiume Limpopo, la frontiera naturale tra gli stati. Il confine, «only a few centimetres away on the map, signified by a dotted line, defined but broken – permeable», era per questo sorvegliato senza sosta dai militari (esso è una delle ragioni per cui la città esiste)[54]. Il lavoro stagionale, migrante e precario alla base del settore dei trasporti (i molti camion di passaggio), di quello estrattivo (la locale miniera di rame poi trasformata nel più importante sito estrattivo di diamanti in Sudafrica), e dell'industria venatoria (gli animali aventi valore di merce per le molte tenute di caccia frequentate da turisti americani ed europei), ha comportato l'aumento della prostituzione e la diffusione dell'AIDS nella regione; eppure, l'industria estrattiva e quella venatoria sono state fondamentali per l'economia della città, i cui abitanti sono per la gran parte originari di altre località. È una realtà periferica: «if you draw a line from Cape Town», ha dichiarato l'artista, «Musina is as far as you can go and still be in South Africa. For me it is peripheral, demographically and quite literally»[55].

Utilizzando fotocamere di medio e grande formato, il fotografo è ricorso alla tipologia del ritratto formale per interpretare il soggetto, che ha subito un cambiamento significativo nel corso del progetto: all'inizio si trattava di dettagli – «things on the street, landscapes, mineshafts, aberrations, obvious contradictions, things like that»[56] – ma quando l'artista fu invitato dagli abitanti nelle loro case e a

[54] Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, cit., p. n. n.: la città deve il suo nome alla tribù dei Musina che risiedeva nella regione; in epoca coloniale, il nome fu alterato in Messina, ma nel 2002 è stato ripristinato nella sua originaria grafia per eliminare il segno della dominazione coloniale sulla città e rivendicarne l'eredità indigena.
[55] *Ibidem*.
[56] *Ibidem*.

esplorare la città, la direzione del progetto cambiò. Il risultato sono fotografie che ritraggono individui e famiglie, ma anche interni e paesaggi, e tentano di restituire un'immagine variegata di un ambiente naturale e sociale in abbandono, desolato, e di un ambiente domestico spesso banale, ornato in modo eccessivo e dozzinale (**figg. 199 e 202**). In questa come nelle altre serie, «living people are intermixed with nonliving objects […] Hugo's images thus allow the worlds of life and death to blur, as social artifice is related to the negation of living individual differences»[57]. Di scatto in scatto emergevano le somiglianze tra le case e gli stili di vita, nonostante le distinzioni etniche e le differenze di estrazione sociale e condizioni economiche tra le famiglie. Nella realizzazione dei ritratti si sviluppava una dinamica comune (nel momento in cui Hugo, sospendendo per un po' la propria regia, lasciava uno spazio d'azione ai soggetti) nel modo in cui i componenti delle famiglie si disponevano, in modo goffo e artificioso, in composizioni innaturali e impacciate. Le fotografie restituivano in questo modo una visione non idealizzata della famiglia: «I don't think there is such a thing as a functioning family. By their very nature families are dysfunctional», ha dichiarato l'artista, che adoperando quell'estetica ne sovvertiva l'ideale irrealistico «showing it an imperfect way»[58].

Al contempo Hugo offriva un'immagine dell'Africa non necessariamente soggetta alla prospettiva occidentale-bianca («I am engaging with humanity in all its complexity – why should I whitewash it?», ha osservato)[59]. Lo scopo non era stigmatizzare i soggetti rappresentandoli come famiglie di bianchi poveri in Sudafrica, senza diritti ed emarginati (sia dai bianchi che dai neri); piuttosto per Hugo il senso stava nell'esplorare il proprio interesse verso questa città e comunità isolate (nate esclusivamente in virtù di fattori economici e prive di un'eredità culturale condivisa) e la propria curiosità per le dinamiche peculiari che si innescano quando persone diverse si trovano a coesistere nello stesso ambiente, nel cuore di una regione deserta e periferica. Le immagini parlano della formazione di un'identità nuova, di un'omogeneità percepibile ad esempio nell'arredo delle case, di una convivenza fragile, problematica e tesa tra bianchi e neri, di un razzismo persistente tra i membri di due comunità che coesistono senza mescolarsi; le divisioni, più sfumate ma ancora avvertibili, rendevano oppressori e oppressi non

[57] Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., p. 141.
[58] Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, cit., p.n.n.
[59] *Ibidem*.

più chiaramente individuabili. Musina esemplifica l'esperienza temporale e spaziale di transizione vissuta da molte comunità periferiche e mostra in tal senso delle tangenze con quanto emerso dal lavoro di Ursula Biemann su Ciudad Juarez in un contesto storico differente.

Per ciascuno dei suoi progetti Hugo ha viaggiato in diverse regioni del continente, incarnando così il profilo contemporaneo dell'artista nomade che risponde con l'internazionalismo della propria ricerca alla realtà della globalizzazione. Nello specifico, focalizzandosi sul continente africano, il fotografo rappresenta «a new category of the "Afropolitan" as one who travels extensively on the continent in an era of postapartheid African reintegration»[60]; il suo lavoro non avrebbe potuto realizzarsi senza l'abolizione dei divieti di circolazione negli altri stati imposti all'epoca dell'apartheid ai bianchi sudafricani. Questa particolare condizione espone la sua opera al rischio di una rinnovata visione coloniale sull'Africa, che restaura la presunta disuguaglianza tra i soggetti emarginati ritratti nelle immagini (neri, africani) e i privilegiati (bianchi, occidentali) che costituiscono i fruitori e i collezionisti delle fotografie. Lo status di privilegiato dello stesso artista è chiamato in causa ed è alla base del diffuso pregiudizio secondo il quale il suo lavoro andrebbe valutato in virtù della sua identità etnica, mentre secondo Hugo è un'assurdità ritenere che sia l'appartenenza a un gruppo a legittimarne la rappresentazione. Hugo cerca piuttosto di tenere lontano il pericolo della relazione impari tra presunti colonizzatori e colonizzati decostruendo la rappresentazione criticamente dall'interno e attraverso una ricca iconografia di forme alternative di vita e sostentamento economico. Anche se gli stati africani, compreso il Sudafrica, sono stati mantenuti in una posizione di schiavitù dal debito estero e dai programmi di aggiustamenti strutturali della politica neoliberista (tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta), che hanno imposto una nuova forma di colonialismo[61], le fotografie di Hugo non affrontano in modo diretto il contesto economico, che piuttosto si deduce dagli aspetti sociali soggettivi dei peculiari modi di vita nell'Africa contemporanea. La relazione gerarchica tra colonizzati e colonizzatori crolla nel concetto orizzontale di diversità e l'artista, in quanto africano, ha in sostanza rivendicato il diritto a raccontare il proprio paese e i suoi molteplici paesaggi, al di là del colore della pelle.

[60] Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., p. 132.
[61] Cfr. Klein, Naomi, *Shock economy…*, cit., pp. 223-249.

Il lavoro di Hugo enfatizza ciò che è liminale, marginale, incompreso ed escluso, come dimostrano i suoi ritratti degli africani albini, emarginati nel loro paese, e le fotografie della serie *The Wild Honey Collectors*, che documentano il lavoro dei raccoglitori di miele nel distretto di Techiman, in Ghana, vestiti come supereroi con le loro maschere protettive realizzate con buste di plastica (**fig. 203**). Per la serie *The Hyena & Other Men*, nel 2005 l'artista si è recato in Nigeria per ritrarre gli addestratori di iene, i Gadawan Kura, come sono conosciuti nella lingua Hausa, «temibili giullari postmoderni che girano per le città con iene e babbuini al guinzaglio»[62] (**fig. 198**). Dopo averli incontrati ad Abuja (la capitale della Nigeria) grazie all'intermediazione di un reporter nigeriano, Adetokunbo Abiola, Hugo ha intrapreso un viaggio di otto giorni con un gruppo formato da alcuni uomini, una bambina, tre iene, quattro scimmie e alcuni esemplari di pitone africano delle rocce. Guaritori, suonatori, danzatori e performer, gli uomini, uniti da legami di sangue, si esibivano per le strade insieme agli animali addestrati spostandosi di città in città, e vendevano medicine ed erbe tradizionali alle folle impressionate dall'insolito spettacolo, mantenendo così in vita una pratica tramandata di generazione in generazione, patrimonio esclusivo di un'unica famiglia. «That the hyena, a little-understood, densely muscled and imposing-looking animal serves as both subject and descriptor in the series speaks to Hugo's sustained photographic interest in the edges of African societies», ha commentato lo storico dell'arte James Merle Thomas[63].

Ciò che l'artista ha trovato affascinante era, nelle sue parole, «the hybridisation of the urban and the wild, and the paradoxical relationship that the handlers [had] with their animals – sometimes doting and affectionate, sometimes brutal and cruel»[64]. Il fotografo ha scelto di concentrarsi sui ritratti (**fig. 204**): trascorrendo del tempo con ciascuno dei domatori, coglieva le opportunità che gli si presentavano per scattare delle fotografie in cui quegli elementi contrastanti potessero emergere (**figg. 204-207**). Sentendo il progetto incompleto, due anni dopo Hugo ha fatto ritorno in Nigeria per intraprendere un nuovo viaggio con gli Hyena

[62] Fabiani, Francesca, *Pieter Hugo. Permanent Error*, in Ciorra, Pippo e Sara Marini, *Re-Cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Milano, Mondadori Electa, 2011 (catal. mostra, Roma, 2011-2012), p. 199.
[63] Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography…*, cit., p. 371.
[64] Hugo, Pieter, *The Dog's Master*, in Hugo, Pieter, *The Hyena and Other Men*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel Verlag, 2007, p. n. n., [pp. 3-4].

Men. «I look back at the notebooks I had kept while with them. The words "dominance", "codependence" and "submission" kept appearing. These pictures depict much more than an exotic group of travelling performers in West Africa. The motifs that linger are the fraught relationships we have with ourselves, with animals and with nature», ha scritto il fotografo[65]. Dalla seconda esperienza, molto diversa dalla prima per via della maggiore familiarità con il gruppo (con cui Hugo era rimasto in contatto e che si mostrò entusiasta all'idea di essere nuovamente fotografato), l'artista ha tratto immagini più intime e meno formali (**figg. 208-209**). In questa come in altre serie, le fotografie consentono di dedurre pochi elementi relativi al contesto e lasciano lo spettatore disorientato a riflettere sul contrasto tra il paesaggio urbano contemporaneo e le bizzarre figure che lo popolano (**figg. 210-211**): l'abbigliamento e la presenza di parcheggi e cavalcavia indicano l'interesse di Hugo per la transitorietà dei suoi soggetti; il loro status di figure che abitano un paesaggio contemporaneo globalizzato complica ogni tentativo di relegarli a una precedente era storica[66].

Queste fotografie hanno suscitato diverse reazioni, ha confessato l'artista, dalla curiosità all'incredulità e alla repulsione; ciò che le rende così affascinanti – l'ambiguità di una relazione basata sull'addomesticamento, tra dominio a tratti brutale e amorevoli cure – è anche ciò che dà agli Hyena Men la certezza di un sostentamento: mantenere un buon rapporto con gli animali richiede abilità e destrezza ma anche tatto[67]. Essendo stato contattato da gruppi di animalisti che chiedevano un intervento in loro difesa (gli addestratori avevano tuttavia i permessi del governo nigeriano per catturarli e addestrarli), l'artista notò che quando invece affrontava il discorso con i nigeriani e chiedeva loro cosa pensassero del trattamento riservato agli animali, questi rimanevano piuttosto confusi e disorientati: le loro risposte ruotavano sempre intorno alla questione della sopravvivenza economica e raramente intorno a quella del benessere degli esemplari addestrati. Quest'ultima prospettiva, secondo Hugo, non coglie il punto della situazione; dovremmo chiederci piuttosto perché questi intrattenitori hanno bisogno di catturare animali

[65] *Ivi*, [p. 4].
[66] Cfr. Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography…*, cit., p. 371 (le parole citate sono dello storico dell'arte James Merle Thomas).
[67] Cfr. Abiola, Adetokunbo, *The Hyena Men: Making Money from the Fringe*, in Hugo, Pieter, *The Hyena…*, cit., p. n. n.; per il commento dell'artista sulle reazioni suscitate dalle fotografie, cfr. Hugo, Pieter, *The Dog's Master*, cit., [p. 5].

selvaggi per guadagnarsi da vivere, o perché «they are economically marginalised if Nigeria is the world's sixth largest exporter of oil»[68]. Sebbene ricca di risorse naturali, la Nigeria alla fine degli anni Novanta, come altri stati postcoloniali dell'Africa subsahariana, era soggiogata dal debito estero, che assorbiva gran parte del prodotto interno lordo lasciando scoperti settori fondamentali quali quello delle infrastrutture, il sistema sanitario e dell'educazione[69]. La vendita delle erbe e degli amuleti tradizionali fornisce un buon guadagno ma quello principale deriva dagli spettacoli in cui si esibiscono gli animali, addestrati per stupire e divertire il pubblico, che, affascinato e rapito dalla bizzarra parata, li ripaga riempiendoli di banconote. «As unemployment and poverty continue to bite in Nigeria, youths in particular must devise inventive ways of making money for survival», ha commentato Adetokunbo Abiola; «'this animal has helped us. The money we make gives us food every day'»[70], ha aggiunto Abdullahi Mohammed, il giovane padrone di un babbuino di nome Frayo. Sebbene gli addestratori possiedano le licenze per condurre i loro affari, subiscono spesso abusi e intimidazioni da parte delle forze dell'ordine e sono accusati di usare i loro animali per minacciare e derubare le persone. Per quanto bizzarra e non convenzionale, l'attività degli Hyena Men è un autentico business che richiede molteplici capacità e sottopone chi lo pratica a numerosi rischi; essa definisce un sistema informale di sopravvivenza e indipendenza economiche nella realtà della periferia urbana in Nigeria, tra povertà e anarchia.

5.2.2 L'umanità che si reinventa: l'infernale discarica di Agbogbloshie

Nella serie *Permanent Error*, composta da circa 50 fotografie, Hugo ha affrontato la problematica dell'*e-waste* recandosi di persona nella baraccopoli di Agbogbloshie per fotografare a più riprese, tra il 2009 e il 2010, la discarica hi-tech, una delle più grandi al mondo, e i suoi lavoratori, «solerti nello svolgere un lavoro inventato che li ucciderà». Anche in questo caso, grazie al ritratto, «il paradosso

[68] *Ibidem*, anche per quanto riferito dall'artista.
[69] Cfr. Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., p. 148.
[70] Per questa e la precedente citazione, Abiola, Adetokunbo, *The Hyena Men…*, cit., p. n. n.: oltre che con gli spettacoli, gli Hyena Men guadagnano soldi catturando e vendendo animali selvatici agli zoo della Nigeria e degli stati confinanti.

sempre presente nelle realtà fotografate da Pieter Hugo si palesa, senza risolversi, nello spazio di uno sguardo»[71]. La serie ha avuto origine da un articolo illustrato del *National Geographic* sul tema del riciclo, in cui si menzionava Agbogbloshie, dove i residui tossici dei rifiuti bruciati, finendo attraverso i canali e i sistemi di drenaggio nei bacini dei fiumi Densu e Odaw (e da qui nell'Oceano Atlantico) e inquinando l'aria, avevano trasformato lo *slum* in un'area profondamente degradata, uno scenario post-apocalittico che spiega il soprannome trovato dagli abitanti per il luogo: "Sodoma e Gomorra"[72] (**fig. 212**).

Le fotografie ritraggono in molti casi persone giovani; sono infatti prevalentemente bambini e ragazzi a trattare i rifiuti, usando le loro nude mani senza alcuna protezione. Giustificata dalla necessità di colmare il divario digitale e dalla retorica del riuso di prodotti elettronici di seconda mano, l'esportazione dei rifiuti in Ghana è smascherata come soluzione di comodo di un ambientalismo a senso unico, che beneficia soltanto i più ricchi del pianeta, mentre sommerge i meno fortunati di cumuli di spazzatura tossica inservibile. Il titolo del progetto è al contempo un monito e una calzante metafora digitale di come un intero territorio con le sue forze vitali possa essere riscritto e condizionato dall'esterno: l'espressione, tratta dal gergo informatico, indica un errore che incorre quando un settore del disco rigido è modificato con la sovrascrittura di altri dati e può essere corretto solo con la formattazione.

Hugo ha scelto di lasciare da parte il quadro giuridico e politico (cui invece ha fatto riferimento nel catalogo dedicato alla serie affidandosi ai resoconti di organizzazioni ambientaliste e delle Nazioni Unite)[73]; ha preferito rendere protagonisti coloro che sono coinvolti in prima persona nella discarica di Agbogbloshie attraverso l'intensità del ritratto frontale. I lavoratori guardavano in modo diretto l'obiettivo al momento dello scatto, che ha fissato nella staticità dell'immagine fotografica la possibilità del loro incontro con il nostro sguardo. La connessione visiva che si instaura è una domanda silenziosa che ci viene posta sulla nostra consapevolezza in merito al nostro coinvolgimento in quella realtà creduta lontana. Tuttavia, coloro che subiscono le conseguenze della perversa logica della superiorità economica non sono ritratti come vittime, non sono immortalati attimi

[71] Per questa e la precedente citazione, Fabiani, Francesca, *op. cit.*, p. 199.
[72] Per il riferimento al soprannome e all'articolo del National Geographic, cfr. *Ivi*, p. 208.
[73] Cfr. Hugo, Pieter, *Permanent Error*, cit..

di esplicita sofferenza, né vi è l'ostentazione di una tragedia in corso; piuttosto abbiamo la sensazione di cogliere alcuni momenti nello svolgersi di un lavoro manuale che si ripete uguale a se stesso in una routine che ha come unico contrappunto le pause per riposare e dormire, anche queste trascorse nella discarica (**figg. 213-215**).

In quasi tutti gli scatti i soggetti hanno qualcosa in mano o ai loro piedi che rimanda al lavoro che stanno eseguendo – attrezzi, sacchi e contenitori, carriole, pneumatici e grovigli di cavi o altri rifiuti – oppure stazionano o siedono su carri precari e instabili (**figg. 216-219**). Con poche eccezioni, che immortalano il lavoro nella discarica in scene di insieme – in cui le figure si aggirano «tra falò e cumuli di vestigia informatiche in un'atmosfera tra il bucolico e l'infernale»[74] (**figg. 220-222**) – gli scatti sono palesemente il frutto di una collaborazione tra il fotografo e i suoi soggetti. Un altro gruppo di immagini si concentra sugli animali, vacche e buoi che pascolano o stazionano placidi tra i miasmi e i rifiuti, e sui rifiuti stessi, in fiamme o inceneriti, sparsi in terra in una rivisitazione apocalittica e post-urbana del genere della natura morta (**figg. 223-225**). Quest'ultima tipologia di immagine, quasi sempre scattata dall'alto escludendo la linea dell'orizzonte dal campo visivo e dunque annullando ogni senso di profondità, è caratterizzata da un taglio frammentario (**fig. 226**) che ha lo scopo di isolare alcuni dettagli dello spazio aperto eppure opprimente della discarica (che in questo ossimoro ricorda la miniera d'oro in Serra Pelada, immensa ma inabissata). I roghi e i fumi appesantiscono l'aria, tuttavia in questi scatti ravvicinati non ne abbiamo la percezione; i rifiuti inceneriti, in alcuni casi irriconoscibili, sono il soggetto di composizioni che potremmo quasi definire astratte (**fig. 227**). In pochi casi il campo visivo si allarga e recupera una prospettiva frontale in modo da contestualizzare gli oggetti nell'ambiente (**fig. 228**). Tuttavia quest'ultimo, sebbene come sfondo, è soprattutto presente nei ritratti individuali e nelle scene di gruppo. Il fotografo ha volutamente alternato persone e oggetti, soggetti animati e inanimati: gli uomini concentrati nel lavoro, gli animali distesi, i carri sbilenchi, i rudimentali strumenti per lo smistamento dei rifiuti, surrogati di attrezzi di un lavoro contadino qui inattuato (e inattuabile), suggeriscono un senso di domesticità pastorale, reso però assurdo dal contesto.

[74] Fabiani, Francesca, *op. cit.*, p. 209.

In queste fotografie Hugo ha fatto ricorso a una grande consapevolezza espressiva, dotando ogni tipologia di immagine di una specifica coerenza formale e compositiva, perseguita attraverso l'armonica integrazione tra i soggetti e lo sfondo – un tratto distintivo della sua estetica. Che si tratti di un paesaggio rurale o urbano, «the furniture, materials and markings of roads and streets conceal an abundance of formal characteristics which harbour enormous compositional strength»[75]: le assi di legno di una baracca determinano con la loro ortogonalità l'impianto compositivo di una fotografia, enfatizzando la linea orizzontale del soggetto dormiente e il breve tratto di paesaggio visibile in fondo sulla sinistra (**fig. 214**); in un'altra immagine, una precaria struttura in legno funziona come una quinta teatrale che sottolinea con la sua fuga prospettica la centralità del soggetto, anche questo rappresentato a riposo – dietro di lui, come una scenografia, cumuli di rifiuti di medie e grandi dimensioni (**fig. 215**). La composizione ortogonale data dall'incrocio tra la linea dell'orizzonte e quella verticale del soggetto frontale e centrato accomuna molte fotografie, anche degli altri progetti (**figg. 201, 204, 216, 219**).

Non è però solo la ragione compositiva a motivare l'interesse di Hugo per il paesaggio: «it is above all the cultural phenomena that take place on the street […] the arena of everyday life», ha giustamente notato la curatrice Beate Kemfert. Le strade, e per estensione tutti i connotati e gli attributi di un paesaggio, modellano e caratterizzano l'ambiente umano, e le immagini che lo ritraggono immortalano con esso la vita nel suo scorrere, le persone mentre svolgono il loro lavoro, semplici situazioni quotidiane ma anche crisi e disastri, «they document periods of prosperity as well as of poverty». La fotografia urbana (un genere in cui si può far rientrare l'opera di Hugo) è narrativa senza essere cronachistica: non racconta eventi ma ritrae momenti còlti nello svolgersi delle attività umane di ogni giorno, e dunque permette di osservare il modo in cui le persone abitano lo spazio e vi agiscono, incontrandosi o rimanendo isolate. Tuttavia, anche le immagini di luoghi e paesaggi deserti, disabitati, «open our eyes to historical and cultural differences […] the political and economic conditions of the day»[76].

[75] Kemfert, Beate, e Christina Leber, *Road Atlas. Street Photography from Helen Levitt to Pieter Hugo*, München, Hirmer Verlag, 2011 (catal. mostra, Rüsselsheim, 2011, Cottbus, 2012, Erfurt, 2013, Francoforte, 2014), p. 8.
[76] Per questa e le due precedenti citazioni, *Ibidem*.

I ritratti di *Permanent Error* sono straordinariamente intensi, una peculiarità che, secondo la storica dell'arte Francesca Fabiani, deriva dalla capacità «di trovare un punto di equilibrio tra una serie di contrasti in atto [per esempio tra forza e vulnerabilità, n. d. a.], senza alcun tentativo di ricomporli», una frizione tra soggetto, identità e contesto che mostra con efficacia una realtà «con cui non siamo del tutto in grado di confrontarci»[77]. Dunque il rigore formale e tecnico e l'accuratezza delle composizioni e dei colori (per esempio il contrasto tra il rosso acceso dei fuochi e le fosche tonalità dello sfondo) fungono da filtro estetico per comunicare in modo attenuato e parziale la durezza di ciò che è rappresentato. Questa frizione è evidente nella posa frontale e nell'atteggiamento fiero dei soggetti, i cui sguardi non sono colti o rubati ma esplorati nella consapevolezza condivisa dello scatto e nella loro volontà di farsi vedere, che ci libera «dal sospetto di invadere un'intimità senza esserne autorizzati»: in questo, secondo Fabiani, sta la differenza tra la richiesta di compassione e la richiesta di riconoscibilità[78].

La ragione compositiva e quella culturale della fotografia di Hugo rendono ogni scatto completo in se stesso, trasformandolo in un'opera esteticamente autosufficiente all'interno della serie – che è tuttavia necessaria nella sua interezza per sviluppare il discorso critico sulla complessa realtà postcoloniale africana. Lo scopo dell'estrema cura formale è creare un attrito fra l'ideale unità pittorica dell'immagine e l'eventuale relazione impari tra il soggetto e lo spettatore dell'immagine, tra l'oggetto e l'agente di uno sguardo potenzialmente consumistico, in sostanza tra la sussistenza che vincola a un luogo e il privilegio del cosmopolitismo (o in questo caso dell'"afropolitismo") che caratterizzano i termini di questo incontro tra i "modelli" e il loro fotografo. «These relations of inequality are exactly the expanded photographic terms in which viewers are implicated», ha scritto T. J. Demos; in tal modo, le fotografie di Hugo «not only *represent*, but also *act* politically, implicating viewers in the world the images depict»[79]. La stabilità delle convenzioni delle tipologie fotografiche (come il ritratto di famiglia in *Messina/Musina*), la coerenza e l'unità formale delle fotografie entrano in contrasto

[77] Per questa e la precedente citazione, Fabiani, Francesca, *op. cit.*, p. 208: la frizione di cui parla Fabiani ha a che fare secondo lei con il dato biografico che ho evidenziato nel precedente paragrafo, l'identità e la professione di Hugo, nato bianco in un paese sconvolto dal colonialismo, dal razzismo e dalla discriminazione.
[78] Cfr. *Ibidem*.
[79] Per entrambe le citazioni, Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., p. 138, corsivo nel testo.

con la complessità della realtà sociale (diversa di progetto in progetto) raccontata dalle immagini, tutt'altro che unitaria e convenzionale. Questa incongruenza «points to a fundamental structural tension that operates throughout Hugo's work: the discord between the semblance of unity and the truth of dissonance. The tension is not only pictorial, but also carries socioeconomic implications, metaphysical blurrings between life-and death-worlds, even geopolitical resonances»[80]. Nel caso di *Permanent Error*, il contrasto tra la realtà rappresentata e l'idealismo della rappresentazione fa coppia con l'opposizione tra l'immagine complessiva di distruzione (ambientale, ecologica) e di privazione e il fantasma del sistema capitalistico del progresso, della sovrapproduzione e dell'eccesso, responsabile di quella distruzione.

I molti punti di tangenza tra questo e gli altri progetti fotografici costituiscono il sottofondo discorsivo comune a tutti: la bestialità del capitalismo, le contraddizioni stridenti del mito occidentale del progresso, lo svilimento e la disumanizzazione del lavoro, la riduzione dell'esistenza a sopravvivenza; ma anche la celebrazione della diversità e della soggettività, le tensioni che ne derivano, il rapporto tra natura e cultura. La figura del riciclatore che smista i rifiuti alla ricerca di qualcosa di valore, protagonista di *Permament Error*, assurge a metafora di un'esistenza (che è anche quella degli attori di Nollywood, degli abitanti di Musina, dei raccoglitori di miele, degli intrattenitori itineranti e degli addestratori di animali selvatici) precaria, informale, reinventata con quello che il proprio ambiente (naturale, sociale, politico ed economico) mette a disposizione. Le economie informali emergenti dalle immagini di Hugo sono espressione di un modo di vivere ai limiti della compagine sociale e i costumi eccentrici e carnevaleschi ne sono una metafora efficace. Alcuni scatti in altre serie sono stati realizzati in luoghi desolati, in cui l'urbano e il rurale si mescolano e la presenza di rovine architettoniche e di rifiuti invade l'ambiente naturale e deserto; queste immagini, che forniscono una versione meno spaventosa dell'infernale discarica di Agbogbloshie (**figg. 202, 229-231**), forniscono un altro punto di contatto con *Permament Error*, quasi a sottolineare che luoghi simili si trovano ovunque e tutti accolgono, sebbene in vesti diverse, esistenze affini.

[80] *Ivi*, p. 141.

Alla base di tutti i progetti vi è inoltre una sorta di indeterminatezza al livello del significato insita nel rapporto di collaborazione tra il fotografo e i soggetti nella realizzazione delle immagini. Le persone ritratte hanno contribuito, partecipando consapevolmente, a questa ambiguità, che Demos ha definito la "duplice defamiliarizzazione" messa in atto da Hugo: «estranging everyday life […] with the presence of unsettling performances, where the human becomes monstrous, or ceases to appear human; and conversely, comically showing the constructed nature of the make-believe figures in nontheatrical urban contexts, where their surprising entrance disturbs the banal proceedings of everyday life. […] Are the figures situated in a film set, or in real life?»[81]. Se l'ultima circostanza ci fa pensare agli scatti di *Nollywood*, anche le espressioni e il fiero atteggiamento degli Hyena Men, gli sguardi, i gesti e le posture dei lavoratori di Agbogbloshie e del Techiman descrivono brevi momenti sottratti al lavoro quotidiano, come modeste performance scaturite dall'interazione con il fotografo in cui l'essere umano assume l'aspetto di una creatura misteriosa, ignota, non conforme alla norma (**figg. 203, 205, 232**).

Permanent Error è la serie in cui l'ordinaria sembianza umana dei "lavoratori" è stata preservata, non alterata da insolite fogge e da mascheramenti (i vestiti di alcuni lavoranti a Agbogbloshie possono apparire eccentrici, ma nel complesso sono indumenti usuali, **fig. 217**), volutamente raccontata con maggiore realismo in virtù delle implicazioni economiche e sociali particolarmente forti del tema (così come in *Messina/Musina*). Eppure quei contenitori portati in equilibrio sulla testa (**fig. 233**), o gli stessi rifiuti indossati quasi come accessori per essere trasportati da un punto a un altro della discarica (**fig. 234**), introducono anche in questo caso la teatralità e l'ibridazione tra realtà e finzione, per quanto misurate: i protagonisti di *Permanent Error*, «un po' martiri un po' demoni, con le aureole di fili elettrici, le vesti eccentriche e gli attributi di santi di cui non riconosciamo l'iconografia, mettono in crisi la nostra capacità di definirli e di conseguenza di definire noi stessi», ha commentato Francesca Fabiani, «inquietanti come un punto interrogativo a cui manca persino la domanda»[82]. Il genere del ritratto consente a Hugo di esplorare la costruzione dell'identità di sé e dell'altro tra le idee opposte di africanismo e occidentalismo: «portraiture is literally a game of theater and

[81] *Ivi*, p. 153.
[82] Fabiani, Francesca, *op. cit.*, p. 209.

masquerade, premised on the artifice of self-construction. The figure in the image, more than being depicted and displayed, insists on being seen, to be looked at, and desired»[83].

In *Permanent Error*, dunque, l'alterazione dell'umanità non riguarda il corpo e il modo in cui si presenta, ma è connessa alle implicazioni e ai costi di quell'esistenza degradata, suggeriti dalle immagini. Occorre infine chiedersi come, in questa confusione tra naturale e artificiale, tra reale e fittizio, riequilibrare la condizione umana. La stessa scelta di far partecipare i soggetti alla realizzazione delle fotografie significa che è loro riconosciuta dignità di uomini e donne. Metterli in primo piano (o a mezza profondità), rispetto a un paesaggio a metà tra l'urbano e il rurale in cui le condizioni di disagio e povertà rimangono visibili, è funzionale alla loro "messa in sicurezza": paradossalmente proprio la loro elezione a soggetto principale della fotografia evita il rischio della loro identificazione con l'ambiente, e dunque con l'emarginazione che esso testimonia. Al contempo, l'innegabile squallore del contesto circostante vincola le figure ad una realtà tangibile; sono la variazione delle distanze delle inquadrature e l'equilibrio alterno tra le figure e l'ambiente, a mio parere, a guidare l'interpretazione complessiva della serie. Al rischio evidente che queste persone diventino delle attrazioni visive, oggetto di uno sguardo curioso e voyeuristico, l'artista risponde dunque che una giusta dose di invenzione è positiva quando è ancorata a un presente e un futuro reali, altrimenti diventa pura fantasia.

In definitiva le fotografie di Hugo non parlano soltanto di un presente malato e di un futuro distopico; teatralizzando la realtà quotidiana e coinvolgendo i soggetti in questo processo, esse catturano identità consapevoli e autosufficienti che nella loro eterogeneità non possono essere fissate o catalogate e si trasformano in virtù delle loro potenzialità in allegorie della resilienza nella critica realtà contemporanea. Esse, come ha scritto Demos, sono al contempo una rappresentazione della realtà e una produzione di nuove soggettività e possibilità sociali che chiedono all'osservatore di rivalutare la sua posizione nell'epoca postcoloniale della globalizzazione[84]. «I don't think art has a responsibility to be pretty»[85], ha affermato Hugo: se le sue fotografie ci mettono in qualche modo a

[83] Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography…*, cit., p. 26.
[84] Cfr. Demos, T. J., *Return to the Postcolony…*, cit., pp. 153-154.
[85] Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, cit., p. n. n.

disagio, è perché mostrano che il mondo esterno e di riflesso la realtà che ci è più familiare sono ben più complessi di come solitamente sono rappresentati.

5.3 Louis Henderson: tutto ciò che è solido svanisce nell'aria

5.3.1 (Neo)colonialismo e globalizzazione in *All That is Solid*

Louis Henderson, il più giovane tra gli artisti presentati, è nato nel 1983 a Norwich (Inghilterra) ma vive e lavora a Parigi; muovendosi tra estetica documentaria, cinema e video-arte, con il suo lavoro investiga le complesse relazioni tra il capitalismo e le nuove forme di schiavitù, tra la storia e l'attualità, tra il colonialismo e la tecnologia, per riflettere sui molteplici significati dell'odierna condizione globale. L'evento che maggiormente ha inciso nella sua scelta di diventare artista è stato l'incontro con l'opera del prozio, Nigel Henderson, un importante artista attivo tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta dello scorso secolo a Londra e nell'Essex che impiegava creativamente la fotografia, la scrittura, il collage e gli oggetti trovati. Non avendolo conosciuto, Louis Henderson gli ha dedicato il suo primo lavoro: *A Walk with Nigel* (2010, Regno Unito, 21'38", 16:9, HD video), un video-saggio che costruisce un dialogo attraverso il tempo tra i due artisti, in cui Louis, rivisitando i luoghi nei quali Nigel scattava le fotografie, ha inviato la sua personale risposta dal presente[86].

Il suo video intitolato *All That is Solid* (2014, Francia, 15'43", 16:9, HD video) è una forma singolare di arte impegnata. Esso infatti incorpora appieno il potenziale della tecnologia digitale costantemente in aggiornamento e la sua capacità di influire sulle strategie di produzione ed elaborazione delle immagini. Come lo stesso artista ha affermato, «the digital simply allows me much more

[86] Per un approfondimento sulla ricerca artistica di Henderson e sulle sue fonti, è possibile consultare il sito del distributore Video Data Bank alla pagina http://www.vdb.org/artists/louis-henderson (accesso del 16/07/2018), in particolare l'intervista all'artista di Lindsay Bosch alla pagina http://www.vdb.org/content/vdb-asks-louis-henderson (accesso del 17/07/2018). Ringrazio l'artista e Video Data Bank per avermi concesso di visionare più volte il video discusso nel presente capitolo. A proposito di Nigel Henderson e di *A Walk with Nigel*, l'artista ha dichiarato: «Collage, waste, technics, anthropology, post-production – all of this in my practice was channelled through him». Intervista all'artista di Bosch, Lindsay, *VDB asks… Louis Henderson*, agosto 2015, http://www.vdb.org/content/vdb-asks-louis-henderson (accesso del 17/07/2018).

flexibility in terms of what I can do with image and sound […] I find the digital to be a very malleable material that aids my desire to fictionalise life»: il film potrebbe essere come il marmo e il video digitale come la creta, e Henderson preferisce sporcarsi le mani con questa per soddisfare il suo desiderio di modellare la realtà. Alla base dell'opera vi è inoltre l'interesse di Henderson per la politica, ciò che lui stesso ha definito «politics proper – the moments when a people speak out loud and show they have a collective power of annunciation. Not the institution of politics […] but politics as an anarchic democratic practice that resists control and territorialisation»[87]. Per come è concepito e strutturato, il video è un chiaro sintomo della consapevolezza che la rappresentazione, soprattutto quella documentaria dell'altro, può essere un derivato di una mentalità coloniale e pertanto occorre sottoporla sempre a una sorta di processo di decolonizzazione[88]. I vecchi e i nuovi colonialismi e la logica dello sfruttamento che li attraversa sono infatti il soggetto dell'opera, che, costruendo un ponte tra due sistemi complementari di estrazione di materie preziose, uno antico (dalla terra, a sua volta ricongiunto al suo passato coloniale) e l'altro moderno (dalla tecnologia in disuso), sottolinea la nostra «percezione sociale distorta, che legge nell'innovazione digitale […] solo l'aspetto legato a una natura immateriale informatica» e dà visibilità alla «parte fastidiosa e ingombrante delle nuove tecnologie, sfatando il mito di un capitalismo solo virtuale e immateriale»[89].

La prima immagine che il video ci presenta è la schermata desktop di un personal computer (un Mac), subito sostituita dalla pagina di navigazione di Google Translate: il testo che viene digitato davanti ai nostri occhi, occupando progressivamente il riquadro di sinistra (mentre in quello di destra è automaticamente formulata la traduzione francese), ci informa che quello cui stiamo per assistere è un «film that takes place, in between a hard place, a hard drive, and an imaginary, a soft space – the cloud that holds my data, and in the soft

[87] Per questa e la precedente citazione, *Ibidem*: il paragone tra il film (analogico) e il marmo e tra il video (digitale) e la creta è dell'artista.
[88] Il riferimento è alle parole di Henderson quando ha dichiarato di voler impegnarsi in «an attempt to move towards the potential decolonisation of a certain approach to cinema»: cfr. *Ibidem*.
[89] Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale. Per una rinascita sperimentale del documentario*, in "Imago. Studi di cinema e media 15", *Dossier: nuovi approcci storiografici al cinema documentario/New Historiographies of Documentary Cinema*, a cura di Ivelise Perniola e Luca Caminati, anno VIII, n. 1, primo semestre 2017, pp. 163-178 [p. 172].

grey matter, contained within the head»[90]. Il video ci lascia riflettere per pochi istanti sui due testi e sul loro significato per poi passare a un'altra pagina di navigazione, la scheda di Wikipedia sulla *Gold Coast (British colony)*, in Africa – «Colony of the Gold Coast Crown Colony 1821-1957», leggiamo poco oltre il titolo della scheda (**fig. 235**). Rispondendo al comando di un gesto invisibile, il cursore del mouse la fa scorrere presentandoci lentamente i suoi contenuti; all'improvviso una finestra appare sulla sinistra, mentre sullo sfondo Wikipedia continua a informarci sulla lingua, sulla religione e sulla storia della Costa d'Oro, il cui territorio è attualmente parte del Ghana. Il riquadro apparso sulla sinistra è un video dalle immagini molto scure (il nero ha uniformato ora anche la pagina di Wikipedia) in cui riconosciamo alcune scene di lavorazione di un metallo fuso incandescente, che viene versato in alcuni recipienti, mentre le persone che eseguono queste operazioni non sono mai visibili (**fig. 236**).

Di nuovo, senza alcun preavviso, tra lo sfondo e il video di sinistra si insinua un altro riquadro, l'interfaccia grafica del Finder (sviluppata da Apple su macOS per gestire file, cartelle, dischi e il lancio di altre applicazioni), da cui un altro video è avviato: una finestra più ampia si intromette nella schermata già affollata, coprendo in gran parte lo sfondo, ma lasciando protagonista il video di sinistra. Tuttavia, con un effetto di sovrimpressione, il testo di Wikipedia continua a scorrere in superficie, avulso dalla pagina entro cui solitamente è collocato. Il nuovo video, dunque, non è completamente in primo piano, ma riusciamo comunque a riconoscere donne e uomini di colore che armeggiano con vari materiali di scarto, tra piccoli roghi e colonne di denso fumo nell'aria, in un paesaggio degradato. Distratti da queste immagini, ci rendiamo conto che nel frattempo, nell'altro video, dal processo di lavorazione del metallo liquefatto sono scaturiti dei lingotti d'oro e le frasi, sempre tratte da Wikipedia, ci informano ora sulle parole "gold" e "solid" (**fig. 237**). Su quest'ultima, i video scompaiono e su uno sfondo di nuvole la scritta in sovrimpressione "The Black Stack", in grandi lettere nere, attraversa lo schermo, mentre il contenuto di Wikipedia svanisce. Seguita da un testo che come i precedenti scorre in sovrimpressione (questa volta in una dimensione tale da non permetterci di leggere per intero le frasi e cogliere il loro significato), la scritta è sostituita da "All that is solid", che appare in grandi lettere nere al centro dello

[90] Questa e tutte le citazioni qui di seguito prive del riferimento in nota provengono direttamente dal video e dalle fonti da esso impiegate.

schermo. Così si conclude la parte introduttiva del video, che condensando in poco più di tre minuti tutte queste informazioni, tra immagini e testi, preannuncia la densità dei suoi contenuti e la fluidità della sua forma.

La prima parte, dedicata allo sfruttamento antico e moderno connesso all'estrazione dell'oro, comincia con la presentazione della scheda descrittiva di un film, *I will speak English* (1954), all'interno del sito del *Colonial Film – Moving Images of British Empire*: nel riquadro a sinistra, in una scena del film, caricato nella pagina web, si sta svolgendo una lezione, su una lavagna leggiamo "Gold Coast Film Unit" e poco più in basso la frase "I will speak English", che la voce di un maestro pronuncia a voce alta (**fig. 238**). Assistiamo quindi all'alterna visualizzazione delle quattro pagine di navigazione aperte nel programma di ricerca: la seconda mostra immagini relative alla Gold Coast e al Ghana, che scorrono e sono selezionate al tempo dato dalla voce (proveniente dal sonoro del film coloniale) del maestro che, con tono cattedratico, ripete più volte le parole "me" e "you". Tornati sulla prima pagina, osserviamo il film a schermo ingrandito, in cui alcuni ragazzi seduti ai banchi all'aperto ripetono diligentemente le parole pronunciate dal maestro; il loro ritmo torna poi a dare il tempo alla selezione e alla visualizzazione delle immagini nell'altra scheda di navigazione. Una fugace comparsa della quarta pagina (la visione frontale di un grande monumento pubblico ad Accra, la statua di Kwame Nkrumah, uno dei leader del movimento nazionalista e presidente della Repubblica in seguito alla costituzione dello stato del Ghana) lascia il posto alla terza, un articolo sul sito worldnews.com intitolato *How to access the e-commerce gold mine of Africa*. Il programma di navigazione viene poi chiuso e per un attimo compare sullo schermo nero una doppia citazione, «*Sea is history* – Derek Walcott» e «*The unity is sub-marine* – Edward Kamau Brathwaite».

A questo punto dal Finder è lanciato un altro video, che inquadra il palmo di una mano sul quale sono adagiati frammenti di oro grezzo; riavviandolo più volte dall'inizio, l'opera insiste su questa specifica immagine. Parallelamente è introdotto un commento in francese che descrive la lavorazione della polvere d'oro: essa viene bollita, sciolta e versata negli stampi per il raffreddamento, tutto sotto la supervisione degli Inglesi e della polizia; il lingotto d'oro viene poi estratto dallo stampo e immerso nell'acqua per freddarsi ulteriormente; quindi è spedito a Londra, dove è messo al sicuro ma non è utile a nessuno: gli Inglesi hanno truffato gli Africani, portando via il loro oro, conclude la voce. Per tutto il tempo in cui

ascoltiamo questo commento, sullo schermo si sviluppa una progressione di finestre concentriche e sempre più piccole, che reiterano oppure variano il proprio contenuto, non consentendoci di visualizzare integralmente nessuna delle immagini presentate (ad eccezione della più piccola, ultima aperta). La prima immagine a subire questo processo di clonazione è quella, già menzionata, del palmo della mano (**fig. 239**). Assieme al contenuto, poi, comincia a variare anche il numero delle finestre; risulta impossibile stabilire se si tratta di tanti video o dello stesso mostrato in punti differenti del suo svolgimento. Le immagini non ci mostrano eventi significativi o straordinari; l'obiettivo si sofferma invece, con ritmo lento, sui gesti di alcuni uomini di colore, a volte ripresi per intero, altre in inquadrature che isolano un braccio, una mano o un volto, alle prese con banconote e calcolatrici, secchi e attrezzi da lavoro, e ovviamente con l'oro (nei suoi diversi stati fisici), oppure in momenti di riposo (**fig. 240**). Identifichiamo il luogo come un rudimentale sito estrattivo e produttivo grazie alla presenza di una scavatrice e di un capanno sotto il quale due uomini sembrano intenti a lavare l'oro trovato (di nuovo una scala proporzionale di tre finestre propone immagini differenti tratte dallo stesso video). Un esempio radicale di questa strategia di visualizzazione (da tre a cinque finestre) chiude il passaggio in sincronia con il commento parlato, quando il riferimento alla rapacità degli Inglesi è reso esplicito (**fig. 241**).

Il passaggio a una nuova parte è suggerito dalla scomparsa provvisoria di questo gioco di finestre decrescenti e dall'apparizione di un video (preceduto dalla solita apertura del Finder, in cui il cursore scorre l'elenco, seleziona e apre il file) in cui sono ancora protagonisti degli uomini di colore, questa volta intenti a martellare e smontare pezzi di materiali di scarto, accatastati ovunque intorno a loro, allo scopo di recuperare componenti di piccole dimensioni. Una dentro l'altra, le finestre riprendono a moltiplicarsi (**fig. 242**) creando sottili corrispondenze tra le immagini (in due di queste, per esempio, il passaggio di due veicoli affini e il simile incedere con fare deciso di due uomini vestiti diversamente danno l'illusione di assistere alla stessa scena da due angolazioni diverse). Con il video ancora in esecuzione, a questo punto in un unico schermo, ascoltiamo la voce di Steve Jobs al discorso di presentazione dell'iCloud alla Apple Worldwide Developers Conference del 2011, di cui sono inseriti solo alcuni estratti.

La seconda e ultima parte, focalizzata sulla discarica di Agbogbloshie, è dunque avviata sul contrasto creato tra l'annuncio trionfalistico del *cloud storage* e

il lavoro di smontaggio dei rifiuti elettronici compiuto dagli uomini mostrati nel video; soffermandoci ad osservare questi gesti e il degrado del paesaggio – strade non lastricate, baracche e montagne di materiali di scarto ovunque – mentre ascoltiamo il discorso, percepiamo tutto il peso di questo contrasto: la "digital life" cui Jobs si riferisce ha evidentemente un significato molto diverso per alcune persone. A questo punto una nuova finestra appare e scompare in alto, presentando l'iCloud e la condivisione di file tra i dispositivi da esso consentita. L'effetto di contrasto risulta amplificato dal dialogo tra i tre elementi, da un lato la retorica dell'immaterialità e dell'automatismo dei trasferimenti di file dal computer al cellulare costruita dalle parole di Jobs e dalle immagini in alto, dall'altro la realtà della manualità del lavoro e della materialità degli stessi dispositivi usati e diventati rifiuti in un'altra parte del mondo (**fig. 243**).

Su una nuova immagine desktop (le due mani congiunte che sorreggono la piccola silhouette azzurra della nuvola) un breve video animato, preso da YouTube, della costruzione di un computer in tutte le sue componenti funge da introduzione alla realtà fisica del Microsoft Cloud: infatti un secondo video da YouTube, *Explore a Google data center with Street View* (privato del sonoro originale), mostra l'interno del Google Data Center di Lenoir, North Carolina (la Networking Room, il Server Floor, la Tape Library e così via), rispetto a cui sono nuovamente introdotte le immagini del lavoro nelle discariche elettroniche per creare l'effetto di contrasto.

Negli ultimi minuti del video di Henderson la nostra attenzione è messa a dura prova dall'avvicendarsi di tanti elementi acustici, figurativi e testuali, alcuni già visti in precedenza altri nuovi, tra cui si creano delle connessioni al livello dei significati (**fig. 244**), e dall'inserto di una breve sequenza realizzata grazie al *compositing* e alla computer grafica (**figg. 245-246**). I video si sovrappongono, gli effetti di colore sullo schermo accentuano la confusione visiva, le parole, a tratti sbiadite a tratti più marcate, lo attraversano, la musica che sentiamo crea un senso di tensione accentuato dall'intermittenza visiva di immagini alternate a sfondi cromatici astratti (**figg. 247-249**). Di elemento in elemento, tutto infine scompare dallo schermo, sul quale, annunciando la fine, si profila il titolo dell'opera: *All that* – tutto ciò cui abbiamo assistito – *is solid*.

Il titolo è una citazione parziale della frase «all that is solid melts into air» tratta da un passo del *Manifesto del Partito Comunista* di Marx e Engels (1848), già

utilizzata dal filosofo Marshall Berman nel titolo di un suo libro pubblicato nel 1982, che esplora la relazione tra modernismo e modernizzazione economica e sociale attraverso diversi riferimenti letterari. Con questa metafora – Berman ci spiega – Marx alludeva al dramma storico dello sviluppo di una borghesia e di un proletariato moderni e del loro conflitto: il ritmo frenetico che il capitalismo ha imposto a ogni aspetto della vita moderna ha dissolto nell'aria tutte le solide concrezioni sociali. Nel divenire storico ogni ordine sociale si dissolve e se anche i lavoratori fossero riusciti a costruire un efficace movimento comunista, nulla avrebbe impedito alle forze sociali responsabili del dissolvimento del capitalismo di dissolvere anche il comunismo[91]. Con questo rimando, l'artista ha ancorato il proprio lavoro a una concezione materialista della storia (la cui utilità era stata sottolineata, come abbiamo visto, ben prima da Sekula) nell'intento di rinnovare l'invito a cogliere alcuni aspetti interrelati nella complessa realtà di oggi.

