



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici  
Ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Educare all'immagine**

Proposte artistiche per un “vocabolario visivo” del XX-XXI secolo

Relatrice: Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci  
Correlatrice: Ch.ma Prof.ssa Miriam Stefania De Rosa

Laureanda: Vittoria Brachi  
Matricola: 877678

Anno Accademico 2019/2020

«Le parole sono importanti»  
Nanni Moretti, *Palombella rossa* (1989)

# INDICE

<b>Introduzione</b> .....	4
<b>Capitolo 1 – Il medium immagine</b> .....	9
<b>1.1 Discontinuità e continuità</b> .....	9
<b>1.2 Corpo nell'immagine e corpo davanti all'immagine</b> .....	17
<b>1.2.1 A immagine e somiglianza dell'uomo</b> .....	17
<b>1.2.2 L'ibridazione uomo-medium</b> .....	20
<b>1.3 Frammento</b> .....	24
<b>1.3.1 Il frammento-immagine</b> .....	24
<b>1.3.2 All'origine del montaggio: il frammento</b> .....	25
<b>1.3.3 Che cos'è il frammento?</b> .....	27
<b>1.4 Memoria: l'istante archiviato</b> .....	29
<b>Capitolo 2 – Immagine-manifesto in Martha Rosler, Jenny Holzer e Barbara Kruger</b> 35	
<b>2.1 Martha Rosler. <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> (1969-1972)</b> .....	38
<b>2.1.1 Il pubblico e il privato</b> .....	41
<b>2.1.2 Copia e originale</b> .....	44
<b>2.2 Jenny Holzer: <i>Truisms</i> (1977)</b> .....	53
<b>2.2.1 Il camuffamento della parola in immagine</b> .....	57
<b>2.2.2 Proiezioni mediali</b> .....	64
<b>2.3 Barbara Kruger: <i>A Picture Is Worth More Than a Thousand Words</i></b> .....	70
<b>2.3.1 Fotografia e parola</b> .....	72
<b>2.3.2 La frammentazione del particolare: immagine e testo</b> .....	77
<b>2.4 Analisi della relazione con lo spettatore: percezioni</b> .....	82
<b>2.4.1 Il rapporto con l'informazione e i mass media</b> .....	83
<b>2.4.2 La relazione con l'osservatore: il tradimento delle immagini</b> .....	86
<b>Capitolo 3 – Una “meta-immagine” per riflette sul presente: l'uso del visivo in <i>Hunger</i> e <i>The White Album</i></b> .....	99
<b>3.1 <i>Hunger</i> (2008)</b> .....	104
<b>3.1.1 Un trittico della redenzione? Spazio parola corpo/ immersione cognizione sacrificio</b> 106	

3.2 <i>The White Album</i> (2018).....	119
3.2.1 Lo spazio: musica che definisce, immagine che mostra, parola ridefinita ...	124
3.2.2 Memorie d'archivio: l'analogo e l'opposto. Gerhard Richter e Artur Jafa	132
3.3 Percepire, incorporare, interpretare: reazioni del pubblico .....	135
3.3.1 La parola e l'immagine in <i>Hunger</i> e <i>The White Album</i> tra equilibrio e instabilità.....	136
3.3.2 Percezione visiva e percezione sonora .....	143
3.3.3 Incorporazione e interpretazione: <i>Hunger</i> e <i>The White Album</i> a confronto	151
 Capitolo 4 – Parola e immagine, Storia e memoria.....	159
4.1 Riflessioni e comparazioni.....	159
4.2 Matrioske mediali: l'impatto dello spettatore a contatto con diverse interfacce	166
4.2.1 Collage materiali, collage digitali.....	172
4.3 Questione di spazi.....	176
4.3.1 Fruibilità dell'opera: spazi espositivi, spazi urbani .....	176
 Conclusioni .....	189
Elenco delle immagini .....	208
Bibliografia .....	212
Sitografia e Videografia.....	225

## **Introduzione**

Il presente elaborato ha come obiettivo la definizione del rapporto tra la parola e l'immagine a partire dalla seconda metà del XX secolo; in questo modo si vuole riuscire a capire quale sia l'impatto della comunicazione iconica sullo spettatore come individuo sociale, culturale e come osservatore.