Attraverso la consultazione di Wikipedia[92], il video annuncia la localizzazione geografica e storica del suo soggetto nella colonia britannica della Costa d'Oro. Tramite il passaggio, nell'ambito della stessa enciclopedia on-line, alle pagine dedicate all'oro e alla definizione in lingua inglese di "solido" (cliccando sulla parola "gold" nella prima pagina e su "solid" nella seconda), l'incipit dell'opera ci dà altre informazioni grazie alle quali cogliamo il suggerimento di una connessione politica tra uno spazio geografico, la sua storia passata e presente, la preziosa materia prima e (attraverso l'idea di solidità) una riflessione sulla materialità e l'immaterialità, che è appunto la chiave interpretativa del video. Nel corso del suo svolgimento, infatti, comprendiamo che la solidità

[91] Cfr. Berman, Marshall, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1985 (edizione originale, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982), pp. 117-168.

[92] Il ricorso ai contenuti di Wikipedia non è insolito nella realizzazione di opere che impiegano in diversa misura il linguaggio documentario; penso a un'installazione di *The Cool Couple*, coppia artistica costituita da Simone Santilli e Niccolò Benetton, incentrata su una vicenda poco nota della Seconda Guerra Mondiale (l'invasione cosacca della Carnia e il successivo rimpatrio forzato degli invasori in seguito alla liberazione dell'aprile 1945) ed esposta nella mostra *Territori instabili. Confini e identità nell'arte contemporanea* (2013-2014, Centro di Cultura Contemporanea Strozzina, Firenze). A commento delle due fotografie esposte nell'installazione, figuravano delle didascalie tratte da Wikipedia con le definizioni delle parole chiave della vicenda aventi lo scopo di contestualizzare le immagini, ma scarsa attendibilità documentale, che – è ragionevole sostenere – non è tra le priorità di opere come queste (altrimenti la scelta ricadrebbe su altre fonti); il ricorso a Wikipedia è da valutare alla luce degli altri elementi dell'opera (eterogenei, in questa come in quella di Henderson) e soprattutto dell'intento artistico di privilegiare forme nuove di narrazione alla descrizione puntuale. Cfr. Guadagnini, Walter, e Franziska Nori (a cura di), *Territori instabili. Confini e identità nell'arte contemporanea*, Firenze, Mandragora, 2013, (catal. mostra, Firenze, 2013-2014), pp. 130-137.

annunciata non è solo quella dell'oro estratto all'epoca dello sfruttamento coloniale; è anche quella delle tecnologie e dei dispositivi che contengono frammenti dell'oro proveniente dall'Africa, che vi fa ritorno assieme ad altri metalli all'interno dei rifiuti elettronici, appendici tutt'altro che immateriali del sistema dell'informazione digitale celebrato in Occidente per la velocità delle connessioni, l'intangibilità dei dati e la compressione spaziotemporale che caratterizza la loro condivisione.

Il video crea un ponte tra il passato e il presente riferendosi ad Accra, la capitale del Ghana, introdotta tramite l'immagine del monumento a Kwame Nkrumah e ancor prima dalla scheda di Wikipedia che ci informa che la città fu capitale della colonia britannica dal 1877 al 1957 (anno in cui questa conquistò l'indipendenza). Tra i due estremi della vita digitale, in un movimento di andata e ritorno dalla produzione al consumo e dal consumo allo smaltimento, dislocati nello spazio sorgono i *data center*, infrastrutture lontane dalla vista e raramente protagoniste del nostro immaginario e che tuttavia sono il cuore pulsante del business dell'informazione, poiché ospitano tutte le apparecchiature dei sistemi informativi. Remoti quanto i luoghi della produzione e dello smaltimento, questi siti celano l'imponenza fisica dei server e degli *storage* ordinatamente disposti in altezza, che è semplice contrapporre all'immagine delle disordinate colonne fumanti di cavi, circuiti, schede madri e rottami di monitor e computer che invadono un paesaggio-discarica che stentiamo a definire città.

Queste due immagini si ricollegano alla figura della "pila nera" (*black stack*) non a caso presentata alla fine dell'introduzione del video. Il sociologo e teorico Benjamin Bratton, nel suo articolo *The Black Stack* (2014), ha sostenuto che, piuttosto che vedere i vari tipi di tecnologie computazionali contemporanee come tanti generi di macchine differenti, dovremmo immaginarle come «the body of an accidental megastructure», le cui parti si allineano, «layer by layer, into something not unlike a vast (if also incomplete), pervasive (if also irregular) software and hardware *Stack*». Secondo l'autore, questa pila maestosa, che si erge sfuggendo progressivamente alla vista, si identificherebbe con il nuovo sistema delle «political subdivisions of the earth (of land, seas, and/or air, and now also of the domain that the US military simply calls "cyber") and to the geopolitical order that stabilizes

these subdivisions accordingly»[93]. Essa tuttavia ha un carattere infrastrutturale, in quanto sistema diffuso ma discontinuo di elementi attraverso cui è gestita la vita delle persone su scala globale. Si tratta di una piattaforma computazionale che funziona come nuova architettura di governo della popolazione mondiale, modificando la nozione di territorio, poiché le geografie da essa determinate coincidono sempre meno con i confini nazionali; il "software e hardware Stack" (da notare la ricomparsa del binomio soft-hard) costituirebbe una nuova forma di sovranità.

In modo simmetrico, verso la conclusione, a questo discorso si collega l'altro fondamentale riferimento teorico di Henderson, l'articolo *Too Much World: Is the Internet Dead?* in cui Hito Steyerl ha sostenuto la tesi di un'importante trasformazione della rete, a partire dalla constatazione dell'odierna ubiquità degli schermi e delle immagini, «which could be copied and dispersed at the flick of a finger. Data, sounds, and images are now routinely transitioning beyond screens into a different *state of matter*». Secondo l'autrice, oggi Internet è ovunque perché è passato in modalità off-line diventando un modo di vivere, un sistema di sorveglianza, produzione e organizzazione, una forma di intenso voyeurismo unito alla massima opacità[94]. Parallelamente, il rapporto tra la realtà e le immagini è ulteriormente mutato: «Reality itself is postproduced and scripted, affect rendered as after-effect», ha scritto Steyerl alludendo al modo in cui il mondo ora può essere rappresentato e compreso ma anche alterato. «The tools of postproduction: editing, color correction, filtering, cutting, and so on […] have become means of creation, not only of images but also of the world in their wake. […] A vast quantity of images covers the surface of the world […] in a confusing *stack of layers*. The map explodes on a material territory, which is increasingly fragmented and also gets entangled with it»[95]: sembra che queste parole intendano descrivere in modo appropriato l'estetica elaborata da Henderson nella sua opera, in cui la realtà è mediata da un doppio filtro. Henderson ha impiegato la camera in presa diretta, propria del genere documentario, tuttavia le immagini così ottenute costituiscono

[93] Per questa e la precedente citazione, Bratton, Benjamin, *The Black Stack*, "e-flux journal", n. 53, marzo 2014, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8979920.pdf (accesso del 09/07/2018), p. 1, corsivo nel testo.
[94] Cfr. Steyerl, Hito, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, in "e-flux journal", n. 49, novembre 2013, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8974420.pdf (accesso del 09/07/2018), p. 4; per la citazione, *Ivi*, p. 1, corsivo mio.
[95] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 6, corsivo mio.

solo una parte dell'opera finale, la cui cifra distintiva è il metaforico ribaltamento dell'obiettivo verso lo schermo del computer (attraverso lo *screencast*); il fronteggiarsi della realtà e dell'obiettivo viene meno, la realtà è incorporata nello schermo, da cui proliferano immagini di immagini. Il nostro sguardo osserva le operazioni svolte attraverso un dispositivo di cattura e di riproduzione, il materiale girato e le risorse scaricate o consultate dalla rete sono visualizzati (input) e al contempo catturati affinché possano essere riprodotti in differita, ovunque e in qualsiasi momento (output). Henderson ha in tal modo portato la realtà del mondo allo stesso livello della realtà virtuale e dell'immagine, usandole come materie prime aventi lo stesso valore e facendole convergere per poterle guardare da un'unica prospettiva.

L'ipotesi finale avanzata da Steyerl getta su tutto questo una luce positiva. La logica esasperata della circolazione delle immagini può avere a che fare con «the public relations of images across social networks, about advertisement and alienation, and about being as suavely vacuous as possible»; tuttavia la medesima logica, se reinventata, «could also be about short-circuiting existing networks, circumventing and bypassing corporate friendship and hardware monopolies. It could become the art of recoding or rewiring the system by exposing state scopophilia, capital compliance, and wholesale surveillance […] [It could] alter reality's hard- and software; its affects, drives, and processes». L'autrice si è spinta ad affermare che, se le immagini possono circolare ed essere condivise liberamente nell'odierna ubiquitaria dimensione off-line di Internet, si potrebbe pensare di applicare questo regime anche alla realtà materiale, alla proprietà privata. «Circulationism […] has to move into the world of offline distribution, of 3D dissemination of resources, of music, land, and inspiration. Why not slowly withdraw from an undead internet to build a few others next to it?»[96]: per quanto provocatorio, il suggerimento di Steyerl risulta più che pertinente al discorso svolto, che ha evidenziato come la sperimentazione artistica, evolvendosi in rapporto al potenziale tecnologico in aggiornamento, si sia mossa per contestare la disuguale distribuzione mondiale delle risorse materiali e intellettuali propria della globalizzazione.

[96] Per questa e le due precedenti citazioni, *Ivi*, pp. 7 e 8.

5.3.2 Sperimentalismo e ri-mediazione: guardare il mondo attraverso la realtà virtuale

L'opera *All That is Solid* ci obbliga subito a confrontarci con il suo carattere metalinguistico: ricorrendo al servizio di traduzione automatica di Google, essa parla di se stessa definendosi un film che ha luogo tra diversi spazi (contrapposti dagli aggettivi "hard" e "soft") che sono reali e virtuali, letterali e metaforici. Il posto in cui i dati sono conservati è il disco rigido ma anche il cloud, uno spazio incorporeo, ricollegabile alla memoria, la "materia grigia". I ricordi sono i dati che non vogliamo perdere e il cloud è la chiave digitale per avere sempre a disposizione lo spazio "soffice" delle nostre memorie personali; tuttavia, anche a questo luogo corrisponde uno spazio "duro" (difficile, complicato *e* concreto, fisico), dove, come nel disco rigido, la presunta immaterialità delle tecnologie di immagazzinamento dei dati è sconfessata, poiché queste richiedono archivi elettronici materiali che consentono la condivisione e l'accesso ai nostri file ogni volta che ne abbiamo bisogno. L'"hard place" si identifica inoltre con le difficili realtà della produzione e dello smaltimento delle tecnologie; le materie prime utili alla loro costruzione e i materiali di scarto recuperati dalla loro distruzione sono protagonisti rispettivamente dello sfruttamento coloniale del passato e delle perversioni dell'attuale sistema di scambio globale. *All That is Solid* è in sostanza una riflessione sulla relazione tra la materialità e l'immaterialità della tecnologia come prodotto (la produzione economica, il consumismo) e come processo (il progresso, la modernizzazione, il colonialismo, la globalizzazione).

L'approccio iniziale dell'opera è concettuale: ci imbattiamo nella concomitanza, non facile da cogliere sul momento, tra realtà, linguaggio verbale e linguaggio visivo. Il video, cui di fatto stiamo *già* assistendo prima che cominci effettivamente a mostrarci il suo contenuto, è materializzato su questo triplice livello: come sequenza di immagini catturate e visualizzate sullo schermo di un dispositivo e come definizione verbale (che appare in una di quelle immagini ma che, essendo digitata davanti ai nostri occhi, si afferma anzitutto come pratica di scrittura), ma anche e soprattutto come rappresentazione figurativa, poiché si compone non di immagini della realtà ma di immagini di immagini della realtà. Fin dalla prima visione, l'opera cattura la nostra attenzione, investendoci con il suo

flusso di stimoli visivi e acustici; al di là di questo primo impatto percettivo, essa tuttavia richiede un lavoro di decostruzione dei suoi elementi figurativi e testuali.

Il video visualizza in poco tempo le molteplici connessioni tra neocolonialismo e tecnologia attraverso la riproduzione simultanea di materiali eterogenei, che si sovrappongono e si alternano in una forma estremamente fluida sul piano percettivo ma intensamente sollecitante su quello mentale. Il quadro teorico di riferimento, quindi, è ancora il video-saggio, ma nell'ottica del potenziamento dell'ipertestualità e dell'estetica fondata sul collage e sull'idea del "taglia e incolla"[97] nella strutturazione delle immagini e dei suoni (la struttura della ricezione rimane sequenziale), che il digitale e Internet hanno permesso. Una delle peculiarità di quest'opera è il complesso rapporto tra produzione e postproduzione: immagini e materiali (testuali e acustici) inediti e di seconda mano sono raccolti tramite vari strumenti e software – videocamera, registratore, software di *screen capturing* e di generazione di immagini 3D, applicativi di download per YouTube – quindi sottoposti alle attività della postproduzione: la giustapposizione e il montaggio delle immagini, la creazione di effetti visivi e di colore speciali, la registrazione e il montaggio della musica, la sua sincronizzazione, il missaggio di tracce audio di diverso tipo. Il procedimento di *screencast* (una cattura digitale continua di tutto ciò che è visualizzato nel monitor, attraverso cui è possibile registrare la navigazione in Internet), la sovrimpressione tra parole e immagini, il sovraccarico di informazioni e la rapidità del loro passaggio, la sovrapposizione scalare delle finestre che genera una *mise en abîme* visiva del tema dello schermo nell'era del digitale, creano un'opera in cui le immagini documentarie acquistano senso dalla costruzione formale "finzionale" in cui sono inserite. La difformità dei contenuti nei riquadri, infatti, avvia un'implicita narrazione che illustra parallelamente, con un'intricata restituzione audiovisiva, la difficoltà di cogliere la realtà nel suo complesso. Questo modo operativo altamente sperimentale che sovrappone il montaggio e l'estetica del collage con una "letteralità virtuale" (espressione con cui intendo fondere per il collage i significati di virtuale – cioè non corporeo ma frutto di un'elaborazione informatica – e letterale nella resa visiva), incorpora, in modo più eloquente rispetto al montaggio critico degli altri video-

[97] In inglese *cut and paste*: cfr. Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., p. 172.

saggi, la prospettiva sincronica grazie a cui la stratificazione e le connessioni tra realtà distanti possono emergere.

Trattandosi di uno *screencast*, *All That is Solid* è un video ambientato nello spazio virtuale di uno schermo, tra l'immensa rete di Internet cui siamo collegati attraverso il computer e lo spazio di archiviazione dei file multimediali. L'opera legittima l'impiego del termine "film" autodefinendosi tale al suo principio; tuttavia, dal punto di vista tecnico-mediale, nonché per la sua brevità, risulta pertinente la definizione di video (anche per distinguere l'opera di Henderson dal film coloniale incorporato)[98]. Videoregistrato in digitale, il video nasconde bene il suo carattere differito, «come se […] venisse montato in diretta di fronte agli occhi dello spettatore»[99]. All'impaginazione stratificata delle immagini consentita dallo *screencast* (che mostra video, immagini e testi nella loro configurazione in un dato momento su uno schermo, e pertanto rivela la loro provenienza, che sia da un sito Internet o dalla posizione occupata nella memoria del computer), Henderson aggiunge nella fase di postproduzione il montaggio vero e proprio delle riprese catturate. Ne risulta un serrato assemblaggio virtuale di elementi di natura disparata, un collage multimediale e dinamico.

Lo *screencast* della navigazione in rete permette di congiungere il suono e l'immagine per creare effetti di senso peculiari. Ad esempio, al passaggio dalla prima alla seconda scheda di navigazione, l'audio del sito del *Colonial Film* non è stato interrotto, così da creare un cortocircuito tra le parole pronunciate dall'insegnante (una lezione sui pronomi personali) e le immagini visualizzate digitando "the gold coast ghana". La giustapposizione è ritmica, poiché le prime danno il tempo alle seconde (un'immagine è selezionata alla parola "me", quella successiva alla parola "you", aumentando la velocità della selezione quando è pronunciata la frase "that is him", in cui ad ogni parola corrisponde un'immagine); inoltre l'ossessiva ripetizione dei pronomi personali acquista valore in rapporto al contenuto delle immagini, ma senza una corrispondenza schematica: osservando le mappe coloniali, gli antichi francobolli, costumi e manufatti degli Ashanti (popolo del gruppo Akan del Ghana, soggetto all'amministrazione della colonia della Costa

[98] L'impiego del termine "film" al principio del video, nel testo digitato in Google Translate, non sembra motivato da particolari ragioni, tanto più che Henderson si discosta da una rigida distinzione terminologica tra i due media – «I don't care about strange, conservative alliances to media: old, new, dead or alive», ha affermato in proposito: Bosch, Lindsay, *VDB asks…Louis Henderson*, cit..
[99] Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., p. 172.

d'Oro), comprendiamo che la coppia "me/you" è carica di senso e che i generici pronomi personali identificano le persone nel contesto della dominazione coloniale secondo una serie di opposizioni (insegnante/allievo, colonizzatore/colonizzato, inglese-bianco/africano-nero). Henderson ha utilizzato la sequenza della lezione per immortalare l'educazione coloniale come forma di civilizzazione e, usandola contro i suoi stessi presupposti, ne ha rivelato la presunzione.

Attraverso il Finder, più volte accediamo indirettamente allo spazio di archiviazione dei file, da cui sono avviati diversi video, tra cui quelli scaricati da YouTube (usato, come abbiamo visto, anche da Ingrid Wildi Merino), e soprattutto il materiale girato dall'artista nell'arco di un mese trascorso facendo ricerche in Ghana: le riprese mostrano il lavoro dei prospettori nelle odierne miniere d'oro illegali e dei riciclatori nella discarica di Agbogbloshie. È in queste immagini dal vero, inedite, che possiamo apprezzare la lentezza dello sguardo attento e concentrato di Henderson, che costruisce per noi spettatori un atto di visione estremamente consapevole, che si inserisce per contrasto in una costruzione formale in cui prevalgono l'alternarsi veloce degli output visivi e acustici e la loro eterogeneità, che generano un senso di confusione percettiva. La lentezza propria delle riprese documentarie funge da contrappeso: stempera questo senso di caos e al contempo contribuisce a mettere in questione la credibilità di una dimensione tecnologica e digitale solo apparentemente confortevole (o almeno solo per alcuni).

La *mise en abîme* dello schermo è stata applicata a questo girato originale di Henderson. La medesima strategia di visualizzazione è stata dunque utilizzata come elemento di continuità per effettuare il passaggio dalla fase della produzione (l'estrazione dell'oro dalla terra) a quella dello smaltimento (lo smontaggio delle apparecchiature elettroniche, da cui tuttavia non è ricavato soltanto l'oro), da un passato coloniale che perdura ancora oggi a un presente vincolato alle paradossali implicazioni della globalizzazione economica e dell'esasperata logica del consumo (un'associazione di temi già proposta da Steve McQueen). Con tale passaggio Henderson ha esteso il discorso alla tecnologia contemporanea per poter completare la riflessione sul binomio "solidità-immaterialità".

In tal senso è fondamentale il montaggio operato sul discorso di Jobs, le cui frasi non sono state estrapolate in modo casuale, né i tagli intermedi sembrano esserlo (invece si ha la sensazione opposta per il troncamento finale del discorso). Ad esempio la scelta di stoppare l'introduzione di Jobs e di riprenderla con un

applauso, escludendo le frasi immediatamente precedenti, oltre a snellire la componente verbale, è servita a dare un picco al contrasto tra le parole e le immagini: l'applauso è seguito dalla voce di Jobs che annuncia la grande soluzione del cloud al problema dello *storage* e della condivisione dei file e risalta su uno scorcio di baracche sommerse da detriti e spazzatura, in un'atmosfera resa irrespirabile dal fumo sul quale, in alto in un riquadro più piccolo, appare il logo dell'iCloud. Trasferiremo i nostri file nel cloud, che diventerà il centro della nostra vita digitale, immateriale ma sempre accessibile, afferma Jobs; tuttavia, mentre ascoltiamo, vediamo il luogo fisico in cui sono trasferiti i nostri dispositivi, senza i quali nessun accesso al cloud e ai nostri file sarebbe possibile. Alcune frasi trionfalistiche sull'automatismo e sulla facilità delle connessioni reciproche tra i dispositivi consentite dal cloud chiudono il discorso, mentre le immagini mantengono vivo il contrasto mostrando le differenti fasi della vita di quelle tecnologie, prima e dopo la loro trasformazione in rifiuti.

Sulla stessa polarizzazione insiste la sequenza successiva incentrata sul Microsoft Cloud; il video che lo presenta, scaricato da YouTube, è lanciato in contrasto alle riprese documentarie delle attività nella discarica (**fig. 250**): la giustapposizione delle due finestre coglie in modo brillante la continuità e al contempo la profonda distanza tra i loro contenuti, condensate dal dettaglio dei cavi, ordinatamente disposti nell'archivio e destinati poi al caos dello smembramento e della combustione. Il video trovato in YouTube, che Henderson ha privato del commento esplicativo, non ha come soggetto la decadenza delle tecnologie, ma la perfetta architettura che le fa funzionare: quando informa che gli *hard drive* danneggiati per ulteriore sicurezza vengono anche distrutti (**fig. 251**), non dice nulla sulla successiva destinazione dei rottami. A questa inquadratura si sostituisce nell'opera di Henderson una nuova interazione tra immagini e testo che mantiene vivo l'effetto di contrasto; le frasi «Is the Internet dead? This is not a metaphorical question» e «Know Your Past» (**fig. 252**), tratte dal testo di Steyerl, assieme alle immagini della discarica in primo piano e del Google Data Center retrostanti, riassumono visivamente lo scenario descritto dall'autrice. Le immagini del lavoro nella discarica riportano alla mente lo sfruttamento coloniale del passato, che Steyerl ci invita a (ri)conoscere; il quesito in primo piano (**fig. 244**) ci fa riflettere sulla realtà prima e dopo Internet: l'era off-line della postproduzione e della rete è il contenuto delle immagini che vediamo, ma soprattutto è il risultato finale della

loro configurazione. La sequenza si conclude con l'ironico sovrapporsi, fino a coincidere, del riquadro testuale sullo schermo del dispositivo riprodotto nel video sul Google Data Center (**fig. 253**), che uscendo di scena trascina via anche il testo (**fig. 254**).

Il contrappunto visivo è stato utilizzato anche nella parte introduttiva, dove la visualizzazione simultanea dei due video che mostrano la fusione dell'oro e la produzione dei lingotti e il recupero delle componenti di valore dai rifiuti elettronici anticipa la correlazione tra produzione e smaltimento, tra sfruttamento coloniale e neocoloniale, tra passato e presente. Il contrappunto si impernia sulle opposte idee di ricchezza e di povertà ruotanti intorno alla stessa materia prima, l'oro, che ha un significato diverso in continenti diversi, allegorizzato dalle forme e dagli stati fisici in cui esso si presenta: il lingotto, il magma incandescente e i piccoli frammenti simili a sassolini richiamano luoghi e persone distanti nella geografia passata e presente.

Molti elementi contribuiscono a caratterizzare la base acustica dell'opera. Trattandosi di uno *screencast*, i suoni sono quelli dei video che sono incorporati (per esempio i rumori delle operazioni di smontaggio dei rifiuti, dei veicoli che passano, le voci dei lavoratori). La componente verbale è data dalla lezione di inglese tratta dal film *I will speak English*, dalla spiegazione in francese (accompagnata da un sottofondo musicale) delle fasi di lavorazione dell'oro in vista della sua esportazione (la fonte rimane però ignota), dal discorso di Jobs (il cui video non è mai visualizzato) e dalla presentazione del Google Data Center. Per questo gruppo mi sembra si possa parlare di "testimonianze verbali"[100], trattandosi del sonoro (spesso isolato dalla controparte visiva) appartenente a materiale *found footage*.

Tuttavia l'elemento determinante a livello espressivo è quello musicale, intessuto a partire da varie sonorità. All'inizio siamo accolti da una base di suoni elettronici che, grazie al ritmo crescente di una percussione e a un sottofondo difficilmente riconoscibile che definirei vocale (associabile quasi allo schema ripetitivo di un rituale), ci incalza generando un senso di gravità: man mano che le informazioni scorrono davanti ai nostri occhi, la musica ci aiuta a coglierne l'importanza. La stessa base di suoni è riproposta al passaggio da una parte a

[100] Ho tratto l'impiego del termine "testimonianza" in riferimento alla concezione sonora del video da Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., p. 172.

un'altra dell'opera, quando la "pulizia" dello schermo dalle molte finestre aperte lascia vedere il desktop. Tra la prima e la seconda parte, questa base è seguita da una melodia che accompagna le immagini dei riciclatori a lavoro (giustapposta ai rumori dell'ambiente), che a sua volta precede il discorso di Jobs. Le sequenze conclusive sono caratterizzate da un tappeto sonoro più variato: suoni acuti, segnali acustici prolungati e penetranti, quasi fastidiosi per l'udito, e rumori di tasti di computer creano un mix sonoro d'impatto che, nei minuti finali, va a calare progressivamente per poi aumentare d'improvviso; con questo movimento altalenante, la stridula melodia, insieme all'effetto di intermittenza visiva, annuncia la conclusione dell'opera e ci lascia addosso un senso di inquietudine quando è interrotta bruscamente e sullo schermo non rimane più nulla da vedere.

La genesi e il compimento di *All That is Solid* hanno rispettato appieno il metodo di lavoro di Henderson, che si potrebbe definire "archeologico", e il processo creativo dei suoi progetti filmici, che iniziano tutti da letture e ricerche, con un'idea e un titolo che è sempre una citazione: «Then I start to feel certain sensations and colours that I would like to express with the work, this is also very important: the colour palette that the film will follow and how this may be able to relate ideas and feelings. For instance I will write down the title and start to try and sense which colours would suit the feelings I am having about this topic», ha dichiarato Henderson. Affidando le sue idee a note e appunti, mai a copioni, l'artista va quindi alla ricerca del materiale e dei luoghi aventi una risonanza storica e un legame con l'argomento, di solito in un archivio o su Internet, oppure visitando quei luoghi in una sorta di studio topografico. Segue poi la raccolta del materiale dal vero e dagli archivi filmici e fotografici; infine, il montaggio («editing/collaging/moulding») e la scrittura del video, che avviene sempre nella fase di postproduzione: «The pattern could be: "…first, there is the idea, then there is the matter, and then the form…" A piece is finished when you feel it opens a discussion and asks questions»[101], ha chiosato l'artista.

In effetti, la conclusione dell'opera è piuttosto una non-conclusione che ha lo scopo non di dare risposte ma di generare domande, lasciando allo spettatore la libertà di interpretare l'oscurarsi delle immagini come censura, come ritorno a un nuovo anonimato, oppure come il momentaneo farsi da parte della realtà virtuale

[101] Per questa e le precedenti citazioni, Bosch, Lindsay, *VDB asks…Louis Henderson*, cit..

per lasciare nuovamente spazio alla realtà del mondo. Attraverso le strategie formali ed estetiche, Henderson ha cercato di comunicare nel modo più efficace possibile i "colori", le sensazioni e il coinvolgimento emotivo generati dall'esperienza di due realtà peculiari: l'immenso potenziale della tecnologia (che rappresenta la sua professione artistica e il suo status di privilegiato) e la sua gestione nel quadro geopolitico globale. L'artista ha cercato di connettere in modo equilibrato l'impiego della tecnologia, che è sia il mezzo che il soggetto dell'espressione artistica, al contesto politico e storico esplorato.

Dall'estrema libertà nel reimpiego e nella condivisione delle risorse audiovisive su cui un'opera come quella di Henderson si fonda emerge anche la sopravvivenza nel digitale di contenuti un tempo analogici. Le riprese documentarie originarie, le tracce musicali, il testo digitato al principio, ma anche i video scaricati da YouTube, alcuni commenti orali, gli articoli in rete di Bratton e Steyerl, i siti web, sono risorse digitali il cui accorpamento sarebbe impensabile al di fuori di quel regno; tuttavia abbiamo anche l'accesso a una pellicola del 1954, ora condivisibile in rete e clonabile grazie ai moderni software. La comparsa del titolo, al principio e alla fine del video di Henderson, esemplifica metaforicamente questa sopravvivenza: in quanto citazione e rimando a due opere cartacee, esso potrebbe essere considerato una loro digitalizzazione. Del resto, ha un valore metaforico anche il reimpiego di prodotti intellettuali di altri, riciclati dall'artista come tecnologie di seconda mano, smontate e recuperate a piacimento: mai come in questo caso, la forma ha incorporato il soggetto dell'opera. Questa ha il merito di aver destato l'attenzione su un tema delicato, e nel farlo ha rivitalizzato risorse culturali del passato più o meno recente e, impiegando media digitali, ha riattualizzato quelli precedenti. Non è un caso che il curatore Arlindo Machado abbia sostenuto che «the most eloquent example [of *remediation*, n.d.a.] would be the computer screen, where one can have many open windows – overlapped or side by side – with texts in one window, images in another, photographs in other ones, besides videos, films, radio and TV programs, graphs, songs, etc. Therefore, the computer bears this contradiction of appearing as a single medium, synthesizing all

the other ones and, at the same time, as a hybrid, where each one of the media (text, photo, video, graph, music) may be treated and experimented separately»[102].

Il lavoro di Louis Henderson si inserisce appieno nel contesto della sperimentazione audiovisiva del nuovo millennio, che si muove «sui confini sempre più osmotici […] tra linguaggi audiovisivi anch'essi "globalizzati", in cui il cinema, il video, l'arte contemporanea e altri linguaggi entrano in proficua relazione»; all'interno di questa sperimentazione, l'opera del giovane artista è un chiaro sintomo dell'affermazione «di prodotti audiovisivi che cercano di comprendere la contemporaneità attraverso una rinnovata aderenza al reale, nella proposta e nell'analisi dei contenuti trattati, così come nelle forme ed estetiche di restituzione»[103]. Tutto ciò che *All That is Solid* non racconta a parole è restituito attraverso il flusso audiovisivo (il potenziale espressivo delle singole immagini, del montaggio e dello *screencast*, la ricca elaborazione del sonoro con le immagini che comunica il senso drammatico crescente), colmando così le lacune di una rappresentazione del reale consapevole dei propri limiti.

I casi di studio: conclusione

L'opera di Henderson si presta a completare l'analisi dei casi di studio e, con questa, la riflessione condotta sulle linee parallele della sperimentazione visiva e audiovisiva, entro cui si situa il progressivo rinnovamento del linguaggio documentario, e del ciclo economico nell'era della globalizzazione, cornice ampia dei diversi temi e contesti toccati dagli artisti. Il video del più giovane tra questi apre le porte alla considerazione della situazione storica attuale e della ricerca artistica più recente e inoltre, riagganciando in un'unica opera i momenti della

[102] Machado, Arlindo, *Cinema and the Post-media Condition*, in Maciel, Katia (a cura di), *op. cit.*, p. 200: nel suo commento Machado si è rifatto alla teoria di Jay David Bolter e Richard Grusin nel loro libro *Remediations: Understanding New Media* (2000).

[103] Per questa e la precedente citazione, Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., p. 167. In riferimento al complesso panorama della sperimentazione audiovisiva del XXI secolo, l'autrice ha usato la felice espressione «intersezioni a geometria variabile» per indicare le prassi sperimentali che coniugano, in misura e combinazioni diverse, «il documentario narrativo, quello etnografico e sociologico, il documentario militante, quello poetico, il reportage, l'inchiesta, la performance, con il recupero anche di estetiche e materiali dalla rete e riscoperte del *found footage*» e del film-saggio, con i suoi «punti di vista autoriali forti e personali»: cfr. *Ivi*, p. 168.

produzione e dello smaltimento, salda il punto di partenza e il punto di arrivo in uno sguardo ciclico allo stesso tempo più sintetico e completo.

Jaar ha dato valore artistico all'immagine dei barili carichi di rifiuti tossici allo stato liquido impiegando l'acqua come elemento in grado di valorizzare la visione grazie alla sua fluidità. Dalla problematica di un'altra specifica tipologia di rifiuti, Henderson ha invece estrapolato un'ampia riflessione sulla solidità e sulla tecnologia attuale, istituendo un movimento alterno dall'immaterialità del digitale alla solidità dei rifiuti e da questa di nuovo all'immagine virtuale, trasformata in un luogo concreto in cui ripensare il nostro rapporto con la materia, i suoi molteplici derivati e le implicazioni della loro diversità. Ad Agbogbloshie, una fotocopiatrice o una macchina da scrivere non hanno valore né utilità in quanto tali; diventano preziose per i soldi che si possono ricavare dalle loro componenti (**fig. 255**); un abitante di Accra, quando vede un computer, non vede un bene di consumo ma il sostentamento economico per un'altra giornata. Pur se con un grado minore di sperimentazione visiva e un'invenzione formale più sottile, meno eclatante (differenze dipendenti dal medium stesso), anche la fotografia di Hugo fa decadere il limite tra arte e documento; registrando la forza e la sfaccettata ricchezza del continente africano, dà una nuova monumentalità alla figura umana. «Pur sullo sfondo di un disastro umanitario e ambientale», infatti, nelle sue immagini «la soggettività degli individui ritratti trova il modo di emergere potentemente», ha commentato Gabi Scardi, e «le nozioni di progresso, obsolescenza e collasso fanno cortocircuito, mentre si fa strada una serie di considerazioni riguardanti le relazioni tra il continente africano [e gli altri paesi in via di sviluppo, n.d.a.] e l'Occidente»[104]. La tensione e l'intreccio fra tradizione e modernità, fra arretratezza e innovazione negli stili di vita, fra realtà e finzione nella loro trasposizione formale, hanno un effetto straniante sullo spettatore, che è così portato a riflettere sul rapporto tra natura e cultura e sugli squilibri e sulle co-dipendenze nelle relazioni geopolitiche.

Mi sembra efficace concludere il capitolo rivolto alla fase finale del ciclo della produzione economica con le parole dell'ambientalista americano Jim Puckett, uno dei fondatori del BAN, tratte dal suo intervento *A Place Called Away*: «In these global waysides that we might only know as "away", as in "we threw it – away", the questions beg answers from each of us […] "away" is in fact a place. In

[104] Per questa e la precedente citazione, Scardi, Gabi (a cura di), *Pieter Hugo. Permanent Error*, Milano, NCTM Studio Legale Associato, 2014, p. 8.

a world where cost externalization is made all too easy by the pathways of globalization, “away” is likely to be somewhere where people are impoverished, disenfranchised, powerless and too desperate to be able to resist the poison for the realities of their poverty. “Away” is likely to be a place where people and environments will suffer for our carelessness, our ignorance or indifference»[105].

[105] Puckett, Jim, *A Place Called Away*, cit..

Conclusioni

Ambiguità e contraddizioni nell'arte impegnata e altri principi di fondo: riflessioni conclusive

Questa tesi non ha avuto la pretesa di tracciare per il documentario gli elementi di un'ontologica differenza; non esiste un unico e assoluto principio di realtà propriamente documentario in base al quale sostenere la riuscita della rappresentazione del reale nell'immagine e sullo schermo. Nei trent'anni che separano *Introduction to a Distant World* da *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología* e *All That is Solid* la produzione artistica è evoluta di pari passo con i cambiamenti storici e l'aggiornamento tecnico-mediale. È dunque evidente che non ho inteso dimostrare l'esistenza di un movimento documentario unitario, piuttosto momenti diversi di un'idea documentaria basata su alcuni principi di fondo comuni: anzitutto l'impulso "iconoclasta", di cui ha parlato la storica del cinema Ivelise Perniola in riferimento a Dziga Vertov, «il teorico più lungimirante […] il primo ad aver compreso che la sfida che il cinema giocava con la modernità si combatteva sul piano dell'assenza e non su quello della rappresentazione»[1].

Che il pensiero "iconoclasta" del cineasta sovietico sia utile ancora oggi per interpretare non soltanto il cinema ma tutte le forme espressive del reale, risulta evidente dal crescente rifiuto del sensazionalismo che, secondo Perniola, discende dall'iconoclastia di tipo vertoviano, sviluppata in reazione al riconoscimento dei limiti tecnici e teorici del cinema di fronte alla complessità della realtà[2]. Poiché il reale sensazionalistico di molte immagini fiacca il pensiero dello spettatore, suggerendo un'ingannevole equivalenza tra visione panottica e conoscenza, attraverso una parziale distruzione dell'immagine nell'opera gli artisti ristabiliscono la possibilità della rappresentazione critica del mondo. «La realtà e

[1] Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Milano – Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 29.
[2] Per un approfondimento sul significato dell'iconoclastia del cinema di Vertov, cfr. *Ivi*, pp. 13-29.

ciò che del reale è visibile sono il prodotto di una costruzione sociale, il vero atto politico consiste […] nella creazione di una visione alternativa o nell'eliminazione di qualsiasi forma di visione»[3]: con queste parole Perniola ha individuato a mio parere i due possibili esiti della rivalutazione della capacità delle immagini di raccontare la realtà; iconoclastia dunque come distruzione o rifondazione della visione. L'eliminazione di qualsiasi forma di visione può condurre alla negazione di questa capacità di rappresentare (la riduzione di molti aspetti del reale alla categoria dell'irrappresentabile e l'abdicazione dell'immagine di fronte alla superiorità della parola come testimonianza in *Shoah*, 1985, di Claude Lanzmann e in *Blue*, 1993, di Derek Jarman sono la versione estrema dell'impulso iconoclasta), mentre ritengo – pensando soprattutto a Georges Didi-Huberman di *Immagini malgrado tutto* – che si possa seguire la strada della visione alternativa e/o della sottrazione visiva, diverse dalla totale eliminazione dell'immagine, per sancire un equilibrio tra la scelta politica della rappresentazione e la scelta estetica della sua negazione.

L'altro importante principio di fondo è che le immagini non registrano ma codificano e decodificano la realtà e questo percorso include la sottrazione del superfluo, l'aggiunta di elementi diversi dalla ripresa documentaria e le strategie della loro organizzazione. È in quest'ottica che documentarismo e anti-verismo si incontrano. In tutte le opere analizzate, la ripresa documentaria (fotografica o filmica) è la base di partenza per strutture in cui l'esposizione si serve di elementi di natura differente (antirealisti ma non fasulli) per comunicare in modo efficace l'esperienza del reale. Se il realismo del documentario è una strategia di selezione del reale basata sulle affinità stabilite tra esperienza e mediazione di quest'ultima (e dunque esistono forme diverse di realismo, tante quante sono quelle strategie), il mescolamento dei generi finalizzato all'affermazione del senso della realtà risulta più che giustificato. Opere documentarie e di finzione, seppur divise nella scelta di quali mondi raccontare (reali o inventati), si incontrano nell'intento comune di offrirne un'esperienza cui altrimenti non avremmo accesso. Questa idea di realismo, scalzando quella di verismo, sconvolge la concezione classica di documentario, che risulta paradossalmente meno realista di alcune opere di finzione perché meno capace di selezionare il reale[4]. La pulsione scopica ci porta a fidarci

[3] *Ivi*, p. 19.
[4] Cfr. *Ivi*, pp. 35-36.

di più di un'opera documentaria che di un'opera di finzione: ma cos'è che ci fa credere «che i meccanismi di produzione dell'una e dell'altra siano radicalmente diversi?»[5], ci fa opportunamente notare Perniola. Il problema di natura linguistica ed estetica – che cosa distingue a livello formale un'opera documentaria da una di finzione – risulta pertanto più sfumato.

Mi sembra opportuno affrontare in chiusura la questione dell'assertività di un'opera documentaria nel suo svolgimento e soprattutto nella sua conclusione – una questione che tocca in misura maggiore le immagini in movimento e gli slide show, ma che è pertinente anche riguardo alle serie e alle installazioni fotografiche, dove è il percorso fisico e mentale dello spettatore a definire lo svolgimento dell'opera. Cosa ci aspettiamo ci dica l'opera *alla fine* e cosa di fatto ci dice? Prescindendo dalla constatazione che, il più delle volte, siamo informati dello statuto documentario dell'opera da elementi esterni ritenuti autorevoli (una recensione critica, un articolo di giornale, le indicazioni stesse all'interno della sala espositiva) – circostanza che influenza la nostra disposizione all'osservazione (e all'ascolto) e il tipo di ricezione – da un'opera documentaria ci aspettiamo anzitutto risposte e rimaniamo contrariati nell'appurare che, sempre più spesso, essa ci lascia con più domande di quante ne avessimo in partenza. In tal senso mi pare attinente la riflessione dello storico e critico del cinema Pierre Sorlin sulle tre modalità di chiusura testuale – conclusione, epilogo e fine – applicabili ai film ma anche a opere d'arte video. La conclusione è il compimento della storia raccontata, lo scioglimento dei conflitti cui segue il ripristino della situazione di partenza o il delinearsi di una nuova situazione (due forme di normalizzazione); l'epilogo (dal greco *epiléghein*, "dire in più") rappresenta un valore aggiunto all'opera, portando lo spettatore a riflettere sullo spettacolo cui ha appena assistito; la fine è data dallo spegnersi della proiezione e dal riaccendersi delle luci che sanciscono il termine dell'opera, della sua storia, e dunque separano il livello della rappresentazione e il ritorno alla realtà dello spettatore. In ogni caso, «l'ultima sequenza assume

[5] *Ivi*, p. 47.

un'importanza particolare, condizionando la sensazione che il pubblico conserverà […] dell'insieme dell'opera»[6].

Se la fine appartiene a qualsiasi esperienza audiovisiva (ma proporrei una similitudine con la chiusura di un libro, l'uscita da un percorso tra immagini e oggetti nella sala espositiva, altre forme di ritorno alla realtà), sulla conclusione e sull'epilogo è possibile fare osservazioni diversificate. Ivelise Perniola ha sostenuto che essi contraddistinguono soltanto l'esperienza finzionale, dal momento che quella documentaria ne è per sua stessa natura priva[7]. Se posso ritenermi sostanzialmente d'accordo per quanto riguarda la conclusione (sebbene lo scioglimento dei conflitti e il compimento dell'umana vicenda siano qualcosa di ravvisabile anche in un documentario[8]), dissento in merito all'epilogo, purché questo sia inteso in senso più ampio e non strettamente come sequenza o episodio aggiunti in grado di sconvolgere l'intero impianto concettuale e semantico dell'opera. L'epilogo, che può implicare una variazione stilistica, modifica anche la relazione del pubblico con essa; introduce un elemento di dubbio, confonde il messaggio. Più o meno destabilizzante, l'epilogo interviene quasi esclusivamente in opere «che pongono un problema […] che, invece di raccontare soltanto una storia, provocano il pubblico e lo incitano a discutere. Dopo una sequenza che potrebbe chiudere la proiezione, l'epilogo costringe lo spettatore a stare seduto per qualche minuto e desta la sua attenzione»[9].

---

[6] Cfr. Sorlin, Pierre, *Conclusione, epilogo, fine*, in Innocenti, Veronica, e Valentina Re (a cura di), *Limina. Le soglie del film – Film's Thresholds*, Udine, Forum, 2004, pp. 89-95. Per la citazione, *Ivi*, p. 89.

[7] Cfr. Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 45.

[8] Penso a un film documentario come *Thomas Hirschhorn – Gramsci Monument* di Angelo Alfredo Lüdin (Svizzera, 1950), del 2015, che ha ripreso le fasi di realizzazione dell'installazione artistica (nell'estate del 2013, nel quartiere del Bronx, a New York), omaggio a uno dei più importanti pensatori dello scorso secolo, documentando la collaborazione di Hirschhorn con la comunità locale nel corso di cinque mesi non privi di conflitti tra le differenti realtà ed etnie. Il film segue dunque il farsi e disfarsi di un'esperienza anzitutto umana, includendo lo scioglimento di quei conflitti, simboleggiato dal compimento dell'installazione, un monumento effimero nella durata ma destinato a rimanere nella memoria collettiva come metafora non solo del pensiero di Gramsci ma soprattutto del confronto tra gli abitanti. Penso inoltre in generale ai documentari biografici, che nel seguire e riportare poeticamente una vicenda umana afferrano e adattano l'andamento proprio di una trama, destinata in un modo o nell'altro a concludersi. Un bellissimo e riuscito esempio in tal senso è *Concrete Love – The Böhm Family* (2014), del giovane Maurizius Staerkle Drux (Germania, 1988), il quale ha vissuto per oltre due anni con i Böhm, celebre famiglia di architetti, accompagnandone la routine quotidiana e il lavoro in studio e in cantiere: il racconto riesce a far trapelare le sottili tensioni, i conflitti e i bisogni di affermazione mai del tutto manifesti, e con il suo ritmo costruisce, in conclusione, un ritratto intimo e poetico di una famiglia nonostante tutto profondamente unita.

[9] Sorlin, Pierre, *op. cit.*, p. 93.

Nessuna delle opere analizzate ha una conclusione – per i loro finali ho spesso sottolineato un senso di sospensione, esse hanno una fine senza conclusione, per dirla con Sorlin – ma alcune propongono forme peculiari di epilogo. Con esse attraversiamo la realtà, vi entriamo e ne fuoriusciamo lasciando in ombra il prima e il dopo di una vicenda che continua a svolgersi a nostra insaputa – infatti ci chiediamo spesso cosa sia accaduto in seguito alle persone rappresentate, in quale situazione si trovi a distanza di tempo quel particolare luogo. Tuttavia, alcune hanno escogitato sistemi per suggerire una chiusura, per quanto potenziale. A mio parere nelle installazioni di Jaar è la loro struttura (il percorso percettivo e psicologico) che mantiene sempre desta l'attenzione dello spettatore. Le opere di McQueen e di Henderson presentano la stessa tipologia di epilogo: il primo piano dell'uomo oltre le sbarre in *Western Deep*, le intermittenze visive di *All That is Solid*, il magma argenteo dai riflessi dorati in *Gravesend* (e il tramonto in *Caribs' Leap*) sono brevi sequenze in cui il grado di narrazione cala ulteriormente per lasciare spazio alla contemplazione visiva e, attraverso questa, alla riflessione. Con questa sottile differenziazione, le opere generano e contengono il loro epilogo senza uno stacco immediatamente riconoscibile, e a sua volta l'epilogo le destabilizza senza sovvertirle: ciò che abbiamo visto rimane vero, per quanto soggettivo; rimane criticabile, per quanto vi sia sempre un altro punto di vista da considerare; rimane una situazione oggettivamente difficile, ma non necessariamente senza scampo. In questo senso le installazioni di Jaar *sono* l'epilogo: non suggeriscono scenari futuri diversi, non rappresentano altre prospettive, ma le *attuano* (o almeno invitano lo spettatore a farlo). Nei video-saggi di Merino e Biemann, opere basate sull'indagine introspettiva e sulla riflessione intellettuale, l'epilogo giunge nel momento in cui la coerenza discorsiva si compie e la tesi esposta dalle artiste risulta esauriente; nel caso di Merino, il compimento della tesi è arricchito dalla vicenda biografica attraverso il riferimento al ritorno in Cile, che acquista il valore di un "risanamento" simbolico, almeno personale: il racconto biografico e la riflessione intellettuale, che sono stati seguiti nell'opera in modo parallelo, sono portati al termine insieme, il primo facendo da cassa di risonanza alla seconda, riuniti nella significativa immagine del paesaggio cileno, con il suo caratteristico colore, osservato da un'auto in movimento.

Quello delle pratiche documentarie è un settore aperto a contaminazioni e dunque a notevoli difficoltà tassonomiche e che si presta a fraintendimenti, i quali aumentano se si considera quest'area di interesse dal punto di vista storico-artistico. La compresenza e il continuo interscambio tra la verità e l'immaginario nelle produzioni documentarie, la loro capacità di relazionarsi con la storia e la società ma anche con le vicende personali del singolo, e di sollevare domande che spesso rimangono senza risposte, rendono questo campo estremamente problematico. In definitiva mi sembra che la parabola evolutiva del documentario possa riassumersi, con un'estrema ma efficace semplificazione, in questo modo: non si tratta più di offrire con l'immagine una prova della realtà, ma di mettere alla prova la realtà nell'immagine.