Prima di tutto è utile una precisazione circa un elemento problematico che si trova nel titolo stesso: il termine vocabolario. Infatti, è importante precisare già all'interno di questa introduzione che stiamo parlando di una terminologia in divenire, il cui tentativo di definizione, attuato da questa ricerca, si dimostra consapevole dei limiti e delle incongruenze che esso porta con sé, come termine utilizzato principalmente in riferimento alla parola e alla sua funzione di contenitore di definizioni di lemmi. Perciò, si vuole sottolineare fin da subito la difficoltà insorta non solo nella definizione in termini contenutistici di questo "vocabolario", ma anche la difficile possibilità di denominazione di un insieme di concetti ed espressioni legate alle immagini e alle loro componenti, cosa che ha richiesto l'uso di una metafora. Si deve, infatti, considerare il termine non nella sua accezione puntuale, ma come l'unico *\*-ario* che, per struttura e funzione, si avvicina di più al concetto a cui si vuole tentare di dare una forma. Se consideriamo la funzione del vocabolario tradizionale si può intuire la motivazione che ha spinto a sceglierlo come termine più adatto al mostrare quanto seguirà: parliamo, infatti, di un contenitore di lemmi, ovvero di elementi basilari, utili alla comunicazione umana in più forme, che possono essere sinonimi gli uni degli altri, che per questo hanno necessariamente dei contrari e che svolgono una serie di funzioni atte a rendere più agevole la comunicazione, oppure a infarcire un discorso, a regolarlo a seconda dei contesti in cui l'uomo si trova ad agire, trovando in esso lo strumento ideale per ampliare la conoscenza di una lingua che già, di per sé, conosce, ma che può sempre riservare scoperte inaspettate. Tuttavia, come si vedrà nel corso dell'elaborato, il limite di questo termine sorge nel momento in cui fattualmente, non stiamo parlando di lemmi, di parole, ma di componenti dell'immagine, dunque, a loro volta, di immagini. Il "vocabolario visivo", dunque, non deve essere considerato "fisso", come quello linguistico, ma molto più mutevole: se infatti anche la lingua di per sé muta con il tempo, questi cambiamenti non vengono percepiti come tali e "netti" che in uno spazio e un tempo futuri, quando ormai la differenza relativa al lemma risulta non più ignorabile e dove non è il concetto che cambia, ma il modo di pronunciarlo in un'unica

formula data dalla parola; un'immagine, così come ciò che la definisce, muta molto più velocemente nei significati, a seconda delle epoche in cui è immersa: non cambia d'aspetto, non cambiano le sue "lettere", ma, in questo caso, cambia l'interpretazione che se ne fa.

Inoltre, nel corso della ricerca, nuove domande si sono affacciate all'orizzonte insieme ad argomentazioni satelliti rispetto alla tematica di partenza. Uno dei principali argomenti che si è tentato di mostrare è incentrato sulla riflessione relativa alla netta divisione che sembra essersi definita tra era linguistica ed era dell'immagine; questa sembra si stia dimostrando, appunto, una categorizzazione sommaria, soprattutto in virtù dell'importanza che la tematica riveste all'interno del circolo accademico. Per questo motivo, già nel primo capitolo si è sentita la necessità di precisare che questa semplificazione sia rischiosa, poiché potrebbe portare alla formulazione di discorsi imprecisi che, necessariamente, andando avanti nel tempo, porterebbero alla formulazione di ipotesi e affermazioni che per quanto giuste in vista dei concetti generalizzati, basandosi appunto sulle suddette imprecisioni, tenderebbero più all'errore che al contributo intellettuale.

I Capitoli 1 e 4 vogliono costituire una cornice generale, svolgendosi come una panoramica che introduce alla disciplina che ha accompagnato, in sottofondo, lo svolgimento di quanto si è deciso di affrontare, concludendo con il richiamo ad alcuni concetti importanti relativi al rapporto delle tre componenti dell'immagine con lo spazio, i media e l'idea di vedere al posto di narrare. Tutto questo ha avuto il fine di lasciare più ampio respiro alla parte centrale, composta dai Capitoli 2 e 3, dove si analizzano i contenuti e gli effetti percettivi scaturiti dalla visione delle opere.

Dunque, la ricerca si articola in una prima parte teorica dove sono specificati i termini con cui si delinea e definisce, alle soglie del XXI secolo, il rapporto tra immagine e parola. Focalizzando l'attenzione sulla cosiddetta svolta iconica, ci si è accorti che la teorizzazione di una prevaricazione del ruolo dell'immagine nel campo comunicativo a scapito della parola scritta risulta difficile da accettare, specialmente in virtù della effettiva e comprovata necessità dell'uso del linguaggio, sia esso scritto o parlato, per esprimere i concetti e le espressioni legate al campo del visuale. Per mostrare che quanto qui è affermato poggia su basi di ragionevolezza ci si è concentrati sull'evoluzione di media quali fotografia e cinema sia nel campo dell'arte che in quello

più legato alla comunicazione – tramite mass media in termini di notizie e pubblicità. Partendo dall’assunto che le immagini permeano ogni nostra attività e condizionano ogni nostra azione, si è dedicato una parte della ricerca agli spazi in cui avviene il contatto con l’elemento visuale e la posizione dello spettatore nei suoi confronti. Tutto ciò è finalizzato al tentativo di definire la nostra capacità di memorizzare le informazioni e, di conseguenza, la nuova concezione di memoria che ad essa di collega. Nel corso dello studio di questa tematica, infatti, si è individuata una triade di concetti che concorrono alla materializzazione del “vocabolario visivo”: frammento, corpo e memoria. Obiettivo relativo alla conseguente analisi dei casi studio è proprio il mostrare la reiterazione e l’importanza di queste tre componenti del visuale, necessarie per una codifica corretta dell’immagine; si ritiene, infatti, che questi tre elementi possano definire il tipo di immagine che caratterizza questa ricerca e, in generale, gran parte della produzione visiva dal XX secolo in poi, creando quindi degli estremi cronologici prima di tutto per quanto riguarda la figura dell’artista, allo stesso tempo creatore e spettatore immerso in un contesto sociale al pari del pubblico che vedrà l’opera, dunque, doppiamente oggetto dell’analisi in questione, consumatore e manipolatore di frammenti.