La classificazione cui ho fatto riferimento nella prima parte della tesi è quella di Bill Nichols, i cui testi sono considerati la più autorevole speculazione teorica nell'ambito della produzione *non-fiction*, elaborata a partire dal 1991 e sistematizzata nel corso dei vent'anni successivi. Tuttavia, il suo continuo rimodellamento in base all'evoluzione dei linguaggi documentari, il cui campo di produzione dagli anni Novanta in poi si è allargato a dismisura e si è modificato (interagendo con i nuovi media e con l'avvento di Internet), è sintomo della difficoltà di incasellare ogni forma espressiva seguendo dei criteri predeterminati e della necessità di creare nuove categorizzazioni per mantenere valido il presupposto inziale della teoria. Inoltre il percorso cronologico alla base delle modalità di Nichols, secondo cui ogni periodo è contraddistinto da una modalità specifica, sebbene ammetta sincronie, compresenze e revival, rimane pur sempre un vincolo teorico importante di fronte al presentarsi delle eccezioni. Le opere documentarie di ambito artistico non possono essere analizzate applicando in modo rigido questa o quella tassonomia (tanto più se pensate per il contesto cinematografico tout court); mi pare di gran lunga più utile prendere spunto dalle varie proposte e cogliere da ognuna le giuste intuizioni.

Ad esempio, la modalità riflessiva, spiccatamente metatestuale, e quella performativa di Nichols, tra cui i punti di contatto sono molteplici, sono giustamente considerate caratteristiche degli anni Ottanta e Novanta (così come quella espositiva degli anni Trenta), ma la modalità poetica, attribuita agli anni Venti, è presente nel linguaggio documentario artistico della contemporaneità in modo considerevole. Della proposta del critico del cinema Guy Gauthier appaiono

utili le definizioni di "documentario conviviale e dialogico": forme di etnografia visuale in cui l'artista/il regista non si limita ad osservare ma entra attivamente in relazione con i soggetti e la realtà che sta riprendendo, arricchendola della propria presenza in quanto elemento di alterità[10]; di "documentario critico", in cui è importante non considerare l'ambiente urbano come un sistema chiuso, bensì attraversato da una serie di contraddizioni sociali che rilevano grandi problemi di fondo – una definizione pertinente ai video-saggi di Merino e Biemann. Nella "favola documentaria", in cui le spiegazioni sono evitate, alcuni passaggi e sequenze sfuggono alla comprensione dello spettatore ed è fondamentale la forza evocativa delle immagini, pare di poter riconoscere un fattore determinante per le opere di McQueen. Al contrario, il percorso lineare sul quale le diverse categorie sono state collocate da Gauthier – da un massimo di partecipazione (con la ripresa sul campo, a diretto contatto con i soggetti) ad un massimo di distanziamento dal reale, con un crescente grado di elaborazione e sperimentazione visiva[11] – risulta inadeguato, poiché in una stessa opera, come abbiamo visto, i due aspetti non si escludono e l'osservazione e la partecipazione sono spesso il presupposto del distanziamento critico e dell'elaborazione estetica. Secondo la storica del cinema e dei media Stella Bruzzi, il documentario ha assunto una forma aperta in cui è prioritaria l'interazione del regista (o dell'artista) con il soggetto, la sua negoziazione con la realtà, dunque la performatività; in questa ampia definizione del documentario come performance si possono senz'altro individuare delle differenze nelle caratteristiche e negli esiti e dei gradi di consapevolezza metatestuale[12].

A fronte delle contaminazioni mediali e linguistiche della contemporaneità, la separazione tra arte e cinema e la rigidità delle distinzioni all'interno di ogni area sono in sostanza obsolete e controproducenti. Due pilastri della teoria documentaria sono definitivamente crollati: la differenza tra opera documentaria e opera di finzione, il voler definire la prima attraverso la negazione della seconda, e il

[10] Cfr. Gauthier, Guy, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009 (edizione originale, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995), pp. 281-290.
[11] Per il documentario critico, cfr. *Ivi*, pp. 299-301, per la favola documentaria, *Ivi*, pp. 309-311, per il percorso lineare individuato da Gauthier, *Ivi*, pp. 311-314.
[12] Cfr. Bruzzi, Stella, *New Documentary*, New York, Routledge, 2006 (prima edizione, 2000), pp. 153-180.

principio della rappresentabilità oggettiva del reale[13]. La nuova teoria del documentario punta con determinazione a valorizzare gli sconfinamenti linguistici, le audaci ibridazioni estetiche e le aperture testuali. Con questa tesi ho cercato di pormi nel solco di questa teoria.

Prima di ragionare sulle tendenze del presente, mi preme considerare un ultimo punto cruciale nelle discussioni intorno all'arte documentaria, che chiama in causa la sua moralità e l'efficacia del suo ruolo. La produzione e l'impiego di immagini degli altri non privilegiati in installazioni e proiezioni artistiche che essi molto probabilmente non vedranno e da cui non otterranno alcun beneficio sollevano la questione del loro sfruttamento e dell'ipocrisia dell'artista nel luogo stesso in cui attua la sua opposizione, il museo o la galleria (che sono parte di un sistema istituzionale più ampio, mediatico, critico, giornalistico); è proprio quest'ultima circostanza a far sorgere dubbi sulla coerenza morale degli artisti e della loro opera, dal momento che la rete di poteri alla base dell'emarginazione dell'altro nella società contemporanea è in parte la medesima che governa il sistema espositivo e il mercato dell'arte. L'accusa di corresponsabilità, di una più o meno volontaria e consapevole complicità dell'artista nel sistema che pure contesta, attraversa le coscienze del pubblico ed emerge a tratti nel dibattito critico (soprattutto quando sono noti gli interventi di finanziamento dei progetti artistici da parte delle istituzioni museali o di privati).

La ripresa fotografica protrae nella propria fissità le condizioni di sofferenza ed emarginazione, mentre quella filmica le rinnova riproponendole ogni volta. Come ho già sottolineato (sulla scorta di Susan Sontag), realizzare un'immagine implica avere l'interesse almeno provvisorio che la situazione da riprendere rimanga tale e dunque riaffermare la relazione di potere e dominio tra la propria posizione privilegiata e quella subalterna del soggetto[14]. Per quanto onorevoli possano essere le sue intenzioni, l'artista deve scendere a patti con queste

[13] «Perché si dice *non-fiction* e non si dà mai il suo opposto, il *non-documentario*?»: Cherchi Usai, Paolo (a cura di), *Fiction/Non-fiction. Nobiltà e miseria del documentario*, in "Segnocinema", n. 149, gennaio-febbraio 2008, p. 13, corsivo nel testo; «soggettività contro (con?) oggettività; *nonfiction* (non riesco a trovare altra definizione, però non mi piace il negativo) contro (con?, ancora una volta) sia la *fiction* (termine ufficialmente da riservare alla burocrazia televisiva che si illude di imitare il cinema) sia la finzione (cioè il cinema narrativo con attori)…»: Aprà, Adriano, *Trame digitali*, in "Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano", n. 4, 2008, pp. 93-96, corsivo nel testo.
[14] Cfr. Sontag, Susan, *Sulla fotografia…*, cit., pp. 11-12.

circostanze, perché il suo lavoro sia successivamente utile e costruttivo (o abbia un'opportunità in tal senso). «It would, though, be a perhaps far more dangerous policy to spurn this kind of art simply because of the questions it raises», ha infatti affermato Madeleine Grynsztejn[15]. Tuttavia, è fondamentale predisporre strategie di rappresentazione indiretta, obliqua e critica – come ho ampiamente illustrato – per evitare di trasformare l'inevitabile sfruttamento iniziale in autentica strumentalizzazione dell'altro. Né l'accusa di falsità, o di complicità, né i limiti oggettivi della rappresentazione possono implicare la necessità di rinunciare all'impegno della testimonianza documentaria nell'arte, anzi la storia in ultima analisi «depends on the representations that structure it and that can also *determine it anew*»[16].

Sull'ipocrisia che rischia di insidiare l'impegno sociale nell'arte vorrei concludere rivalutando un passaggio tratto dal già citato *L'autore come produttore* di Walter Benjamin, che se opportunamente contestualizzato risulta ancora sorprendentemente utile. Lo scrittore che scrive per un pubblico borghese (e, per estensione, oggi l'artista che produce per un pubblico di spettatori e collezionisti eterogeneo ma sostanzialmente privilegiato) lo fa perché ha un'origine e un'educazione borghesi e tende dunque a rivolgersi alla propria classe di appartenenza, che meglio conosce e comprende; tuttavia, ciò non significa che lo faccia per sostenerla o piacerle. Tuttavia Benjamin non credeva che fosse davvero possibile favorire il cambiamento (per la rivoluzione proletaria) indebolendo dall'interno la mentalità borghese con l'arma della cultura, e auspicava infatti di più dagli intellettuali, sollecitandoli a farli combattere *insieme* al proletariato in contrasto con la loro classe di appartenenza. Secondo Benjamin, la simpatia per la causa rivoluzionaria e l'appoggio ad essa attraverso i contenuti (soggetti letterari o artistici proletari) non fanno necessariamente dell'intellettuale stesso un proletario, perché «la classe borghese gli ha dato in dote la cultura, e cioè un mezzo di produzione che rende l'intellettuale solidale con essa, e ancor più essa solidale con lui, appunto in virtù di questo privilegio culturale»[17]. Dunque l'intellettuale davvero rivoluzionario tradisce la propria classe d'origine, non limitandosi a indebolirla dall'interno ma agendo direttamente sull'apparato di produzione culturale

[15] Grynsztejn, Madeleine, *op. cit.*, p. 25.
[16] Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 37, corsivo mio.
[17] Benjamin, Walter, *L'autore come produttore*, in Id., *op. cit.*, p. 216.

capitalista, socializzandolo, innovandolo con tecniche di produzione moderne (giornalismo specializzato e interventi di comunicazione di massa inclusi), trasformando progressivamente altri proletariati in produttori culturali.

La riattualizzazione di questo passaggio è forse estrema, dal momento che il contesto storico di riferimento è profondamente mutato, ma intende essere provocatoria: dal punto di vista benjaminiano, molti artisti contemporanei non sarebbero autenticamente rivoluzionari e avrebbero fallito nel loro compito di tradire l'apparato culturale capitalista, poiché ancora vi si appoggiano per esporre la loro arte. Ma è ancora possibile oggi, nel tempo di una globalizzazione avanzata, tagliare di netto con un sistema così invasivo e pervasivo, e soprattutto è necessario farlo? Non è forse più utile recuperare la più sfumata mediazione culturale argomentata all'inizio di questo passaggio – un'azione senz'altro più lenta e silenziosa di un intervento rivoluzionario ma magari più penetrante e lungimirante? A sostegno di ciò riporto le considerazioni di Ingrid Wildi Merino emerse nella nostra conversazione, durante la quale ci siamo confrontate, tra le altre cose, sulla presunta contraddizione incarnata dalla figura dell'artista impegnato che espone nelle istituzioni museali, dunque in luoghi emblematici del sistema di poteri che contesta. Secondo Merino non vi è alcuna contraddizione: dopo aver provocatoriamente rigirato la mia domanda – se non trovassi io stessa un'ipocrisia di fondo nel fatto che la mia ricerca incentrata su delicate tematiche politiche ed economiche sia finanziata dal sistema universitario (una delle istituzioni forti della società, che produce canoni culturali e forme di conoscenza anche su realtà che rimangono sostanzialmente estranee ad essa) – l'artista ha precisato che il suo lavoro è regolarmente esposto non solo nei musei, ma anche nelle università, nei centri sociali, nei sindacati, nei festival del documentario, dunque si situa in diversi tipi di istituzioni e incontra pubblici e ricezioni differenti. Da dove arrivano i soldi che finanziano la mia ricerca accademica in Italia? Da dove quelli che finanziano quelle istituzioni in Cile o in un'altra parte del mondo? Il sistema capitalista, con le sue transazioni globali, è ovunque, difficile trovare un luogo non coinvolto in un modo o nell'altro nella promozione di determinati interessi politici ed economici. È allora fondamentale che questa forma di arte, impegnata socialmente e nel politico, risalti nell'«installare una critica della costituzione gerarchica globalizzante dentro il museo»; è importante che l'artista dica ciò che ha da dire proprio lì, non nei luoghi periferici dove la gente non ha potere – o meglio non solo

in questi luoghi – mi ha spiegato Merino. Gli artisti non devono rinunciare a esporre nel contesto che è loro proprio[18].

Il secondo aspetto riguarda l'efficacia comunicativa e l'utilità dell'immagine documentaria artistica, che vanno considerate in rapporto ad almeno tre circostanze: un panorama iconico già saturo di immagini documentarie di ogni tipo e contenuto; i limiti della sua diffusione in un contesto relativamente chiuso e ristretto come quello artistico; e infine la specificità dell'attività artistica rispetto a quella propriamente politica (su cui mi preme soffermarmi maggiormente). Per quanto riguarda il primo punto, è ancora sul terreno delle strategie estetiche e linguistiche che l'immagine artistica determina la propria distanza dalle immagini che circolano nei mass media e dalla banalizzazione del loro contenuto (ho già trattato a sufficienza questo aspetto). In merito alla limitata visibilità dell'arte rispetto ai sistemi di comunicazione di massa, come ha opportunamente indicato T. J. Demos, sebbene questa obiezione sia ragionevole, è anche vero che l'efficacia politica non è l'obiettivo primario di un artista, senz'altro non precede le questioni estetiche (piuttosto è contestuale ad esse), e questo comunque non esclude che l'efficacia politica possa essere centrale nell'estetica[19]. Ciò significa che il raggiungimento di un livello di diffusione che pareggi quello consentito dai media non è messo in conto in principio.

Da queste osservazioni giungiamo alla considerazione della relazione tra arte e politica e dei confini dei rispettivi ruoli, una relazione incerta che risulta particolarmente produttiva proprio in ragione delle sue ambiguità. A proposito del tentativo dell'arte di equilibrare le simultanee spinte verso l'autonomia delle proprie leggi estetiche e l'eteronomia e l'attinenza con la vita e la realtà, Jacques Rancière ha sostenuto che c'è una certa indecidibilità nella "politica dell'estetica": «art promises a political accomplishment that it cannot satisfy, and thrives on that ambiguity. That is why those who want to isolate it from politics are somewhat beside the point. It is also why those who want it to fulfil its political promise are condemned to a certain melancholy»[20]. Questa ambiguità si palesa nelle condizioni

[18] Conversazione tra l'artista e la scrivente via Skype del 16 marzo 2018: al di fuori della citazione, le osservazioni riportate si attengono fedelmente a quanto riferitomi dall'artista in quella sede. Merino identifica il proprio lavoro nella ricerca indipendente, nella quale l'artista ha potere decisionale sui tempi e sui modi della realizzazione del progetto e sulle istituzioni alle quali pensa sia importante proporlo.
[19] Cfr. Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 28.
[20] Rancière, Jacques, *The Aesthetic Revolution…*, cit., p. 151.

formali di un'opera che consapevolmente intreccia le potenzialità e i rischi propri di modalità di figurazione divergenti: allontanarsi troppo da una rappresentazione diretta di soggetti emarginati, in favore di una astratta e poetica, rischiando di riaffermare l'invisibilità nel contesto dell'immagine, così come eccedere con il primo tipo di rappresentazione correndo i rischi già argomentati, in primo luogo la loro vittimizzazione[21].

La specificità delle competenze dell'arte e della politica è una questione che tocca direttamente il potenziale trasformativo della prima. Nel riconoscere la possibilità di contribuire a un cambiamento, gli artisti non dimostrano né ingenuità né arroganza, al contrario alla base del loro impegno vi è la constatazione che se un cambiamento è attuabile, questo dipende dal concorso di volontà e fattori in campo disparati e pertanto appare estremamente difficoltoso. L'arte non può agire *direttamente* sul piano economico e politico, dove non ha potere decisionale, piuttosto può sperare di avere un'influenza: «Dans les activités culturelles, il ne peut jamais y avoir de changements enregistrés définitivement. En effet, il faut, pour ce faire, l'action d'institutions législatives, politiques qui ont les moyens d'imposer et de mettre en œuvre des décisions. Nous ne pouvons mettre en compétition nos propres modes d'action avec ceux des institutions. C'est peut-être la différence entre le culturel et le politique», ha dichiarato Ursula Biemann[22]. Gli artisti possono agire nella sfera culturale, sulla nostra consapevolezza di ciò che accade nel mondo e del posto che vi occupiamo, «suscitare una "ridefinizione di termini", piuttosto che sovraimporre ai fenomeni una qualsiasi visione ideologicamente ortodossa»[23], affinché possiamo con il nostro esercizio politico contribuire a nostra volta ad avvicinare il cambiamento alla possibilità della sua concretizzazione.

Più precisamente, l'artista contemporaneo appartiene a un nuovo genere di operatore culturale (*cultural worker*) attivo nell'ambito di una nuova politica della differenza: propone forme di coscienza intellettuale contro l'omogeneità culturale per rifiutare «ce qui est abstrait, général et universel afin de mettre en valeur ce qui

[21] «This amounts to what Abigail Solomon-Godeau calls a 'double act of subjugation': 'First, in the social world that has produced its victims; and second, in the regime of the image produced within and for the same system that engenders the conditions it then re-presents'»: Demos, T. J., *The Migrant Image…*, cit., p. 46.
[22] Champagne, Delphine, Katell Jaffrès e Charlotte Prévot, *Entretien…*, in *Expériences du divers…*, cit., p. 107.
[23] Heartney, Eleanor, *op. cit.*, p. 38.

est concret, spécifique et particulier; enfin, mettre sur un plan historique, contextualiser et rendre pluriel afin de souligner ce qui est contingent, provisoire, variable, expérimental, mouvant et changeant […] avoir une action sociale et, si possible, engager une insurrection collective pour l'expansion de la liberté, de la démocratie et de l'individualité» – così il filosofo e attivista politico Cornel West ha descritto la sfera d'azione dell'operatore culturale[24]. La politica culturale della differenza consiste nel dare delle risposte creative alle circostanze del nostro presente. Per far questo gli artisti sono costretti a rivelare il funzionamento dei meccanismi di potere all'interno del loro stesso ambiente di lavoro (i musei e le gallerie, l'insegnamento, i media); questa strategia conduce a una sorta di vicolo cieco: «bien que leurs activités soient liées à un dépassement (*overhaul*) fondamental et structurel de ces institutions, ils en demeurent souvent financièrement dépendants (voilà ce que l'on nomme création "indépendante")»[25]. Ad ogni modo, senza pressioni sociali e movimenti politici, la trasformazione, non importa quanto appassionata sia la retorica sovversiva degli artisti, resta lontana e difficile, ha concluso West. La possibilità che le contraddizioni e gli artifici da loro messi in scena rimangano sul piano della retorica esiste; gli artisti realisticamente ammettono l'improbabilità di soluzioni definitive per le grandi crisi del presente, ma non traducono questa consapevolezza in una rinuncia al loro impegno nella società.

Documentario o "post-documentario"? Situazione attuale e tendenze

Per la considerazione delle prospettive più attuali e tendenziali del documentario appare imprescindibile una breve analisi giocata sul confronto tra cinema documentario e arte contemporanea. Secondo Ivelise Perniola, la rinascita del cinema documentario negli anni recenti nasconde aspetti controversi. Il trionfo della *reality Tv* negli ultimi quindici anni ha creato un format fondato sul piacere voyeuristico dell'osservazione senza filtri che ha avuto come modello il

[24] West, Cornel, *La nuovelle politique de la différence*, in *Expériences du divers…*, cit., pp. 19-49 [pp. 19-20]. Per tutto il discorso svolto intorno alla figura del nuovo operatore culturale e al potenziale trasformativo della sua politica della differenza, cfr. *Ivi*, pp. 19-21.
[25] *Ivi*, p. 20, corsivo nel testo.

documentario osservativo, opportunamente piegato alle esigenze del piccolo schermo e rielaborato per un pubblico di massa; viceversa, il documentario contemporaneo si è ispirato alla "neotelevisione", si è massificato riportando in chiave cinematografica il suo format e accontentando il pubblico con quel genere di spettacolo[26]. Molti documentaristi hanno cavalcato quest'onda – la valutazione di Perniola ha respiro internazionale, sebbene risulti particolarmente critica nei confronti della situazione italiana – producendo opere povere sul piano linguistico e con scarsissime qualità formali, che fanno leva solo sulle tematiche trattate[27].

In questo panorama rientra lo sviluppo a partire dagli anni Novanta di un cinema documentario che ha al centro della propria costruzione l'autore stesso e la sua performance, dal tono inquisitorio e dal piglio investigativo, a tesi complottistica (in cui lo spettatore è portato a credere che ciò che è nascosto o proibito è necessariamente vero), che abbraccia gli schemi degenerativi dell'informazione (*infotainment*), e di cui Michael Moore è la figura emblematica, colui che ha trasformato il regista-performer in un'autentica *star-director*, in una nuova figura di *anchorman*[28]. Il cinema di Moore (e in stile Moore) dimostra di guardare al giornalismo d'assalto e all'inchiesta contro-informativa, pecca di disonestà intellettuale, è acritico, fazioso e spudorato, e sfrutta le strutture finto-ingenue della farsa per risultare godibile al pubblico di massa; in esso non vi è alcun dialogo alla pari tra l'autore e gli spettatori, il suo scopo è anzi influenzare questi ultimi, strumentalizzando il contenuto delle immagini. La produzione cinematografica si trasforma così in operazione mediatica, garantendo visibilità, successo ed estesa distribuzione, come nel cinema *mainstream* (la logica è la medesima: l'adeguamento a determinati codici espressivi è garanzia di successo). Secondo il critico cinematografico Alberto Pezzotta, c'è una differenza sostanziale

[26] «Il mezzo televisivo ha intuito le potenzialità del documentario osservativo, privandolo dell'aspetto socio-politico, ne ha preservato la struttura di contenitore di storie di vita comune, valorizzando l'emozione rispetto alla descrizione ambientale. L'aspetto però più interessante di questa osmosi risiede nel suo carattere di reversibilità: la neotelevisione prende ispirazione dal documentario osservativo e il documentario contemporaneo prende ispirazione dalla neotelevisione»: Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 91.

[27] Davis Guggenheim (*An Inconvenient Truth*, 2006), Josh Fox (*Gasland*, 2010), Erik Gandini (*Videocracy*, 2009), Gianfranco Rosi (*El Sicario, Room 164*, 2010 e *Sacro Gra*, 2013), Sabina Guzzanti (*Draquila – L'Italia che trema*, 2010): sono alcuni degli esempi proposti da Perniola riguardo alla trasformazione del cinema del reale in format scadente. Cfr. *Ivi*, pp. 91-99 e 115-116.

[28] Per l'esempio di degenerazione del cinema del reale offerto dal documentario di Moore e "alla Moore", cfr. *Ivi*, pp. 71-85 e 89-90. Per l'esempio del neoverismo per il caso italiano, cfr. *Ivi*, pp. 115-137.

tra i film che fanno *infotainment* (a volte anche socialmente utile) e i film che *documentano* una realtà, poiché i primi intervengono in essa, istigandola e provocandola, persino creandola, «in una logica sempre impositiva, autoritaria, senza dubbi, senza empatia […] senza fuori campo – in senso sia letterale sia metaforico»[29]. L'efficacia comunicativa di un simile linguaggio è di natura televisiva; è una necessità (mass)mediatica, una moda, non una ragione artistica a determinare la presenza viva dell'autore; l'esigenza di un linguaggio più ricercato emerge forse in altri contesti, meno numerosi e meno massificati.

Su questo sfondo, la rinascita del cinema documentario sembra sconfessata e anzi occorrerebbe parlare della sua morte con la diffusione del "format-documentario", che si è appropriato dell'«effettismo sensazionalistico di matrice […] televisiva»[30] ed è caratterizzato dal convenzionalismo delle norme estetiche e tematiche, opposto all'idea di diversità culturale. Occorre domandarsi se questa valutazione possa essere abbracciata anche in riferimento all'arte contemporanea. Secondo Perniola la sfida che il documentario dovrebbe fare propria (e che invece disattende), cioè «[la] sperimentazione linguistica, [l]'affrancamento dalle norme del piatto e uniformante linguaggio televisivo, [la] ricerca di una vera alternativa al conformismo linguistico», si verifica «negli spazi di sperimentazione della rete o di forme di televisione alternativa», dove sopravvive «un concetto residuo di diversità culturale» e le distinzioni di formato, durata e categoria risultano abolite, «rendendo obsoleta la stessa definizione di "film", mescolando l'archivio, l'immagine web, la pellicola e il digitale, il verosimile e il ricostruito, costruendo un flusso di immagini continue»[31].

Nell'era "postdocumentaria", mi pare che sia soprattutto nell'arte contemporanea e negli spazi riservati alla sua esposizione, che riscontriamo una controtendenza rispetto a quanto constatato da Perniola[32]. Gli artisti hanno già da tempo sfidato con le loro sperimentazioni formali la massificazione del linguaggio documentario – un punto che ci riporta alla riflessione di Hito Steyerl proposta nella

[29] Pezzotta, Alberto, *Contro il documentario*, in "Segnocinema", cit., p. 32.
[30] Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, cit., p. 94; per l'espressione "format-documentario", cfr. *Ivi*, p. 90.
[31] Per questa e le precedenti citazioni, *Ivi*, pp. 91 e 98.
[32] Cfr. *Ivi*, pp. 98-99. Il documentario storicamente inteso è un linguaggio in via di superamento, destinato a far parte di un'archeologia dell'immagine che non siamo ancora in grado di valutare del tutto, poiché si tratta di un fenomeno troppo recente e «la percezione che la trasformazione del cinema del reale in format non sia altro se non la disperata adozione di una maschera confortante che nasconde un inquietante vuoto d'identità» è ancora da verificare: cfr. *Ivi*, p. 99.

prima parte, attraverso la quale ho sottolineato le differenze tra immagine documentaria mediale e immagine documentaria artistica. Mi spingo ad ipotizzare che i due fenomeni, l'impoverimento del cinema documentario e l'arricchimento dell'arte documentaria, siano persino connessi, nel senso che la seconda beneficia di una sorta di emigrazione nelle proprie file degli spiriti creativi che non riescono a trovare visibilità nel sistema cinematografico, maggiormente vincolato alla logica commerciale. Infatti il discorso etico e quello estetico, mai disgiunti, e le differenti problematiche che comporta l'approccio alla realtà dell'altro, sono raramente considerati dalla critica cinematografica specializzata e ancor meno dai media che promuovono l'uscita di un documentario, mentre sono questioni di prim'ordine nella critica artistica[33].

In tale contesto riscontriamo una differenza importante, se non fondamentale, tra il cinema e l'arte, che riguarda la produzione e la distribuzione: alcuni documentaristi, consapevoli di dover a volte limitare la propria libertà di espressione per avere maggiori opportunità di distribuzione, per preservare il valore politico del proprio lavoro sono costretti a autoprodurlo – una questione che si fa più complessa nell'ambito artistico, dove molti progetti sono realizzati grazie alle sovvenzioni museali e gli artisti devono fare i conti con i circuiti espositivi, dove tuttavia vi è maggiore spregiudicatezza nel patrocinio degli artisti. Emblematica in proposito è la posizione di Ingrid Wildi Merino, emersa durante la nostra conservazione: dal momento che il documentarista lavora con un produttore che finanzia il suo film per poterlo poi vendere distribuendolo sul mercato, la cui logica influenza la realizzazione (i temi, la durata, i linguaggi), mentre l'artista gode di una maggiore libertà espressiva, Merino non parla della propria opera come di un documentario perché non è parte di quel marketing[34].

[33] Cfr. Cherchi Usai, Paolo (a cura di), *Fiction/Non-fiction…*, cit., p. 14.

[34] Conversazione tra l'artista e la scrivente via Skype del 16 marzo 2018. Quando chiesi all'artista se fosse opportuno parlare del suo lavoro in termini di documentario (intendendolo nell'accezione sperimentale e innovativa acquisita nella contemporaneità), Merino rispose che la definizione giusta è "video-saggio", perché il documentario classico ha una struttura cronologica lineare e lo scopo di convincerci del fatto che l'autore possiede la verità, mentre i suoi lavori non hanno quella struttura e lei, in quanto autrice, non possiede alcuna verità, piuttosto ciò che fa è porre in relazione dialettica diverse realtà. Tuttavia sono proprio la trasformazione del linguaggio documentario e la sua trasmigrazione in un contesto meno vincolato ai meccanismi del marketing come quello dell'arte a mitigare il rifiuto di Merino dell'uso del termine "documentario" in riferimento al suo lavoro. È evidente che quest'ultimo non può essere assolutamente confuso con l'accezione classica e commerciale di documentario.

Anche il distaccamento dalla realtà storico-sociale e il ripiegamento verso forme espressive che privilegiano l'autobiografismo e il biografismo (rilevati ancora da Perniola) ci suggeriscono una differenza nello stato del documentario tra cinema e arte contemporanea. Se nel primo ambito abbiamo assistito, in parte in conseguenza a quel distaccamento, alla propagazione del documentario biografico e autobiografico (tra cui alcune prove originali frutto del mescolamento dei linguaggi tra cinema, video-arte e sperimentazione audiovisiva in ambito museale)[35], nell'arte contemporanea c'è stato invece il riavvicinamento alla realtà storico-sociale. Anche nel documentario socialmente impegnato il grado di sperimentazione è diventato tale da ottenere quell'apertura del senso tipica del documentario (auto)biografico. Qui Perniola ha ravvisato il venir meno del «principio di verificabilità spettatoriale della realtà descritta: il soggetto narrante è l'unico detentore di una verità non fattuale, ma psicologica e di conseguenza caratterizzata da un'apertura del senso che il cinema documentario di solito, per la sua natura ontologicamente veridittiva, non prevede». Perniola ne ha concluso che il documentario (auto)biografico ha aperto «una breccia di modernità, inserendo nel campo del cinema del reale, la cangiante mutabilità dell'universo privato e psicologico»[36]. Mi discosto dallo schematismo che governa questo giudizio basato sui concetti di "verità", "verificabilità" e "natura ontologicamente veridittiva", dal momento che il documentario socialmente impegnato ha abbandonato ormai simili pretese e la distanza rispetto al genere (auto)biografico non è più così rigidamente individuabile. Anche il documentario storico-sociale si avvale dell'introspezione, del lirismo e della componente biografica per far emergere la realtà psicologica dietro quella esteriore. A mio parere, dunque, non è merito esclusivo del documentario (auto)biografico il ribaltamento della concezione che assegna la cronaca di una realtà al documentario e la poetica introspezione all'opera di finzione, ma grande parte ha avuto in questo anche il documentario storico-sociale, che con audacia ha trasposto un linguaggio su una tipologia di contenuto ritenuti tradizionalmente estranei. La breccia di modernità cui Perniola ha fatto riferimento è il riflesso di un più generale cambiamento interno al documentario, il cui crescente

[35] Cfr. Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, cit., pp. 101-114. Tra i vari esempi, l'autrice ha considerato *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi del 2002 (cfr. *Ivi*, pp. 104-106) e *Tarnation* di Jonathan Cahouette del 2003 (cfr. *Ivi*, pp. 106-107).
[36] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 110.

soggettivismo non è imputabile solo a uno dei suoi generi e parimenti dipende anche da fattori esterni, come ho già ampiamente argomentato.

Concludendo con questo punto, mi sento di affermare che il documentario nell'arte è più vivo che mai; non siamo in un'era postdocumentaria (in cui l'etica e l'estetica non contano più, come Ivelise Perniola l'ha intesa per il documentario cinematografico), piuttosto in una fase "post-rappresentazionale" di un'era documentaria ancora pienamente in essere. In conclusione l'autrice ha ammesso che, nell'era postdocumentaria, «le nuove forme dell'audiovisivo non si trovano più nei festival del cinema ma nelle grandi esposizioni di Arte Contemporanea»[37]. Elena Marcheschi ha infatti sottolineato i fecondi risvolti in ambito artistico del "globalismo audiovisuale" attuale, che, «determinato da fenomeni intermediali e dal mix di forme e linguaggi che si miscelano fecondamente nella zona franca del digitale, [sta] aprendo la produzione sperimentale a nuovi accessi verso la pratica e l'etica del documentario, assimilandone la sensibilità e rinnovandone le metodologie di sguardo»[38].

È probabile che il futuro del documentario creativo sia nelle infinite opportunità offerte dalla tecnologia digitale e dalla rete, sia nella produzione che nella distribuzione. Per la prima, il lavoro di Henderson rappresenta un esempio perfetto delle possibilità di ridisegnare, trasformare e inventare la realtà consentite da entrambe; per quanto riguarda la visibilità, i siti degli artisti e dei film-makers sono una realtà in espansione, sempre più curati nella forma e nei contenuti, i quali mettono a disposizione estratti di opere o a volte nella loro integrità (in alcuni casi protette da password richiedibili). Le diverse piattaforme on-line offrono l'opportunità di ottenere visibilità by-passando i canali espositivi e distributivi istituzionali e dunque aggirando eventuali rischi di censura.

Appare comunque azzardato affermare che Internet e il digitale hanno consentito una democratizzazione del ruolo dell'autore (sempre più persone oggi possono sperimentare il mondo esprimendosi in prima persona, producendo materiale inedito e/o rielaborando materiale altrui, e rendendo potenzialmente ogni aspetto dell'esistenza condivisibile) fino a determinare il decadimento del concetto stesso. Riprendere la realtà non è mai stata una condizione sufficiente alla realizzazione di un'opera documentaria. Evidentemente gli autori e le ricerche

[37] *Ivi*, pp. 136-137.
[38] Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., pp. 167-168.

versatili da cui scaturiscono le rappresentazioni culturali (artistiche, filosofiche, letterarie), grazie a cui noi sperimentiamo il mondo a distanza, esistono ancora, ma sono senz'altro più difficili da individuare nella sterminata produzione *non-fiction* che caratterizza la contemporaneità. Come ha sottolineato il critico cinematografico Paolo Cherchi Usai, «il cinema è solo la punta di un iceberg […], se è vero che la maggior parte dei sette milioni di video ammassati fra le pagine web di YouTube sono costituiti per l'appunto da frammenti di *non-fiction*. […] Come vogliamo chiamare», ha poi aggiunto, «i miliardi di ore catturate ogni giorno da videocamere di sorveglianza, computer e telefoni portatili?»[39]. Queste annotazioni ci parlano della penetrazione della *non-fiction* nell'esperienza collettiva della visione, che sta attuando un superamento dei criteri di valutazione noti, mettendoci di fronte a nuovi prodotti ibridi, difficilmente catalogabili, che impongono una valutazione di caso in caso dell'artisticità e più in generale un'attenzione all'evolversi del concetto stesso di arte. L'evoluzione tecnologica ha inoltre ampliato la scala di valori della qualità tecnica delle immagini, da una molto alta a una molto bassa (delle videocamere dei cellulari); il ricorso all'"ipomedialità" (con un effetto di "iporealismo", ossia di scarsa visibilità del contenuto), per via dell'aura di autenticità che trasmette, è sempre più frequente nel giornalismo e in Internet e si oppone, in questa proliferazione di linguaggi e prodotti documentari, all'accuratezza tecnica e ricercatezza estetica (che non sfociano necessariamente in un'immagine iperrealista e panottica) di un'autentica creazione autoriale.

A titolo di esempio di questa proliferazione e profondo cambiamento della produzione documentaria, vale la pena accennare al "webdoc crossmediale" e al realismo digitale. Il primo, secondo la definizione dello studioso di nuovi media Simone Arcagni, è «un documentario per il web, che nasce e si sviluppa in un sito o in una pagina di un social network […] un testo legato indissolubilmente al linguaggio, ai modi e alle pratiche della Rete, che si possono riassumere in tre caratteri principali: partecipazione, interattività e immersione»[40]. Si tratta di progetti documentari il cui principio di realizzazione si basa sull'aggiornamento periodico dei contenuti, sulla costruzione in fieri, sull'apertura del lavoro di raccolta dati e informazioni al commento degli utenti (tramite un blog, un forum o la

[39] Cherchi Usai, Paolo (a cura di), *Fiction/Non-fiction…*, cit., p. 14.
[40] Arcagni, Simone, *Strategie di realismo digitale*, in "Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n. 21, 2013, pp. 47-55 [p. 47].

connessione con uno o più social network), dinamiche che stravolgono il concetto di autore tanto quanto quelli di durata e di opera. Progetti simili palesano la loro forma di software e di "stanza", secondo la definizione del filosofo David Weinberger riportata da Arcagni: «Quando la conoscenza entra a far parte di una rete, la persona più intelligente della stanza non è la persona che tiene la lezione davanti a noi, né è la saggezza collettiva delle persone presenti […] è la stanza stessa: la rete che unisce persone e idee presenti, e le collega con quelle all'esterno»[41]. Questi archivi partecipati, che si propongono come nuove forme di narrazione, possono poi trasporsi in altri media (cross-medialità), sono sistemi aperti concretizzabili in altrettanti prodotti culturali (un libro, un catalogo, una mostra, un film, un video, un'installazione)[42].

In questo nuovo campo d'azione il concetto di realtà si connota a partire dai caratteri più significativi della rete: la pervasività e l'ubiquità delle informazioni, degli utenti, delle connessioni e degli scambi. Il realismo della rete dipende quindi dal modello di fruizione della rete stessa: navigazione, ricerca, «costruzione di percorsi informativi personali e allo stesso tempo "sociali" in quanto condivisi»[43]. La qualità estetica di questo realismo digitale è il *reality*: immagini non professionali però capaci di imporsi come efficaci, convincenti, autentiche, immagini amatoriali, immagini casuali (per esempio i filmati delle videocamere di sorveglianza), in generale tutte le immagini "dal basso" (tra le tante, quelle delle videochiamate e teleconferenze, con Skype per esempio[44]), «immagini *hic et nunc*

[41] *Ivi*, pp. 48-49: la definizione di Weinberger è citata da *La stanza intelligente. La conoscenza come proprietà della rete*, Torino, Codice Edizioni, 2012, p. XV.

[42] Uno degli esempi proposti da Arcagni mi sembra particolarmente efficace a mostrare le potenzialità del webdoc crossmediale: *Prison Valley* di Philippe Brault e David Dufresne (2009-2010, date della presentazione della piattaforma on-line all'International Documentary Festival di Amsterdam e del lancio della versione completa del webdoc) è un viaggio interattivo nella città di Canon City in Colorado, la cui economia e quindi la vita sociale ruotano quasi totalmente attorno alle 13 carceri della zona, che ne fanno un grande distretto carcerario; dalle potenzialità narrative di un videogioco, questo webdoc richiede l'iscrizione dell'utente, che può muoversi poi al suo interno e entrare nel motel e nelle prigioni, ascoltando la vera radio locale e le interviste. Cfr. *Ivi*, pp. 49-50, e Pasman, Michel, *Prison Valley: Documentary 2.0*, 30 giugno 2011, http://www.davduf.net/Prison-Valley-Documentary-2-0?lang=fr (accesso del 14/09/2018).

[43] Arcagni, Simone, *op. cit.*, p. 53.

[44] Mi viene in mente in proposito la serie fotografica *Being Together* di John Clang (2010-2012), costituita da quaranta ritratti di famiglie i cui membri sono fisicamente distanti, a volte migliaia di chilometri; grazie alla tecnologia VoIP (in primis il software Skype), le persone in collegamento webcam (la trasmissione video è proiettata in scala 1:1) con il luogo in cui si trovano il fotografo e uno o più membri della loro famiglia, che entrano nel campo della proiezione, sono incluse nella fotografia scattata, che così riunisce virtualmente il gruppo. Cfr. Nori, Frankiska e Riccardo Lami (a cura di), *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi*, Firenze, Mandragora, 2014 (catal. mostra, Firenze), pp. 82-89.

prodotte da media e persone fino ad ora estranee alla classica realizzazione giornalistica» (professionale in genere, artistica, cinematografica, ecc.), definiscono una nuova estetica del realismo[45]. Ed ecco che, se la rete è un post-medium o un macro-medium, i webdoc crossmediali sono post-documentari o macro-documentari. «Bisogna quindi capire che il realismo della rete e, nello specifico, del webdoc crossmediale, ha a che fare con la dimensione tecnologica: non stiamo propriamente parlando né di un video né di un film, bensì di un software. Ciò significa che non abbiamo più a che fare con un medium classicamente inteso, ma con un sistema linguistico avanzato e cioè uno spazio crossmediale attraversabile, partecipato e (in forme più o meno profonde) interattivo», ha concluso Arcagni[46].

Nel discorso teorico di questo inizio del nuovo millennio si incontrano con sempre maggiore frequenza nuove terminologie che sembrano nascere dall'analisi di come le opere documentarie di oggi comunicano con mezzi e strategie che rendono inefficaci gli strumenti linguistici e le strutture e le categorie del passato, e dunque esprimono l'idea di una più o meno netta cesura nella storia del documentario. Il collezionista Artur Walther ha parlato di una investigazione differente che è analitica e post-documentaria[47]. Elena Marcheschi, riallacciandosi alla posizione espressa dallo storico del cinema Luca Malavasi in un testo non a caso intitolato *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, ha parlato di "neomodernità" per indicare il ritorno alla riflessione consapevole e responsabile sul reale all'insegna del recupero di istanze culturali e filosofiche della modernità storica ma al contempo della libertà espressiva consentita dal panorama tecnico-mediale più aggiornato[48]; la neomodernità così intesa – altrimenti definita come «nuovo impulso "post-postmoderno"» o «"nuovo realismo", che dir si voglia» – appare allora caratterizzata, nell'ambito della creazione artistica, da «nuove forme di confronto e di contatto con il mondo, quasi a volerne riconquistare un'evidenza "sensibile" […] approcci stilistici e procedurali diversi, un percorso

[45] «È interessante notare che questi fenomeni trovano una loro comune origine in You Tube, il social network dei video "dal basso" […] che ha fatto della realtà non professionale, del realismo amatoriale, il fulcro del proprio interesse […] ha proposto un modello di visione del reale diverso dal sistema cinema e dal broadcasting televisivo […] un modello di messa in scena in prima persona di fronte alla camera, reso famoso dai reality televisivi»: *op. cit.*, p. 52. Per la citazione, *Ivi*, p. 54, corsivo nel testo. In generale, per i concetti di realismo digitale e di *reality*, cfr. *Ivi*, pp. 51-55.
[46] *Ivi*, p. 55. Per il riferimento alla rete come post-medium o macro-medium, cfr. *Ivi*, p. 54.
[47] Cfr. Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography…*, cit., p. 7.
[48] Cfr. Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale…*, cit., p. 166.

che affronta il problema del reale grazie a un avvicinamento progressivo e immersivo degli autori e delle opere rispetto ai fatti del mondo»[49]. Hito Steyerl ha evidenziato una tendenza documentaria che va oltre la rappresentazione, parlando di immagini "post-rappresentazionali" e chiedendosi se non siano proprio queste immagini sfocate e mosse, realizzate ad esempio con un telefono cellulare, a esprimere la verità della situazione attuale meglio di quanto riescano a fare immagini "più oggettive": «these pictures do not really represent anything. They are just too unfocussed. They are as post-representational as the majority of contemporary politics. But amazingly, we can still speak of truth with regard to them»[50]. Le parole di Steyerl evidenziano una caratteristica rilevata anche da Ivelise Perniola, che vi ha identificato uno dei sintomi dell'era postdocumentaria, dunque arrivando a conclusioni in parte diverse; i suoi "postdocumentari" sono anche ciò che Alberto Pezzotta ha denominato "neodocumentari", anche lui ponendo l'accento sulla loro bassa qualità tecnica[51].

Immagine neo-realista, neo-moderna, neo-documentaria, post-documentaria, post-rappresentazionale, post-postmoderna: queste definizioni, con le loro sfumature di senso nei propri contesti teorici, ci parlano di un'immagine documentaria – cinematografica, artistica o mediale – che è senza dubbio in profondo mutamento, al bivio tra rinnovamento costruttivo e deriva consumistica. Le analisi accurate delle sue evoluzioni e degli eventuali sconfinamenti – come quelle di Ivelise Perniola e Hito Steyerl – hanno evidenziato molte criticità. Tuttavia ritengo che l'immagine documentaria in cui ci imbattiamo spesso nelle esposizioni di arte contemporanea abbia imboccato la prima strada e offra alcune proposte degne di nota. Che si definisca "post-documentaria" o "post-rappresentazionale", l'immagine nella ricerca artistica, a mio parere, conferisce a quegli attributi un'accezione positiva, abbracciando la tendenza verso quell'"astrazione" della visione evidenziata dalla critica ma svincolandola dalla logica commerciale e mediatica e sfruttandola invece come risorsa espressiva di alto livello. Pensando agli artisti che si sono mossi o si muovono oggi in questa direzione, nel definire l'immagine documentaria mi ritengo più vicina a Steyerl e Marcheschi (e ad Aprà, come risulterà a breve) che a Perniola e Pezzotta: essa non è post- o

[49] Per questa e le due precedenti citazioni, *Ivi*, p. 169.
[50] Cfr. Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, cit..
[51] Cfr. Pezzotta, Alberto, *Contro il documentario*, in "Segnocinema", cit., p. 32.

neodocumentaria come l'hanno intesa gli ultimi (piuttosto postdocumentaria come l'ha intesa Walther), ma è senz'altro post-rappresentazionale e neomoderna.

Pertanto mi piace concludere questa parte con il giudizio di Adriano Aprà dal suo intervento emblematicamente intitolato *Trame digitali*, del 2008 – "trama" «nel senso non certo di *plot* ma di reticolo, intersecazione e sovrapposizione, di ordito, che […] ci rivela qualcosa molto al di là delle "apparenze"». Dieci anni fa il critico di cinema si chiedeva se non si stesse aprendo, «col digitale, una nuova frontiera, imprevista dai più, intuita dai giovani […] Un cinema senza confini, senza le categorie festivaliere del lungo e del corto, della finzione e del documentario, della pellicola e del video, è ciò che col digitale [diventava] procedura normale della scrittura […] audiovisiva». Nell'immensa produzione *non-fiction*, allora come ora quante opere «sono da buttar via, ma anche quante meritano di uscire dall'ombra […] nell'intimo […] di un sito web, [esse sono] la sorpresa che ci attende dietro l'angolo». Il digitale ha permesso (e continuerà a farlo) di ripensare alle immagini e ai suoni secondo la logica (quanto logica? si chiedeva Aprà) del continuum, del flusso, che, come da molto prima nella letteratura, esprime il trasferimento del pensiero, conscio o inconscio, in termini audiovisivi – appunti e tracce di vissuto e di realtà e su di essi riflessione razionale. «Il "nuovo" documentarismo», allora, «documenta (forse, anche): ma in forme ibride. È però soprattutto "finzione", manipolazione del "reale"»[52].

Prospettive storiche e scenari di oggi: i nuovi volti della globalizzazione

In uno spazio sempre più globale di connessioni e dissoluzioni culturali, nel 1988 James Clifford registrava una diffusa crisi postcoloniale dell'autorità etnografica, che aveva colpito i discorsi occidentali in precedenza egemonici ma aveva sollevato problemi di portata planetaria. «Chi ha l'autorità di parlare in nome di una identità o un'autenticità di gruppo? Quali sono gli elementi essenziali e i confini di una cultura? Come si scontrano ed entrano in rapporto l'io e l'altro negli

[52] Per questa e le precedenti citazioni, Aprà, Adriano, *op. cit.*, pp. 93-96, corsivo nel testo.

incontri etnografici, in viaggio, nelle moderne relazioni interetniche? Quali narrazioni di sviluppo, perdita e innovazione possono dar conto della gamma di movimenti locali di opposizione oggi esistente?»[53], si domandava l'antropologo. A distanza di trent'anni, in un contesto storico caratterizzato da un'amplificazione delle condizioni rilevate da Clifford, gli interrogativi da lui posti sono ancora di cruciale importanza. Il fatto che ognuna delle ricerche artistiche discusse in questa tesi sia attraversata, in misura maggiore o minore, da simili questioni, dimostra che la previsione di Clifford di una nuova "modernità etnografica", «nelle differenti maniere di pensare e di scrivere circa la cultura da un punto di vista di osservazione partecipante»[54], era corretta; se a "scrivere" e "pensare" aggiungiamo "rappresentare", gli artisti trattati ci appaiono a ragione artisti-etnografi.

Osservando come le esperienze storiche non occidentali fossero schiacciate dai concetti di identità unificata e di continuità della tradizione, Clifford sosteneva invece che l'identità, in senso etnografico, non può essere che mista, relazionale e inventiva; nella condizione globale, allora e ancora più oggi, la modernità etnografica non può più avanzare pretese di purezza: i frutti puri sono scomparsi (o forse non sono mai esistiti). La legittimità dell'Occidente (la cui stessa identità, non solo spaziale, è sempre meno definita) e di una "cultura occidentale" a rappresentare in modo unitario la storia umana è ormai da tempo contestata; tuttavia, simultaneamente, vi è anche la percezione di un mondo attraversato da processi culturali ed economici diffusi, anche se in misura diversa. La modernità etnografica, con la sua condizione di sradicamento e instabilità, ha condannato le storie etnografiche «a oscillare tra due metanarrazioni: l'una di omologazione, l'altra di emergenza; l'una di perdita, l'altra d'invenzione […] ciascuna scalzando la pretesa dell'altra di raccontare "tutta la storia" […]. Per ogni dove nel mondo si stanno distruggendo *e* creando distinzioni»[55], nuove identità, tradizioni reinventate, nuovi ordini di differenza impuri, basati di più sulle interrelazioni e di meno sull'autonomia. Le prospettive future, dunque, devono plausibilmente essere valutate alla luce di questo duplice movimento, oggi più che mai valido, che

[53] Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 e 1999 (edizione originale, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Etnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1988), p. 20.
[54] *Ibidem*. Per il concetto di "modernità etnografica", cfr. *Ivi*, p. 15.
[55] Per questa e la precedente citazione, *Ivi*, p. 30, corsivo nel testo.

scongiura il pericolo dell'omologazione globale, ma soprattutto occorre tenere in considerazione in quali modi e verso quali direzioni stanno mutando i processi economici e culturali e le connessioni globali rilevati da Clifford a trent'anni di distanza dalla sua tesi.