Per questo motivo, si è deciso di analizzare, in due parti separate, questa evoluzione tramite due approcci diversi: il Capitolo 2, infatti, è costruito come un’ampia prefazione all’argomento, sviscerando la tematica dell’immagine in rapporto alle opere di Martha Rosler, Jenny Holzer e Barbara Kruger. La loro pratica artistica si è rivelata cruciale in quanto, in poco meno di un ventennio, hanno dimostrato la grande importanza che il medium visivo investe nella società e, di conseguenza, hanno sollevato il problema della sua recezione da parte dello spettatore come singolo e come parte di un nucleo sociale.

Successivamente, si è trattata questa relazione altalenante tra immagine e parola tramite due opere relative agli artisti Steve McQueen e Arthur Jafa. In questo caso, il focus della ricerca si è spostato dall’analisi di un’immagine statica all’immagine in movimento, mantenendo come legame principale il riferimento alla Memoria più che alla Storia – ricordare per riscattare, rivendicare, redimere –, all’identità – il corpo come strumento politico, contenitore di memoria e frammento del conglomerato sociale – che permea il lavoro di tutti gli artisti presi in esame.

In conclusione, si tenta di puntualizzare se l'immagine sia effettivamente capace di una comunicazione più genuina rispetto alla parola scritta dati i suoi caratteri superficiali di concisione e raccoglimento, all'interno di uno stesso spazio, di tante informazioni diverse e come queste caratteristiche influiscano o meno sulla nostra percezione. Le domande da cui la ricerca ha preso le mosse riguardano la possibilità di parlare oggi di una "grammatica" dell'immagine, o della sua inappropriatezza stando alla fattuale mancanza di capacità critica dello spettatore di capirne davvero i contenuti. Qual è il ruolo dell'artista in questo panorama e come si muove nel campo della fruibilità dell'immagine e, dunque, della sua opera? L'ultimo capitolo cerca di chiudere con una riflessione generale su quanto studiato e analizzato nelle parti precedenti la ricerca nel tentativo di rispondere a queste domande, di mostrare che quanto teorizzato fin qui è degno di essere preso in considerazione come una proposta per una futura struttura relativa a questi tre concetti.

Le fonti qui utilizzate fanno affidamento principalmente al campo delle risorse secondarie, in quanto, uno dei limiti di questa ricerca è stato proprio l'impossibilità di poter accedere a una conversazione diretta con almeno una parte degli artisti attraverso un'intervista; molte domande sono state preparate in merito, alcune di esse hanno trovato risposta grazie alla grande quantità di materiale giornalistico e videografico reperito sulle più importanti piattaforme streaming del web, o sulle pagine di quotidiani internazionali e nazionali, in particolare il "The Guardian" inglese e americano, così come il "New York Times" e il "Washington Post". Da un punto di vista videografico molto importanti sono risultate le fonti fornite dai numerosi talks organizzati da musei e gallerie private, di cui si ricordano le interviste e interventi generali al Tate Modern, MoMA, Moca. Il ricorso a fonti giornalistiche non è stato importante solo a livello di indagine, ma anche a livello di studio e analisi del mezzo stesso, essendo esso uno dei dispositivi più utilizzati all'interno di entrambi i capitoli dagli artisti.

Il materiale digitale, fondamentale per comprendere in modo "virtualmente diretto" la poetica degli artisti presi in esame, le loro idee e i loro progetti relativi alle opere scelte per questo elaborato, è affiancato dalla ben più densa documentazione cartacea, composta da una serie di articoli, saggi, commenti critici relativi ai singoli casi studio e, in alcuni casi, a confronti realizzati in modo diretto tra più artisti che sono stati



coinvolti nella ricerca. Il loro utilizzo ha permesso di approfondire ed elaborare una solida base per i contenuti successivamente realizzati. In particolare, grazie alle piattaforme messe a disposizione dal Sistema Bibliotecario di Ateneo quali JStor e ProQuest, questo elaborato ha potuto far emergere contributi non solo di nomi estremamente famosi e validi per le ricerche sulla Cultura Visuale e l'Arte Contemporanea in genere, tra i quali si citano Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh e Allan Sekula, ma ha anche fatto affiorare la possibilità di confronto più diretto con altri elaborati quali tesi di dottorato e tesi magistrali che, allo stesso modo, si è valutato che in certi casi fornissero spunti e toccassero tematiche in modo altrettanto soddisfacente, aiutando la presente ricerca a far luce non solo su quanto si era già prefissata, ma in certi casi, data la concordanza di studiosi e di tematiche collaterali, anche uno spostamento del punto di vista, prevenendo imprecisioni o errori che, nella mancanza di un confronto diretto, avrebbero potuto portare il lavoro verso campi di inesattezza.

Infine, essendo questa una ricerca relativa al rapporto tra parola e immagine, non può mancare un riferimento a un tipo di fonte visuale: le opere stesse, come fonte primaria sono state un supporto fondamentale per lo studio della percezione dello spettatore, portando in certi casi l'autore a diventare studioso di se stesso, grazie alla grande quantità di associazioni e di scoperte avvenute anche solo grazie al reperimento delle stesse immagini utilizzate come testimonianza visiva e protagoniste dei capitoli che seguiranno. L'immagine, che sia statica o in movimento, ha contribuito a creare quella rete di connessioni che sono risultate di vitale importanza, soprattutto negli ultimi sottocapitoli dedicati allo studio della percezione umana in relazione a ciò che viene visto e al perché colga la nostra attenzione. In questo senso, non solo le opere degli artisti, visionate, consumate dallo sguardo di chi scrive, ma anche tutto ciò che riguarda il campo della comunicazione di massa, dalle riviste, ai giornali, ai programmi televisivi scovati in archivi e piattaforme, non può e non deve essere associato a una mera funzione decorativa o denotativa del testo. Ciò che noi vediamo, come frutto di questa ricerca, dipende da quello che le immagini sono per la società in cui viviamo.

## Capitolo 1 – Il medium immagine

### 1.1 Discontinuità e continuità

L'immagine ha iniziato ad avere una propria disciplina che la definisse solo dagli anni 90 in poi, quando si è reso necessario creare un'area apposita per il suo studio nella sua totalità, non solo a livello artistico e in parallelo alla parola, ma soprattutto grazie al cambiamento apportato nella società da nuove modalità di scambio di informazioni. Partendo da una revisione dei principali studi e dei personaggi che si sono interessati nel '900 alla tematica del rapporto tra parola e immagine, si cercherà di porre le basi per un ulteriore contributo a questa relazione.

Diversi studiosi hanno affermato negli anni la necessità di definire una disciplina che non abbracciasse solo la storia delle immagini artistiche, ma l'intera storia delle immagini come nuovo mezzo di comunicazione per la massa, nel passaggio da una società basata sull'individuo a una basata sulla collettività.

Dalle prime teorie filosofiche antiche (Platone e Aristotele) fino ai nostri giorni, l'immagine è sempre sembrata il modo più confuso e impreciso per esprimere ciò che un concetto avrebbe potuto affermare con la sola parola, soggetto «animato da desideri»<sup>1</sup> che non coincidono totalmente con il produttore o il fruitore.<sup>2</sup> Secondo Gottfried Boehm è possibile, comunque, tenere come criterio l'iconicità per la ricostruzione di una storia delle modalità di orientamento per immagini per poter pensare, passando attraverso il pensiero di Nietzsche, Merleau-Ponty e Blumenberg.<sup>3</sup> Per buona parte del '900 si è continuato a mostrare interesse non tanto per l'*imago* in generale, quanto per l'immagine come opera d'arte, contribuendo ad arricchire un acceso dibattito. Infatti, una parte di storici dell'arte la difendeva dal cinema e dalla fotografia, media riproducenti un'immagine creata meccanicamente, sostituto mistificatore dell'originale (Panofsky)<sup>4</sup>, oppure, già a partire dalla fine del XIX secolo, difendendo la fotografia come mezzo ausiliario per eccellenza delle lezioni di storia dell'arte (Wölfflin, Meyer, Grimm).<sup>5</sup> Nonostante ciò, Erwin Panofsky, che

---

<sup>1</sup> W.J.T Mitchell in A. Pinotti, A. Somaini 2009, pp. 99-100.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> A questo proposito, si veda G. Boehm in A. Pinotti, A. Somaini 2009, pp. 39-66.

<sup>4</sup> Panofsky continuava sottolineando che le copie degli originali si devono giudicare nel loro ambito stilistico: l'occhio doveva affinare le proprie capacità di riconoscimento nel momento in cui originali e riproduzioni potevano risultare praticamente identici. A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 70.

<sup>5</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 70.

precedentemente si era dimostrato scettico nell'uso di fotografia e immagine cinematografica, all'interno del suo saggio *Stile e mezzo nel cinema*, considera il mezzo cinematografico implicato nelle problematiche della vita quotidiana,<sup>6</sup> anticipando quelli che più avanti negli anni 90 saranno gli obiettivi dichiarati di una ben più esplicita storia delle immagini. Anche Walter Benjamin nei suoi scritti sul colore, la pittura e la grafica aveva evidenziato la necessità di un esame approfondito degli effetti della parola sulla dimensione iconica della pittura, quando questa viene nominata verbalmente o ricorrendo alla scrittura.<sup>7</sup> Non trascurava nemmeno il rapporto dell'uomo con i nuovi mezzi di riproduzione meccanica delle immagini: «[...] le scoperte tecniche sono strumenti di un tremendo dominio sulle masse [...] quale politica è abbastanza forte da servirsi della tecnica come mezzo e conferirle un senso definitivo?».<sup>8</sup> Ciò rende consapevoli della modernità intesa come meccanicizzazione della produzione, richiamando una delle tematiche fondamentali e più conosciute dell'intera ricerca di Benjamin: la perdita dell'aura e il conseguente *choc* provocato dalle nuove immagini. La percezione si tramuta in una visione che si attiva nel distratto passaggio da un'immagine all'altra<sup>9</sup>; che queste siano informazionali o artistiche, si crea una collisione dell'opera d'arte come manufatto e la sua diffusione in copie.<sup>10</sup> Il rapporto tra immagine e parola è oggetto di studio degli artisti stessi già a partire dagli anni 20. Ad esempio, possiamo citare René Magritte, il quale fa un utilizzo iconico della parola scritta. Col tempo il suo uso nell'immagine giunge a esaurire la sua trasgressività, per diventare una consuetudine, un'ibridazione all'interno di un genere artistico.<sup>11</sup> Altri, come Klee o Mirò, utilizzano la scrittura come ornamento: la grafia diventa “forma-figura” senza quasi che si possa distinguere segno grafico e grafema.<sup>12</sup> Siamo di fronte a “pionieri” dell'immagine informazionale che riconfigura