Mi limiterò qui solo ad alcuni brevi "quadri" per suggerire la grande complessità della situazione storica più attuale, scelti in base alla rilevanza internazionale del tema e all'attinenza con i contenuti della tesi. La "Via della Seta polare", come è stata battezzata dalle autorità cinesi, è la rotta sperimentata il 4 agosto 2018 da una nave container cinese (senza carico da consegnare) che sostituirà quella tradizionale Sudovest e che, varcando lo stretto di Bering, circumnaviga la Russia e la Scandinavia attraverso il Circolo polare. Le autorità cinesi, grazie agli accordi con Mosca, che riscuote il pedaggio di questo traffico crescente, vorrebbero fare di questa scorciatoia una nuova direttrice commerciale verso l'Europa. Nonostante non abbia alcun possedimento territoriale nella regione, la Cina ha rivendicato il suo diritto a partecipare alla sua gestione politica (in prima fila, insieme alla cinese Cosco, l'altro colosso del trasporto marittimo, la danese Maersk)[56]. La condizione che ha favorito l'aprirsi di questa nuova via è stata il progressivo arretramento dei ghiacci, ma la lungimirante politica artica che si sta delineando punta nel prossimo decennio alla sua praticabilità nel corso di tutto l'anno e non solo nei mesi alla fine dell'estate com'è attualmente. I fattori ambientali ed economici in campo sono palesi: nonostante il risparmio di carburante consentito dalla nuova rotta costituisca un elemento a suo favore, sono proprio gli ambientalisti a sottolineare come il passaggio di navi da migliaia di tonnellate costituisca una minaccia per l'ecosistema – senza considerare che l'arretramento dei ghiacci è la conseguenza di una crisi ecologica in corso ed è plausibile che le autorità mondiali si prodigheranno sempre meno per risolverla visti i notevoli interessi economici che questa rotta commerciale rappresenta.

In realtà la Via della Seta dei tempi moderni conta sull'esistenza di più percorsi, via mare e via terra, come sottolineato dalla modifica del nome

[56] Per la notizia riportata, cfr. Santelli, Filippo, *Passa dall'Artico la nuova Via della Seta*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018: «la danese Maersk ha fatto salpare una nave da Vladivostok verso l'Europa attraverso il Grande Nord, dopo una fermata in Corea del Sud per caricare prodotti di elettronica locali».

dell'ambizioso progetto lanciato nel 2013 dal presidente cinese Xi Jinping, da "One belt, one road" a "Belt and road initiative". Inizialmente si trattava dello sviluppo, per decine di miliardi di dollari, di infrastrutture di trasporto e logistiche per favorire gli scambi lungo la Via della Seta del primo millennio, tra la Cina e l'Europa e anche oltre, verso l'Africa. La crescita economica della Cina e la sua affermazione politica sulla scena internazionale si sono compiute nell'arco di quindici anni trionfali (dall'inizio degli anni Duemila a oggi), prima trasformando il paese nella "fabbrica del mondo", polo di investimenti e meta privilegiata delle delocalizzazioni e del subappalto, e poi in una potenza capace di rivaleggiare in tutti i settori con l'Europa, gli Stati Uniti e il Giappone. Le implicazioni sono economiche ma soprattutto geopolitiche: il ruolo di dominio cui ha puntato la Cina riguarda l'Asia ma va anche oltre; gli ingenti investimenti nel continente africano rientrano infatti in quest'ambiziosa strategia di ascesa, che ora sembra essere giunta ad un'altra fase. «Negli anni ottanta Deng Xiaoping […] aveva inventato la formula "economia di mercato con caratteristiche cinesi", una sorta di neologismo per descrivere il capitalismo selvaggio che stava conquistando il paese. Oggi bisognerebbe parlare di "globalizzazione con caratteristiche cinesi"», che cambierà il mondo, ha commentato con acume il giornalista Pierre Haski[57].

La Cina ha cominciato a interessarsi all'Africa negli anni Duemila, soprattutto per garantirsi l'accesso alle materie prime (rame, petrolio, uranio), che erano necessarie in quantità sempre maggiore per proseguire la crescita (all'epoca tale interesse passò inosservato, ha sottolineato Haski[58]). Da quel momento il paese asiatico ha perseguito un'autentica strategia africana ed è diventato il partner privilegiato dell'Africa, finanziandone le infrastrutture (senza le abituali condizioni delle grandi istituzioni finanziarie) e utilizzando il continente per le proprie delocalizzazioni. Ben più di un semplice programma di infrastrutture senza impatto geopolitico, questo processo è «uno dei più importanti sviluppi degli ultimi dieci anni, e non ci siamo ancora resi conto della sua portata»[59]. Il 3 settembre 2018 Xi

[57] Haski, Pierre, *La Cina trasforma la globalizzazione*, "Internazionale", 27 maggio 2017, traduzione di Andrea De Ritis, https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2017/05/26/cina-globalizzazione (accesso del 05/09/2018). Per la breve sintesi dell'ascesa economica delle Cina, cfr. *Ibidem*. Per l'articolo originale: Id., *Comment la Chine transforme la mondialisation*, "L'Obs", 27 maggio 2017, https://www.nouvelobs.com/chroniques/20170524.OBS9848/comment-la-chine-transforme-la-mondialisation.html (accesso del 05/09/2018).

[58] Cfr. *Ibidem*.

[59] Haski, Pierre, *La Cina torna a scommettere sull'Africa*, "Internazionale", 04 settembre 2018, traduzione di Andrea Sparacino, https://www.internazionale.it/opinione/pierre-

Jinping ha annunciato che destinerà altri 60 miliardi di dollari allo sviluppo dell'Africa, di cui 15 miliardi sotto forma di *doni* e prestiti senza interessi. La somma è la stessa stanziata nel 2015, quando la Cina e l'Unione Africana avviarono una nuova collaborazione per lo sviluppo della rete stradale e ferroviaria e delle linee aeree locali che ha coinvolto una manodopera di migliaia di operai cinesi (Pechino aveva già partecipato alla costruzione di più di duemila chilometri di ferrovie in Etiopia, Kenya, Nigeria e Angola)[60].

L'emergente struttura di una globalizzazione imperniata sul nuovo status della Cina si sta erigendo anche grazie alla nuova fase di protezionismo e isolamento nella quale sono entrati gli Stati Uniti, che hanno detenuto a lungo l'egemonia. Il modello di capitalismo autoritario promosso dal paese asiatico, sebbene celebrato come "diplomazia dei trasporti", presenta forti ambivalenze: esso porta con sé (e forse porterà all'Africa) una generale diminuzione della povertà e opportunità di occupazione, sviluppo e crescita, ma implica anche i consueti rischi relativi al meccanismo del debito, ai clientelismi, ai costi ambientali e sociali, alla speculazione edilizia e all'urbanizzazione selvaggia, e l'eventualità di più o meno gravi violazioni dei diritti umani – ambivalenze che non consentono, almeno per ora, di valutare appieno l'influenza cinese in Africa[61].

L'esempio del capitalismo e della globalizzazione cinesi mostra che le aree di influenza e i rapporti di forza economici e politici stanno cambiando, riflettendosi sugli assetti geopolitici e giustificando l'idea di una globalizzazione in via di ridefinizione. Il prepotente emergere di nuove potenze fa pensare a una contestazione del ruolo egemone dell'Occidente e dunque alla perdita di validità dello schema concettuale che lo oppone (o forse dovremmo già dire opponeva?) al "Sud" del mondo (così come in passato gli assi politico-economici Est-Ovest e

---

haski/2018/09/04/cina-africa-investimenti (accesso del 05/09/2018). Per l'articolo originale: Id., *L'Afrique réunie à Pékin: Trump la méprise, Xi la courtise*, "France Inter", 04 settembre 2018, https://www.franceinter.fr/emissions/geopolitique/geopolitique-04-septembre-2018 (accesso del 05/09/2018).

[60] È un esempio la ferrovia che collega la capitale etiope Addis Abeba al porto di Gibuti, che ha sostituito la precedente linea costruita dai francesi all'inizio del Novecento, una ricostruzione di cui Pierre Haski ha notato il forte simbolismo. Ma i legami vanno oltre l'ambito commerciale ed economico, abbracciando quello culturale (in tutta l'Africa le scuole di lingua finanziate da Pechino e gli istituti Confucio sono sempre più frequentati). Cfr. *Ibidem*.

[61] Per il riferimento all'isolamento degli Stati Uniti, cfr. Haski, Pierre, *La Cina trasforma…*, cit.. Per il riferimento al capitalismo cinese come "diplomazia dei trasporti", alle sue ambivalenze e ai rischi paventati, cfr. Le Belzic, Sébastien, *La Chine et la «diplomatie des transports» en Afrique*, "Le Monde", 02 febbraio 2015, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/02/02/la-chine-et-la-diplomatie-des-transports-en-afrique_4567960_3212.html (accesso del 05/09/2018).

Nord-Sud, connotanti la divisione geopolitica tra Primo, Secondo e Terzo Mondo, sono stati sostituiti dal generico Occidente-"Sud" che rispecchia – ancora, rispecchiava? – la più fluida divisione tra paesi sviluppati e paesi in via di sviluppo). Tuttavia, questa riconfigurazione geopolitica si sta compiendo senza sconvolgere le dinamiche dei processi di globalizzazione finora noti, anzi riconfermandole. L'accesso alle materie prime, l'apertura di nuovi mercati e la modernizzazione infrastrutturale e tecnologica rimangono i tre capisaldi dell'ascesa economica e politica: che questa comporti anche questa volta manifestazioni di sfruttamento neocoloniale (a partire dal saccheggio delle materie prime) e di schiavitù sul lavoro, è un'ipotesi assai probabile, scongiurabile soltanto promuovendo forme di sviluppo locale per i paesi nei quali si investe e sovvertendo almeno in parte la logica del massimo profitto, con l'obiettivo di una crescita più equa.

Se il massiccio intervento cinese in Africa è una notizia in primo piano nei media, è pur vero che manca una consapevolezza effettiva di quello che comporta in concreto quell'intervento prolungato: ci scontriamo ancora una volta con il problema dell'invisibilità delle realtà locali nel quadro di processi globali osservati a distanza. Chi si occuperà di documentare violazioni e depredazioni, chi parlerà di nuove schiavitù e sfruttamenti? Intanto, lontano dall'asse Cina-Africa sotto i riflettori, esistono luoghi, del tutto ignorati, in cui questi fenomeni sono la realtà quotidiana, casi più o meno recenti di "nuova" schiavitù ancora inesplorati dai media, dalla ricerca artistica, dagli attivisti o dalle organizzazioni umanitarie (o in fase di scoperta).

Penso alla sparizione in Russia di centinaia di persone (spesso si tratta di soggetti emarginati e vulnerabili, come i senzatetto, persone con problemi mentali o con dipendenze, oppure giovani venduti da famiglie numerose e senza istruzione e prospettive per far fronte alla povertà) trasformate in schiavi nelle fabbriche di mattoni e nelle piccole fattorie chiamate *koshara*, isolate tra le montagne in regioni come quella del Daghestan, luoghi remoti e selvaggi dai quali, una volta arrivati, è quasi impossibile fuggire. Queste persone sono alla ricerca di un lavoro e sono il facile bersaglio (perché senza documenti o senza parenti) dei reclutatori, che si appostano nei luoghi affollati delle grandi città dove ci si reca a cercare lavoro, promettono un impiego e un buon salario e organizzano il viaggio verso quelle mete sperdute. I nuovi "assunti" sono privati dei documenti (quando posseduti) e

minacciati di essere arrestati dalla polizia in caso di fuga, si aspettano una paga a fine stagione (nove mesi durante i quali in pratica lavorano gratuitamente) per poi scoprire che quella paga è trattenuta per coprire le spese dell'alloggio, del cibo e delle sigarette. Questi schiavi moderni, spesso inconsapevoli dei propri diritti, sono trattenuti per anni contro la loro volontà e non possiedono nulla: non si tratta di una vera e propria detenzione ma di un sistema di sfruttamento e di lavoro forzato basato sull'occultamento che ha per effetto l'intrappolamento. Delle centinaia di persone "rapite", solo poche riescono a salvarsi (grazie all'intervento di associazioni non governative russe): quest'autentica deportazione, le cui notizie sono state diffuse soltanto nell'aprile 2017 grazie a un reportage del britannico "The Guardian", beneficia di una polizia corrotta, di istituzioni politiche indifferenti e di una casta di proprietari terrieri potente; il motivo per cui in Daghestan (ma non solo qui) c'è ancora la schiavitù è che i colpevoli non vengono puniti[62].

Alcuni eventi storici e rivolgimenti politici recenti possono far pensare a un cambiamento di rotta, in questo volgere al terzo decennio del ventunesimo secolo, nelle politiche della globalizzazione. Mi riferisco alla vittoria di Donald Trump e alla sua politica protezionistica delle industrie nazionali (ritorno a tariffe doganali, contrasto alle delocalizzazioni, rifiuto dell'ideologia del globalismo), alla "Brexit", l'uscita del Regno Unito dall'Unione Europea, al crescente favore conquistato dalle destre a livello internazionale, e in generale all'esigenza diffusamente avvertita di una profonda rifondazione dei principi politici, economici e culturali dell'Europa unita. Secondo Pierre Haski, in vista delle elezioni europee del maggio 2019, le forze politiche e i cittadini favorevoli ai valori della democrazia e dello stato di diritto devono attivarsi per contrastare un allarmante rilancio dei principi di estrema destra promossi da schieramenti politici a livello europeo, i cui leader sono il primo ministro ungherese Viktor Orbán e il ministro dell'interno italiano Matteo Salvini,

[62] Cfr. Hodal, Kate, *Slave saviours: the men risking their lives to free brick workers in Dagestan*, "The Guardian", 01 aprile 2017, https://www.theguardian.com/global-development/2017/apr/01/slave-saviours-men-risking-their-lives-to-free-brick-workers-in-dagestan (accesso del 07/09/2018), dove si può vedere anche il video del reportage *'We're taking them home': saving Russia's brick slaves*: «Forced labour is illegal in Russia, and Russian and Dagestani officials have been aware of the slave labour issues since 2009, when a popular TV programme, Zhdi Menia (Wait for Me), traced some missing men to brick factories. In 2013, Nariman Gadzhiyev, Dagestan's information minister at the time, conceded that 'slave labour is not a rare occurrence in Dagestan'. That same year however, the regional prosecutor's office failed to find any evidence of slave labour during brick factory inspections».

che si ispirano, ognuno a suo modo, alla retorica e allo stile di Donald Trump. A essi va aggiunto Steve Bannon, l'ideologo dell'estrema destra americana, che vuole fare di questa campagna elettorale un referendum contro l'Europa dei diritti e le sue frontiere aperte. Facendo leva sulle paure di un continente sempre più in crisi e attraverso una retorica ben studiata (antiimmigrati, favorevole ai valori della famiglia tradizionale, dell'identità e sovranità nazionali), populisti e nazionalisti appartenenti a forze politiche tra cui non c'è a priori unità o coerenza stanno fortemente contestando il ruolo di guida dell'Unione Europea e la sua stessa ragione di esistenza; l'annuncio del trasloco di Bannon «a Bruxelles in vista delle elezioni europee ha confermato che anche la destra radicale americana, quella di Trump, vuole la pelle dell'Unione europea, così come Vladimir Putin che soffia sul fuoco del continente»[63].

La questione della guerra civile in Libia, che ha avuto protagoniste negli ultimi anni le forze del governo e le milizie e brigate che occupano il paese, è indissolubile dalla considerazione del fenomeno migratorio e delle responsabilità europee in merito. Le nuove battaglie scatenate nell'agosto 2018 hanno reso evidente che «a Tripoli fra libici e migranti c'è una nuova identità: sono tutti minacciati dalla guerra»[64]. Gli uni e gli altri in numero crescente sono stati costretti a fuggire perché entrati direttamente nel mirino dei miliziani, che sparano in maniera indiscriminata; chi tra i migranti già presenti sul territorio ha disponibilità economiche tenterà di partire, gli altri torneranno indietro. È chiaro che la vicenda libica si protrae anche a causa delle rivalità politiche e degli interessi economici concorrenziali delle nazioni più coinvolte nell'area (Francia, Regno Unito, Stati Uniti, Italia). Il paese è entrato «nel calderone di un contenzioso, largamente pretestuoso, che è destinato ad allargarsi a dismisura» almeno per i prossimi mesi,

[63] Per le previsioni di Pierre Haski sulla campagna elettorale del maggio 2019, Haski, Pierre, *L'estrema destra vuole vincere le elezioni europee con la paura*, "Internazionale", 07 agosto 2018, traduzione di Andrea De Ritis, https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2018/08/07/estrema-destra-elezioni-europee?utm_referrer= (accesso del 05/09/2018). Per l'articolo originale: Id., *L'extrême droite veut l'emporter aux européennes de 2019 en jouant sur les peurs*, "L'Obs", 05 agosto 2018, https://www.nouvelobs.com/monde/20180802.OBS0451/l-extreme-droite-veut-l-emporter-aux-europeennes-de-2019-en-jouant-sur-les-peurs.html (accesso del 05/09/2018).

[64] Nigro, Vincenzo, *Il giorno del cessate il fuoco. Accordo tra i signori della guerra in Libia è il momento della tregua*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018.

ha sostenuto il giornalista Andrea Bonanni[65]. Intanto i fondi che nel bilancio dell'Unione Europea sono destinati agli interventi di sviluppo socioeconomico dei paesi da cui arrivano i migranti hanno l'obiettivo (per ora solo dichiarato) di creare le condizioni per ridurre le partenze[66]. Ma la Libia è solo uno dei tanti focolai delle guerre civili appesantite da interessi internazionali che nel mondo alimentano le migrazioni di massa (anche economiche), un fenomeno largamente ignoto all'opinione pubblica nella sua complessità e invece oggetto di disinformazione, propaganda e speculazioni politiche, gonfiato o sminuito a seconda del consenso elettorale, senza tenere in conto la vita dei migranti e le sue condizioni.

I quadri velocemente offerti della situazione storica attuale mostrano che le complessità, le tensioni e gli intrecci nelle relazioni politiche internazionali e nelle connessioni economiche globali sono ben lontani dal dirimersi e anzi ci stanno portando verso scenari futuri soltanto in parte prevedibili. Da un contesto simile il mondo dell'arte sembra trarre stimoli continui per il rinvigorimento del proprio impegno politico e sociale rispetto ai vecchi e nuovi volti della globalizzazione, allargando e diversificando ancora di più l'orizzonte geografico e tematico di ricerca.

Penso al recente *Human Flow* (2017) dell'irriverente e controverso artista cinese Ai Weiwei (1957), un documentario di 140 minuti che riunisce filmati e interviste realizzati nel corso di un anno in 23 paesi interessati dal fenomeno dei flussi migratori: un esodo collettivo di proporzioni bibliche, milioni di individui che si muovono in massa per mare e per terra in fuga dalle conseguenze di carestie, calamità naturali, conflitti, povertà e persecuzioni, costretti a lasciare terre e culture d'origine. Attraverso inquadrature molto ampie, spesso effettuate dall'alto (grazie all'impiego di droni), il film rende l'idea dell'entità gigantesca del fenomeno, non solo in termini numerici, «a sense of the scale of the crisis, its terrifying, world-swallowing immensity», ha commentato il critico cinematografico Manohla

[65] Bonanni, Andrea, *Francia-Italia. La rivalità che indebolisce l'UE*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018.
[66] Per la vicenda libica e le conseguenze sul fenomeno migratorio, cfr. Nigro, Vincenzo, *Il giorno del cessate il fuoco…*, cit.; Bonanni, Andrea, *Francia-Italia…*, cit.; Bulfon, Floriana, *Intervista a Ali Aoun (Settima Brigata)*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018; De Marchis, Goffredo, *Moavero corregge Salvini. E Roma pensa a una regia Ue con Usa e Russia*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018.

Dargis[67]; ma i campi profughi e le colonne di migranti appaiono anche in tutta la loro dimensione entomologica (**figg. 256** e **258**), che ricorda il cratere-formicaio fotografato molti anni prima da Alfredo Jaar. Dal punto di vista artistico, all'impatto visivo dell'opera fa riscontro la mancanza di rigore nella selezione dei contenuti e di incisività nella definizione formale della narrazione; il film riesce a coinvolgere lo spettatore, tuttavia lo investe di immagini, numeri e notizie, riproducendo, questo è vero, l'effetto valanga delle grandi migrazioni raccontate. La durata, il commento, spesso slegato dalle immagini mostrate (in modo da creare il contrasto tra la prospettiva individuale affidata alla testimonianza verbale e la prospettiva storica collettiva comprovata dalla componente visiva), il tenore del commento stesso, che oscilla dall'autorevolezza delle informazioni degli esperti al patetismo – non necessariamente cercato ma difficilmente evitabile – delle parole dei dislocati, danno nel complesso l'idea di un documentario epico nei toni (che si affidano molto al dramma implicito nel tema) ma piuttosto tradizionale nell'impianto formale e da cui forse la sofferenza emerge con pochi filtri – sebbene non manchino immagini più delicate, liriche e contemplative[68]. Il film racconta l'impermanenza, la migrazione mondiale non nelle sue conseguenze ma nel suo stesso manifestarsi, tra barriere e confini in costante aumento e diritti umani violati e rivendicati, nel riconoscimento di un mondo che si sta restringendo progressivamente e in cui persone di culture diverse devono ancora imparare a convivere.

Un breve cenno, in conclusione, alla fotografia di Davide Monteleone (Potenza, 1974), che esplora, in progetti indipendenti di lungo termine su tematiche sociali, le relazioni tra gli individui e il potere. Il progetto *A New Silk Road* (**figg. 257** e **259**) ci rimanda al ruolo politico ed economico cruciale della Cina di oggi: nell'autunno del 2017 il fotografo ha percorso una delle rotte via terra dell'ambizioso progetto infrastrutturale, viaggiando dalla Cina al Kazakistan, da Yiwu, nella provincia sudorientale dello Zhejiang, passando per Khorgos, al confine tra i due paesi, sede di uno dei più grandi interporti al mondo, fino ad Aktau,

[67] Dargis, Manohla, *Ai Weiwei's 'Human Flow' Tracks the Global Migrant Crisis*, "The New York Times", 12 ottobre 2017, https://www.nytimes.com/2017/10/12/movies/human-flow-review-ai-weiwei.html (accesso del 30/09/2018).

[68] Cfr. Bradshaw, Peter, *Human Flow review – Ai Weiwei surveys shocking plight of migrants on the move*, "The Guardian", 07 dicembre 2017, https://www.theguardian.com/film/2017/dec/07/human-flow-review-ai-weiwei-migration-documentary (accesso del 30/09/2018), e Silvestri, Silvana, *Negli occhi dei bimbi stanchi della vita*, "Il Manifesto", 02 settembre 2017, https://ilmanifesto.it/negli-occhi-dei-bimbi-stanchi-della-vita/ (accesso del 30/09/2018).

sul Mar Caspio. «Few of the Chinese whom Monteleone encountered, from shopkeepers to restaurant owners to railwaymen, had much interest in the Belt and Road Initiative. 'What concerns us is what puts money in our pocket tomorrow, not an abstraction three, five years from now', a worker in Lanzhou New Area, in northwestern China, told Monteleone», ha riferito l'editorialista Jiayang Fan. L'impatto visivo delle immagini che documentano le strade, i ponti, la ferrovia, le altre infrastrutture e la loro costruzione è notevole, ed è alternato alla scala dimensionale più a misura d'uomo delle fotografie che ritraggono le attività e il lavoro quotidiano degli abitanti (**figg. 260-261**). «If bridges, pipelines, and railroads are the arteries of the modern world», chiudo con il sagace commento di Jiayang Fan, «then China is positioning itself as the beating heart»[69].

[69] Per questa e la precedente citazione, Fan, Jiayang, *A New Silk Road. China is investing billions in building pathways to Europe, Central Asia, and the Middle East*, "The New Yorker", 08 gennaio 2018, https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/08/a-new-silk-road (accesso del 05/09/2018): «In Chongqing, an inland city of eight million, and "kilometre zero" of a new international railway, Monteleone rode a ferry on the Yangtze River, in order to capture a panorama of the city. 'It's dazzling, foggy, monstrous, compressed, and expansive', he told me. Fifty-one towers have been built in the past three years. Looking at Monteleone's photographs, I tried to find a familiar shape in the neon skyline of the city where I was born, but I recognized nothing, except the dark waters of the Yangtze, rippling in the foreground».

Illustrazioni

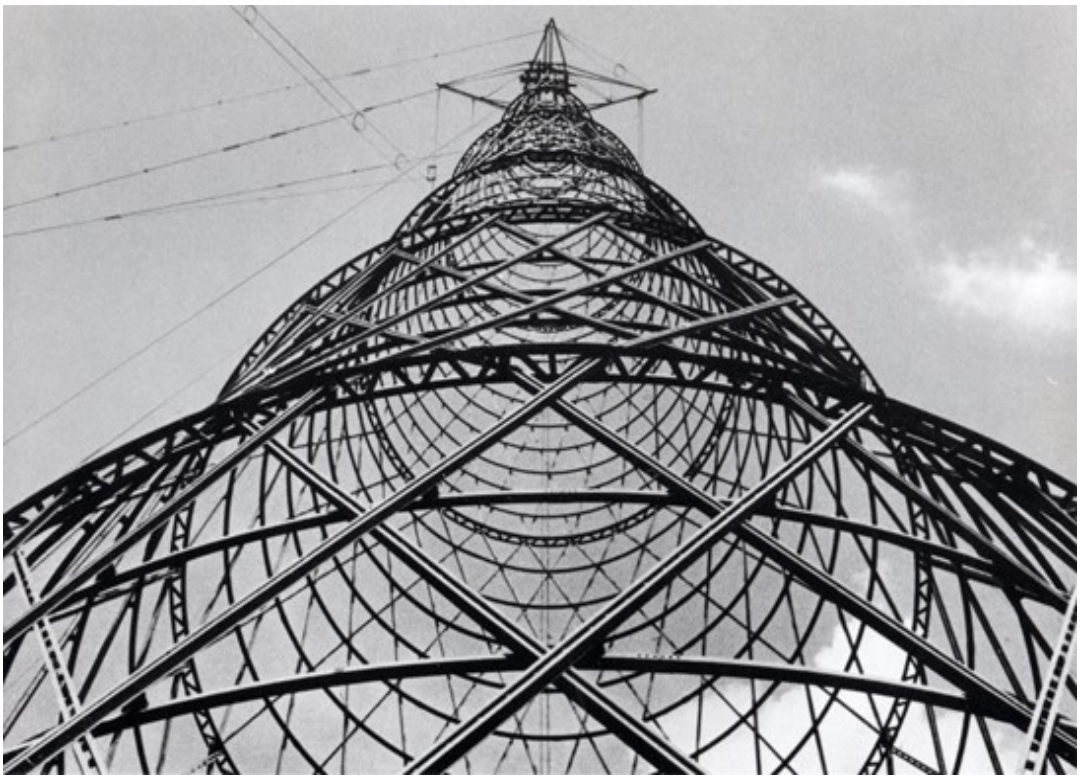


Figura 1 Aleksandr Rodčenko, *Suchov-Sendeturm (Shuchov transmission tower)*, 1929

Figura 2 Diane Arbus, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.*, 1970, MOCA, stampa in gelatina d'argento, 38.1 x 38.1 cm

Figura 3 Bernd Becher and Hilla Becher, *Pitheads*, 1974

Figura 4 August Sander, *Giovane commerciante*, 1927

Figura 5 Berenice Abbott, *Ferramenta, 316-318 Bowery, New York*, 1938

Figura 6 Walker Evans, *Vetrina di negozio, Bethlehem, Pennsylvania*, 1935

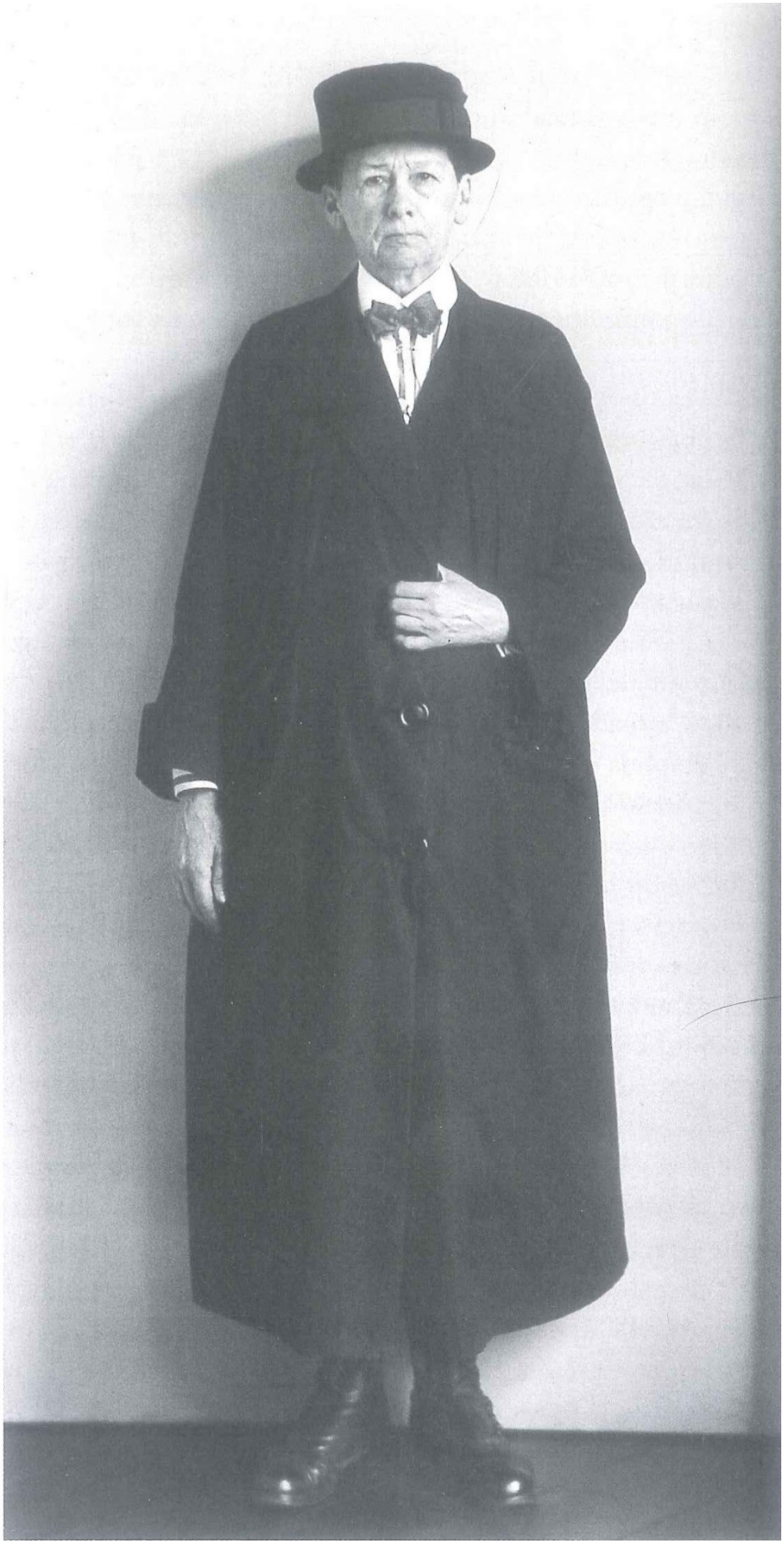


Figura 7 August Sander, *Agente immobiliare*, 1928

Figura 8 August Sander, *Pasticciere*, 1928

Figura 9 Margaret Bourke-White, *Casa di un mezzadro*, 1937

Figura 10 Russell Lee, *Le mani di una contadina, Woodbury County, Iowa*, 1936

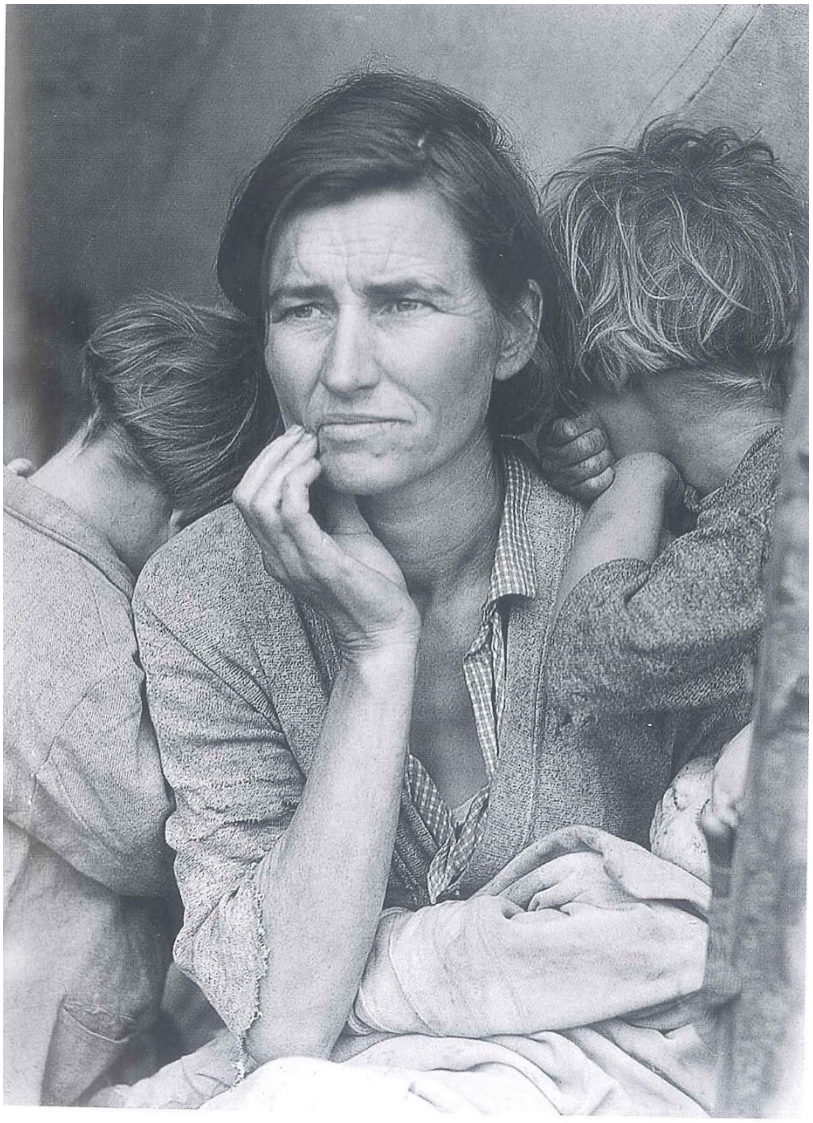


Figura 11 Dorothea Lange, *Madre migrante*, 1936

Figura 12 Bob Adelman, *Harvey's store. Coy*, 1966, dalla serie *Down Home*, 1972

Figura 13 Don McCullin, *Durante la battaglia di Hué*, Vietnam, 1968

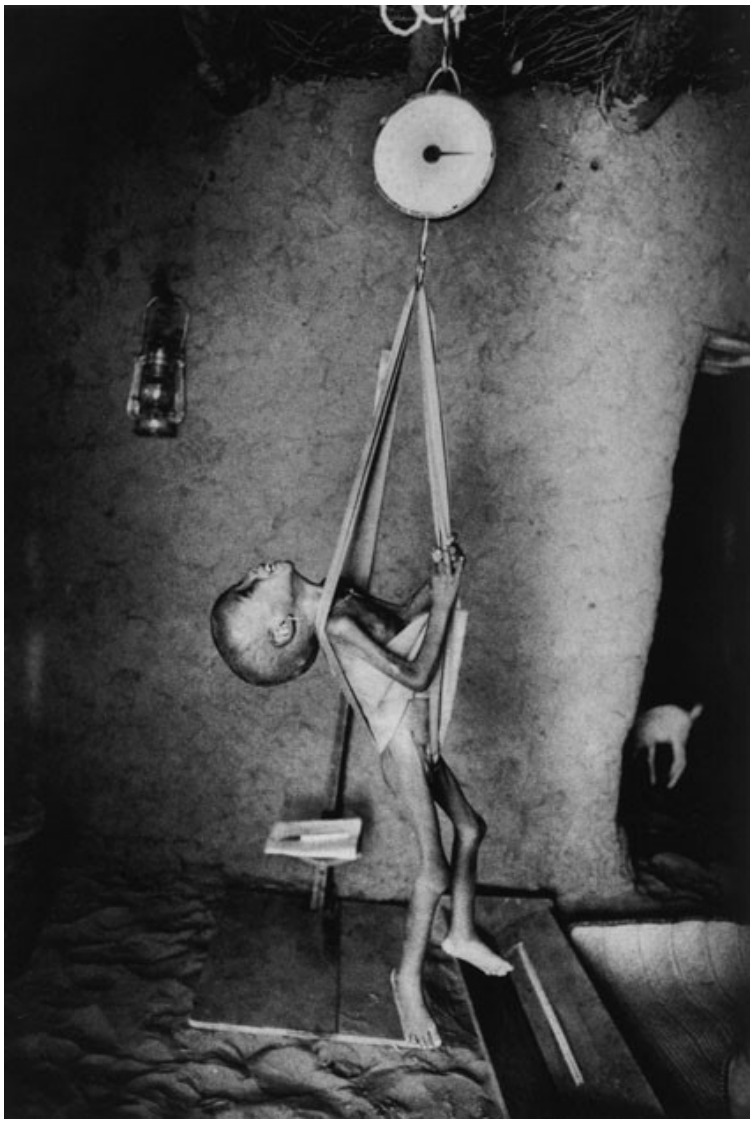


Figura 14 Sebastião Salgado, *Sahel*, 1985

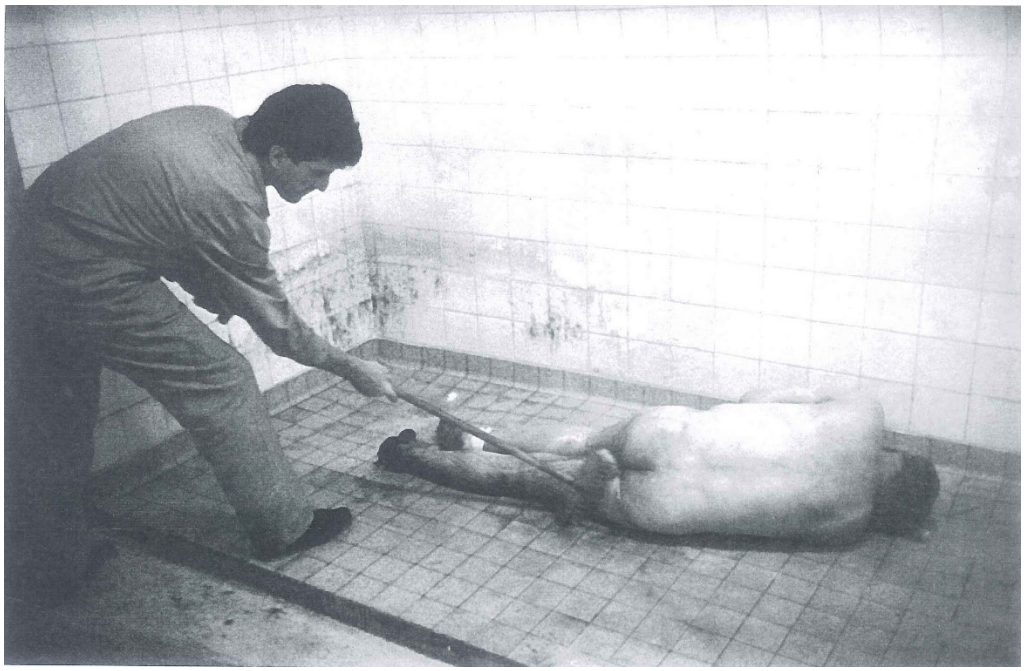


Figura 15 Jean-Louis Courtinat, *Centro d'accoglienza per persone senza fissa dimora*, Nanterre, Francia, 1995

Figura 16 Kevin Carter, *A vulture watching a starving child in Sudan*, 1993

Figura 17 Ronald S. Haeberle, *Vietnamese villagers, including children, huddle in terror moments before being killed by American troops at My Lai, Vietnam, March 16*, 1968

Figura 18 Ahlam Shibli, *Untitled (Goter n. 10), al Naqab, Palestine,* 2002 – 2003, stampa in gelatina d'argento, 38x57.7 cm ©Ahlam Shibli. Courtsey of the artist

Figura 19 Ahlam Shibli, *Untitled (Goter n. 25), al Naqab, Palestine,* 2002 – 2003, stampa in gelatina d'argento, 38x57.7 cm ©Ahlam Shibli. Courtsey of the artist

Figura 20 Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988, video, colore, sonoro, 15', still

Figura 21 Alfredo Jaar, *Cries and Whispers*, 1988, duratran e light boxes, due elementi: 45.7 × 243.8 × 17.8 cm, Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Howard and Donna Stone

Figura 22 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, proiezione

Figura 23 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

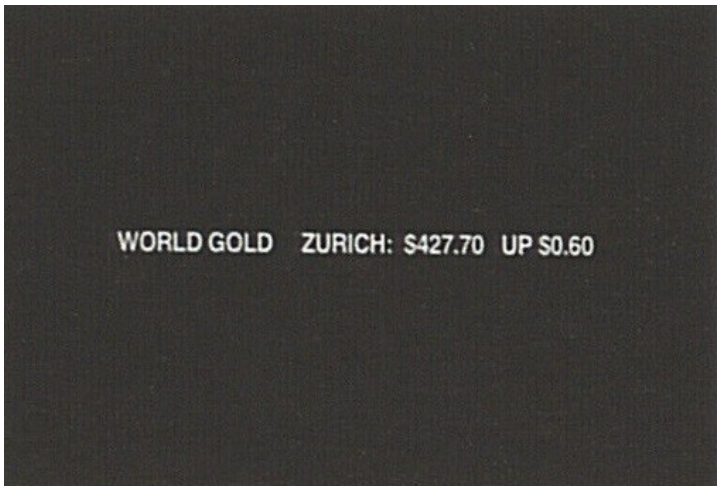


Figura 24 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 25 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 26 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 27 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 28 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 29 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9’30’’, still

Figura 30 Alfredo Jaar, *Rushes*, 1986, stampe a colori (electrostatic dot plotting), 106,7 x 71,1 cm ogni pannello, Spring Street Station, New York, dettaglio

Figura 31 Alfredo Jaar, *Rushes*, 1986, stampe a colori (electrostatic dot plotting), 106,7 x 71,1 cm ogni pannello, Spring Street Station, New York, dettaglio

Figura 32 Alfredo Jaar, *Rushes*, 1986, stampe a colori (electrostatic dot plotting), 106,7 x 71,1 cm ogni pannello, Spring Street Station, New York, dettaglio

Figura 33 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, visione di insieme

Figura 34 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 35 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 36 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 37 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 38 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 39 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 40 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, dettaglio

Figura 41 Alfredo Jaar, *1 + 1 + 1*, 1987, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 125 x 480 x 180 cm, visione di insieme

Figura 42 Alfredo Jaar, *1 + 1 + 1*, 1987, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 125 x 480 x 180 cm, dettaglio

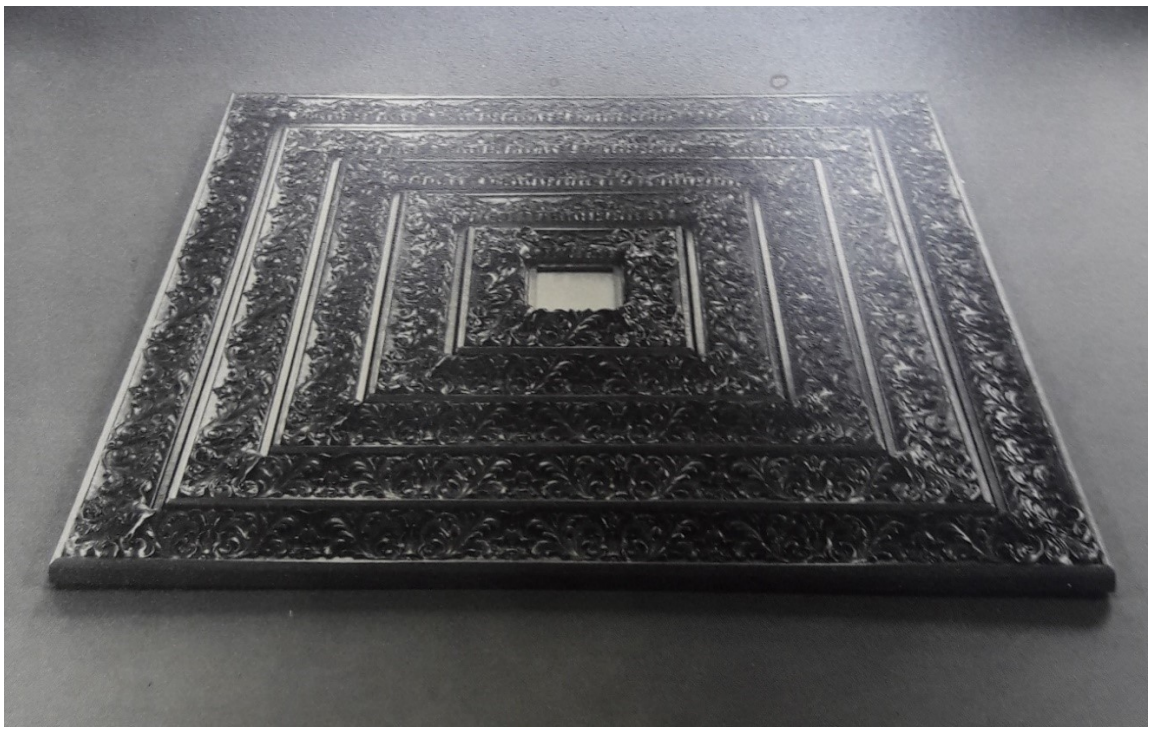


Figura 43 Alfredo Jaar, *1 + 1 + 1*, 1987, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 125 x 480 x 180 cm, dettaglio

Figura 44 Alfredo Jaar, *1 + 1 + 1*, 1987, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 125 x 480 x 180 cm, dettaglio

Figura 45 Alfredo Jaar, *Frame of Mind*, 1987, installazione di *light box*, specchio, cornice

Figura 46 Alfredo Jaar, *Out of Balance*, 1988, installazione di *light boxes*

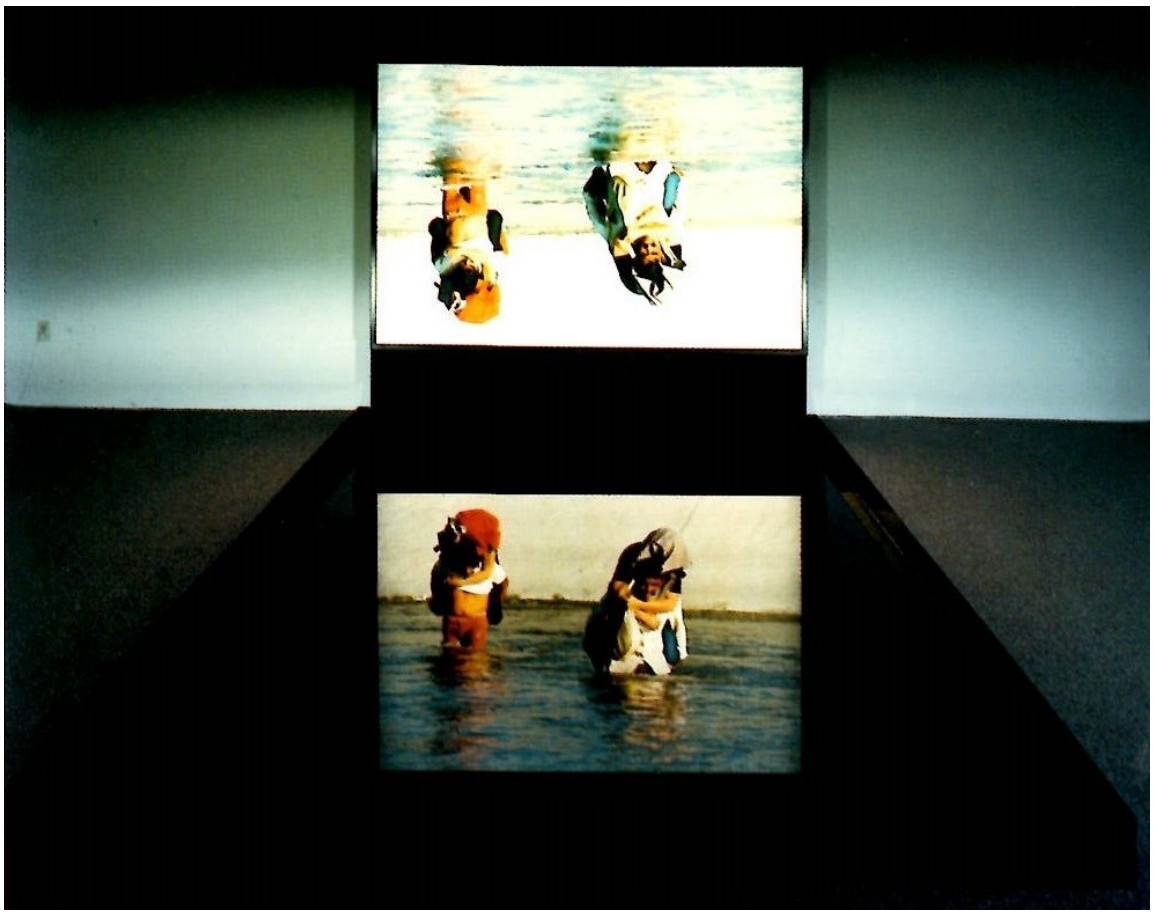


Figura 47 Alfredo Jaar, *Coyote!*, 1988, installazione di *light box*, vasca con acqua