---

<sup>6</sup> E. Panofsky, “Stile e mezzo nel cinema” (1936), in *Tre saggi sullo stile: il Barocco, il cinema, la Rolls Royce*, materiali a c. di Lavin I., Abscondita, Milano 2011.

<sup>7</sup> A. Pinotti in W. Benjamin 2012, p. 80.

<sup>8</sup> W. Benjamin 2012, pp. 59.

<sup>9</sup> A questo proposito, per ulteriori approfondimenti si rimanda a G. Simmel 1995, *La metropoli e la vita dello spirito*.

<sup>10</sup> W. Benjamin 2012, p. 26.

<sup>11</sup> P. Castelli 2017, *Le parole e le immagini/Le parole e le cose. Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault* in “Engramma” 2017; [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3236](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3236) [Data ultima consultazione: 22.09.2020].

<sup>12</sup> G. Boehm in A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 54: Kandinskij e Klee hanno modellato a tratti le loro esplorazioni sulle radici della creazione figurativa secondo il modello di una grammatica visiva: il primo in *Punto Linea Superficie*, il secondo in *Quaderno degli Schizzi Pedagogici*.

lo sguardo dello spettatore che guarda la realtà con occhio rinnovato, nel tentativo di «renderci familiari i regni in cui il microscopio vorrebbe trascinarci».<sup>13</sup>

Si è partiti da queste premesse su quanto è stato fatto nel campo degli studi sull'immagine per arrivare a introdurre, in anni più recenti, la teorizzazione di una "Scienza dell'immagine", *Bildwissenschaft*, e l'idea di una svolta iconica (*Iconic/Pictorial Turn*), utili per introdurre più approfonditamente i metodi utilizzati per questa ricerca.<sup>14</sup>

### *Metodi*

Nel campo dell'analisi di immagine e parola, molto importante è stato lo studio di personalità quali Roland Barthes, qui citato in qualità di "ambasciatore" delle capacità retoriche dell'immagine la quale, partendo da essere un messaggio analogico in forma fotografica, si evolve, diventando un paradosso nel momento in cui non solo denota, ma connota con la sua presenza, dà significato diventando da segno, simbolo.<sup>15</sup> La fotografia permea gran parte della ricerca di autrici quali Rosalind Krauss e Susan Sontag, fondamentali non solo per uno sguardo d'insieme al medium, ma anche per un'attenta analisi relativa alla questione dello sguardo dato e reso all'immagine. La Krauss, in particolare, nel suo libro *L'inconscio ottico*, si sofferma più volte sulla questione del guardare e del vedere, e di come molte volte il nostro occhio possa farci percepire cose diverse tramite la stessa immagine;<sup>16</sup> Susan Sontag per questo motivo, parla dei significati, al plurale, dell'immagine, la quale, una volta entrata nel circolo di diffusione di massa, che si tratti di una mostra come di un giornale, non è più a livello interpretativo in mano all'autore che l'ha creata, ma posseduta e significata da ogni singolo fruitore.<sup>17</sup>

In tema di percezione e punti di vista discordanti, l'analisi procederà studiando in modo approfondito, per ogni artista preso in esame, un'opera in particolare, all'interno

---

<sup>13</sup> W. Benjamin 2012, p. 222.

<sup>14</sup> Accanto a queste due tipologie di svolta, come sottolineato da C. Baldacci 2019, p. 41, negli stessi anni in cui si definivano la Scienza delle immagini e le svolte iconiche, si è iniziato a parlare anche di "svolta materiale", ovvero un recupero della realtà cosale che ha coinvolto anche le pratiche artistiche contemporanee, lasciando comunque impostati gli stessi interrogativi che assillano tutt'ora la storia delle immagini, relativamente a conoscenza, storia, potere e ideologia.

<sup>15</sup> R. Barthes 1982, p. 9.

<sup>16</sup> R. Krauss 2008, pp. 12-16.