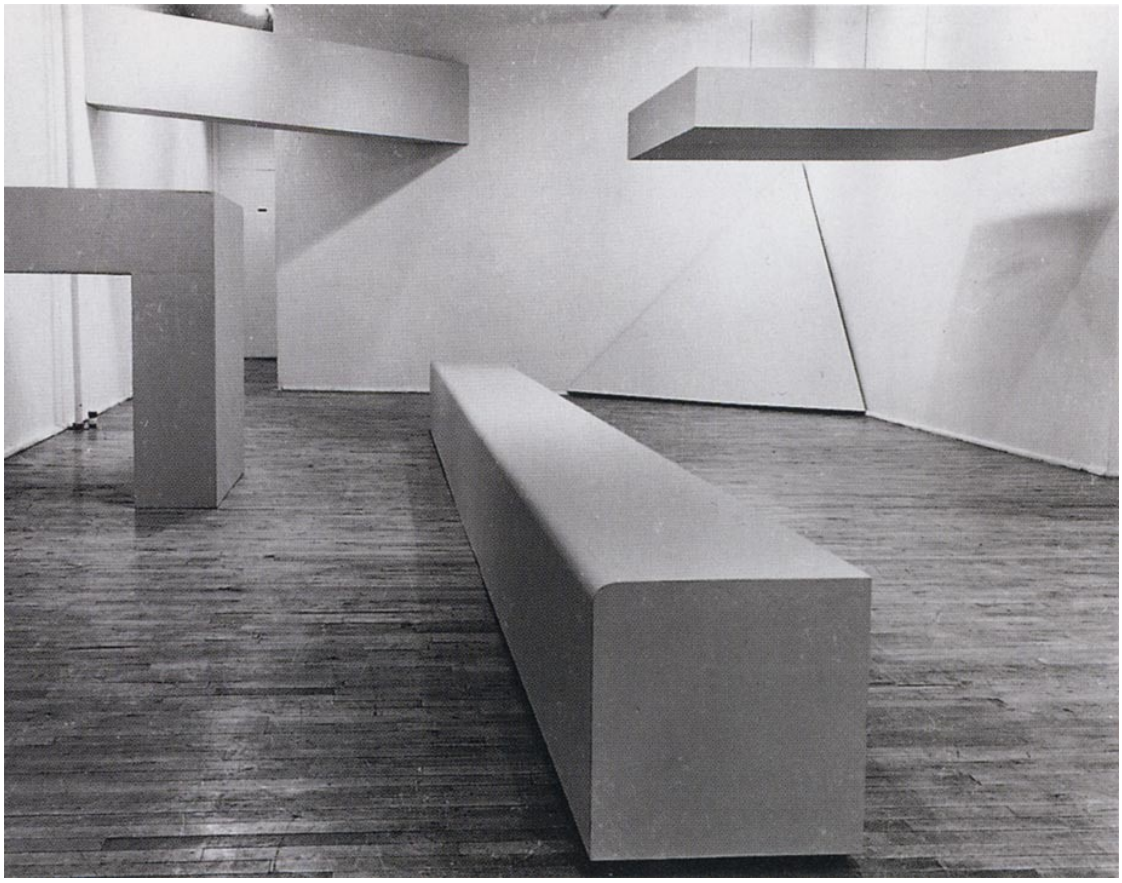


Figura 48 Robert Morris, visione di insieme dell'installazione della mostra del 1964, The Green Gallery, New York

Figura 49 Hans Haacke, *Les Must de Rembrandt*, 1986, installazione

Figura 50 Steve McQueen, *Bear*, 1993, 16 mm, film trasferito su video, bianco e nero, 10’35’’, still

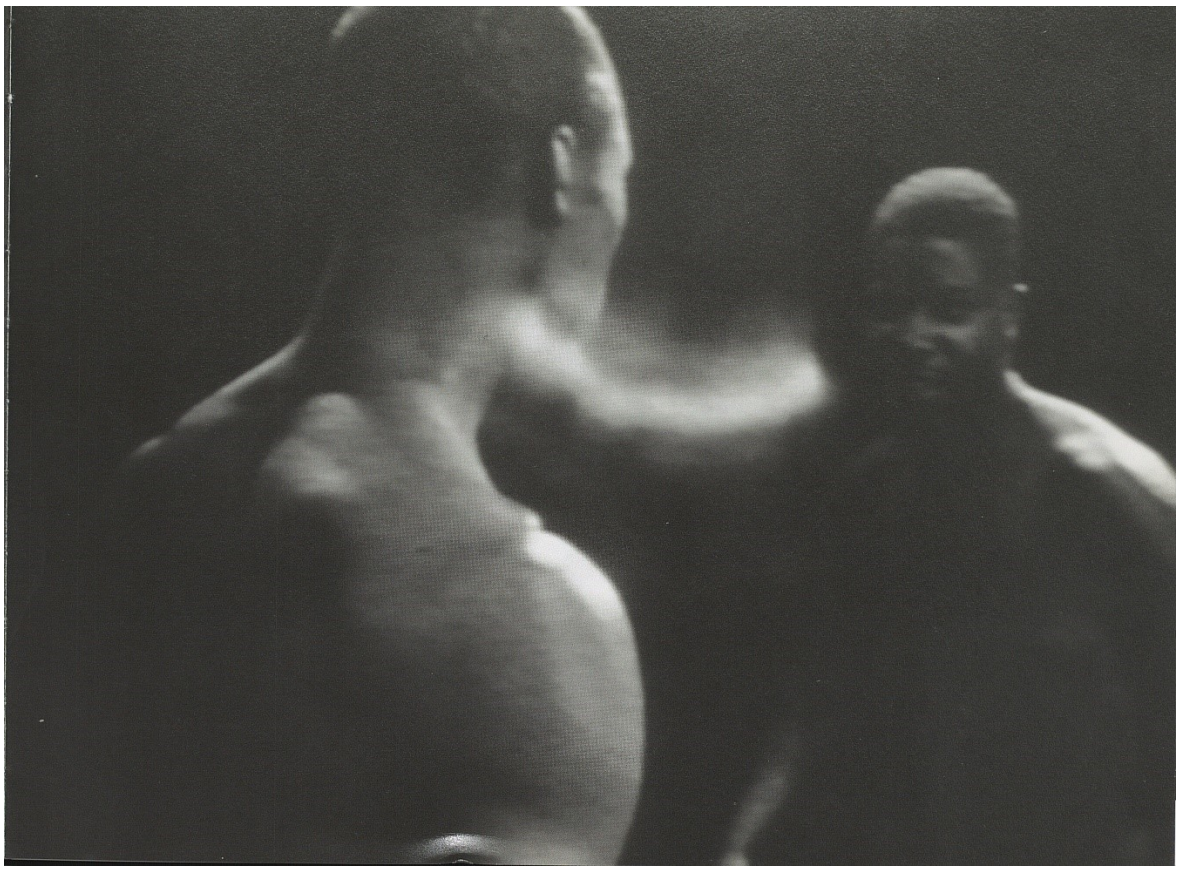


Figura 51 Steve McQueen, *Bear*, 1993, 16 mm, film trasferito su video, bianco e nero, 10’35’’, still

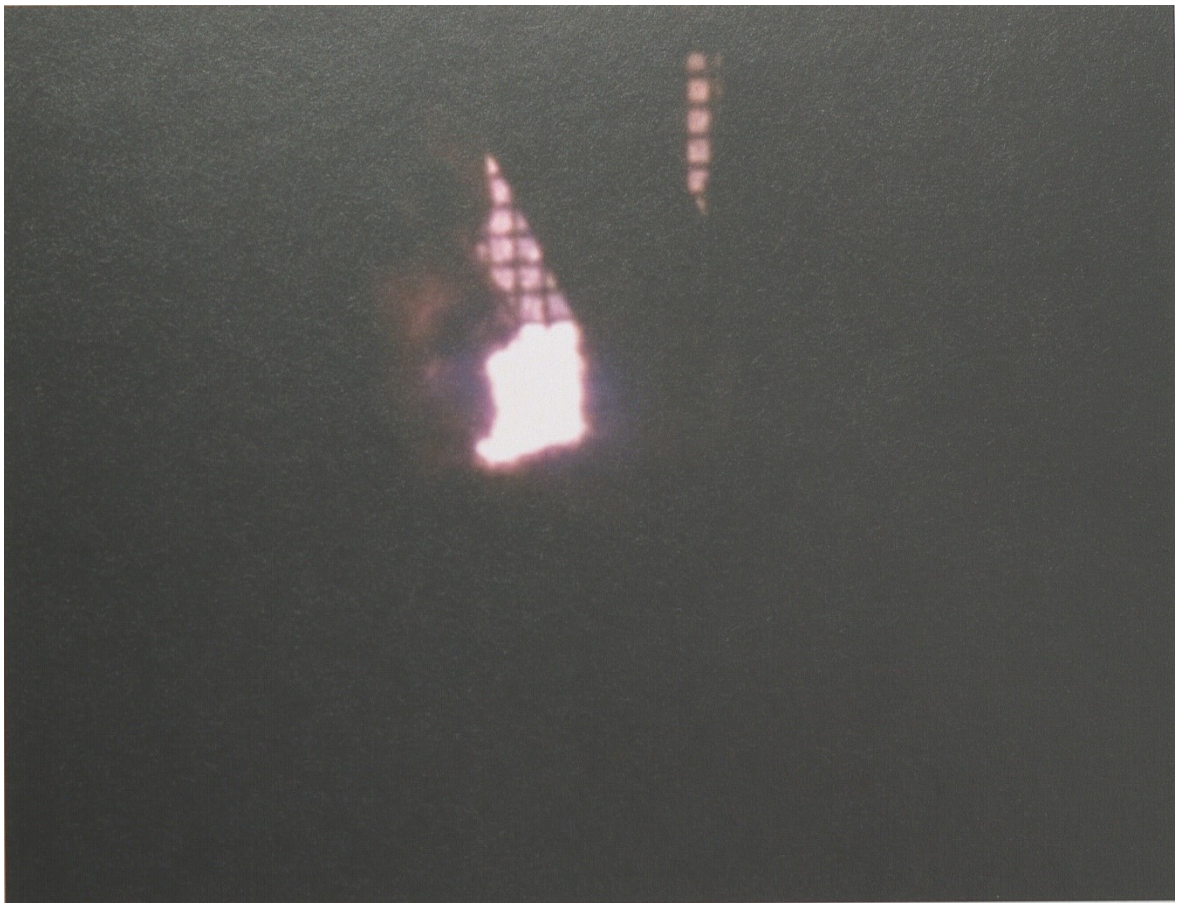


Figura 52 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 53 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 54 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 55 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

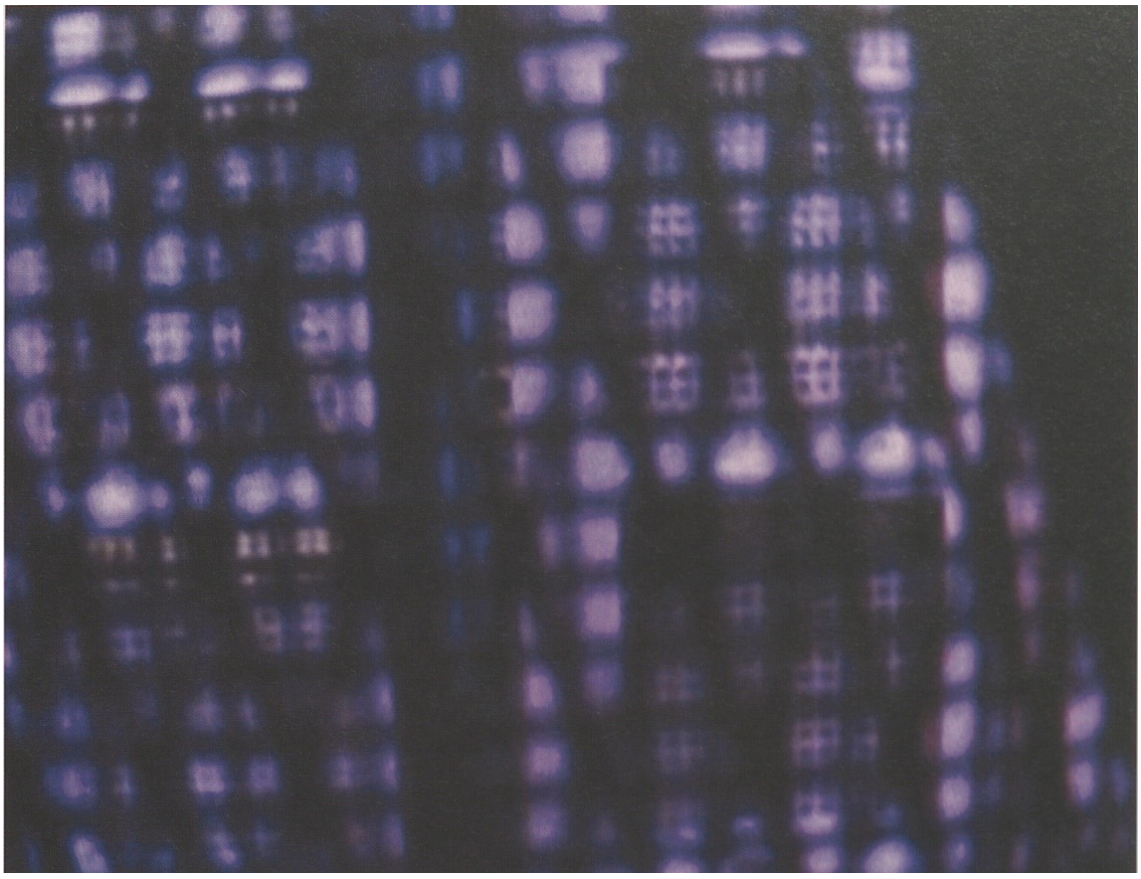


Figura 56 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

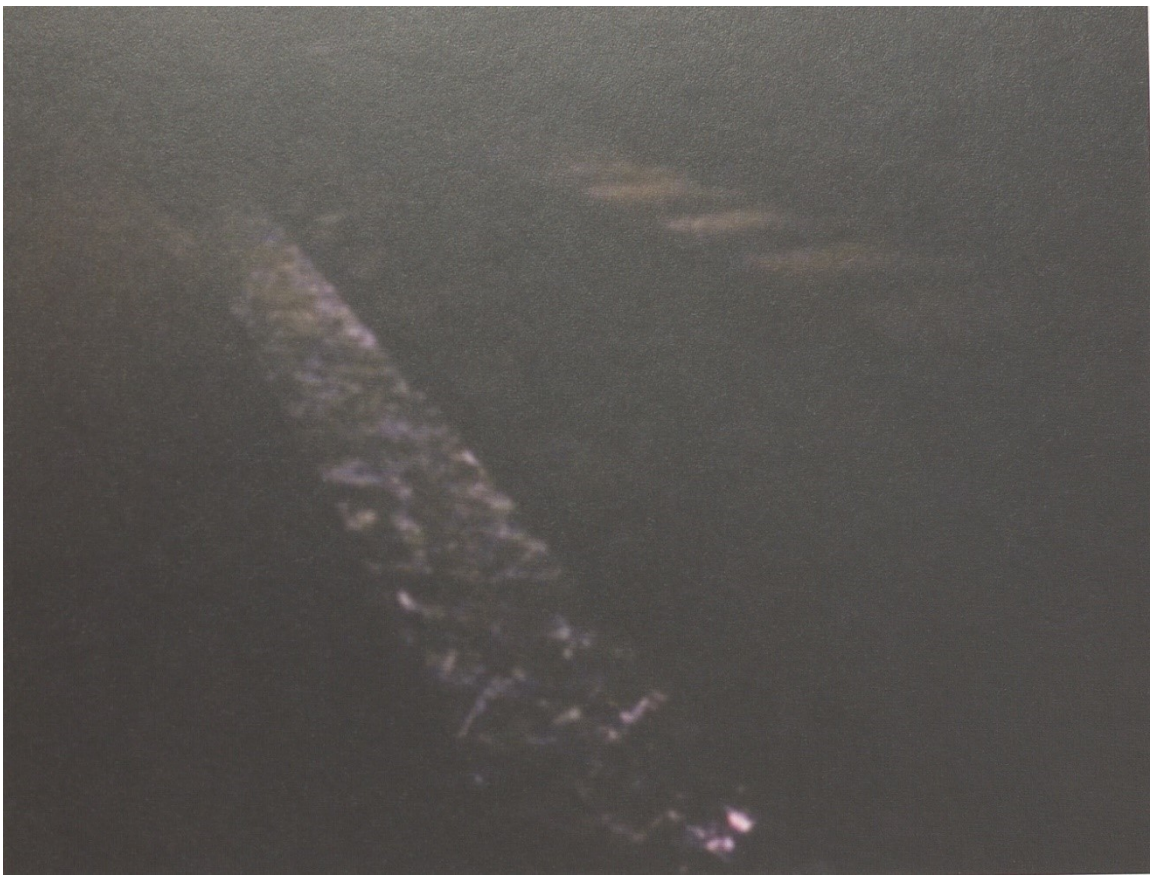


Figura 57 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 58 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 59 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

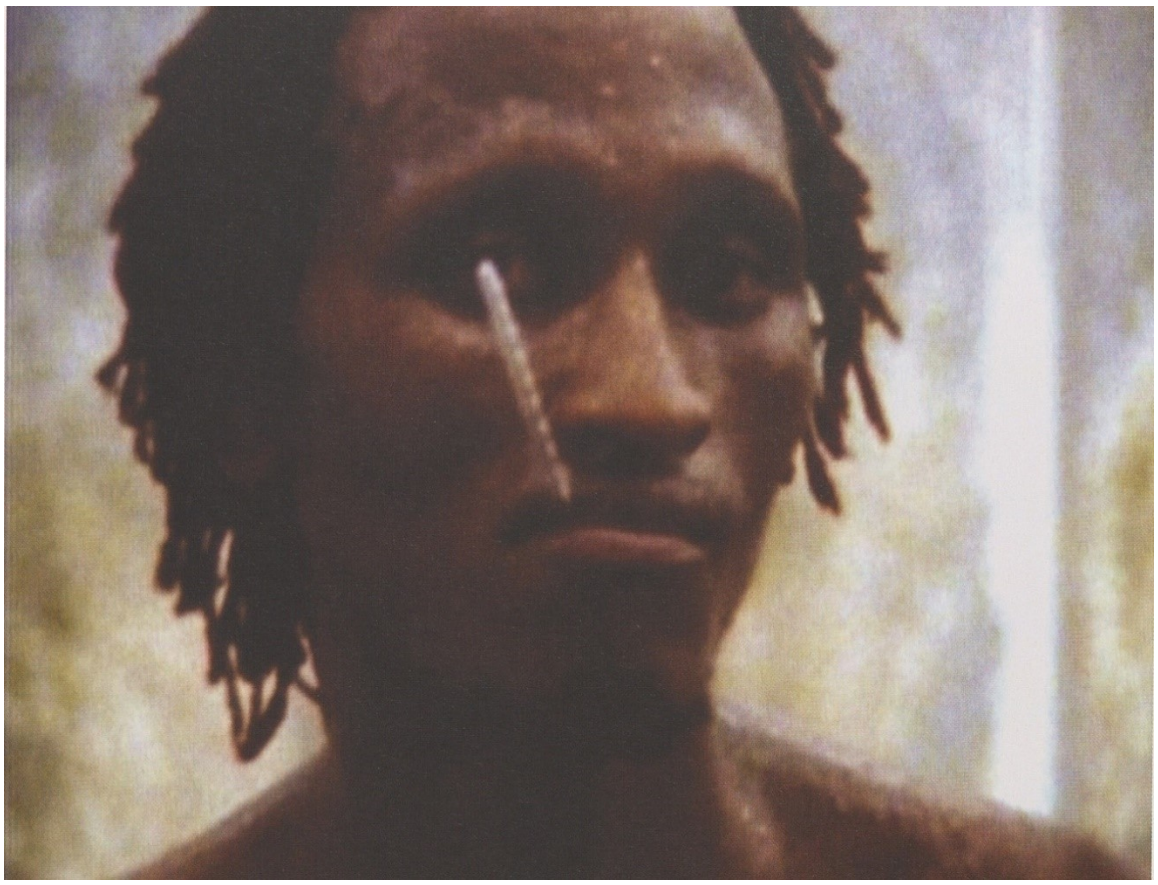


Figura 60 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 61 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 62 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 63 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 64 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 65 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 66 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 67 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 68 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 69 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

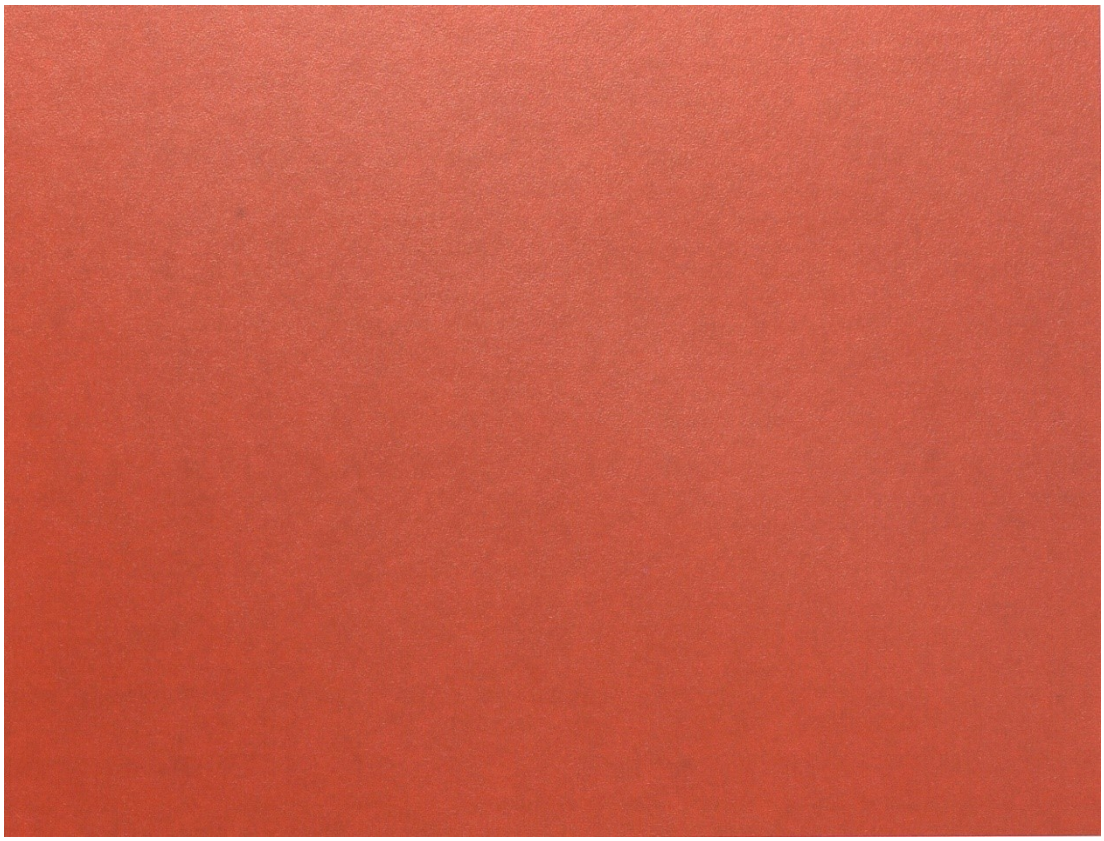


Figura 70 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

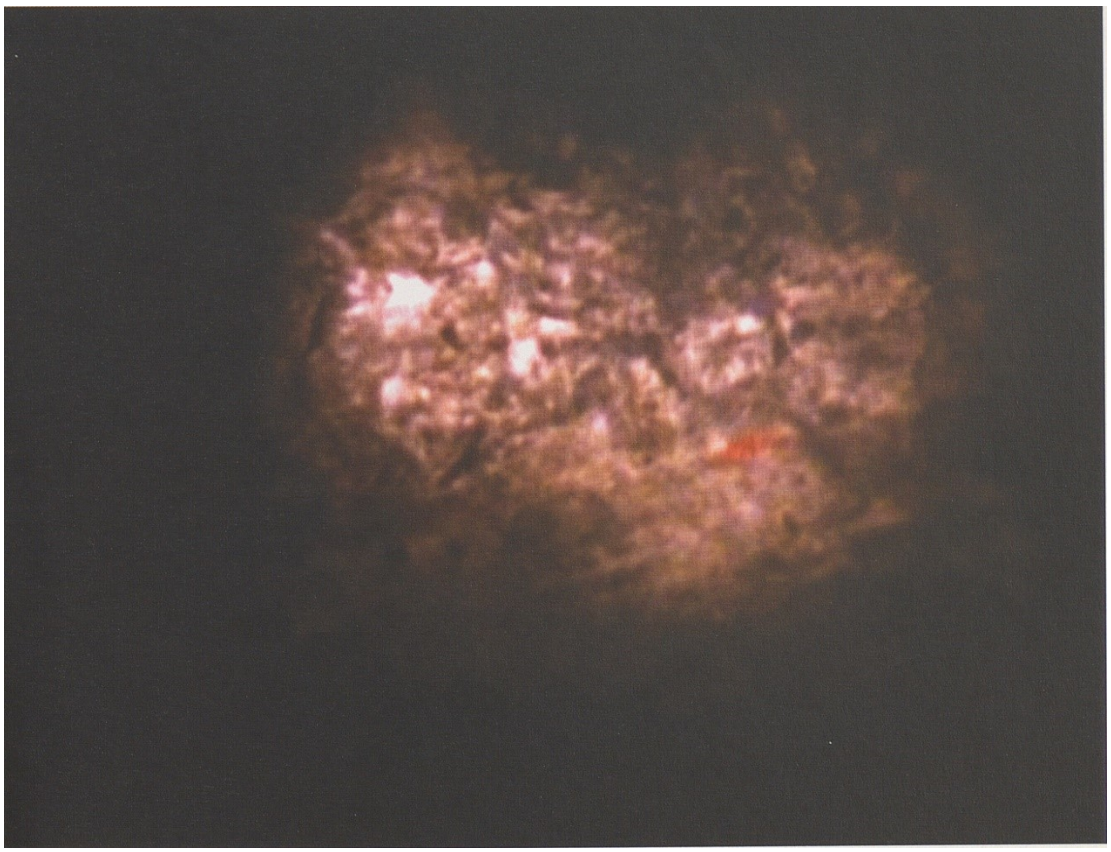


Figura 71 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

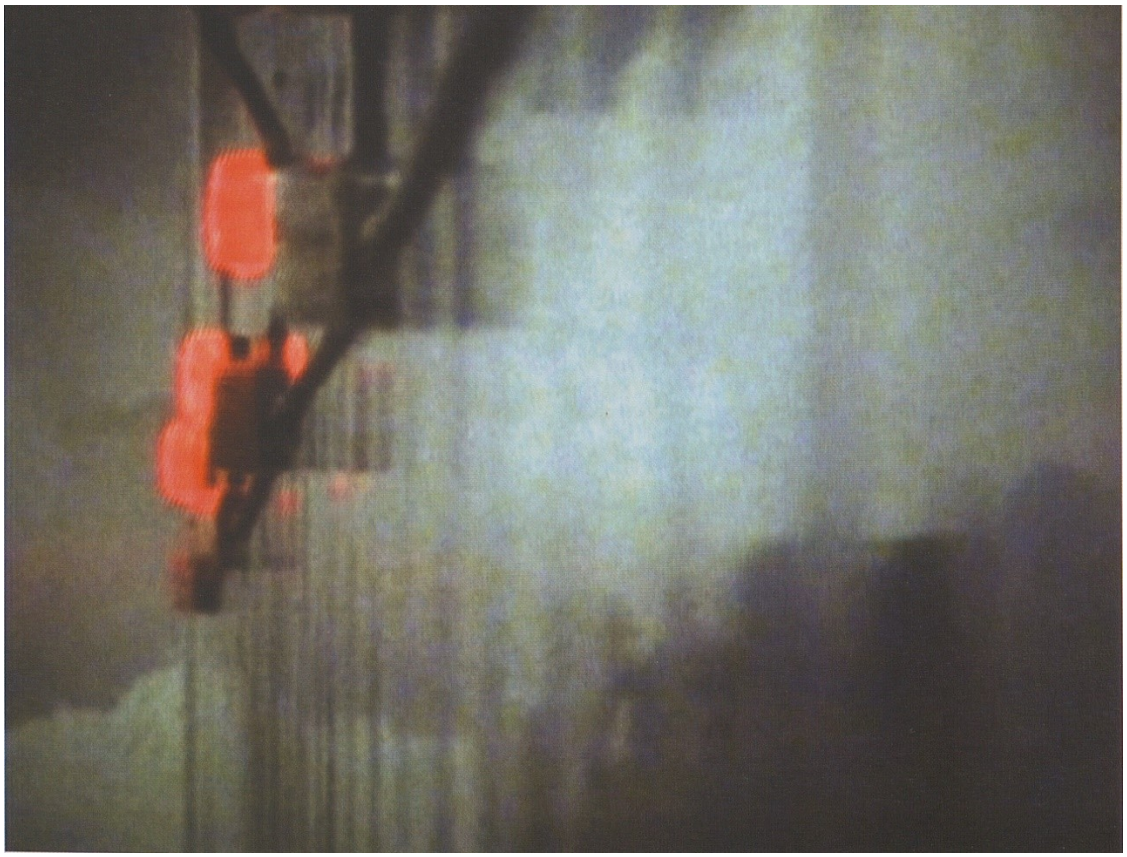


Figura 72 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24’12’’, still

Figura 73 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 74 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 75 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 76 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 77 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 78 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figura 79 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

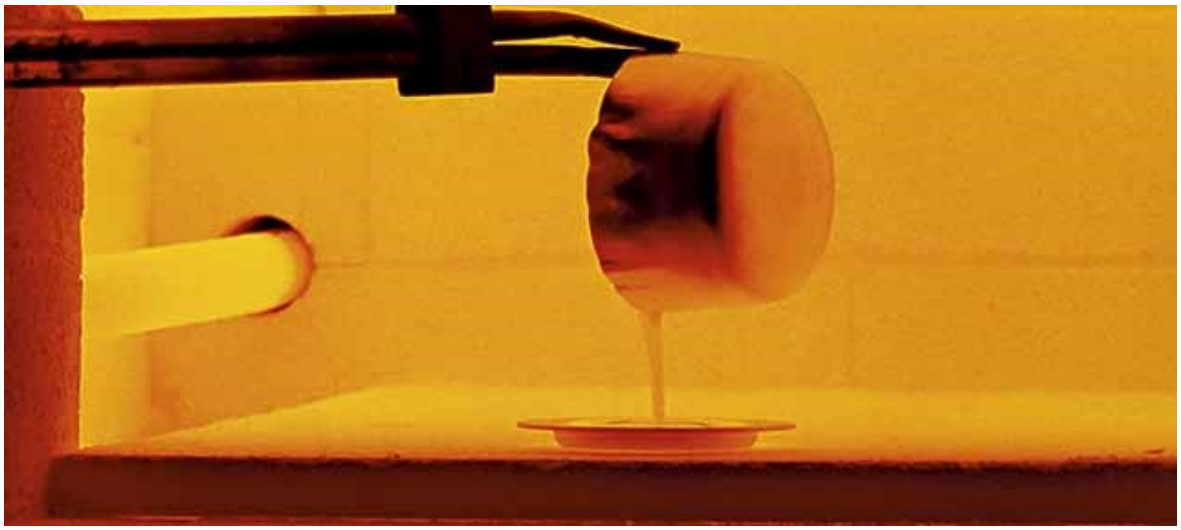


Figura 80 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17'58'', still

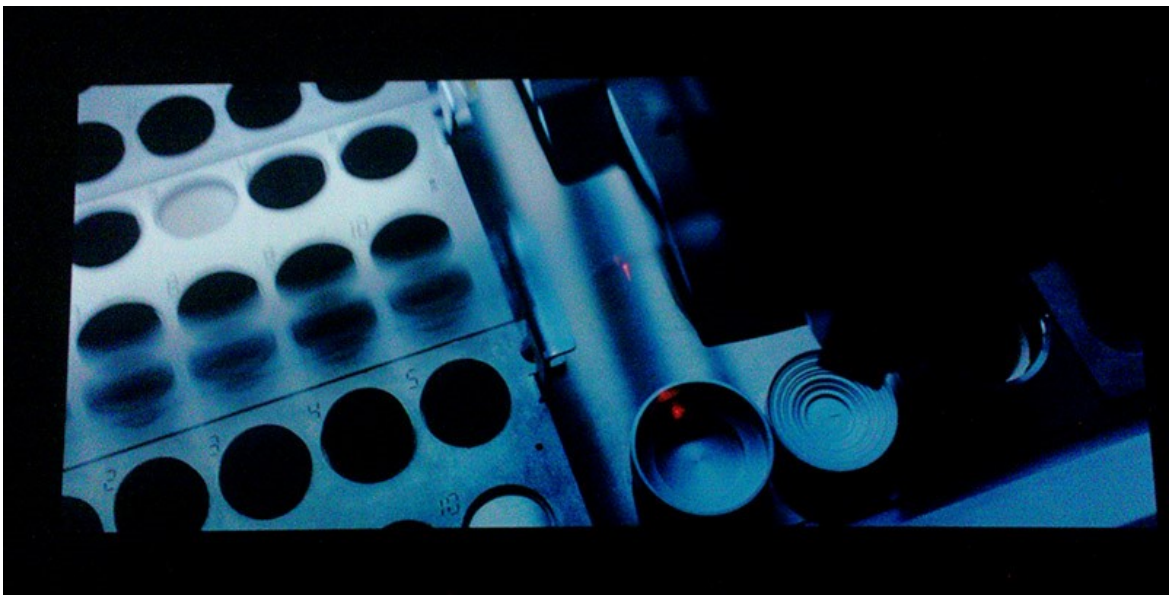


Figura 81 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 82 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 83 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 84 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, proiezione

Figura 85 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 86 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, proiezione

Figura 87 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 88 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

Figura 89 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, proiezione

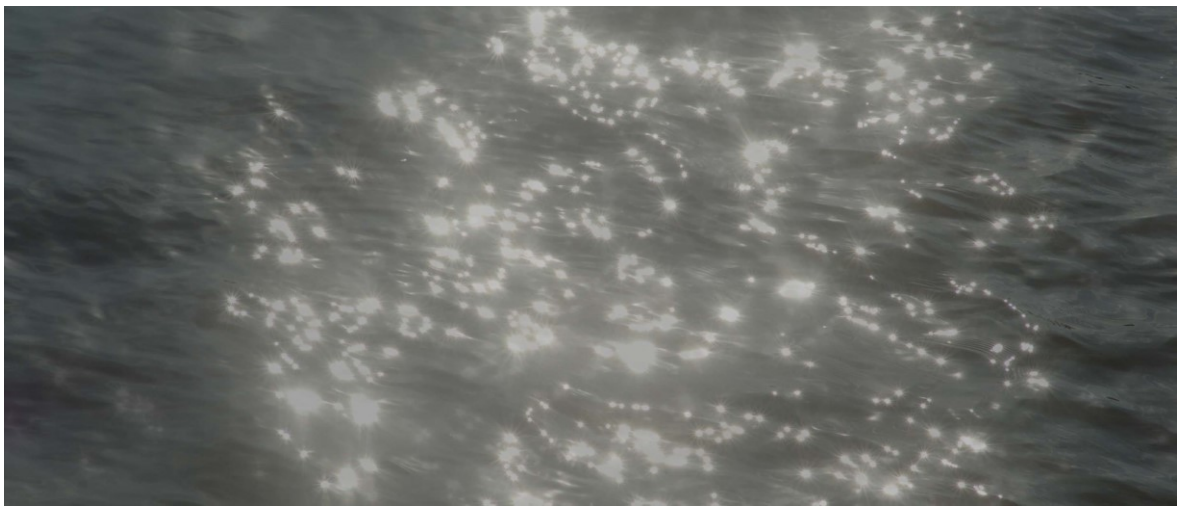


Figura 90 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, still

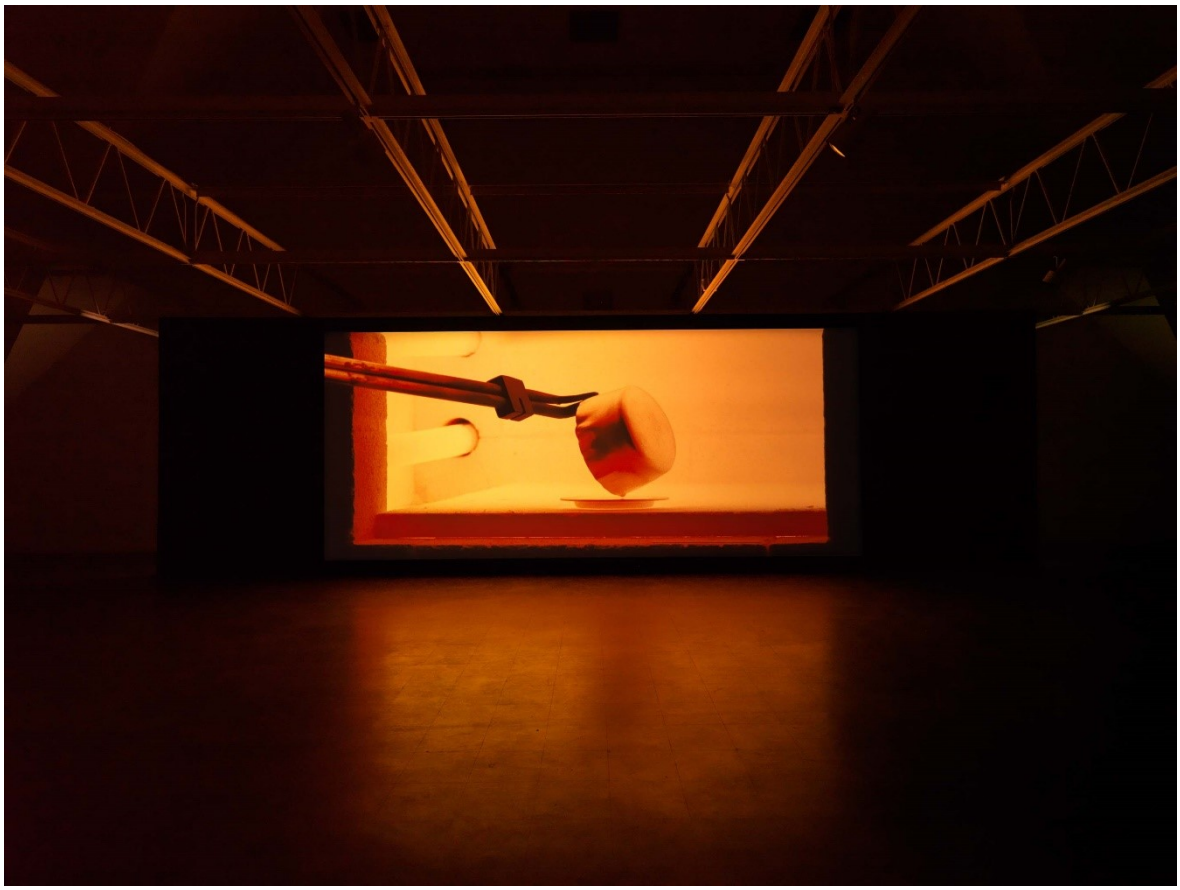


Figura 91 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17’58’’, proiezione

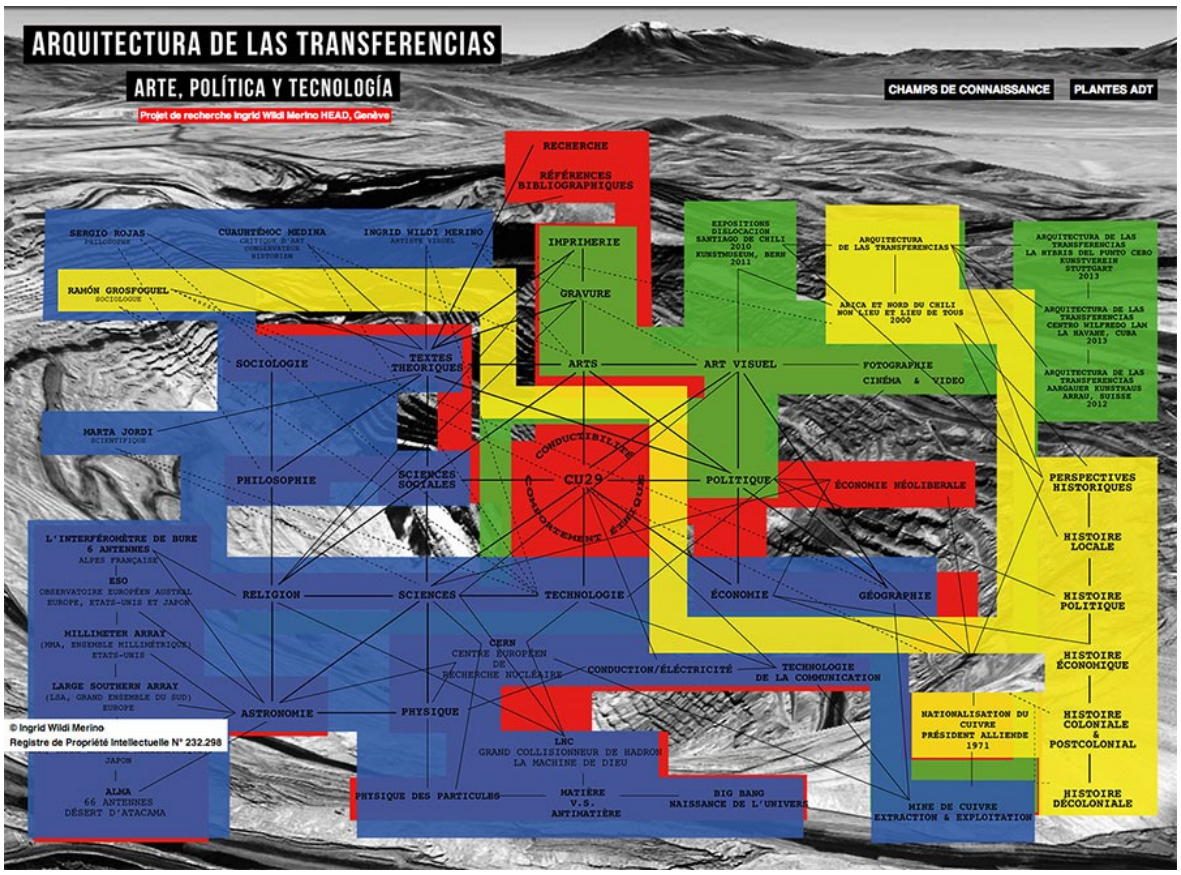


Figura 92 Diagramma *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, home page del sito dedicato al progetto