<sup>17</sup> S. Sontag 2004, p. 106.

della vasta produzione di personalità quali Martha Rosler, Barbara Kurger, Jenny Holzer (qui raggruppate nel Cap. 2), fino ad abbracciare la nostra contemporaneità con artisti quali Steve McQueen e Arthur Jafa (Cap. 3). La decisione di analizzare una singola opera per ognuno deriva dal desiderio di andare a fondo nell'analisi di ogni elemento che avrebbe potuto contribuire a fare un passo in avanti rispetto alle premesse sopra citate, relative ad alcuni interrogativi di questa ricerca: per quale motivo queste immagini, che siano statiche o in movimento, sono così efficaci sul nostro sguardo? Perché gli artisti, dovendo creare un'opera partendo da fonti già esistenti, hanno deciso di recuperare o creare proprio quelle immagini? Quali sono gli effetti sulla nostra percezione a lungo termine? Quali strutture seguiamo indirettamente per essere catturati o meno da un'impostazione in particolare, o da un colore, un'inquadratura e perché proviamo proprio quelle sensazioni?

Punto focale dei capitoli centrali (Cap. 2-3) è, inoltre, l'ultima parte che analizza attraverso strumenti e "grammatiche" specifiche quanto è stato studiato e contestualizzato fino a quel momento relativamente a ogni opera. In questa particolare sezione, fondamentale si è rivelato il supporto della vasta produzione sull'argomento di Ernst Gombrich, il quale, conscio non solo delle caratteristiche dell'immagine in generale, ma anche dell'individuo e della loro immersione in un contesto sociale, ha posto le basi per valutare e individuare gli elementi di un possibile "vocabolario visivo". Se infatti, inizialmente la base dell'indagine per ogni artista si rivolge non solo all'opera in particolare, ma anche a tutto quello che, trasversalmente, viene coinvolto in quanto fonte visiva, medium, e quant'altro relativo al contesto storico e alla corrente artistica di riferimento, nell'ultima sezione di ogni capitolo, si passa ad analizzare l'opera secondo tre elementi principali: il contesto (la storia), il codice (il corpo, il referente, il simbolo e il segno costitutivo dell'opera) e la memoria (cosa resta dell'opera, da cosa è partita la sua progettazione, cosa rimane allo spettatore e all'artista). L'analisi, in questo modo, spazia nei più variegati ambiti relativi non solo al visivo, ma anche al suono, allo spazio, al tempo, alle convenzioni sociali, alle reazioni biologiche che possono attivarsi nel cervello umano in termini di stimoli ed emozioni.

All'interno dell'elaborato, ci orienteremo nelle opere anche tramite quanto utilizzato e teorizzato da Roland Barthes in *Retorica dell'immagine*, relativamente all'analisi

della famosa pubblicità della pasta Panzani. La prima sostanza dell'immagine è linguistica, composta da didascalie ed etichette; questa crea un doppio messaggio: denotativo e connotativo. L'immagine, dunque, presenta al suo interno segni discontinui, costituiti da un significante che porta con sé un simbolo che produrrà un determinato significato.<sup>18</sup> Eliminando comunque i riferimenti alla natura addizionale dell'immagine come connotativa e lasciandola visibile solo per le sue caratteristiche analogiche, denotative, si può ricavare qualcosa dalla materia informazionale che permette di esperirla, riconoscendo degli elementi appartenenti alla realtà, costruendo un messaggio letterale.<sup>19</sup>

La scienza delle immagini (*Bildwissenschaft*) nasce e si sviluppa in funzione delle loro esigenze nella loro totalità: nella pubblicità, nei film, nei video, nell'iconografia politica si assiste all'unione di parola e immagine, testimoni di un cambiamento apportato dall'evoluzione<sup>20</sup> sempre più vertiginosa dei mezzi di comunicazione espressiva.<sup>21</sup> Addentrandoci in questa questione, si afferma, sommariamente, che lo spazio dedicato alla parola risulti sempre meno permeante nel fondare le basi di un discorso, mentre l'immagine prende sempre più campo nella comunicazione tra oggetto e visione.<sup>22</sup> Tuttavia, alla luce dei seguenti studi, si tenterà di dimostrare che l'immagine, in questo periodo, venga sì valutata come elemento di comunicazione al pari della parola, ma non in qualità di sostituta di quest'ultima, nonostante apparentemente, e visivamente, si possa tendere a dare per scontato una tale ipotesi. La svolta iconica, di cui parlano studiosi quali Gottfried Boehm e W.J.T. Mitchell viene percepita originariamente già dagli anni 30-40 del 900.<sup>23</sup>

Al centro di questo dibattito si trovano il cinema e la fotografia, media emblema della riproducibilità tecnica, che hanno consentito una più larga diffusione dell'immagine. In questo modo, continua Benjamin, si ha, in concomitanza, una modifica delle forme

---

<sup>18</sup> R. Barthes 1982, p. 24.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>20</sup> A questo proposito, si è tenuto conto di quanto teorizzato da M. Horkheimer e T. W. Adorno in *L'industria culturale*. Illuminismo come mistificazione di massa, consapevoli, anche se non è possibile approfondire la questione in sede, che il mezzo filmico, così come la radio e il cinema, con il palesarsi della civiltà di massa, ha buttato giù la maschera artistica, autodefinendosi vera e propria industria. T. W. Adorno, M. Horkheimer 1966, p. 131.