Figura 93 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50'08'', still

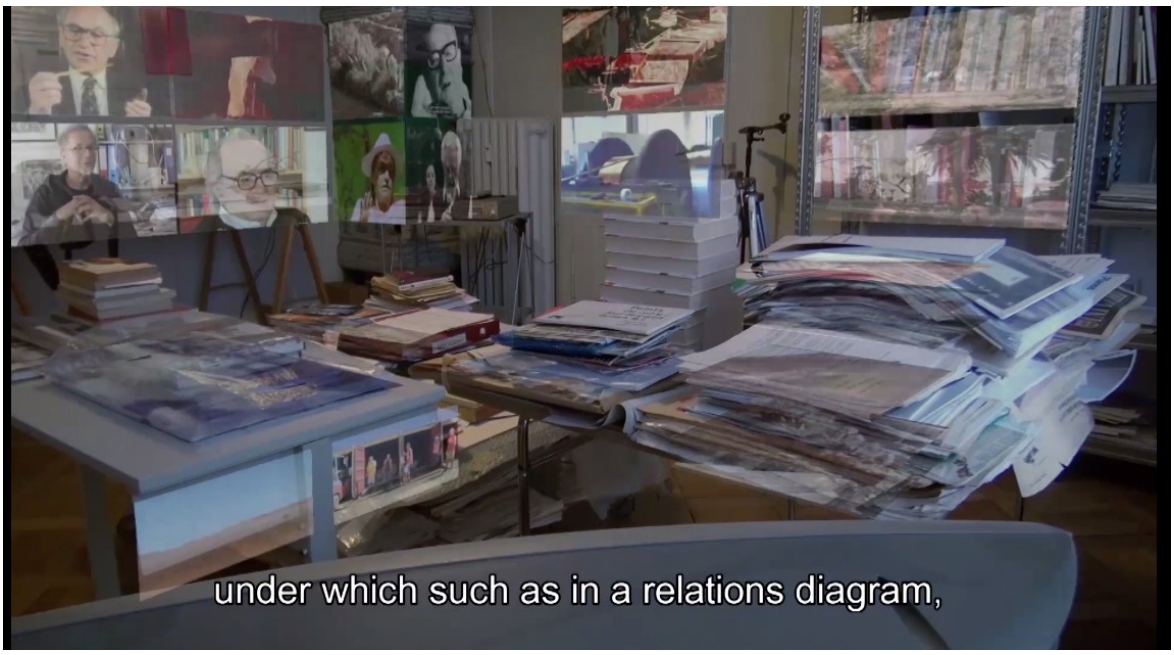


Figura 94 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

Figura 95 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

Figura 96 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

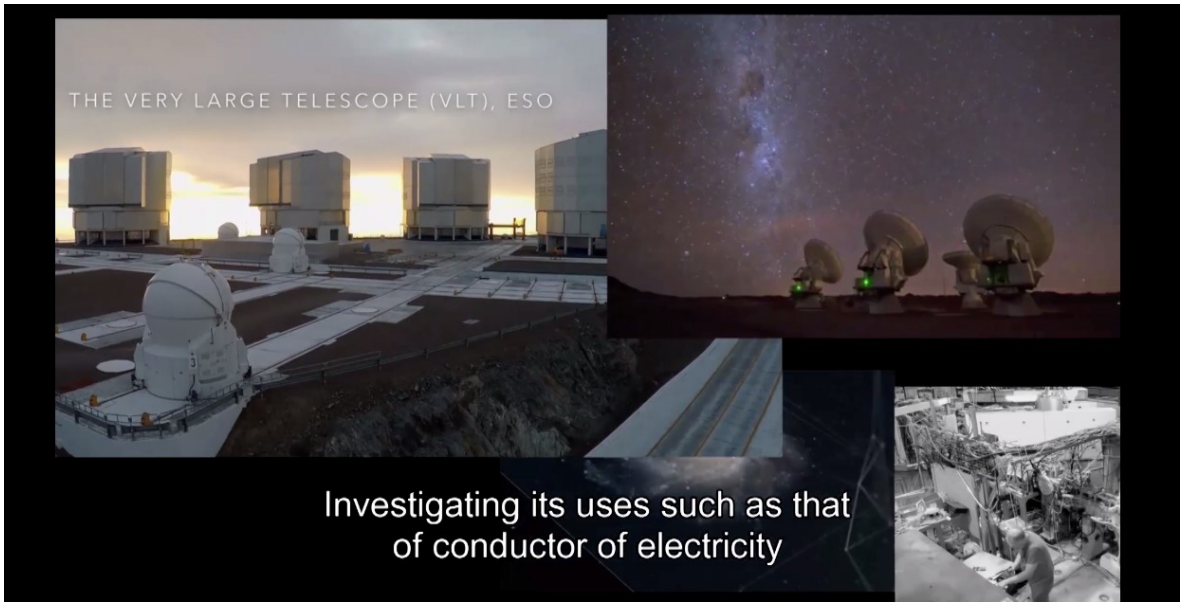


Figura 97 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

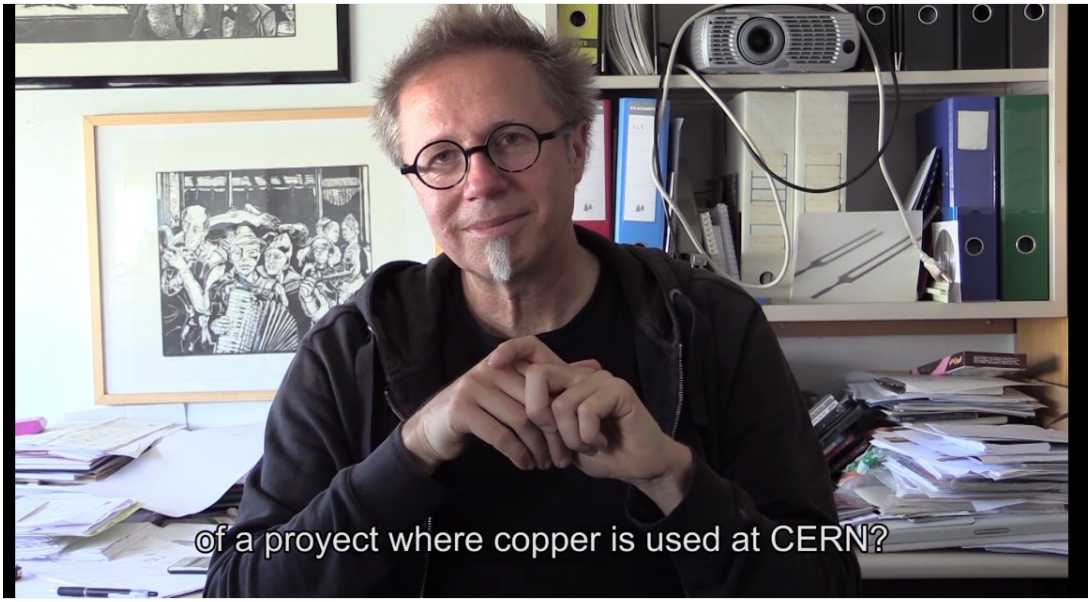


Figure 98-100 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

Figure 101-103 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

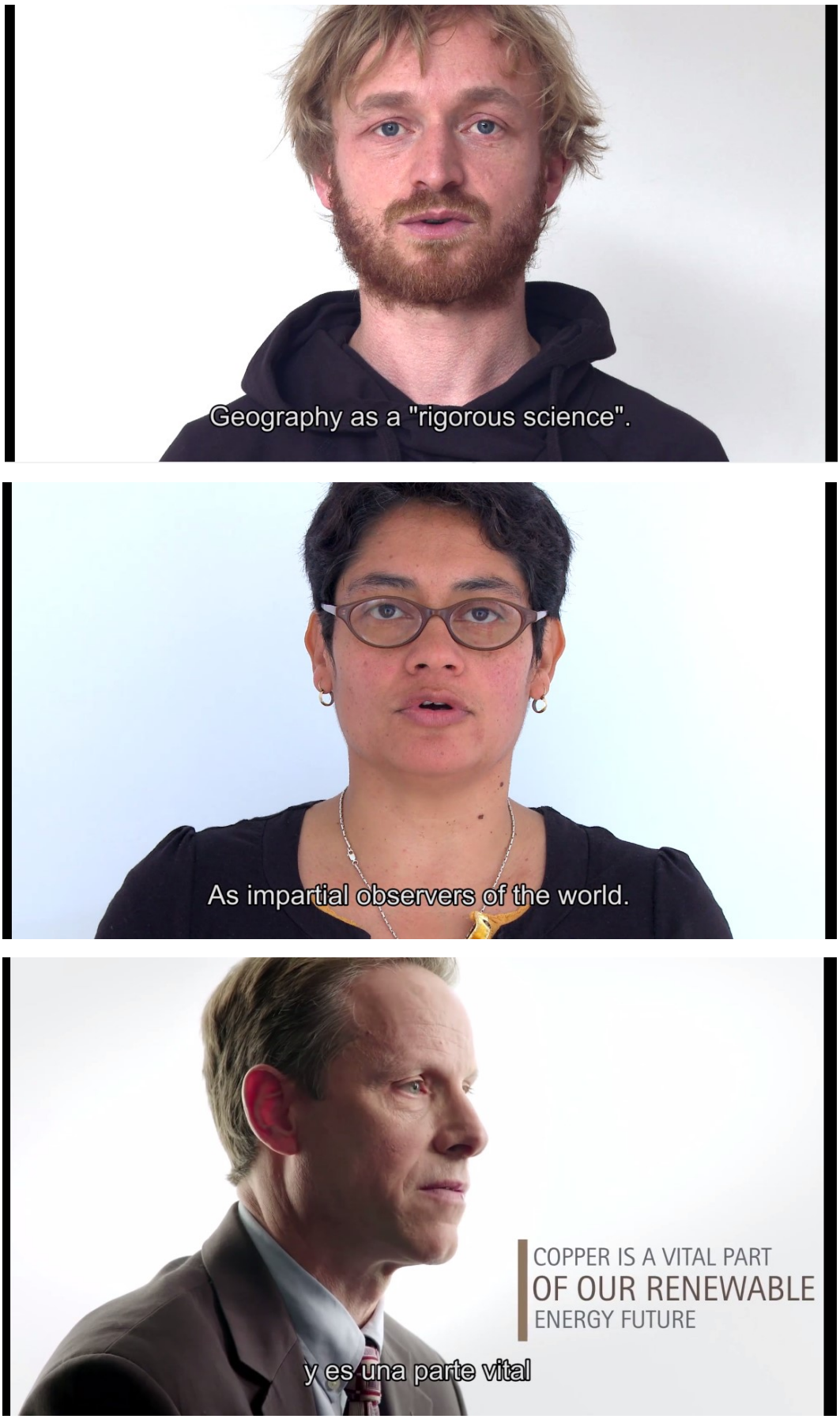


Figure 104-106 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

Figure 107-109 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

Figure 110-112 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50’08’’, still

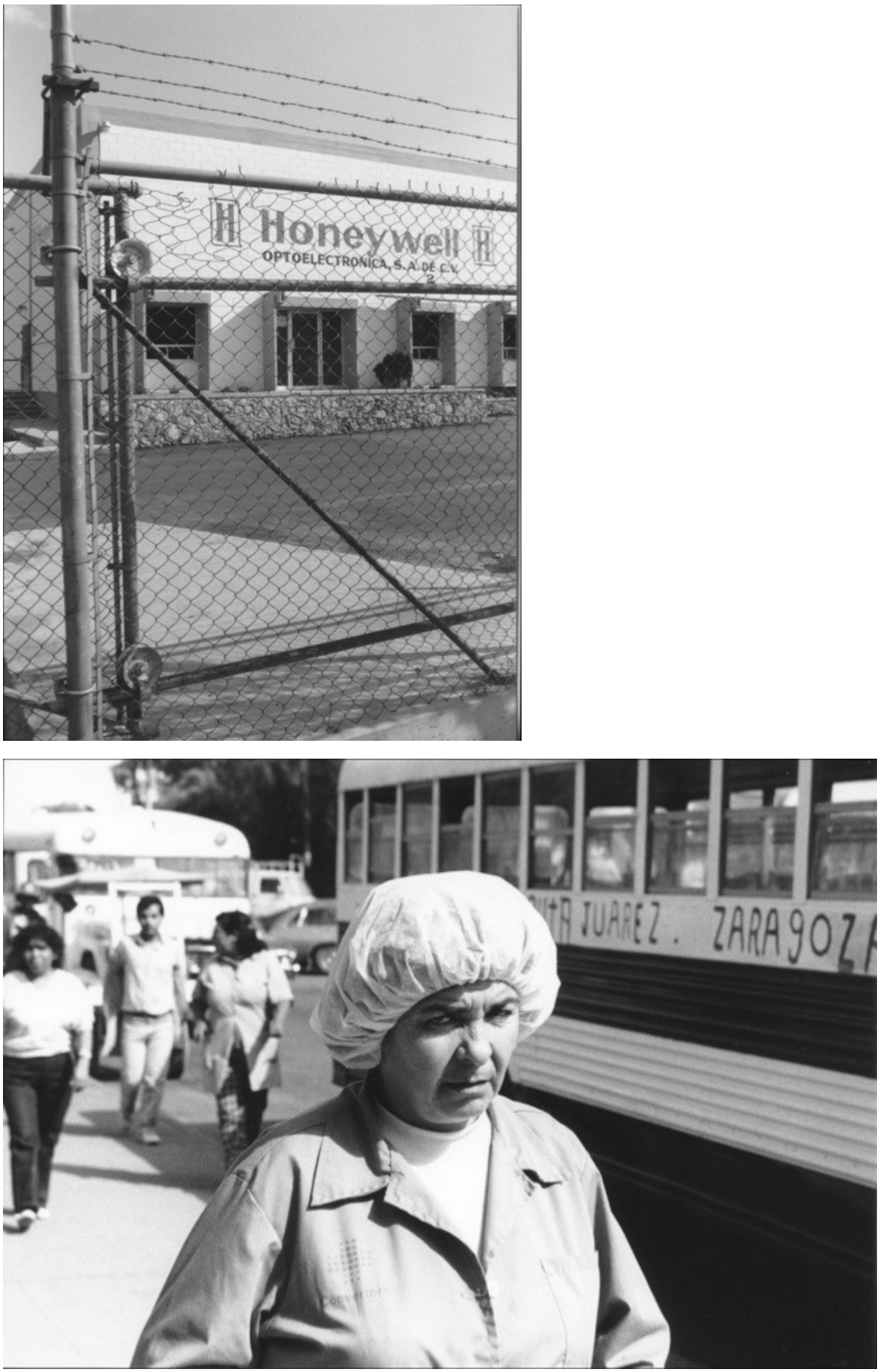


Figure 113-114 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, film in 16 mm, bianco e nero, still

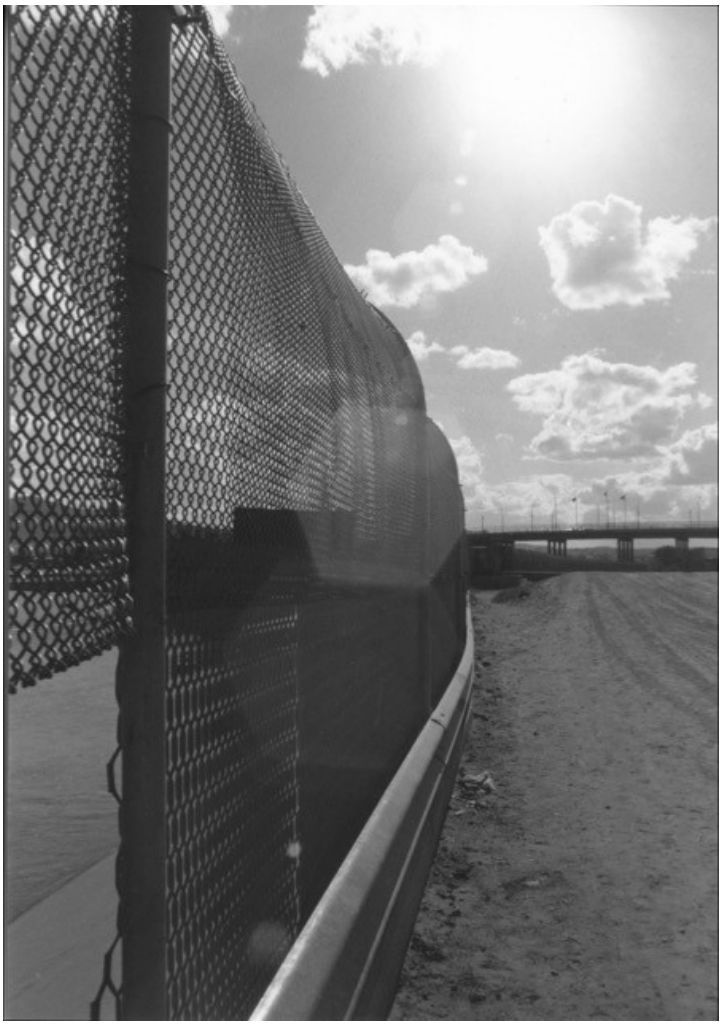


Figure 115-116 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, film in 16 mm, bianco e nero, still

Figura 117 Pubblicità della Elamex Communications

Figura 118 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, installazione tecnica mista, dettaglio

Figure 119-120 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, installazione tecnica mista, dettaglio

Figure 121-122 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, installazione tecnica mista, visione di insieme: *When tekkno turns to Sound of Poetry*, Kunstwerke, Berlino,1995 - *Environ 27 ans (peutêtre un peu plus)*, Athenée, Ginevra, 1997

Figura 123 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 124 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 125 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43’, still

Figura 126 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43’, still

Figura 127 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

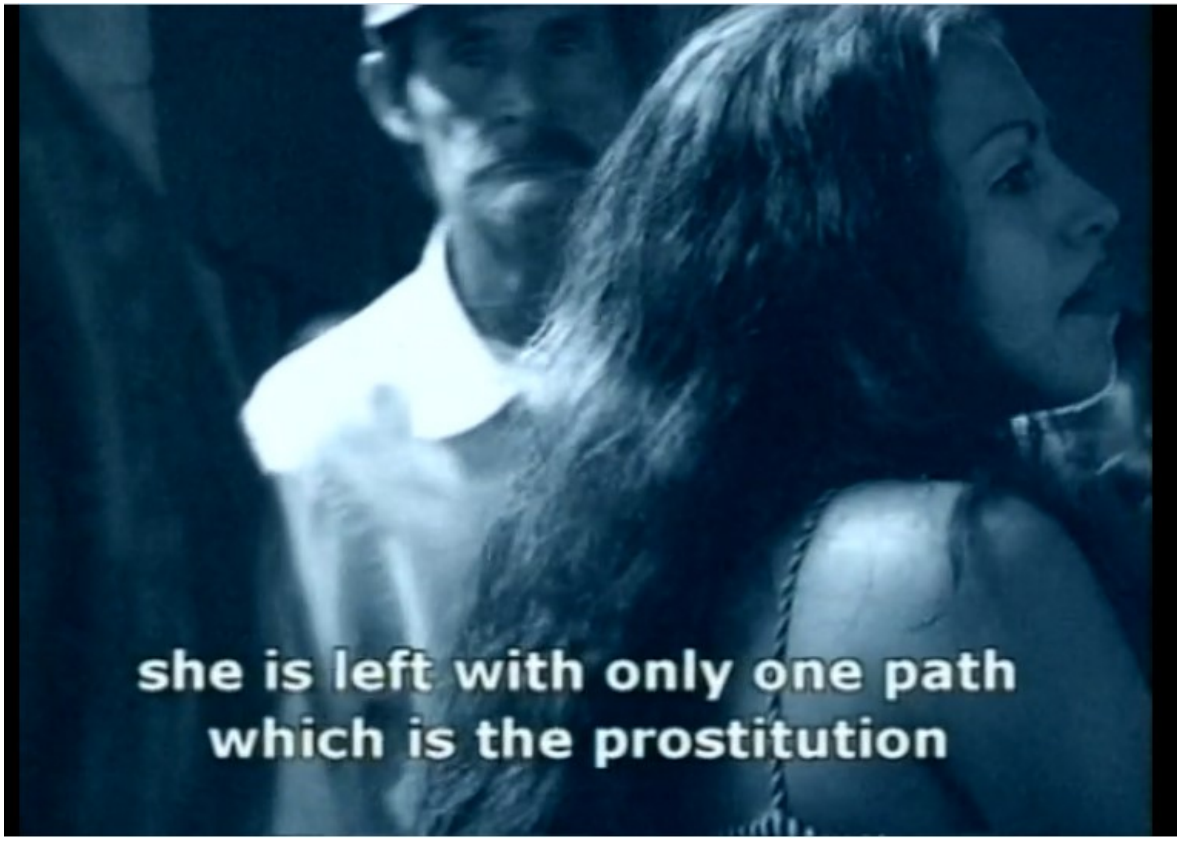


Figura 128 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

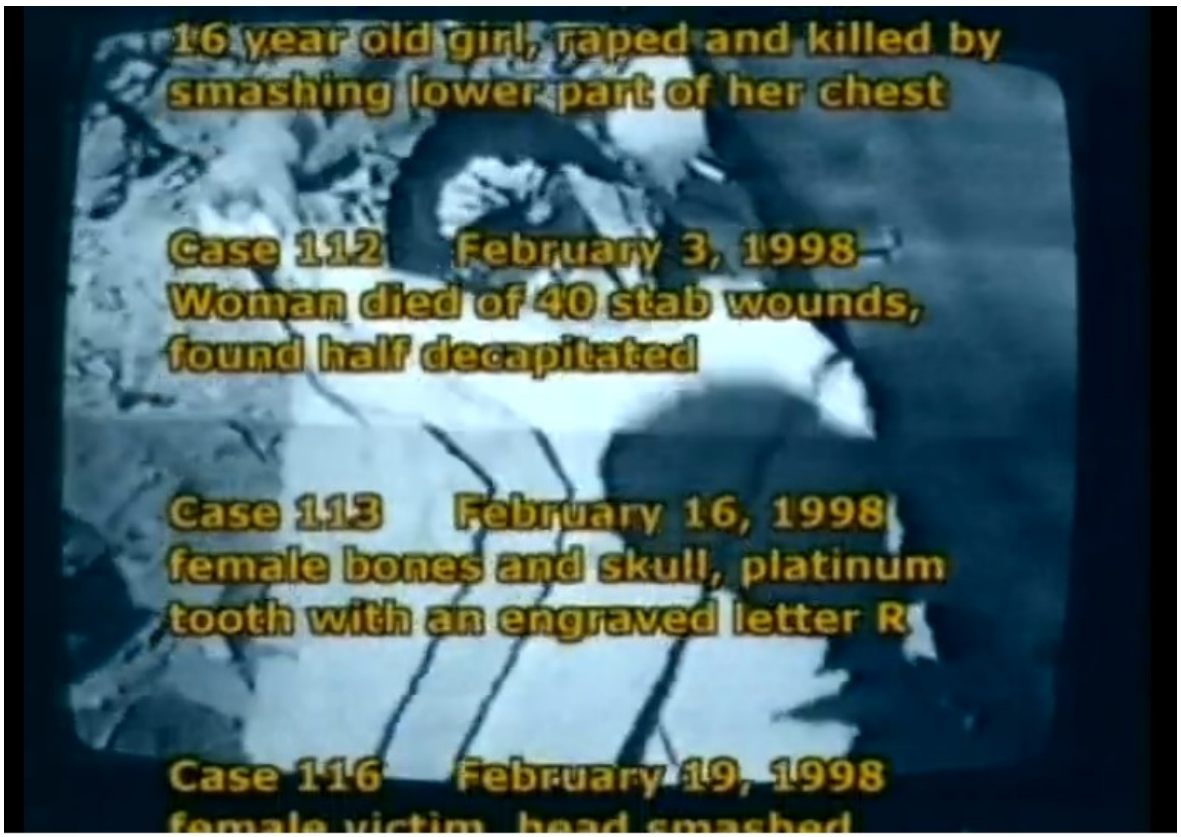


Figura 129 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 130 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 131 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 132 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 133 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 134 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 135 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 136 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 137 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 138 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 139 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 140 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figura 141 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

Figura 142 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

Figura 143 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

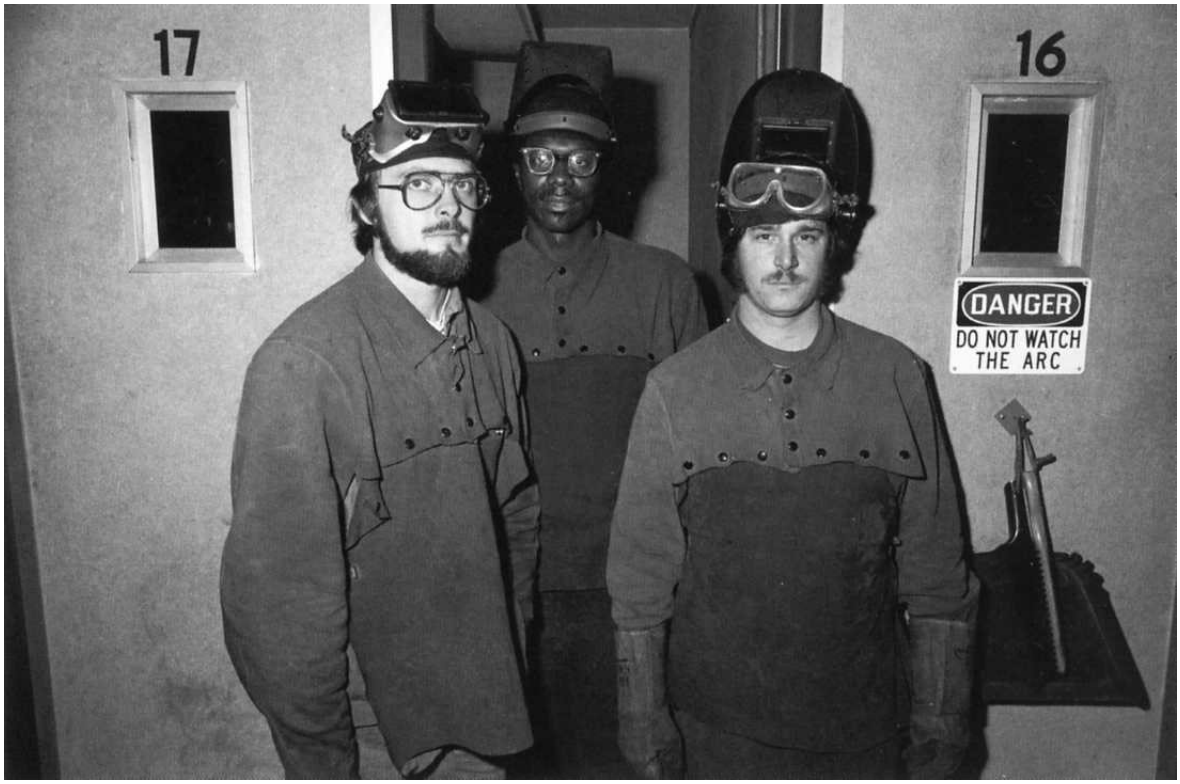


Figura 144 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

Figura 145 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

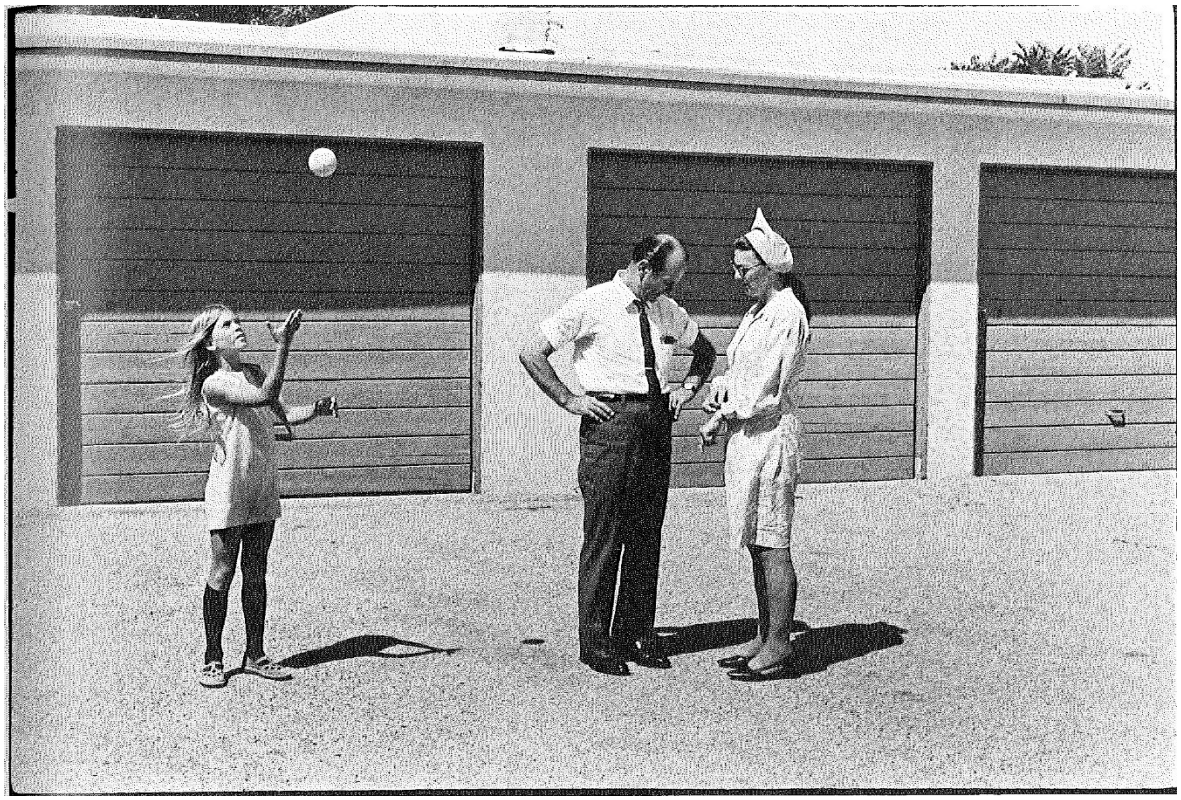


Figura 146 Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973

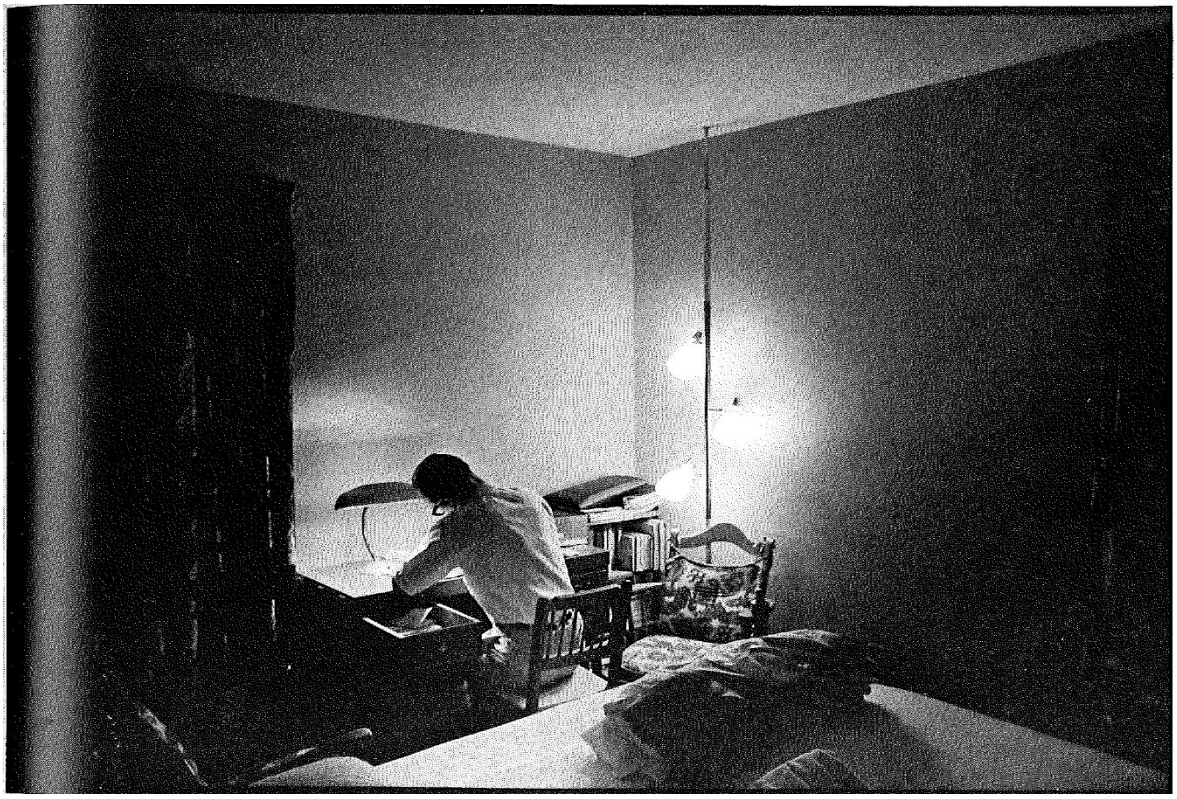


Figura 147 Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973

Figura 148 Allan Sekula, *This Ain't China*, 1974

Figura 149 Allan Sekula, *This Ain't China*, 1974

Figura 150 Allan Sekula, *This Ain't China*, 1974

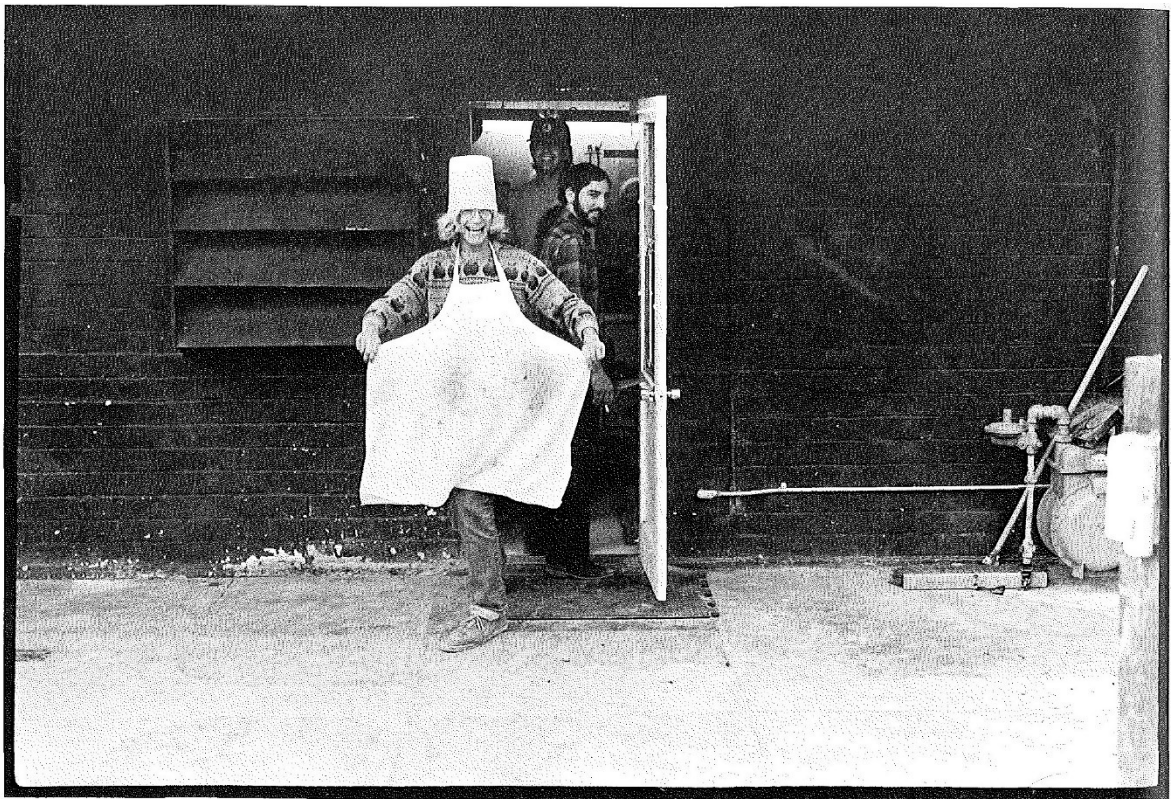


Figura 151 Allan Sekula, *This Ain't China*, 1974

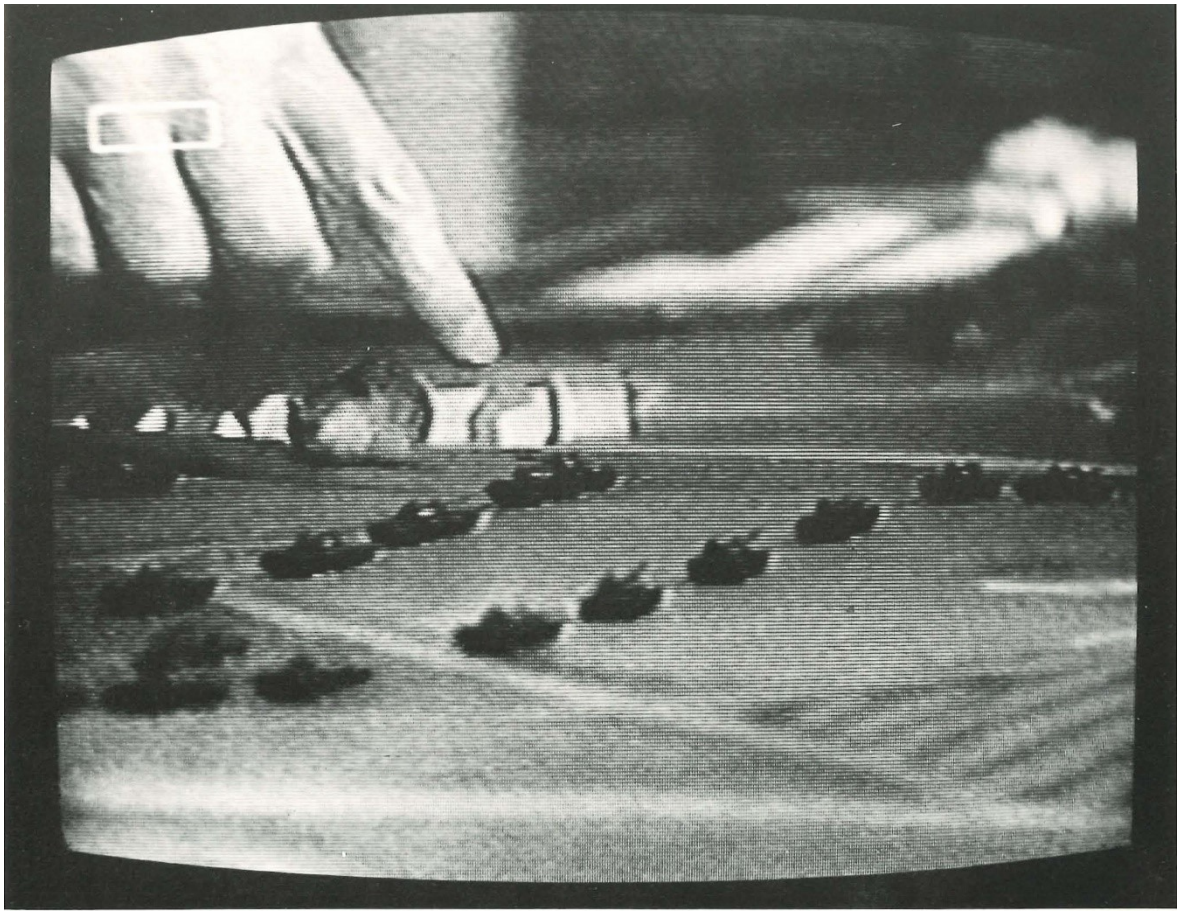


Figura 152 Allan Sekula, *Sketch for a Geography Lesson*, 1983

Figura 153 Allan Sekula, *Inco smelter*, da *Geography Lesson: Canadian Notes*, 1985-86

Figura 154 Allan Sekula, *Bank of Canada, February 1986*, da *Geography Lesson: Canadian Notes*, 1985-86

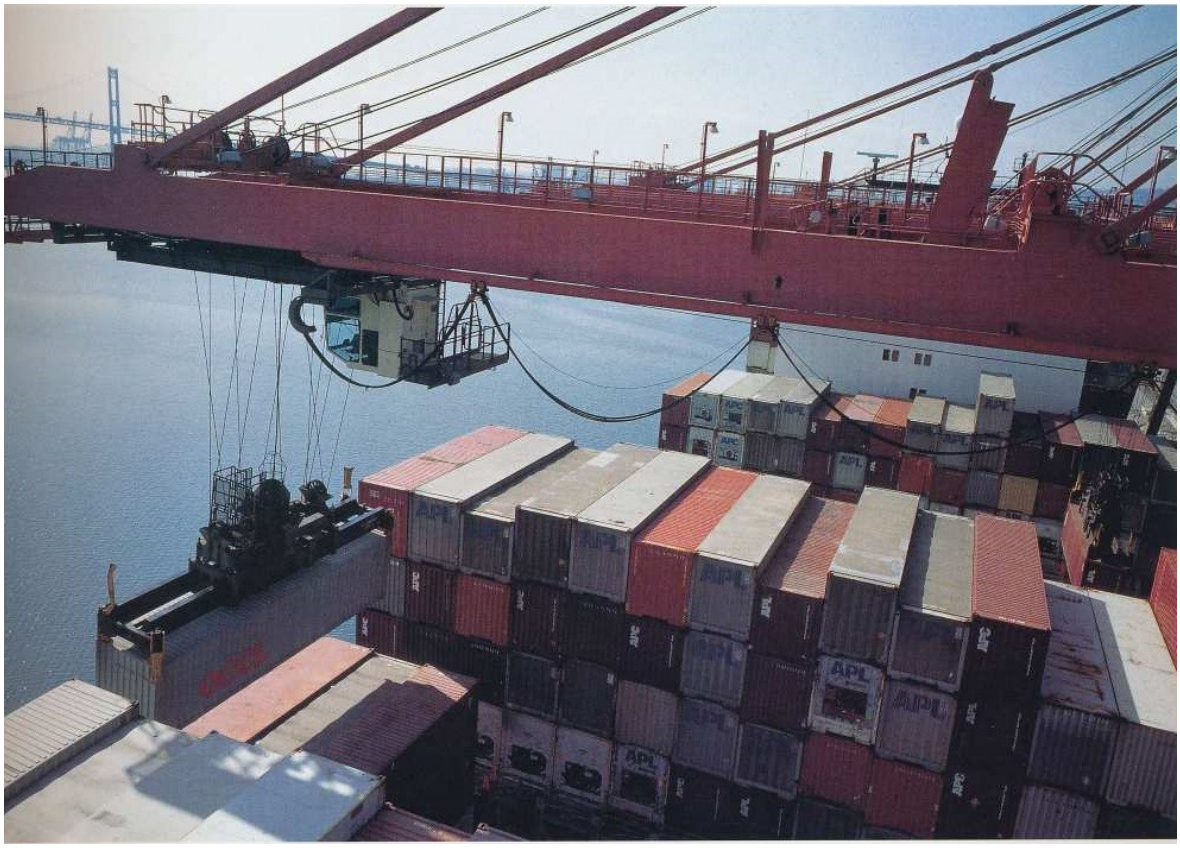


Figura 155 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbor. San Pedro. California. November 1992

Figura 156 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Panorama. Mid-Atlantic. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Figura 157 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Testing robot-truck designed to move containers within automated ECT/Sea-Land cargo terminal. Maasvlakte. Port of Rotterdam, the Netherlands. September 1992

Figura 158 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Bo'sun driving the forward winch. Mooring at ECT/Sea-Land Terminal. Maasvlakte. Port of Rotterdam. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Fig. 22
Andy Warhol, *Brillo Box (Soap Pads)*, silkscreen on wood, 1964.

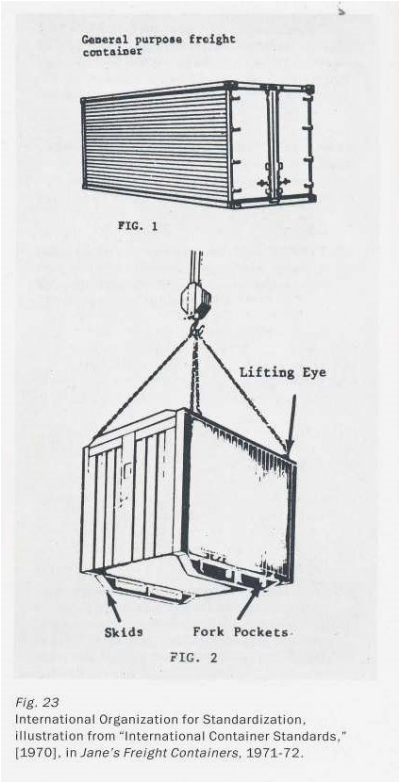


Fig. 23
International Organization for Standardization, illustration from "International Container Standards," [1970], in *Jane's Freight Containers*, 1971-72.

Figura 159 Illustrazioni tratte dal volume *Fish Story*, 1995

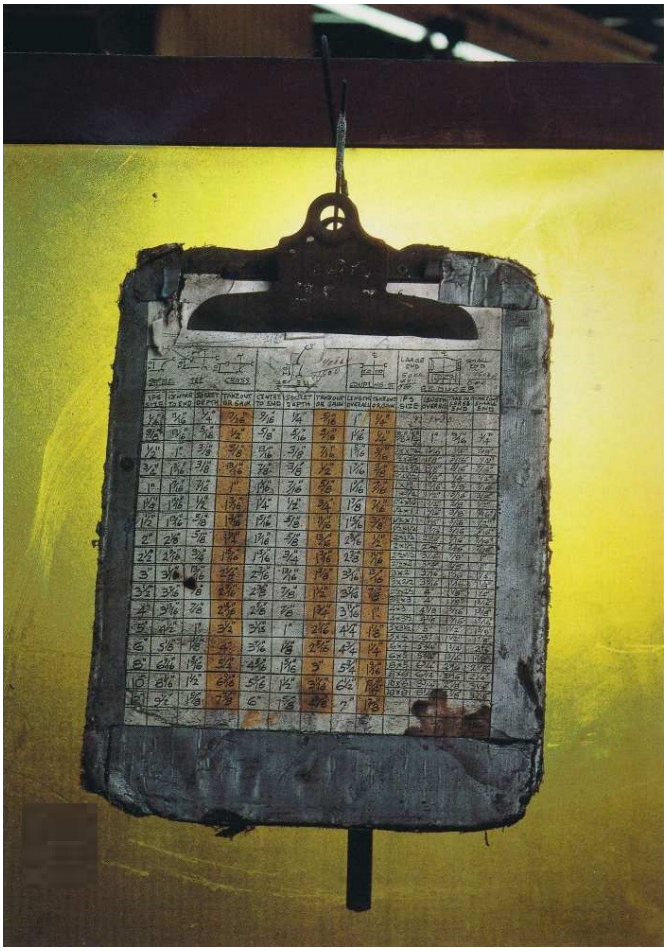


Figura 160 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro. California. July 1991

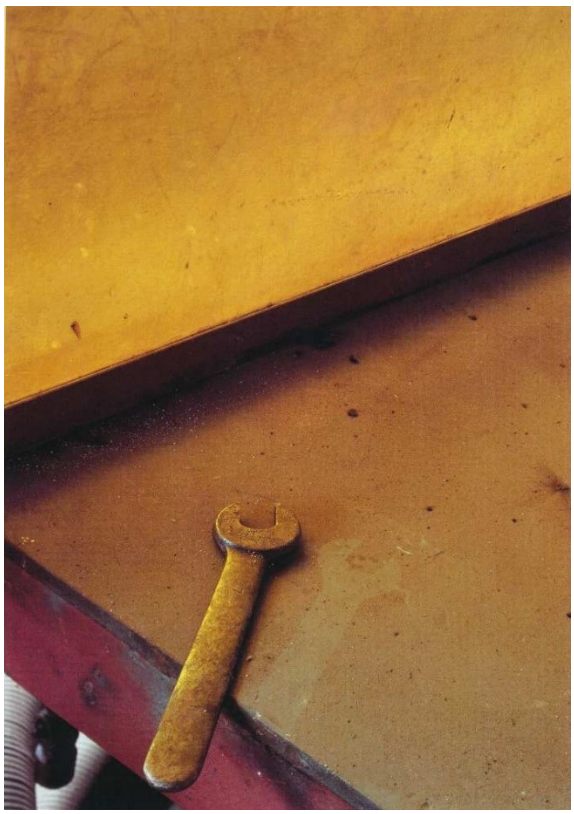


Figura 161 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro. California. July 1991

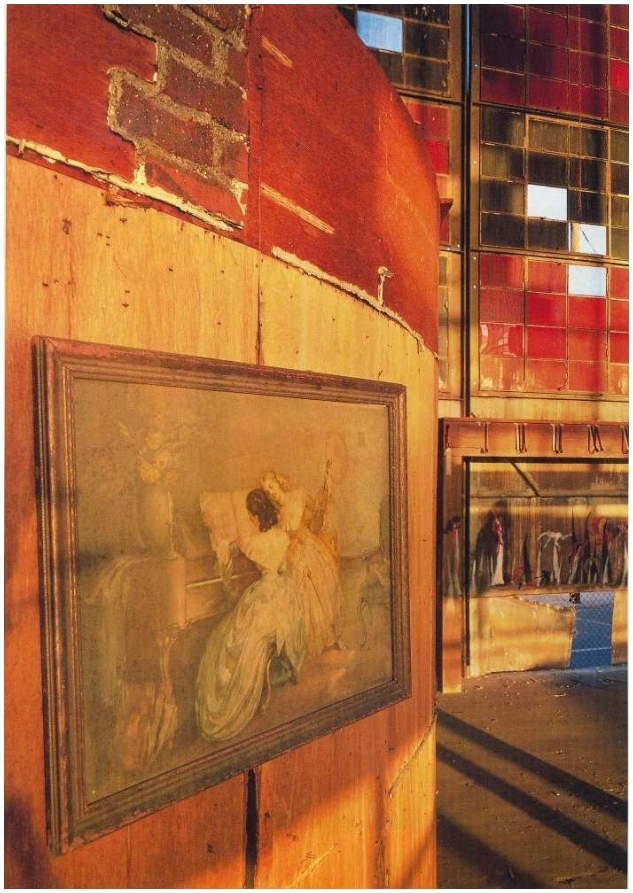


Figura 162 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Remnants of a movie set. Abandoned shipyard. Los Angeles harbor. Terminal Island. California. January 1993

Figura 163 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Company golf course reserved for visiting shipowners. Hyundai shipyard. South Korea. September 1993

Figura 164 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Billboard announcing plans for an amusement park on the site of Ilsan fishing village. South Korea. September 1993

Figura 165 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Doomed fishing village of Ilsan. South Korea. September 1993

Figura 166 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Kim Kyung-Seok, a fisherman for thirteen years, now a factory worker in a Hyundai subsidiary. Ilsan fishing village. South Korea. September 1993

Figura 167 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Fugitive eel. Chagalchi fish market. Pusan. South Korea. September 1993

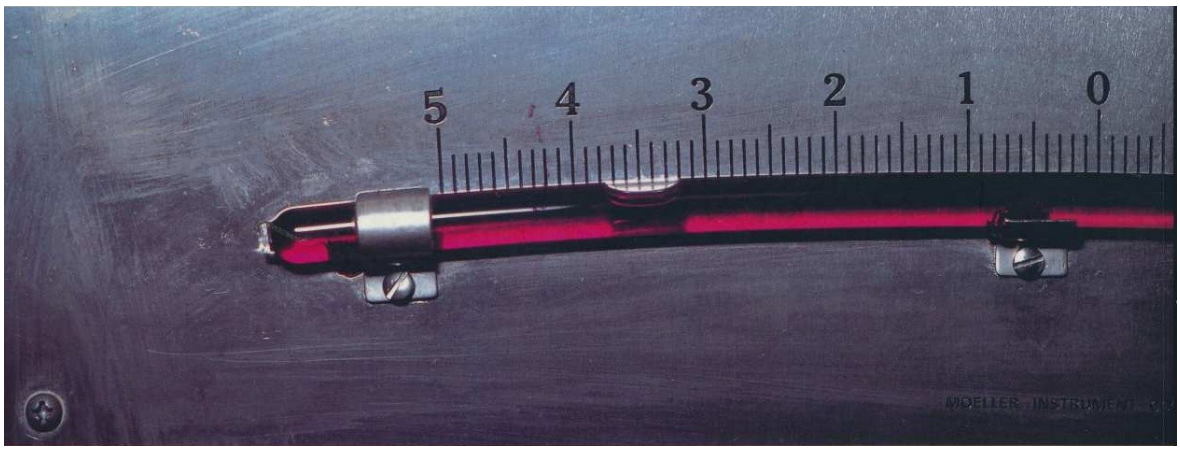


Figura 168 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Detail. Inclinometer. Mid-Atlantic. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Figura 169 Allan Sekula, *Tsukiji*, 2001, still

Figura 170 Allan Sekula, *Lottery of the Sea*, 2006, still

Figura 171 Allan Sekula e Noël Burch, *The Forgotten Space*, 2010, still

Figura 172 Allan Sekula e Noël Burch, *The Forgotten Space*, 2010, still

Figura 174 Allan Sekula, *Bilbao*, 1998, dittico di fotografie

Figura 173 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: “Lead Fish”, variant of a conference room designed for the Chiat/Dayadvertising agency. Architect: Frank Gehry. Installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 1988

Figura 174 Allan Sekula, *Bilbao*, 1998, dittico di fotografie

Figura 175 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: The LNG carrier *Hyundai Utopia*, designed to transport liquified natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan

Figura 176 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Model of ironclad "turtle ship" used by Admiral Yi Sun-Sin to defeat invading Japanese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters

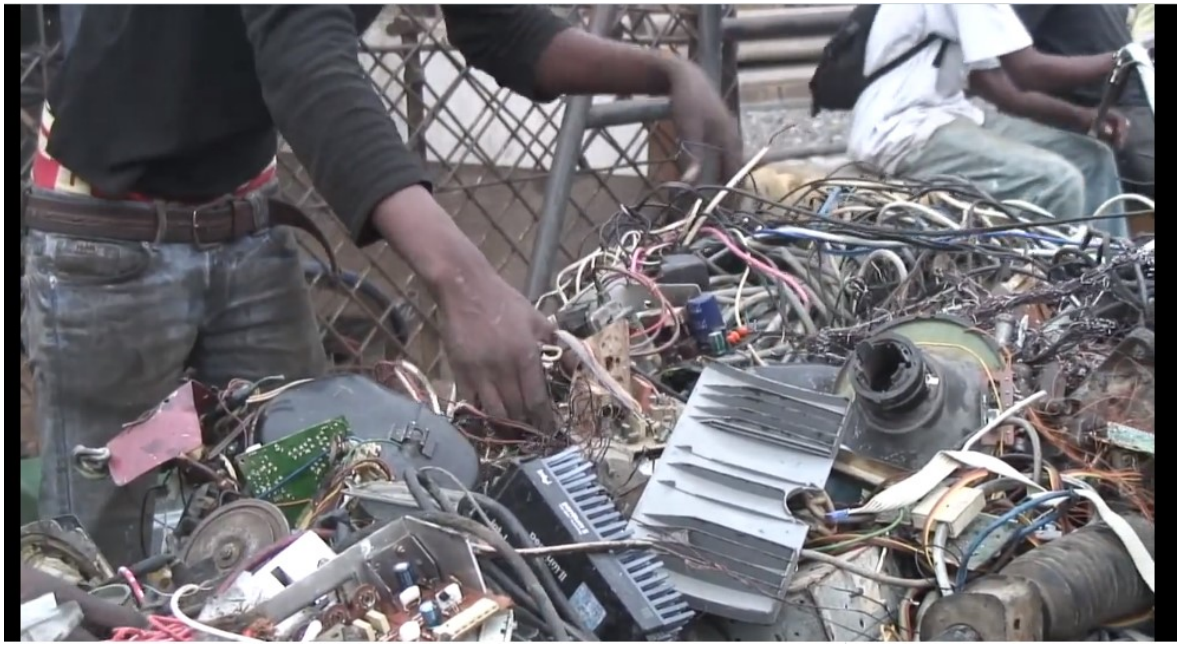


Figure 177-178 David Fedele, *E-WASTELAND*, 2012, HD video, colore, sonoro, 20', still

Figure 178-181 David Fedele, *E-WASTELAND*, 2012, HD video, colore, sonoro, 20', still

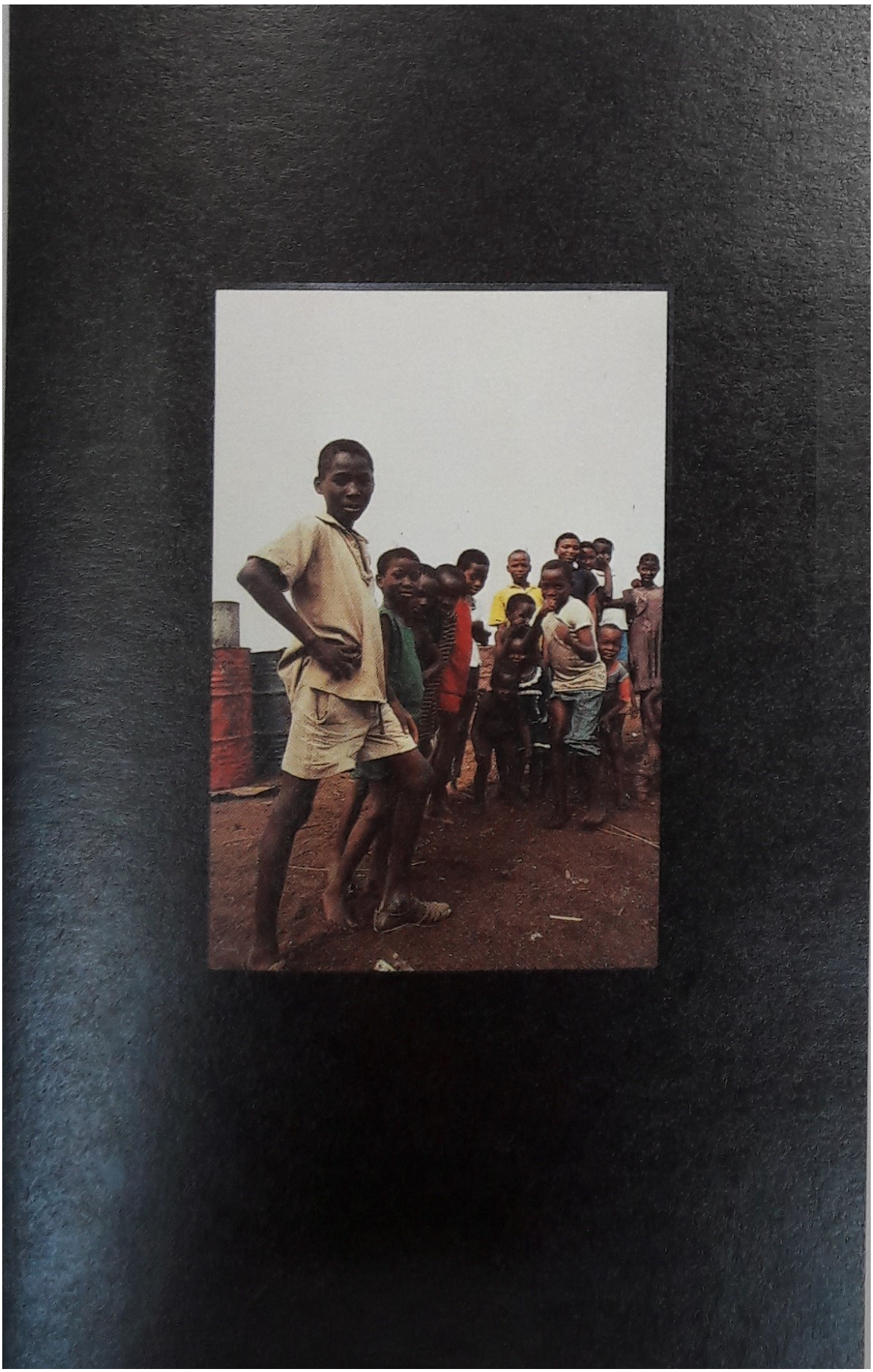


Figura 182 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di *light boxes* e specchio serigrafato, dettaglio

Figure 183-184 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di *light boxes* e specchio serigrafato, dettaglio

Figura 185 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di *light boxes* e specchio serigrafato, dettaglio

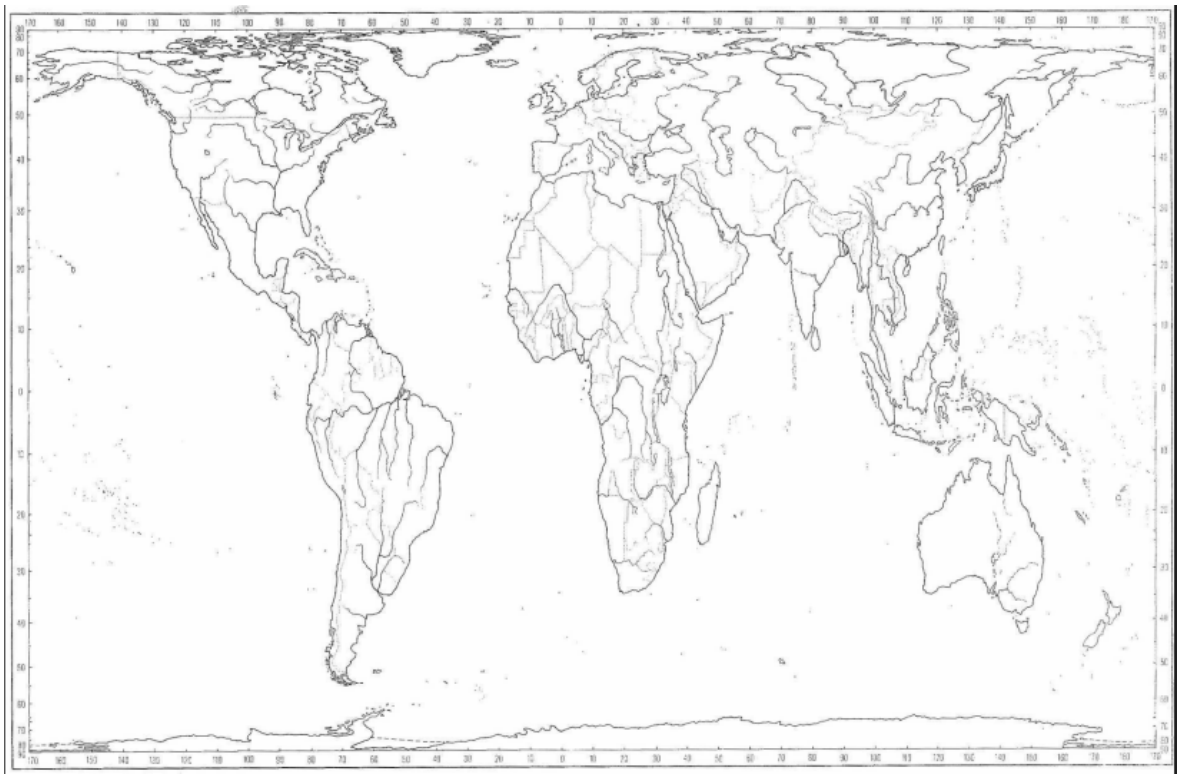


Figura 186 Proiezione di Arno Peters (1974) da *La nuova cartografia* di Arno Peters (Roma, ASAL, 1988)

Figura 187 Proiezione di Gerardo Mercatore (1569) da *La nuova cartografia* di Arno Peters (Roma, ASAL, 1988)

Figura 188 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di *light boxes* e specchio serigrafato, dettaglio

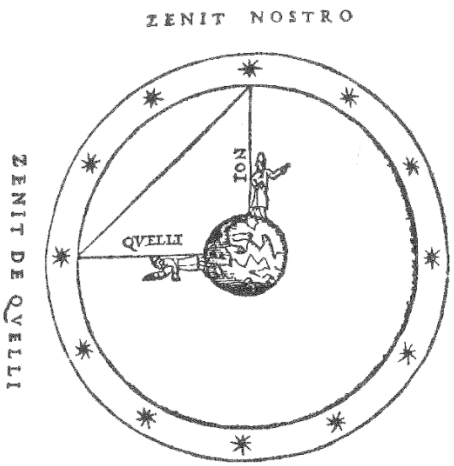


Figura 189 Diagramma di Amerigo Vespucci da *Mundus Novus* (1503 circa)

Figura 190 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light boxes* e specchi, visione di insieme

Figura 191 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light boxes* e specchi, dettaglio

Figura 192 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light boxes* e specchi, dettaglio

Figura 193 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light box* e specchio rotto in cinque pezzi

Figura 194 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1991, installazione di *light boxes*, fusti metallici e acqua, visione di insieme

Figura 195 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1991, installazione di *light boxes*, fusti metallici e acqua, dettaglio

Figura 196 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1991, installazione di *light boxes*, fusti metallici e acqua, dettaglio

Figura 197 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1991, installazione di *light boxes*, fusti metallici e acqua, dettaglio

Figura 198 Pieter Hugo, *The Hyena Men of Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 199 Pieter Hugo, *Jan, Martie, Kayala, Florence and Basil Meyer in their home*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

Figura 200 Pieter Hugo, *Yaw Francis, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

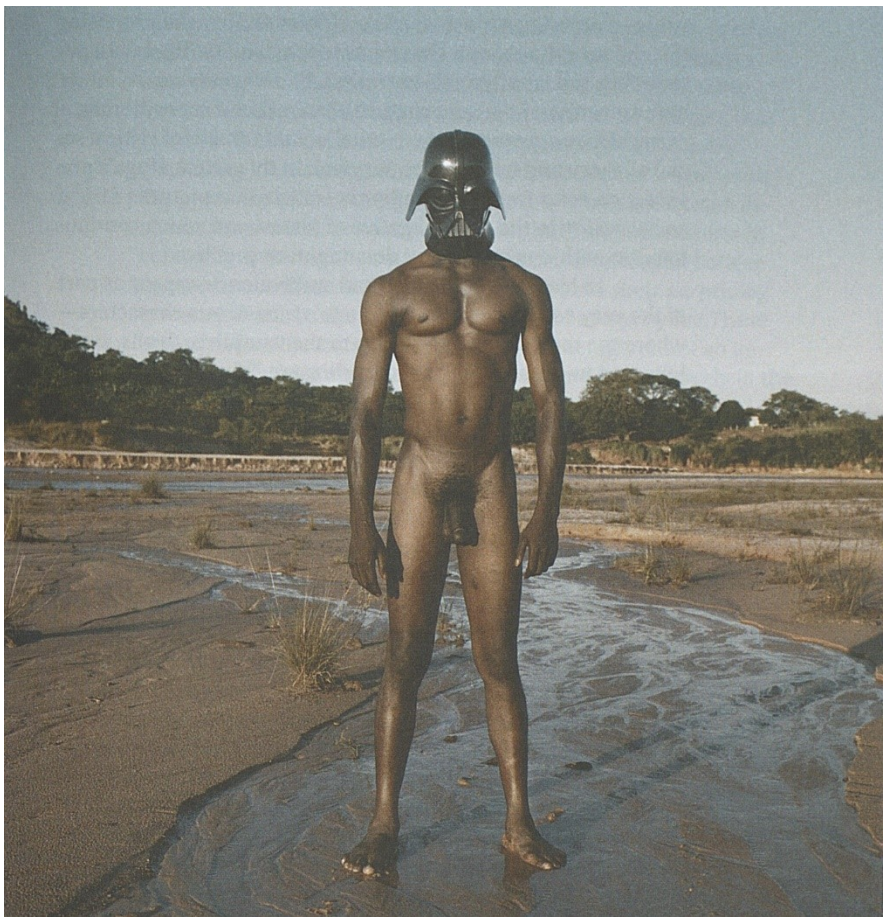


Figura 201 Pieter Hugo, *Azuka Adindu, Enugu, Nigeria*, 2008, dalla serie *Nollywood*

Figura 202 Pieter Hugo, *At the abandoned Campbell copper mine*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

Figura 203 Pieter Hugo, *Steven Amoako, Techiman District, Ghana*, 2005, dalla serie *The Wild Honey Collector*

Figura 204 Pieter Hugo, *Jatto with Mainasara, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 205 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 206 Pieter Hugo, *Mummy Ahmadu and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 207 Pieter Hugo, *Mummy Ahmadu and a snake charmer with a rock python, Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 208 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Lagos, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 209 Pieter Hugo, *Garuba Yawu with Mora, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 210 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Lagos, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 211 Pieter Hugo, *Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 212 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 213 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 214 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 215 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 216 Pieter Hugo, *Yakubu Al Hasan, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 217 Pieter Hugo, *Amama Suleiman, Agbogbloshie Market, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 218 Pieter Hugo, *Agbogbloshie Market, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 219 Pieter Hugo, *Aissah Salifu, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2010, dalla serie *Permanent Error*

Figura 220 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 221 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 222 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 223 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 224 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 225 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 226 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 227 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 228 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 229 Pieter Hugo, *The veld outside town*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

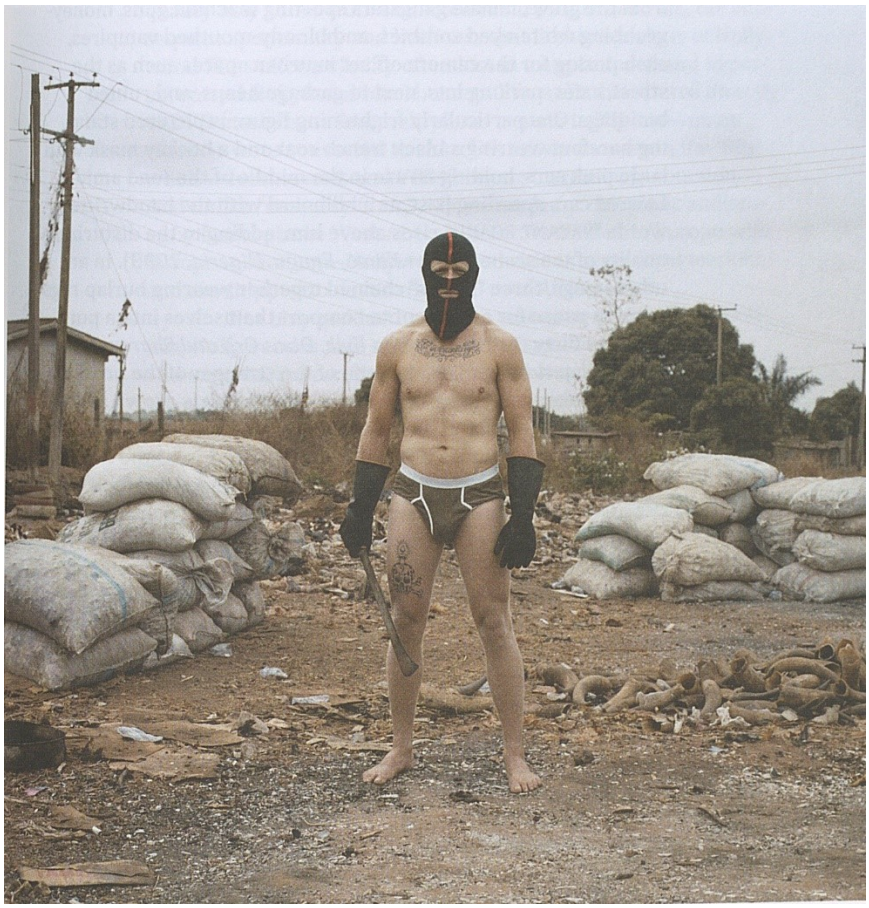


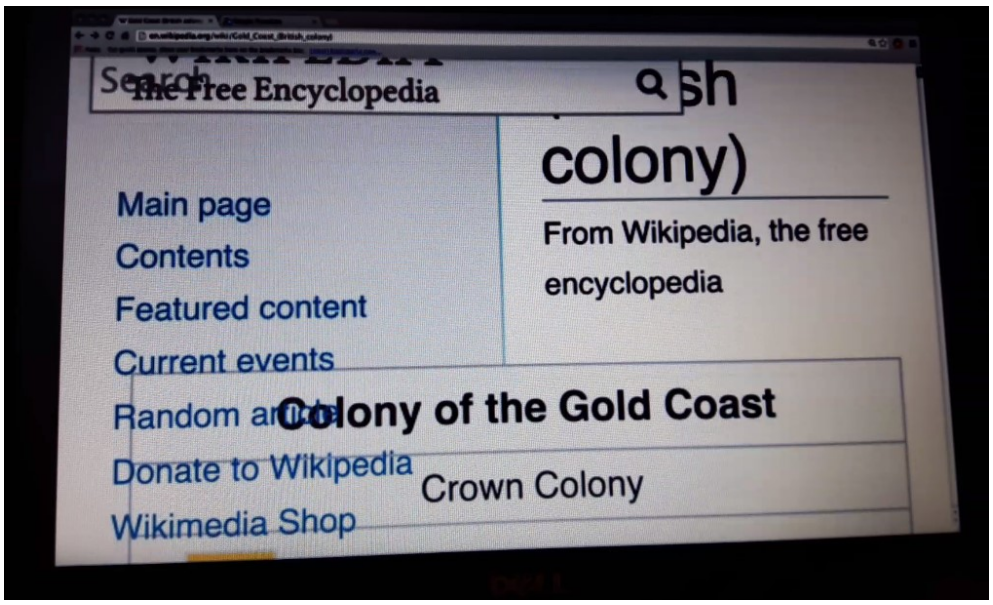
Figura 230 Pieter Hugo, *Pieter Hugo*, Enugu, Nigeria, 2009, dalla serie *Nollywood*

Figura 231 Pieter Hugo, *Umoru Murtala with School Boy, Asaba, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 232 Pieter Hugo, *Martin Kofi, Techiman District, Ghana*, 2005, dalla serie *The Wild Honey Collector*

Figura 233 Pieter Hugo, *Naasra Yeti, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 234 Pieter Hugo, *Yakubu Al Hasan, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*



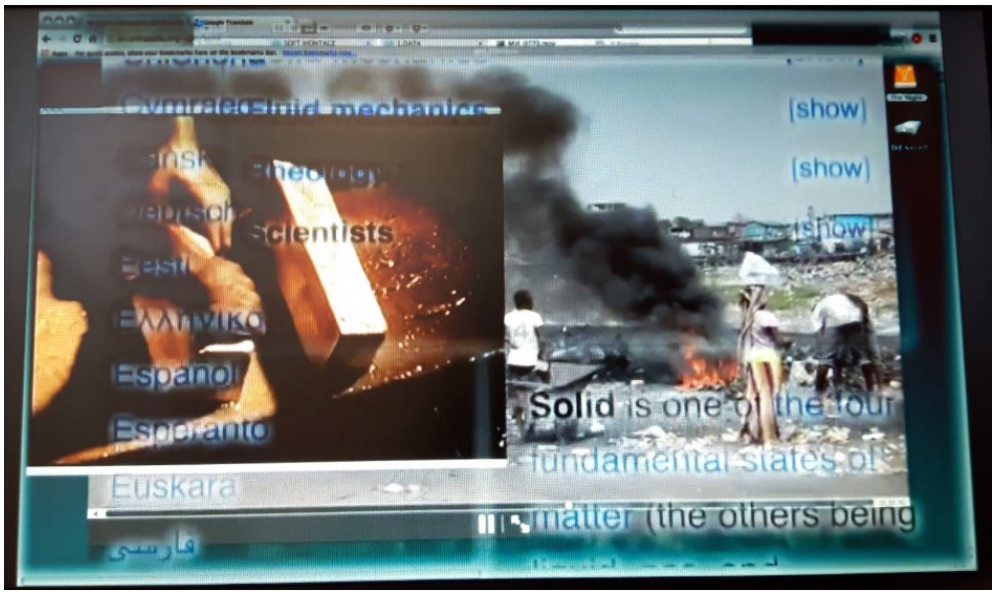
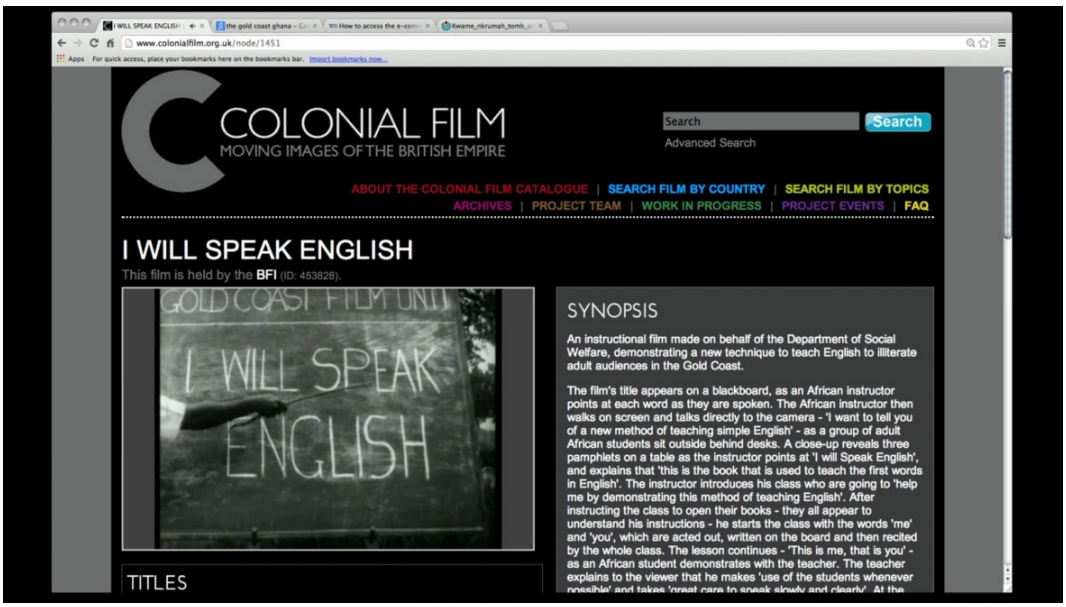
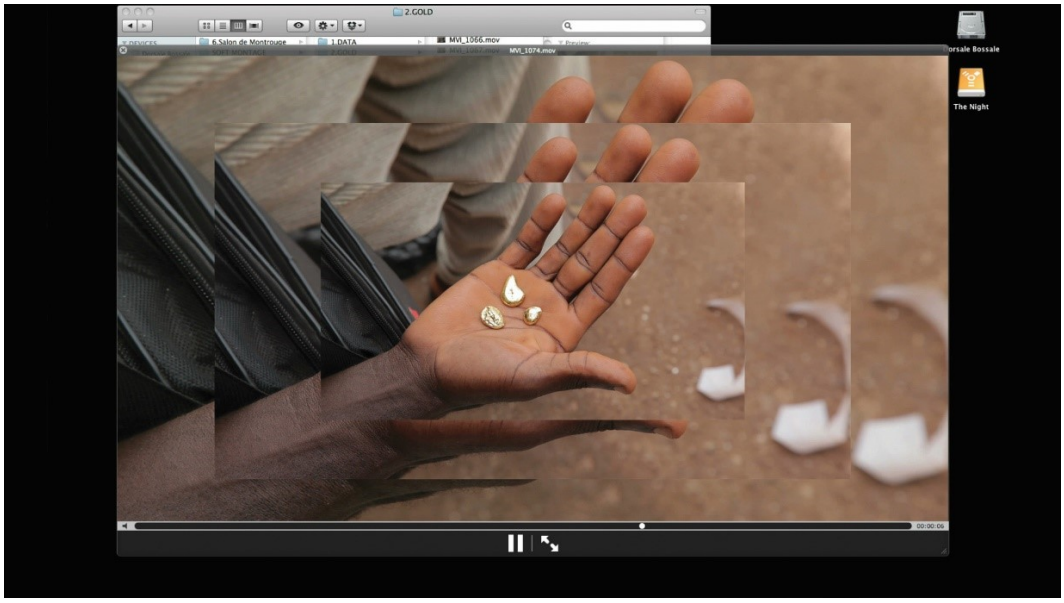


Figure 235-237 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still





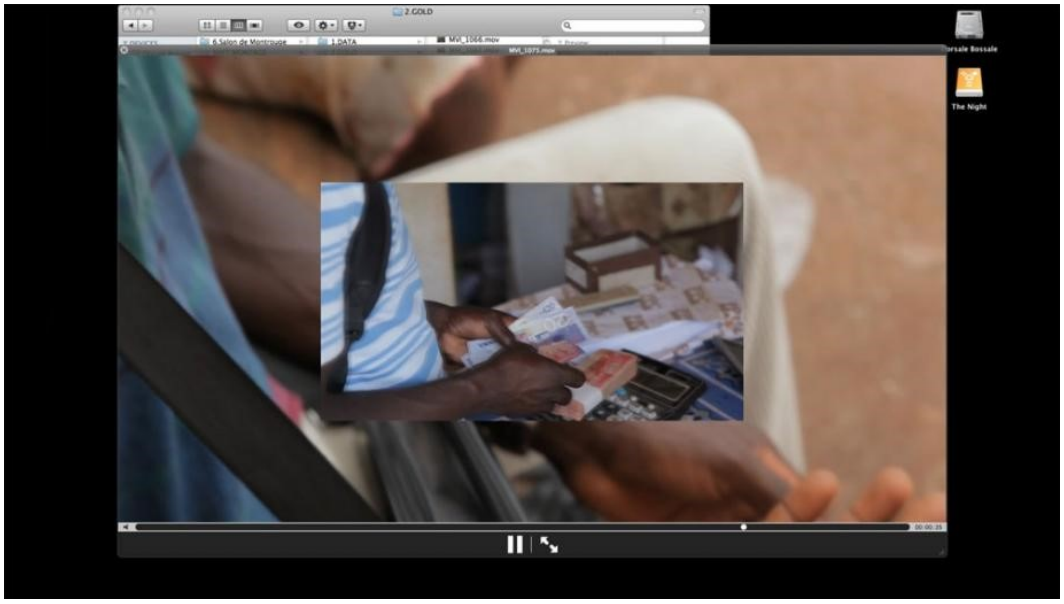
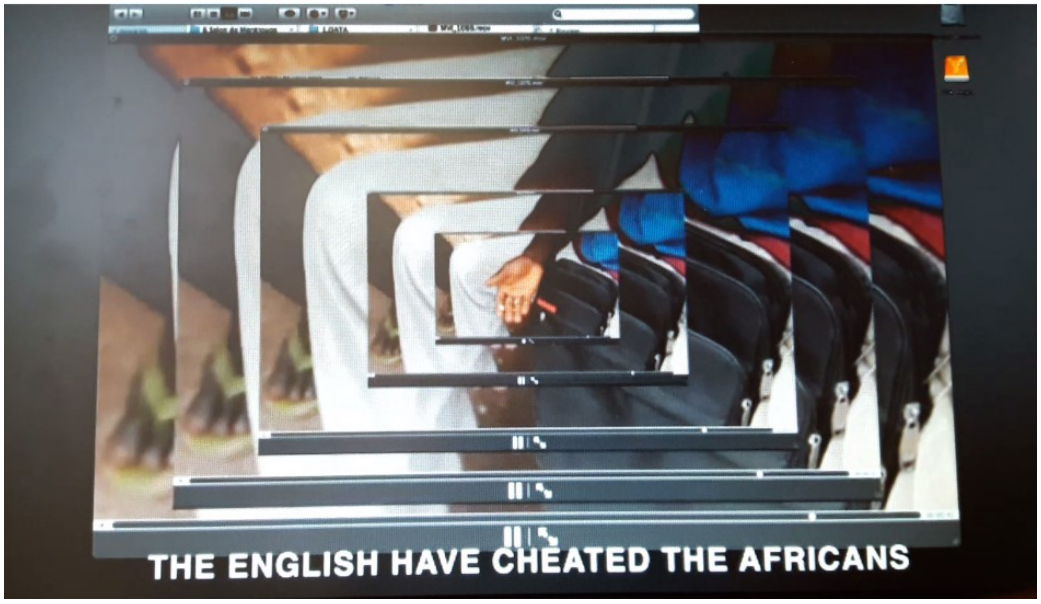


Figure 238-240 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still



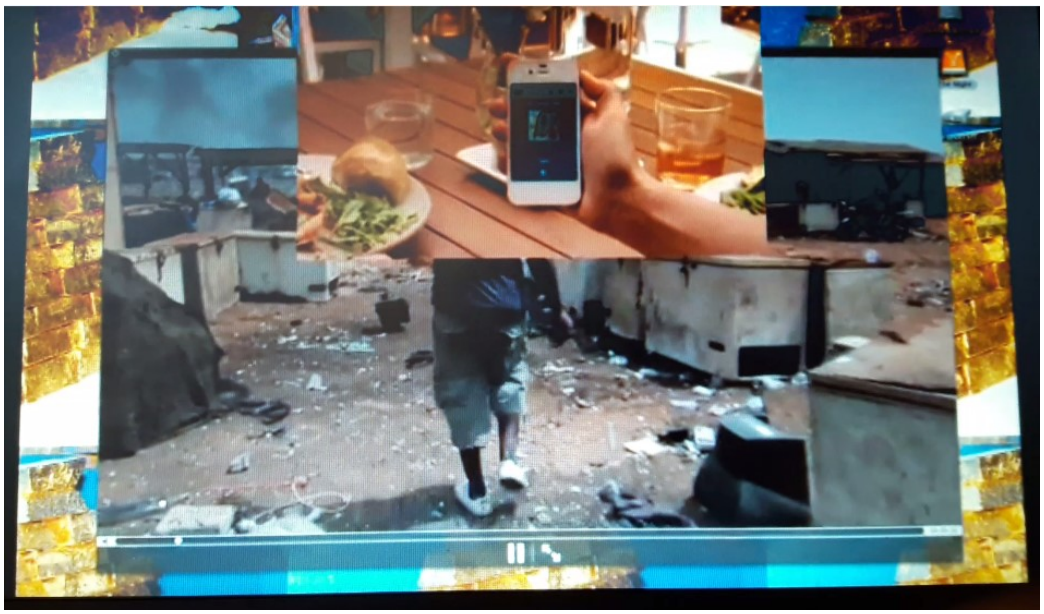
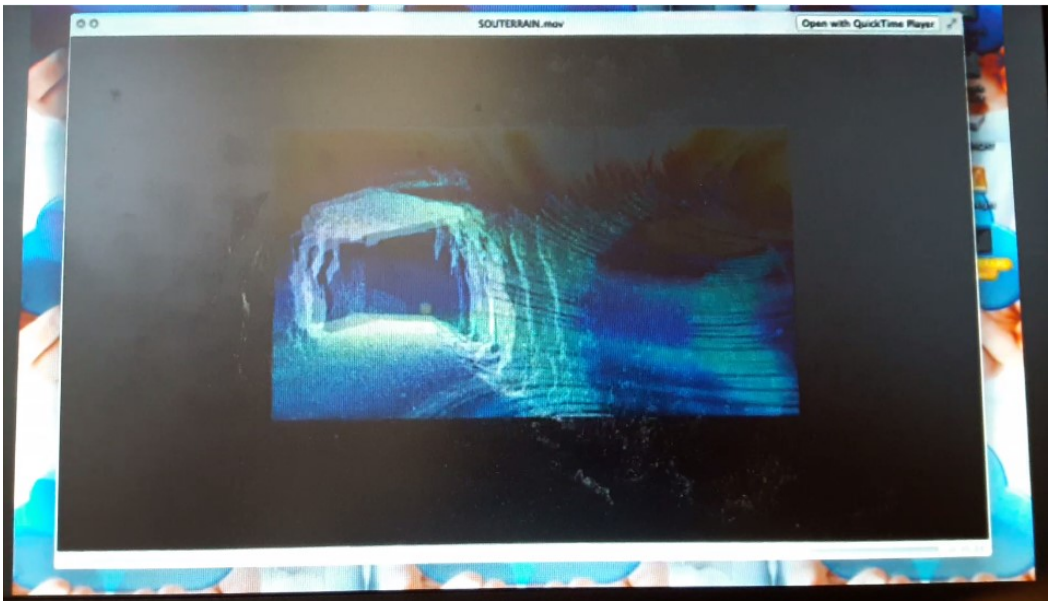


Figure 241-243 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still



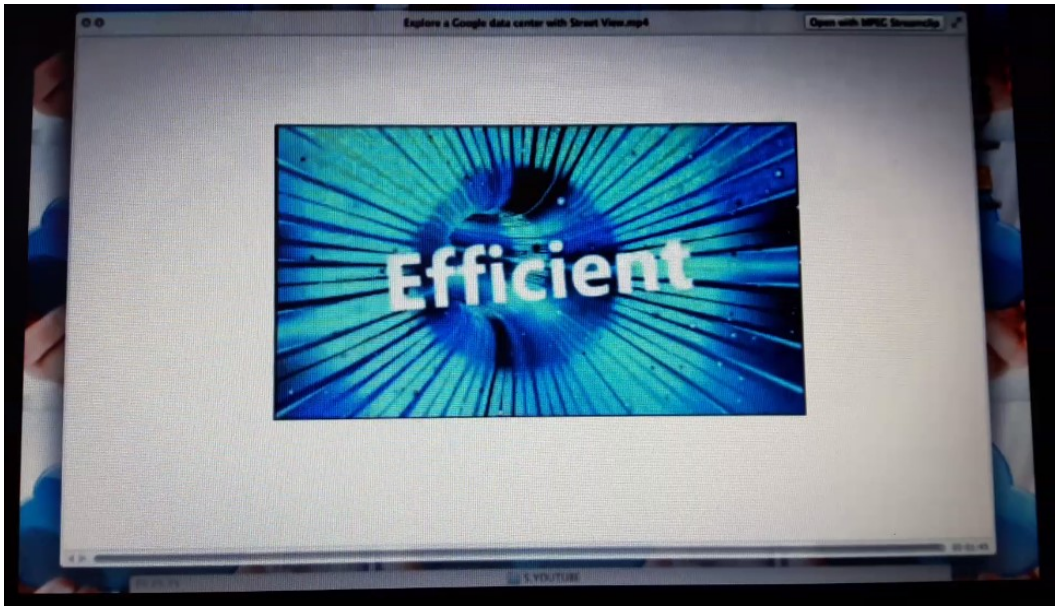
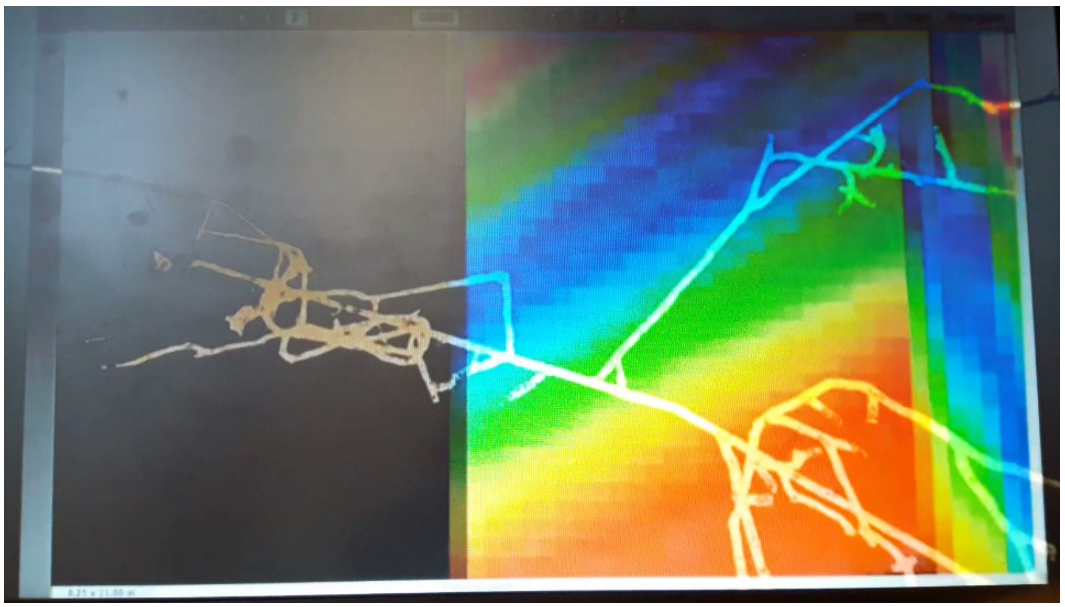


Figure 244-246 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still



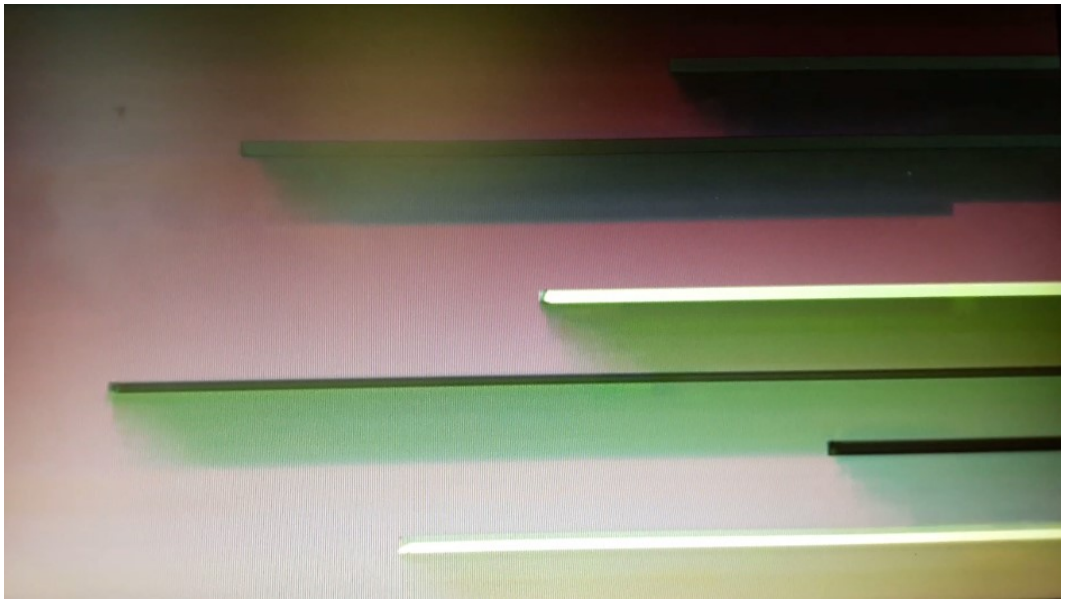


Figure 247-249 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still

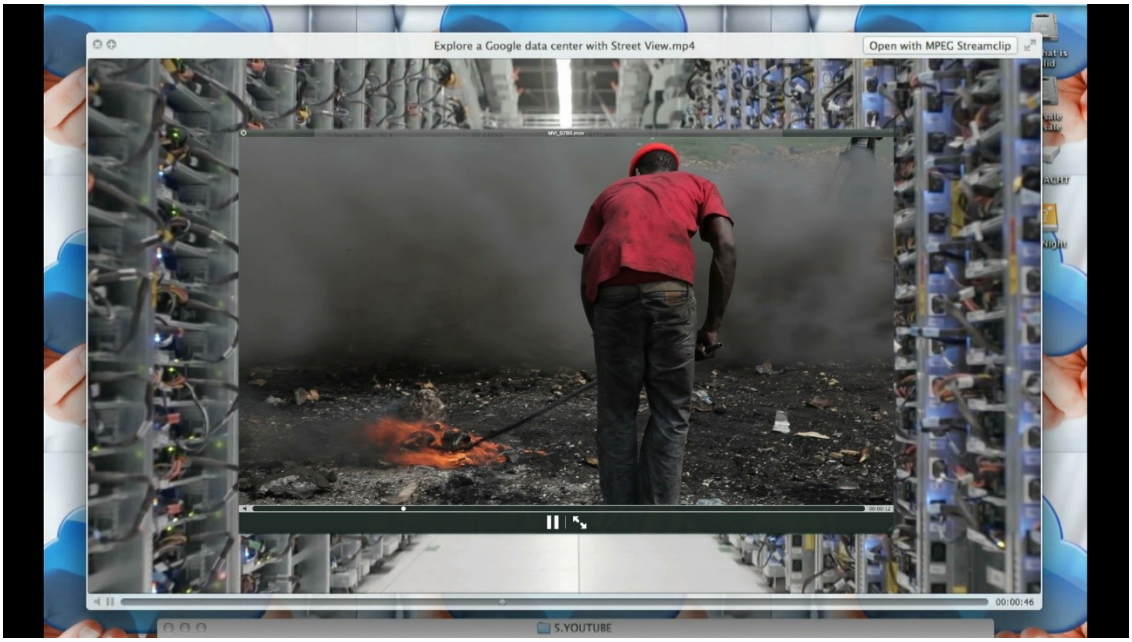


Figura 250 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still

Figura 251 Still dal video *Explore a Google data center with Street View*, YouTube

A 2008 Smithsonian Museum of Natural History advertisement targets teenage audiences. Design by Holly Harter graphic design.