<sup>21</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 30.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>23</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, pp. 88-89.

di esistenza della società, dei modi e generi della percezione.<sup>24</sup> Qual è l'elemento che fa collidere il rapporto tra parola e immagine? Le masse modificano il loro approccio a ciò che viene visto: emerge la necessità di osservare da vicino le cose, tramite la riproduzione;<sup>25</sup> l'unicità del dato viene superata e l'opera d'arte, diffusa tramite fotografia, acquista un significato politico nuovo,<sup>26</sup> eleggendo la parola a sua ausiliaria, colei che deve constatare, ovvero confermare, quanto viene rappresentato in immagine.

Questa immagine ha una doppia identità: in inglese è definita *image* quando si parla della sua entità immateriale ed eterna, che va da un medium all'altro continuando la sua esistenza; è esperibile, dunque, attraverso la parola, elemento proprio della supposta precedente era del *Linguistic Turn*. È *picture* se si parla di un'immagine dotata di specifiche caratteristiche date dal medium che la ospita, visibile sia in modo mentale che fisico, temporanea e deperibile; si esperisce autonomamente, senza il dovere di essere descritta a parole per poter esistere nella realtà.<sup>27</sup>

L'invasione "pan-linguistica" a cui siamo stati soggetti ha reso necessario, nel momento di massima affermazione della *picture*, la definizione di una nuova svolta in corso, l'*Iconic/Pictorial Turn*. Precedentemente, ogni questione veniva risolta attraverso il linguaggio e i suoi strumenti; Richard Rorty nel 1967 chiama questa tipologia di comunicazione *Linguistic Turn*, riferendosi principalmente a uno stadio filosofico che risuona all'interno di altre scienze umane, ibridandosi ad esse.<sup>28</sup> Contemporaneamente a quanto teorizzato da Rorty, negli anni 60, altri, come Konrad Fiedler affermano la necessità di un'indagine fatta di pura visibilità con strumenti che provenissero dal visuale che doveva essere legittimato, al pari del linguaggio, come un modo di dare forma al reale.<sup>29</sup> È un metodo comunicativo fatto di segni, punti di vista diversi del produttore, così come della macchina utilizzata, consistente in colori, linee che ci fanno concentrare su determinati particolari e che ci impediscono, il più delle volte, mostrandoci il loro tutto, di percepirne davvero la sua totalità.

---

<sup>24</sup> A. Pinotti, A. Somaini in W. Benjamin 2012, p. XII.

<sup>25</sup> W. Benjamin 2012, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>27</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 45.

<sup>28</sup> W. J. T. Mitchell 2017, cap. 3.

<sup>29</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 17.

L'immagine genera dei sistemi, non è il fine, ma la loro causa<sup>30</sup>e, in quanto tale, ha un valore impressivo nel sistema di comunicazione, poiché corrisponde, ad esempio in fotografia, più a un segno che a un simbolo.<sup>31</sup> La sua debolezza sta proprio in questo suo essere segno: è dotata infatti di molteplici significati che possono essere ridotti grazie al contesto, alla presenza di altri segni in concomitanza con la sua presenza polisemica.<sup>32</sup>

La polisemia dell'immagine produce un'interrogazione sul senso: quest'ultimo può essere rintracciato più facilmente attraverso la funzione di ancoraggio che permette di fissare, tramite l'ausilio linguistico, la catena fluttuante di significati per combattere l'incertezza del segno, aiutando a identificare gli elementi della scena e la scena stessa.<sup>33</sup>

Perché nella nostra società l'immagine è così percettivamente forte nel campo comunicativo? Il linguaggio è una capacità di concettualizzazione del mondo che distingue l'uomo dall'animale tramite la simbolizzazione. Quest'ultima aiuta l'immagine nel reperire il suo vero significato nella descrizione del contesto in cui la troviamo, arrivando, come affermano Barthes<sup>34</sup> e Susan Sontag<sup>35</sup>, a scoprire un concetto importante: non vi sono immagini significative senza parole che ne rivelano i simboli.

Il punto di congiunzione tra linguaggio e visuale è rappresentato fenomenologicamente dalla metafora: questa è un livello intermedio tra parola e immagine. Che sia detta o scritta, nasconde al suo interno un cuore visuale trasmesso nel momento in cui comunichiamo (un'*image*). È un ponte di collegamento che fa entrare in scena l'immagine quando le semplici parole non bastano per spiegare un fenomeno.<sup>36</sup> La metafora, come l'immagine, è dotata di ciò che Husserl chiama *logica del contrasto* che rende possibile il suo riconoscimento con presentificazione di un

---

<sup>30</sup> R. Barthes 1998, p. 150.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 180-181.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>33</sup> R. Barthes 1982, pp. 28-29.

<sup>34</sup> R. Barthes 1998, pp. 183-85.

<sup>35</sup> S. Sontag 2004, p. 121.