Figura 252 Illustrazione dell’articolo *Too Much World: Is the Internet Dead?* di Hito Steyerl

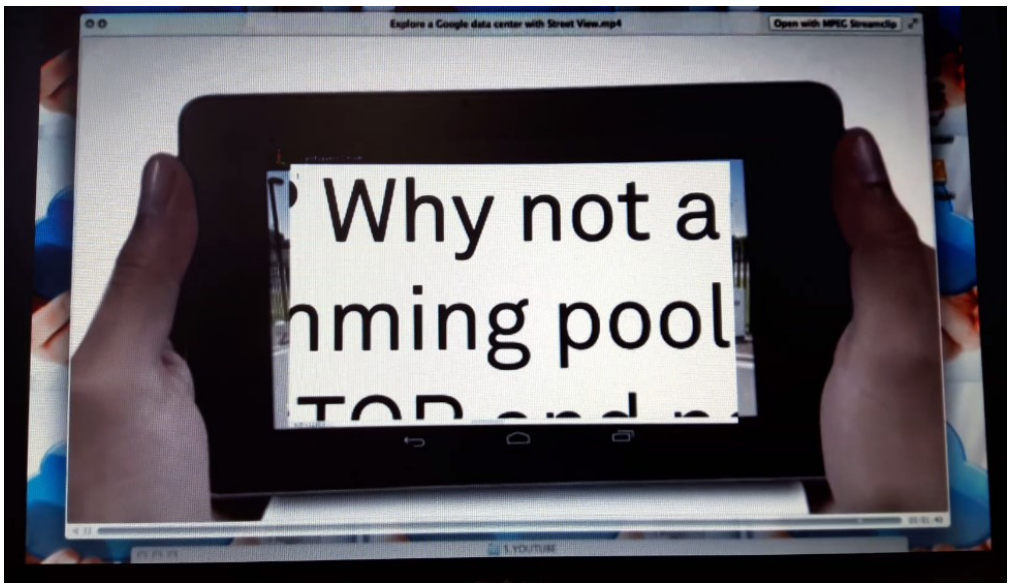


Figure 253-254 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15’43”, still

Figura 255 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 256 Ai Weiwei, *Nizip Camp, Gaziantep, Turkey*, 27 marzo 2016

Figura 257 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Rustem Imambekov sits in the locomotive of a train travelling to the city of Khorgos, which straddles the border between China and Kazakhstan. Khorgos aims to serve as a gateway for Chinese goods heading west

Figura 258 Ai Weiwei, *Kutupalong Camp, Ukhia, Bangladesh*, 3 ottobre 2016

Figura 259 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Workers outside Turpan, China, are constructing routes vital to the Belt and Road Initiative

Figura 260 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: A train carrying Chinese goods leaves the dry port in Khorgos, heading west. The rail gauges in the former Soviet states are different from those in China, so freight has to be transferred between trains before it can continue on toward Europe

Figura 261 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Workers harvest cotton in Turkestan, in southern Kazakhstan. The city was an important stop for the ancient caravan trade, and its location puts it at the heart of the planned network of roads and rails connecting China to the West

Elenco delle illustrazioni

Capitolo 1

Figura 1 Aleksandr Rodčenko, *Suchov-Sendeturm (Shuchov transmission tower)*, 1929

Figura 2 Diane Arbus, *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y.*, 1970, MOCA, stampa in gelatina d'argento, 38.1 x 38.1 cm

Figura 3 Bernd Becher and Hilla Becher, *Pitheads*, 1974

Figura 4 August Sander, *Giovane commerciante*, 1927

Figura 5 Berenice Abbott, *Ferramenta, 316-318 Bowery, New York*, 1938

Figura 6 Walker Evans, *Vetrina di negozio, Bethlehem, Pennsylvania*, 1935

Figura 7 August Sander, *Agente immobiliare*, 1928

Figura 8 August Sander, *Pasticciere*, 1928

Figura 9 Margaret Bourke-White, *Casa di un mezzadro*, 1937

Figura 10 Russell Lee, *Le mani di una contadina, Woodbury County, Iowa*, 1936

Figura 11 Dorothea Lange, *Madre migrante*, 1936

Figura 12 Bob Adelman, *Harvey's store. Coy*, 1966, dalla serie *Down Home*, 1972

Figura 13 Don McCullin, *Durante la battaglia di Hué*, Vietnam, 1968

Figura 14 Sebastião Salgado, *Sahel*, 1985

Figura 15 Jean-Louis Courtinat, *Centro d'accoglienza per persone senza fissa dimora*, Nanterre, Francia, 1995

Figura 16 Kevin Carter, *A vulture watching a starving child in Sudan*, 1993

Figura 17 Ronald S. Haeberle, *Vietnamese villagers, including children, huddle in terror moments before being killed by American troops at My Lai, Vietnam, March 16*, 1968

Capitolo 2

Figura 18 Ahlam Shibli, *Untitled (Goter n. 10), al Naqab, Palestine,* 2002 – 2003, stampa in gelatina d'argento, 38x57.7 cm ©Ahlam Shibli. Courtsey of the artist

Figura 19 Ahlam Shibli, *Untitled (Goter n. 25), al Naqab, Palestine,* 2002 – 2003, stampa in gelatina d'argento, 38x57.7 cm ©Ahlam Shibli. Courtsey of the artist

Figura 20 Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988, video, colore, sonoro, 15', still

Capitolo 3

Figura 21 Alfredo Jaar, *Cries and Whispers*, 1988, duratran e *light boxes*, due elementi: 45.7 × 243.8 × 17.8 cm, Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Howard and Donna Stone

Figure 22-29 Alfredo Jaar, *Introduction to a distant world*, 1985, video digitale, colore, sonoro, 9'30'', still e proiezione

Figure 30-32 Alfredo Jaar, *Rushes*, 1986, stampe a colori (electrostatic dot plotting), 106,7 x 71,1 cm ogni pannello, Spring Street Station, New York, dettagli

Figure 33-40 Alfredo Jaar, *Gold in the morning*, 1986, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 300 x 700 x 700 cm, visione di insieme e dettagli

Figure 41-44 Alfredo Jaar, *1 + 1 + 1*, 1987, installazione di *light boxes*, oggetti, dimensioni totali 125 x 480 x 180 cm, visione di insieme e dettagli

Figura 45 Alfredo Jaar, *Frame of Mind*, 1987, installazione di *light box*, specchio, cornice

Figura 46 Alfredo Jaar, *Out of Balance*, 1988, installazione di *light boxes*

Figura 47 Alfredo Jaar, *Coyote!*, 1988, installazione di *light box*, vasca con acqua

Figura 48 Robert Morris, visione di insieme dell'installazione della mostra del 1964, The Green Gallery, New York

Figura 49 Hans Haacke, *Les Must de Rembrandt*, 1986, installazione

Figure 50-51 Steve McQueen, *Bear*, 1993, 16 mm, film trasferito su video, bianco e nero, 10'35'', still

Figure 52-72 Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 24'12'', still

Figure 73-79 Steve McQueen, *Caribs' Leap*, 2002, Super 8mm, film trasferito su video, colore, sonoro, 28'53'' - 35mm, film trasferito su video, colore, senza suono, 12'6'', still

Figure 80-91 Steve McQueen, *Gravesend*, 2007, 35mm, film trasferito in digitale, colore, sonoro, 17'58'', still e proiezione

Figura 92 Diagramma *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, home page del sito dedicato al progetto

Figure 93-112 Ingrid Wildi Merino, *Arquitectura de las transferencias: arte, política y tecnología*, 2017, HD video, colore, sonoro, 50'08'', still

Capitolo 4

Figure 113-116 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, film in 16 mm, bianco e nero, still

Figura 117 Pubblicità della Elamex Communications

Figure 118-120 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, installazione tecnica mista, dettaglio

Figure 121-122 Ursula Biemann, *Border Project*, 1988, installazione tecnica mista, visione di insieme: *When tekkno turns to Sound of Poetry*, Kunstwerke, Berlino,1995 - *Environ 27 ans (peutêtre un peu plus)*, Athenée, Ginevra, 1997

Figure 123-140 Ursula Biemann, *Performing the Border*, 1999, video, colore, sonoro, 43', still

Figure 141-145 Allan Sekula, *School is a factory*, 1978-1980

Figure 146-147 Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973

Figure 148-151 Allan Sekula, *This Ain't China*, 1974

Figura 152 Allan Sekula, *Sketch for a Geography Lesson*, 1983

Figura 153 Allan Sekula, *Inco smelter*, da *Geography Lesson: Canadian Notes*, 1985-86

Figura 154 Allan Sekula, *Bank of Canada, February 1986*, da *Geography Lesson: Canadian Notes*, 1985-86

Figura 155 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbor. San Pedro. California. November 1992

Figura 156 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Panorama. Mid-Atlantic. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Figura 157 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Testing robot-truck designed to move containers within automated ECT/Sea-Land cargo terminal. Maasvlakte. Port of Rotterdam, the Netherlands. September 1992

Figura 158 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Bo'sun driving the forward winch. Mooring at ECT/Sea-Land Terminal. Maasvlakte. Port of Rotterdam. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Figura 159 Illustrazioni tratte dal volume *Fish Story*, 1995

Figura 160 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro. California. July 1991

Figura 161 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro. California. July 1991

Figura 162 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Remnants of a movie set. Abandoned shipyard. Los Angeles harbor. Terminal Island. California. January 1993

Figura 163 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Company golf course reserved for visiting shipowners. Hyundai shipyard. South Korea. September 1993

Figura 164 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Billboard announcing plans for an amusement park on the site of Ilsan fishing village. South Korea. September 1993

Figura 165 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Doomed fishing village of Ilsan. South Korea. September 1993

Figura 166 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Kim Kyung-Seok, a fisherman for thirteen years, now a factory worker in a Hyundai subsidiary. Ilsan fishing village. South Korea. September 1993

Figura 167 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Fugitive eel. Chagalchi fish market. Pusan. South Korea. September 1993

Figura 168 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Detail. Inclinometer. Mid-Atlantic. Voyage 167 of the container ship M/V *Sea-Land Quality* from Elizabeth, New Jersey, to Rotterdam. November 1993

Figura 169 Allan Sekula, *Tsukiji*, 2001, still

Figura 170 Allan Sekula, *Lottery of the Sea*, 2006, still

Figure 171-172 Allan Sekula e Noël Burch, *The Forgotten Space*, 2010, still

Figura 173 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: "Lead Fish", variant of a conference room designed for the Chiat/Dayadvertising agency. Architect: Frank Gehry. Installation at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 1988

Figura 174 Allan Sekula, *Bilbao*, 1998, dittico di fotografie

Figura 175 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: The LNG carrier *Hyundai Utopia*, designed to transport liquified natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan

Figura 176 Allan Sekula, *Fish Story*, 1989-1995: Model of ironclad "turtle ship" used by Admiral Yi Sun-Sin to defeat invading Japanese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters

Capitolo 5

Figure 177-181 David Fedele, *E-WASTELAND*, 2012, HD video, colore, sonoro, 20', still

Figure 182-185 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di *light boxes* e specchio serigrafato, dettaglio

Figura 186 Proiezione di Arno Peters (1974) da *La nuova cartografia* di Arno Peters (Roma, ASAL, 1988)

Figura 187 Proiezione di Gerardo Mercatore (1569) da *La nuova cartografia* di Arno Peters (Roma, ASAL, 1988)

Figura 188 Alfredo Jaar, *La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre (Geography = War)*, 1989, installazione di light boxes e specchio serigrafato, dettaglio

Figura 189 Diagramma di Amerigo Vespucci da *Mundus Novus* (1503 circa)

Figure 190-192 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light boxes* e specchi, visione di insieme e dettagli

Figura 193 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1990, installazione di *light box* e specchio rotto in cinque pezzi

Figure 194-197 Alfredo Jaar, *Geography = War*, 1991, installazione di *light boxes*, fusti metallici e acqua, visione di insieme e dettaglio

Figura 198 Pieter Hugo, *The Hyena Men of Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 199 Pieter Hugo, *Jan, Martie, Kayala, Florence and Basil Meyer in their home*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

Figura 200 Pieter Hugo, *Yaw Francis, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 201 Pieter Hugo, *Azuka Adindu, Enugu, Nigeria*, 2008, dalla serie *Nollywood*

Figura 202 Pieter Hugo, *At the abandoned Campbell copper mine*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

Figura 203 Pieter Hugo, *Steven Amoako, Techiman District, Ghana*, 2005, dalla serie *The Wild Honey Collector*

Figura 204 Pieter Hugo, *Jatto with Mainasara, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 205 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 206 Pieter Hugo, *Mummy Ahmadu and Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 207 Pieter Hugo, *Mummy Ahmadu and a snake charmer with a rock python, Abuja, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 208 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Lagos, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 209 Pieter Hugo, *Garuba Yawu with Mora, Ogere-Remo, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 210 Pieter Hugo, *Abdullahi Mohammed with Mainasara, Lagos, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 211 Pieter Hugo, *Mallam Mantari Lamal with Mainasara, Nigeria*, 2005, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figure 212-215 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 216 Pieter Hugo, *Yakubu Al Hasan, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 217 Pieter Hugo, *Amama Suleiman, Agbogbloshie Market, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 218 Pieter Hugo, *Agbogbloshie Market, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 219 Pieter Hugo, *Aissah Salifu, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2010, dalla serie *Permanent Error*

Figure 220-228 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 229 Pieter Hugo, *The veld outside town*, 2006, dalla serie *Messina/Musina*

Figura 230 Pieter Hugo, *Pieter Hugo*, Enugu, Nigeria, 2009, dalla serie *Nollywood*

Figura 231 Pieter Hugo, *Umoru Murtala with School Boy, Asaba, Nigeria*, 2007, dalla serie *The Hyena & Other Men*

Figura 232 Pieter Hugo, *Martin Kofi, Techiman District, Ghana*, 2005, dalla serie *The Wild Honey Collector*

Figura 233 Pieter Hugo, *Naasra Yeti, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figura 234 Pieter Hugo, *Yakubu Al Hasan, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Figure 235-250 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15'43", still

Figura 251 Still dal video *Explore a Google data center with Street View*, YouTube

Figura 252 Illustrazione dell'articolo *Too Much World: Is the Internet Dead?* di Hito Steyerl

Figure 253-254 Louis Henderson, *All That is Solid*, 2014, HD video, 16:9, 15'43", still

Figura 255 Pieter Hugo, *Untitled, Agbogbloshie Market, Accra, Ghana*, 2009, dalla serie *Permanent Error*

Conclusioni

Figura 256 Ai Weiwei, *Nizip Camp, Gaziantep, Turkey*, 27 marzo 2016

Figura 257 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Rustem Imambekov sits in the locomotive of a train travelling to the city of Khorgos, which straddles the border between China and Kazakhstan. Khorgos aims to serve as a gateway for Chinese goods heading west

Figura 258 Ai Weiwei, *Kutupalong Camp, Ukhia, Bangladesh*, 3 ottobre 2016

Figura 259 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Workers outside Turpan, China, are constructing routes vital to the Belt and Road Initiative

Figura 260 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: A train carrying Chinese goods leaves the dry port in Khorgos, heading west. The rail gauges in the former Soviet states are different from those in China, so freight has to be transferred between trains before it can continue on toward Europe

Figura 261 Davide Monteleone, *A New Silk Road*, 2017: Workers harvest cotton in Turkestan, in southern Kazakhstan. The city was an important stop for the ancient caravan trade, and its location puts it at the heart of the planned network of roads and rails connecting China to the West

Bibliografia

Bibliografia generale

45. Esposizione Internazionale d'Arte: punti cardinali dell'arte, Edizioni La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia 1993

53. Esposizione Internazionale d'Arte: Fare Mondi, Edizioni La Biennale di Venezia, Marsilio Editori, Venezia, 2009

Acosta, Alberto, *Extractivism and neoextractivism: two sides of the same curse*, in *Beyond Development. Alternative Visions from Latin America*, Transnational Institute/Rosa Luxemburg Foundation, 2013 (ed. orig. *Mas alla del desarrollo*, Fundación Rosa Luxemburg/Abya Yala Ediciones, 2011), pp. 61-86

Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, nottetempo, 2008

Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Giulio Eianudi editore, 2005

Aprà, Adriano, *Trame digitali*, in "Quaderni del CSCI – Rivista annuale di cinema italiano", n. 4, 2008, pp. 93-96

Araeen, Rasheed, *A New Beginning. Beyond Postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, "Third Text", vol. 14, n. 50, 2000, pp. 3-20

Araeen, Rasheed, *Our Bauhaus Others'Mudhouse*, in *Magiciens de la Terre*, "Third Text", n. 6, 1989, pp. 3-14

Arcagni, Simone, *Strategie di realismo digitale*, in "Fata Morgana – Quadrimestrale di Cinema e Visioni", n. 21, 2013, pp. 47-55

Aronica, Ronald, e Mtetwa Ramdoo, *The World is Flat? A Critical Analysis of the New York Times Bestseller by Thomas Friedman*, Tampa (FL), Meghan-Kiffer Press, 2006

Arthur, Paul, *Jargons of Authenticity (Three American Moments)*, in Renov, Michael (a cura di), *Theorizing Documentary*, New York/London, 1993, pp. 108-134

Barthes, Roland, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988

Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1980

Barthes, Roland, *L'effet de réel*, *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, in "Communications", n. 11, 1968, pp. 84-89 [p. 88], http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158

Basel Action Network, The (BAN), Silicon Valley Toxics Coalition (SVTC), *Exporting Harm. The High-Tech Trashing of Asia*, 2002: https://static1.squarespace.com/static/558f1c27e4b0927589e0edad/t/55d79060e4b0ff44487f306a/1440190560888/BANsExportingHarm-2002.pdf

Basualdo, Carlos, *The Encyclopedia of Babel*, in *Documenta 11, Platform 5, Exhibition Catalogue*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2002, pp. 56-62

Baudrillard, Jean, *The violence of the image*, 2003: http://egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-the-violence-of-the-image.html

Becker, Carol, e Okwui Enwezor, *The Second Johannesburg Biennale*, "Art Journal", vol. 57, n. 2, 1998, pp. 86-107: https://www.jstor.org/stable/778011

Benjamin, Walter, *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973

Berman, Marshall, *L'esperienza della modernità*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1985 (edizione originale, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster, 1982)

Bertetto, Paolo, Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola, Milano, RCS Libri - Bompiani, 2007

Bertolotti, Francesca (a cura di), *Bulletin #1. The Documentary in Contemporary Art Practice*, Berlino, Archive Books, 2012

Bertozzi, Marco, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio Editori, 2012

Bertozzi, Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 2008

Beshty, Walead (a cura di), *Ethics*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2015

Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi editore srl, 2001 (ed. originale *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994

Bolter, Jay David, e Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA, 2002 (ed. originale *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, London, The MIT Press, 1999)

Bonanni, Andrea, *Francia-Italia. La rivalità che indebolisce l'UE*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018

Bradshaw, Peter, *Human Flow review – Ai Weiwei surveys shocking plight of migrants on the move*, "The Guardian", 07 dicembre 2017: https://www.theguardian.com/film/2017/dec/07/human-flow-review-ai-weiwei-migration-documentary

Bratton, Benjamin, *The Black Stack*, "e-flux journal", n. 53, marzo 2014: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8979920.pdf

Bruzzi, Stella, *New Documentary*, New York, Routledge, 2006

Buchloh, Benjamin, *From Faktura to Factography*, in "October", vol. 30, autunno 1984, pp. 82-119

Bulfon, Floriana, *Intervista a Ali Aoun (Settima Brigata)*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018

Casero, Cristina, e Elena Di Raddo, *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009

Casero, Cristina, e Elena Di Raddo, *La parola agli artisti: arte e impegno a Milano negli anni Settanta*, Lissone, Milano, Museo d'arte contemporanea, Postmedia books, 2016 (catal. mostra, Lissone)

Cavanagh, John et al., *Alternatives to Economic Globalization: A Better World Is Possible: A Report of the International Forum on Globalization*, San Francisco, Berrett-Koehler, 2002

Cherchi Usai, Paolo (a cura di), *Fiction/Non-fiction. Nobiltà e miseria del documentario*, in "Segnocinema", n. 149, gennaio-febbraio 2008

Chevrier, Jean-François, *Walker Evans & Dan Graham*, New York, Whitney Museum of American Art, 1992

Chiapello, Ève e Luc Boltanski,, *Il nuovo spirito del capitalismo*, Milano, Mimesis, 2014 (ed. originale *Le nouvel esprit du capitalisme*, éd. Gallimard 1999)

Cimino, Cristiana, *La nuda vita dei migranti*, in "Doppiozero", 28 ottobre 2017: https://www.doppiozero.com/materiali/la-nuda-vita-dei-migranti

Clarke, Graham, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2009

Clifford, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 e 1999 (edizione originale, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Etnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1988)

Cohen-Solal, Annie, *Magiciens de la terre 1989-2014. Retour sur une exposition légendaire*, Paris, Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 2014 (catal. mostra, Parigi)

Corey, M. Stephen, *Grierson on Documentary by Forsyth Hardy*, in "The Library Quarterly: Information, Community, Policy", vol. 18, n. 2, aprile 1948, pp. 124-126: http://www.jstor.org/stable/pdf/4303651.pdf

Corradetti, Claudio, *Che cos'è la giustizia di transizione (Transitional Justice)? Uno sguardo d'insieme*, in "Parolechiave", n. 1, gennaio-giugno 2015: https://www.rivisteweb.it/doi/10.7377/80732

Cramerotti, Alfredo, *Aesthetic Journalism. How to Inform without Informing*, Bristol, Intellect, 2009

Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*, "October", vol. 13, estate 1980, pp. 41-57: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Crimp-OnTheMuseumsRuins-1980.pdf

Cummings, Paul, *Oral history interview with Walker Evans*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 13 ottobre – 23 dicembre 1971: https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721

Dargis, Manohla, *Ai Weiwei's 'Human Flow' Tracks the Global Migrant Crisis*, "The New York Times", 12 ottobre 2017: https://www.nytimes.com/2017/10/12/movies/human-flow-review-ai-weiwei.html

David, Catherine, *Introduction*, in *Documenta X: The Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Cantz Verlag, 1997

De Filippi, Fernando, [senza titolo], in "Data", n. 28/29, ottobre-dicembre 1977, p. 77

De Marchis, Goffredo, *Moavero corregge Salvini. E Roma pensa a una regia Ue con Usa e Russia*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018

Demeny, Paul, *Population Policy Dilemmas in Europe at the Dawn of the Twenty-First Century*, "Population and Development Review", vol. 29, n. 1, marzo 2003, pp. 1-28: http://www.ssc.wisc.edu/~walker/wp/wp-content/uploads/2012/04/demeny03.pdf

Demos, T. J., *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham & London, Duke University Press, 2013

Demos, T. J., *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013

Detti, Tommaso e Giovanni Gozzini, *Storia contemporanea II. Il Novecento*, Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2002

Didi-Huberman, Georges, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005 (ed. originale *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003)

Dorocki, Sławomir, e Paweł Brzegowy, *The maquiladora industry impact on the social and economic situation in Mexico in the era of globalization*, in Wójtowicz, Mirosław e Anna Winiarczyk-Raźniak (a cura di), *Environmental and socio-economic transformations in developing areas as the effect of globalization*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe UP, 2014, pp. 93-110

Downey, Anthony, *The Spectacular Difference of Documenta 11*, "Third Text", vol. 17, n. 1, marzo 2003, pp. 85-92

Enwezor, Okwui (a cura di), *Documenta 11. Platform 5: Exhibition*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002

Enwezor, Okwui, *Modernity and Postcolonial Ambivalence*, in Bourriaud, Nicolas (a cura di), *Altermodern: Tate Triennal*, Tate Publishing, London, 2009 (catal. mostra, Londra), pp. 595-620

Eugeni, Ruggero e Adriano D'Aloia, (a cura di) *Teorie del Cinema. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017

Fan, Jiayang, *A New Silk Road. China is investing billions in building pathways to Europe, Central Asia, and the Middle East*, "The New Yorker", 08 gennaio 2018: https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/08/a-new-silk-road

Ferraris, Maurizio, *Il ritorno al pensiero forte*, in "la Repubblica", 8 agosto 2011: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/08/il-ritorno-al-pensiero-forte.html

Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2012

Foster, Hal, et alii, *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli editore, 2006 e 2017

Foster, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006

Foucault, Michel, *I sette sigilli dell'affermazione*, in Id., *Questo non è una pipa*, SE, 1988, pp. 61-80

Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1984

Foucault, Michel, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2005

Gall, Norman, *The Last Gold Rush*, in "Harper's Magazine", dicembre 1984: http://www.normangall.com/brazil_art20.htm

Gauthier, Guy, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009 (edizione originale, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995)

Glissant, Édouard, *For Opacity*, in Id., *Poetics of Relation*, The University of Michigan Press, 1997, pp. 189-194

Goldfein, Mark D. e Alexey V. Ivanov, *Applied Natural Science: Environmental Issues and Global Perspectives*, Oakville, Waretown, Apple Academic Press, Inc., 2016

Gordon Nesbitt, Rebecca, *False Economies – Time To Take Stock*, in Eigenheer, Marianne (a cura di), *Curating Critique*, Frankfurt/Main, Revolver, 2007, pp. 32-38: https://www.researchgate.net/publication/263818410_False_Economies_-_Time_to_Take_Stock

Graeber, David, *The New Anarchists*, "New Left Review", n. 13, gennaio-febbraio 2002, pp. 61-73

Greenberg, Reesa, *Identity Exhibitions: From Magiciens de la terre to Documenta II*, "Art Journal", vol. 64, n. 1, 2005, pp. 90-94: https://www.jstor.org/stable/pdf/20068368.pdf?refreqid=excelsior%3Aed8aabac76e931da666766e3a9f4b9d1

Groys, Boris, *Art Power*, Milano, Postmedia, 2012 (ed. originale *Art Power*, The MIT Press, 2008)

Guadagnini, Walter, e Franziska Nori (a cura di), *Territori instabili. Confini e identità nell'arte contemporanea*, Firenze, Mandragora, 2013, (catal. mostra, Firenze, 2013-2014)

Gunning, Tom, *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*, in "Nordicom Review", vol. 25, n. 1-2, settembre 2004, pp. 39-49

Hall, Stuart, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi editore, 2006

Hance, Jeremy, *High-tech hell: new documentary brings Africa's e-waste slum to life*, "Mongabay", 30 aprile 2012: https://news.mongabay.com/2012/04/high-tech-hell-new-documentary-brings-africas-e-waste-slum-to-life/

Haraway, Donna J., *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Id., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181

Haraway, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli Editore, 1995

Hardy, Forsyth, *Grierson on Documentary*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1947 (edizione ampliata, ed. Forsyth Hardy, New York, 1971)

Hardt, Michael e Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale *Empire*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2000)

Harvey, David, *Breve storia del neoliberismo*, Milano, il Saggiatore S.p.A., 2007

Harvey, David, *La crisi della modernità*, Milano, Net, 2002 (ed. orig. *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, 1990)

Harvey, David, *L'enigma del capitale e il prezzo della sua sopravvivenza*, Milano, Feltrinelli Editore, 2011

Haski, Pierre, *La Cina trasforma la globalizzazione*, "Internazionale", 27 maggio 2017, traduzione di Andrea De Ritis: https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2017/05/26/cina-globalizzazione (articolo originale, Id., *Comment la Chine*

transforme la mondialisation, "L'Obs", 27 maggio 2017: https://www.nouvelobs.com/chroniques/20170524.OBS9848/comment-la-chine-transforme-la-mondialisation.html)

Haski, Pierre, *La Cina torna a scommettere sull'Africa*, "Internazionale", 04 settembre 2018, traduzione di Andrea Sparacino: https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2018/09/04/cina-africa-investimenti (articolo originale, Id., *L'Afrique réunie à Pékin: Trump la méprise, Xi la courtise*, "France Inter", 04 settembre 2018: https://www.franceinter.fr/emissions/geopolitique/geopolitique-04-septembre-2018)

Haski, Pierre, *L'estrema destra vuole vincere le elezioni europee con la paura*, "Internazionale", 07 agosto 2018, traduzione di Andrea De Ritis: https://www.internazionale.it/opinione/pierre-haski/2018/08/07/estrema-destra-elezioni-europee?utm_referrer= (articolo originale, Id., *L'extrême droite veut l'emporter aux européennes de 2019 en jouant sur les peurs*, "L'Obs", 05 agosto 2018: https://www.nouvelobs.com/monde/20180802.OBS0451/l-extreme-droite-veut-l-emporter-aux-europeennes-de-2019-en-jouant-sur-les-peurs.html)

Hodal, Kate, *Slave saviours: the men risking their lives to free brick workers in Dagestan*, "The Guardian", 01 aprile 2017: https://www.theguardian.com/global-development/2017/apr/01/slave-saviours-men-risking-their-lives-to-free-brick-workers-in-dagestan

Jameson, Fredric, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, in Jameson, Fredric, e Miyashi, Masao (a cura di), *The Cultures of Globalization*, Durham, North Carolina, 1998, pp. 54-77

Jameson, Fredric, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007 (ed. originale, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991)

Jonsson, Stefan, *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism: The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in "Nordicom Review", vol. 25, n. 1-2, settembre 2004, pp. 57-68: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/157_057-068.pdf

Kimmelman, Michael, *Global Art Show with an Agenda*, "The New York Times", 18 giugno 2002: http://www.nytimes.com/2002/06/18/arts/critic-s-notebook-global-art-show-with-an-agenda.html

Klein, Naomi, *Dancing the World into Being: A Conversation with Idle No More's Leanne Simpson*, 2013: http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more-leanne-simpson

Klein, Naomi, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2007

Klein, Naomi, *Shock economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, BUR, 2015

Krauss, Rosalind, *L'arte nell'era postmediale: Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia Books, 2005

Lant, Antonia, *Haptical Cinema*, in "October", vol. 74, autunno 1995, pp. 45-73: http://www.jstor.org/stable/778820

Latouche, Serge, *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992 (ed. originale *L'occidentalisation du monde. Essai sur la signification, la portée et les limites de l'uniformisation planétaire*, Paris, Editions La Découvert, 1989)

Laval, Christian, e Pierre Dardot, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberista*, Roma, DeriveApprodi, 2013 (ed. originale *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, 2009)

Lazzarato, Maurizio, *Immaterial Labour*, in Virno, Paolo e Michael Hardt (a cura di), *Radical Thought In Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, NED - New edition, 1996

Le Belzic, Sébastien, *La Chine et la «diplomatie des transports» en Afrique*, "Le Monde", 02 febbraio 2015: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/02/02/la-chine-et-la-diplomatie-des-transports-en-afrique_4567960_3212.html

Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2009 (ed. originale *The Language of New Media*, Cambridge, London, The MIT Press, 2001)

Levi Strauss, David, *Politica della fotografia*, Milano, Postmedia, 2007 (ed. originale *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, New York, Aperture Foundation, 2003)

Levitt, Theodore, *The Globalization of Markets*, in "Harvard Business Review", vol. 61, n. 3, 1983, pp. 92-103

Lind, Maria e Hito Steyerl (a cura di), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, New York, Sternberg Press/CCS Bard College, 2008

Lischi, Sandra, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005

Lischi, Sandra, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Marsilio, 2001

Lugon, Olivier, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920 – 1945*, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2008

Lukács, György, *Saggi sul realismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1950

Maciel, Katia (a cura di), *Cinema Sim. Narrativas e Projeções. Ensaios e Reflexões – Essays and Reflections*, São Paulo, Itaú Cultural, 2008

Maggiorelli, Simona, *Fame di realtà*, in "left", 9 marzo 2012, pp. 60-61: http://labont.it/wordpress/wp-content/uploads/2011/11/60-61-ferraris.pdf

Magiciens de la Terre, "Les Cahiers du Musée national d'art moderne", n. 28, 1989

Mandel, Ernest, *Introduzione alla teoria economica marxista*, Roma, Erre emme edizioni, 1992 (ed. originale, *Initiation à la théorie économique marxiste*, Cees, Paris 1964)

Marcheschi, Elena, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Edizioni Kaplan, 2015

Mellino, Miguel, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi editore, 2005

Mitchell, W. J. T., *Realismo e immagine digitale*, in Coglitore, Roberta (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2008, pp. 81-99

Monbiot, George, *From toxic waste to toxic assets, the same people always get dumped on*, "The Guardian", 21 Settembre 2009: https://www.theguardian.com/commentisfree/cif-green/2009/sep/21/global-fly-tipping-toxic-waste

Montani, Pietro, *La funzione testimoniale dell'immagine*, Treccani XXI secolo, 2009: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/

Moukaddem, Karimeh, *Children on the frontlines: the e-waste epidemic in Africa*, "Mongabay", 9 settembre 2011: https://news.mongabay.com/2011/09/children-on-the-frontlines-the-e-waste-epidemic-in-africa/

Murphy, Maureen, *Des Magiciens de la terre, à la globalisation du monde de l'art: retour sur une exposition historique*, "Critique d'art", n. 41, 2013: https://journals.openedition.org/critiquedart/8307#text

Newhall, Beaumont, *Storia della fotografia*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1984

Newhall, Beaumont, *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1949

Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana (USA), Indiana University Press, 2010

Nichols, Bill, *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in "Critical Inquiry", vol. 27, n. 4, estate 2001, pp. 580-610: http://www.jstor.org/stable/1344315

Nigro, Vincenzo, *Il giorno del cessate il fuoco. Accordo tra i signori della guerra in Libia è il momento della tregua*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018

Nori, Frankiska e Riccardo Lami (a cura di), *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi*, Firenze, Mandragora, 2014 (catal. mostra, Firenze)

Oguibe, Olu, *The Culture Game*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2004

Papadopoulos, Dimitris, Niamh Stephenson e Vassilis Tsianos, *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*, London, Pluto Press, 2008

Pasman, Michel, *Prison Valley: Documentary 2.0*, 30 giugno 2011: http://www.davduf.net/Prison-Valley-Documentary-2-0?lang=fr

Perniola, Ivelise, *Chris Marker o del Film-Saggio*, Torino, Lindau, 2003

Perniola, Ivelise, *L'era postdocumentaria*, Milano – Udine, Mimesis Edizioni, 2014

Perniola, Mario, *L'arte espansa*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2015

Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2016

Pinotti, Andrea e Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009

Pinto, Roberto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmedia Srl, 2012

Poli, Francesco (a cura di), *Arte Contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Mondadori Electa, 2003

Rancière, Jacques, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, London, Continuum, 2004

Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, in "Artforum", marzo 2007, pp. 271-281

Rancière, Jacques, *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes*, in "New Left Review", n. 14, marzo-aprile 2002, pp. 133-151

Rancière, Jacques, *From Politics to Aesthetics?*, in "Paragraph", vol. 28, n. 1, estate 2005, pp. 13-25

Raqs Media Collective, *First Information Report*, 2003: http://www.raqsmediacollective.net/images/pdf/b1c525b6-b75f-450c-b876-d693c6e60ba3.pdf

Renov, Michael, *Documentary Horizons: An Afterword*, in *Collective Visible Evidence*, a cura di J. M. Gaines e M. Renov, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999

Rinaldi, Rosamaria, *Fotoromanzi fatti a pezzi*, in "Data", n. 31, marzo-maggio 1978, p. 52

Rodger, C. Andrew, *HARDY, John Grierson: A Documentary Biography; HARDY, Grierson on Documentary*, in "Archivaria Archives and Medicine", n. 10, estate 1980, pp. 268-270: https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/10827/11736

Rogoff, Irit, *Hit and Run – Museums and Cultural Difference*, "Art Journal", vol. 61, n. 3, 2002, pp. 63-73: https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00043249.2002.10792127

Rogoff, Irit, *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, London-New York, Routledge, 2000

Rosler, Martha, *In, Around, And Afterthoughts (On Documentary Photography)* (1981), in Id., *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975 – 2001*, Cambridge, London, The MIT Press, 2004, pp. 151-206

Rosler, Martha, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience*, in "Exposure", vol. 17, n. 1, primavera 1979, pp. 10-25

Rotha, Paul, *Documentary Film*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1939

Santelli, Filippo, *Passa dall'Artico la nuova Via della Seta*, in "la Repubblica", 05 settembre 2018

Sartre, Jean-Paul, *L'esistenzialismo è un umanismo*, Pagus scolastica, 1993

Sartre, Jean-Paul, *Présentation des Temps Modernes*, in Id., *Situations, II, Littérature et engagement*, Paris, Gallimard, 1948

Schaschl-Cooper, Sabine, e Bettina Steinbrügge (a cura di), *The Need to Document*, Basel-Lüneburg-Prag, Kunsthaus Baselland-Halle für Neue Kunst-Tranzit, 2005

Sigler, Friederike, *Work*, London-Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery-The MIT Press, 2017

Silvestri, Silvana, *Negli occhi dei bimbi stanchi della vita*, "Il Manifesto", 02 settembre 2017: https://ilmanifesto.it/negli-occhi-dei-bimbi-stanchi-della-vita/

Smith, Terry, *The State of Art History: Contemporary Art*, "The Art Bulletin", vol. 92, n. 4, 2010, pp. 366-383: https://doi.org/10.1080/00043079.2010.10786119

Smith-Shank, L. Deborah, *Lewis Hine and His Photo Stories: Visual Culture and Social Reform*, in "Art Education", vol. 56, n. 2, marzo 2003, pp. 33–37: http://gec307.pbworks.com/f/lewis+hine+and+his+photo+stories.pdf

Sobchack, Vivian Carol, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004

Sontag, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori Editore, 2003

Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004

Sorlin, Pierre, *Conclusione, epilogo, fine*, in Innocenti, Veronica, e Valentina Re (a cura di), *Limina. Le soglie del film – Film's Thresholds*, Udine, Forum, 2004, pp. 89-95

Steeds, Lucy, *Making Art Global (Part 2): Magiciens de la Terre 1989*, London, Afterall, 2013

Steyerl, Hito, *Documentary Uncertainty*, in "Re-visiones", n. 1, 2011: http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle37.html

Steyerl, Hito, *Politics of the archive. Translations in film*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, 2008: http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/en

Steyerl, Hito, *The Articulation of Protest*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, settembre 2002: http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/en

Steyerl, Hito, *The language of things*, in "Transversal multilingual webjournal", eipcp European Institute For Progressive Cultural Policies, giugno 2006: http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en

Steyerl, Hito, *The Uncertainty of Documentarism*, in *Make Film Politically. Contemporary Filmmaking and the Soviet Avant-Garde*, "Chto delat?", settembre 2007: https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-55/the-uncertainty-of-documentarism/ oppure https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/si_makefilm1.pdf

Steyerl, Hito, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, in "e-flux journal", n. 49, novembre 2013: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8974420.pdf

St. Michel, Patrick, *End of an era as Tokyo's Tsukiji fish market closes*, 8 ottobre 2018: https://edition.cnn.com/travel/article/tokyo-tsukiji-fish-market-toyosu/index.html

Suchan, Jim, *Writing, Authenticity, and Knowledge Creation: Why I Write and You Should Too*, in "Journal of Business Communication", vol. 41, n. 3, 2004, pp. 302-315: https://calhoun.nps.edu/bitstream/handle/10945/40194/suchan_writing_authenticity_2004-07-01.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Sussman, Elisabeth, *Then and Now: Whitney Biennial 1993*, "Art Journal", vol. 64, n. 1, 2005, pp. 74-79: https://doi.org/10.1080/00043249.2005.10791159

Venturi, Riccardo, *Superfici. Non vi è comunicazione senza contatto*, in "Doppiozero", 16 dicembre 2016: http://www.doppiozero.com/materiali/superfici-non-vi-e-comunicazione-senza-contatto

Vespucci, Amerigo, *Mundus Novus* [1503 circa], a cura di Cristiano Spila, Troina (En), Città Aperta Edizioni, 2007

World Population Prospects: The 2000 Revision, Population Division Department of Economic and Social Affairs United Nations New York, 2001: http://www.un.org/esa/population/publications/wpp2000/highlights.pdf

World Population Prospects: The 2012 Revision, United Nations New York, 2013: https://esa.un.org/unpd/wpp/publications/Files/WPP2012_HIGHLIGHTS.pdf

Wright W., Melissa, *Crossing the Factory Frontier: Gender, Place, and Power in the Mexican Maquiladora*, in "Antipode", vol. 29, n. 3, 1997, pp. 278-302

Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, CLUEB Mediaversi, 2013 (ed. originale, New York, P. Dutton & Co., 1970)

Zani, Erberto, *L'inferno senza fine nelle miniere di Coltan del Congo*, in "l'Espresso", 4 marzo 2015: http://espresso.repubblica.it/internazionale/2015/02/27/news/l-inferno-senza-fine-nelle-miniere-di-coltan-del-congo-1.201671

Žižek, Slavoj, *Multiculturalism, Or, The Cultural Logic Of Multinational Capitalism*, "New Left Review", vol. I, n. 225, Settembre-Ottobre 1997, pp. 28-51: https://newleftreview.org/I/225/slavoj-zizek-multiculturalism-or-the-cultural-logic-of-multinational-capitalism

Bibliografia sugli artisti

BIEMANN, Ursula

Abensour, Dominique e Hervé Thoby (a cura di), *Appel à témoins: Eric Watt, Ursula Biemann, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Anri Sala, Seifollah*

Samadian, Fiona Tan, Quimper, le Quartier, 2004 (catal. mostra, Quimper, 2003-2004)

Biemann, Ursula (a cura di), *Been There and Back to Nowhere – Gender in transnational spaces*, Berlin, b_books, 2000

Ursula Biemann: mission reports. Artistic practice in the field: video works, 1998-2008, Umeå Bristol, Bildmuseet, Umeå University, 2008 (catal. mostra, Umeå, 2007-2008, Copenhagen, 2009)

Biemann, Ursula, *Performing the Border: On Gender, Transnational Bodies, and Technology*, 2001: https://www.geobodies.org/books-and-texts/texts

Biemann, Ursula, *Performing the Border*, in "Rethinking Marxism", vol. 14, n. 1, 2002, pp. 29-47

Biemann, Ursula (a cura di), *Stuff it: the video essay in the digital age*, Zürich-Wien-New York, Voldemeer-Springer, 2003

B-Zone. Becoming Europe and Beyond, Berlin-Barcelona, KW Kunst-Werke-ACTAR, 2005 (catal. mostra, Berlino, 2005-2006, Barcellona, 2007)

Centenario. Del pasado al presente. Migraciones, Santiago de Chile, Museo nacional de bellas artes, 2010 (catal. mostra, Santiago de Chile)

Cortés, José Miguel G. (a cura di), *Entre el mito y el espanto*, Valencia, IVAM, 2016 (catal. mostra, Valenza)

Expériences du divers: Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Taniuchi, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000 (catal. mostra, Rennes, 1999)

Frontières invisibles – invisible borders, Oostkamp, Stichting Kunstboek bvba, 2009 (catal. mostra, Lille)

Guasch, Anna Maria (a cura di), *La memoria del otro: Collins, Adams, Biemann, López Cuenca, Muntadas, Wodiczko, Colomer, Jodice, Aballí*, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2010 (catal. mostra, Santiago de Chile)

Hors sol: Reflexionen zur Ausstellungspraxis – Réflexions sur la pratique de l'exposition, Genève-Zürich, Sous-sol-Shedhalle Zürich, 1997 (catal. mostra, Zurigo, 1995)

HENDERSON, Louis

Bosch, Lindsay, *VDB asks… Louis Henderson*, agosto 2015: http://www.vdb.org/content/vdb-asks-louis-henderson

Ciaran, Anaïs, *Portrait de l'artiste Louis Henderson*, Le Bourdon – actualités de l'art contemporain, 2 febbraio 2016: http://www.arpla.fr/mu/lebourdon/2016/02/02/portrait-de-lartiste-louis-henderson/

Marcheschi, Elena, *Ritorno al reale. Per una rinascita sperimentale del documentario*, in "Imago. Studi di cinema e media 15", *Dossier: nuovi approcci storiografici al cinema documentario/New Historiographies of Documentary Cinema*, a cura di Ivelise Perniola e Luca Caminati, anno VIII, n. 1, primo semestre 2017, pp. 163-178

HUGO, Pieter

Enwezor, Okwui (a cura di), *Contemporary African Photography from The Walther Collection. Events of the Self: Portraiture and Social Identity*, Göttingen (Germany), Steidl Publishers, 2010 (catal. mostra, Burlafingen, Ulm, Germania)

Fabiani, Francesca, *Pieter Hugo. Permanent Error*, in Ciorra, Pippo e Sara Marini, *Re-Cycle. Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Milano, Mondadori Electa, 2011 (catal. mostra, Roma, 2011-2012)

Hugo, Pieter, *Messina/Musina*, Roma, Punctum Press, 2007

Hugo, Pieter, *Permanent Error*, Munich, Prestel, 2011

Hugo, Pieter, *The Hyena and Other Men*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel Verlag, 2007

Kemfert, Beate, e Christina Leber, *Road Atlas. Street Photography from Helen Levitt to Pieter Hugo*, München, Hirmer Verlag, 2011 (catal. mostra, Rüsselsheim, 2011, Cottbus, 2012, Erfurt, 2013, Francoforte, 2014)

Scardi, Gabi (a cura di), *Pieter Hugo. Permanent Error*, Milano, NCTM Studio Legale Associato, 2014

Smith, Will, *The Hyena And Other Men*, Museo Magazine, 2008: http://www.museomagazine.com/THE-HYENA-AND-OTHER-MEN

JAAR, Alfredo

Bourriaud, Nicolas, *Magiciens de la Terre*, in "Flash Art", n. 152, ottobre-novembre 1989, pp. 114-115

Cortesini, Sergio, *Sull'arte e l'impegno politico: un dialogo con Jaar dopo la sua conferenza al MACRO*, in "Luxflux Arte Contemporanea", n. 5, 2004: http://www.luxflux.net/sullarte-e-limpegno-politico-un-dialogo-con-jaar-dopo-la-sua-conferenza-al-macro-in-progress-raffaella/

Denegri, Dobrila, *Alfredo Jaar*, Milano, Mondadori Electa S.p.A., 2005 (catal. mostra, Roma)

Grynsztejn, Madeleine, *Alfredo Jaar*, La Jolla, California, La Jolla Museum of Contemporary Art, 1990 (catal. mostra, La Jolla, San Jose, Seattle, Pittsburgh, St. Louis, New York, 1990-1991)

Heartney, Eleanor, *Alfredo Jaar. L'opera d'arte tra cinema e fotografia*, in "Contemporanea International Art Magazine", giugno 1989, anno II, n. 8, 1989, pp. 34-38

Jaar: SCL 2006, Barcelona, Actar, 2006 (catal. mostra, Santiago de Chile, 2006-2007)

Jaar, Alfredo, e Tzvetan Todorov, *Alfredo Jaar. 1 + 1 + 1*, Kassel, *Documenta 8*, 1987 (catal. mostra, Kassel)

Jaar, Alfredo (a cura di), *Alfredo Jaar. Gold in the Morning*, XLII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, 1986 (catal. mostra, Venezia)

Jaar, Alfredo, e Ramon Prat (a cura di), *It is difficult...ten years: Alfredo Jaar*, Barcelona, Actar, 1998

Levi Strauss, David, *Un mare di dolore: il Rwanda Project di Alfredo Jaar*, in Id. *Politica della fotografia*, Milano, Postmedia, 2007 (ed. originale *Between the Eyes. Essays on Photography and Politics*, New York, Aperture Foundation, 2003)

Martin, Jean-Hubert (a cura di), *Magiciens de la terre*, Parigi, Editions du Centre Pompidou, 1989 (catal. mostra, Parigi)

Phillips, Patricia C., *Alfredo Jaar. The Body maps the Other*, in "Artforum International", aprile 1990

Scardi, Gabi, e Bartolomeo Pietromarchi (a cura di), *Alfredo Jaar: it is difficult*, Mantova, M. Corraini, 2009 (catal. mostra, Milano, 2008-2009)

Schweizer, Nicole, *The Politics of Images. An Introduction*, in *Alfredo Jaar: la politique des images*, Zurich, JRP/Ringier, 2007 (catal. mostra, Losanna)

MCQUEEN, Steve

Basualdo, Carlos, *Steve McQueen*, in *Documenta11_Platform5: Exhibition Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2002

Bonami, Francesco (a cura di), *Common people: arte inglese tra fenomeno e realtà*, Rivoli (Torino), Neos, 1999 (catal. mostra, Guarene d'Alba)

Enwezor, Okwui, *Mirror's edge: Franz Ackermann, Francis Alÿs [et al.]*, Umeå, Bildmuseet, 1999 (catal mostra, Umeå, 1999-2000, Vancouver, 2000, Rivoli, 2000-2001)

Fisher, Jean, *Intimations of the Real: On Western Deep and Caribs' Leap*, in *Steve McQueen: Caribs' Leap, Western Deep*, London, Artangel, 2002 (catal. mostra, Kassel, 2002; London, 2002; Porto, 2003; Warwick Arts Centre, 2003; Barcelona, 2003-2004)

Geschichten des Augenblicks: über Narration und Langsamkeit / Moments in time: on narration and slowness, München-Ostfildern-Ruit, Lenbachhaus-Cantz, 1999 (catal. mostra, Monaco)

Ironisch/Ironic: Maurizio Cattelan, Urs Fischer, Alicia Framis, Steve McQueen, Aernout Mik-Marjolaine Boonstra, Zürich, Museum für Gegenwartskunst, 1998 (catal. mostra, Zurigo)

Krystof, Doris e Maria Anna Bierwirth, *Big Picture: Locations – projections. Twelve Cinematographic Installations*, Bielefield-Düsseldorf, Kerber-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2011 (catal. mostra, Düsseldorf)

Schlieker, Andrea (a cura di), *Double vision*, Berlin, DAAD, 2001 (catal. mostra, Leipzig)

Steve McQueen, Chicago (Ill.), The Museum of Contemporary Art, 1996 (catal. mostra, Chicago)

Steve McQueen: speaking in tongues, Paris, Paris-Musées, 2003 (catal. mostra, Parigi)

Thompson, Jon, *"It's the Way You Tell'em". Narrative Cliché in the Films of Steve McQueen*, in *Steve McQueen*, Frankfurt am Main-Eindhoven, Portikus-Stedelijk van Abbemuseum, 1997 (catal. mostra, Frankfurt am Main, Eindhoven)

Video acts: single channel works from the collections of Pamela and Richard Kramlich and New Art Trust, Long Island City (N.Y.), P.S.1 Contemporary Art Center, 2002 (catal. mostra, Long Island City, New York, 2002-2003)

Walker, Hamza, *The Grand Scheme Of Things*, The Renaissance Society, 2007: http://renaissancesociety.org/publishing/35/the-grand-scheme-of-things/

SEKULA, Allan

Burch, Noël, e Allan Sekula, *The Forgotten Space. Notes for a Film*, in "New Left Review", n. 69, maggio-giugno 2011: https://newleftreview.org/II/69/allan-sekula-noel-burch-the-forgotten-space

Day, Gail, *La poétique transitive d'Allan Sekula: métonymie et mètaphore dans Lottery of the Sea, Ship of Fools et The Dockers' Museum*, in Gelder, Hilde van, *Allan Sekula. Ship of fools/The docker's museum*, Rennes, La Criée centre d'art contemporain, 2015, pp. 57-72

Dufour, Gary e John O'Brian, *Allan Sekula. Geography Lesson: Canadian notes*, Vancouver (C.-L.)-London, Vancouver Art Gallery Cambridge (Mass.)-The MIT Press, 1997

Hanru, Hou, *UTOPIA FOR SALE? Un omaggio a/an homage to Allan Sekula*, guida della mostra: http://www.maxxi.art/wp-content/uploads/2014/02/Utopia_booklet_web.pdf

Rattemeyer, Christian, *Allan Sekula*, in *Documenta11_Platform5: Exhibition Short Guide*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag Publishers, 2002

Roberts, Bill, *Production in View: Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of Postmodernism*, Tate Papers, n. 18, autunno 2012: http://www.tate.org.uk/research/publications/tatepapers/18/productioninviewallan sekulasfishstoryandthethawingofpostmodernism

Sekula, Allan, *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)* [1978], in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 53-75

Sekula, Allan, *Fish Story: Notes on the Work*, in *Documenta 11*, *Platform 5*, *Exhibition Catalogue*, Stuttgart, Hatje Cantz Verlag, 2002

Sekula, Allan, *Fish Story*, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995

Sekula, Allan, *On the Invention of Photographic Meaning*, in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 3-21

Sekula, Allan, *The Traffic in Photographs*, "Art Journal", vol. 41, n. 1, primavera 1981, pp 15-25

Sekula, Allan, *Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism* (1983), in Wells, Liz (a cura di), *The Photography Reader*, New York, Routledge, 2003, pp. 443-452

Sekula, Allan, *School is a Factory (1978-1980)*, [s.l.], [s.e.], [s.a.]

Sekula, Allan, *Sketch for a Geography Lesson*, in Id., *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 235-255

Sekula, Allan, *TITANIC's wake*, Cherbourg, le Point du jour, 2003

Szewczyk, Monika, *Negation Notes (while working on an exhibition with Allan Sekula featuring This Ain't China: A Photonovel)*, in "e-flux journal", n. 13, febbraio 2010: https://www.e-flux.com/journal/13/61329/negation-notes-while-working-on-an-exhibition-with-allan-sekula-featuring-this-ain-t-china-a-photonovel/

Young, Benjamin, *Seafarers all. Benjamin Young on Allan Sekula and Noël Burch's The Forgotten Space*, 14 febbraio 2012: https://www.artforum.com/film/benjamin-young-on-allan-sekula-and-noel-burch-s-the-forgotten-space-30292

Van Gelder, Hilde, e Jan Baetens (a cura di), *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photogrtaphy*, Leuven (Belgium), Leuven University Press, 2006

WILDI MERINO, Ingrid

Dislocación. Cultural Location and Identity in Times of Globalization, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2011 (catal. mostra, Santiago de Chile, 2010, Bern, 2011)

García-Antón, Katya, e Ingrid Wildi Merino, *The Mirror Has No Memory*, 2003, intervista pubblicata in *De palabra en palabra (From word to word), Video Essays*, Aarau-Geneva, Editions Fink, 2004 (catal. mostra, Aarau, Geneva)

Ursprung, Philip, *Ours is a Time of Historical Loss: The Video Essays of Ingrid Wildi*, in Banz, Stefan (a cura di), *Shadows Collide With People*, Zurich, Editions Fink, 2005 (catal. mostra, Venezia)

Valdés, Adriana, e Ingrid Wildi Merino, *Ingrid Wildi. Historias breves*, Santiago (Chile), Ograma, 2007 (catal. mostra, Santiago de Chile)

Wicker, Hans-Rudolf, *Threshold Realms. Migration, culture and art*, in "Switzerland's Cultural Worlds Passages. The Cultural Magazine of Pro Helvetia", n. 37, autunno 2004

Wildi Merino, Ingrid (a cura di), *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología*, Madrid, Abada Editores, 2016

Wildi Merino, Ingrid, e Geneviève Loup, *L'essai comme pratique artistique*, Haute école d'art et de design, Gèneve, n. 21, ottobre 2010 – marzo 2011