<sup>36</sup> La ricerca presterebbe fianco al tema della metafora, tuttavia, non è fonte da approfondire in sede, per cui si consiglia G. Boehm in A. Pinotti, A. Somaini 2009, pp. 39-66.



oggetto assente. In questo modo, percependo una differenza iconica, sappiamo di avere davanti un'immagine, dunque abbiamo "coscienza di immagine".<sup>37</sup>

Ciò in cui è implicata questa ricerca è l'immagine in rapporto alla capacità comunicativa, alla sua possibilità di essere esperita consapevolmente tramite un "vocabolario" imposto dall'informazione; con l'immagine-soggetto entra in scena lo spettatore di cui si deve valutare la capacità di vedere, lo sguardo e la sua abitudine a guardare qualcosa per comprendere o per confermare. Il vedere implica un riconoscere, a differenza del guardare, dunque una memoria visiva, un immagazzinamento delle informazioni e un condizionamento dato da questa archiviazione infinita. Nella nostra civiltà, dotata di una quantità di media visuali sempre più grande, la visione delle immagini diventa, proporzionalmente alla consapevole lettura della parola, più frequente, colmando le nostre esperienze.<sup>38</sup>

Tuttavia, fino a che punto possiamo proclamare l'immagine come primo elemento della comunicazione? Questa convinzione, come abbiamo visto, affonda le sue radici già agli inizi del secolo scorso, con una giustificazione strutturale in sé: la riproducibilità tecnica prova questa saturazione visibile e del visibile. Ecco che l'immagine diventa un mito barthesiano: il suo significato è apparentemente denotativo, ma si arricchisce di elementi culturali che creano connotazione, nonostante vogliano camuffarsi da aspetti universali.<sup>39</sup>

Durante lo svolgimento di questa ricerca, si sono individuati in rapporto all'immagine, tre elementi principali con cui porre le basi del vocabolario visivo; questi si relazionano con parola ed elemento visuale sia come oggetti presenti al loro interno, come loro componenti, sia come canali di esperienza delle stesse, come creatori, soggetti agenti su immagine e parola nei tre tempi della loro esistenza: come idea iniziale, come prodotto materiale, come elemento del passato in archivio. Queste tre componenti sono: il corpo, il frammento, la memoria.

---

<sup>37</sup> «La coscienza d'immagine possiede una tinta che le conferisce un significato che rimanda al di là del suo oggetto primario: il carattere della rappresentanza secondo somiglianza.» E. Husserl 2017, pp. 31-32.

<sup>38</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, p. 11.

<sup>39</sup> R. Barthes 1982, p.

## **1.2 Corpo nell'immagine e corpo davanti all'immagine**

Il corpo ha una doppia funzione in questa ricerca: soggetto e oggetto della rappresentazione, si sdoppia e delinea l'importanza di essere spettatore, così come di essere osservati per far emergere questioni che vanno dalla lotta per i diritti civili, al femminismo, alla critica al consumo e all'oggettificazione dell'individuo. Introduce alla problematica dell'artista, così come dell'osservatore, entrambi accomunati da un verbo d'azione: vedere. Si vede per produrre, si vede per riflettere ed elaborare un'esperienza; ci si sente visti, guardati, dagli stessi oggetti che osserviamo. Così, vedendo, si percepisce: la visione infatti, legata al corpo e al manufatto artistico, non è solo una questione dell'occhio; si vede e di riflesso si apprende tattilmente, si vede e si coniuga la visione con il suono o la musica.

### **1.2.1 A immagine e somiglianza dell'uomo**

Il corpo del soggetto ha un posto trasversale nella questione relativa all'immagine e alla parola, ma comunque non sottovalutabile, in quanto percepito come "co-protagonista indiretto" dell'opera stessa, colui senza il quale l'opera non avrebbe senso di esistere. In alcuni casi l'artista, a causa del proprio corpo, ha l'input giusto relativo alla realizzazione dell'opera: come vedremo nei capitoli successivi infatti, questioni legate alla razza e al genere degli artisti presi in esame sono il punto di partenza per discutere sulle tematiche sociali che ancora oggi toccano da vicino il nostro modo di vivere e vedere le cose.<sup>40</sup>

Attraverso il corpo possiamo, come spettatori, immedesimarci attivamente o subire passivamente un'immagine: il cinema, il video, la televisione, in questo senso, sono l'esempio tradizionalmente ideale per questa dicotomia. L'immagine in movimento, che sia parte di un lungo o di un medio metraggio, ci mostra un processo nella condizione di consumatori passivi dello stesso, dove l'unico modo, solitamente, per partecipare dell'azione dei personaggi è tramite l'organo visivo.<sup>41</sup> Ci sono, tuttavia, casi in cui lo spettatore è soggetto a una serie di dinamiche della "macchina cinematografica<sup>42</sup>", ], in cui il dispositivo attiva processi di identificazione primaria e

---

<sup>40</sup> Si passerà in rassegna qui alla spiegazione e anticipazione sommaria degli artisti e delle opere di cui parlerò che toccano da diversi punti di vista la tematica del corpo.

<sup>41</sup> M. McLuhan 1999, p. 341.

<sup>42</sup> Con questa espressione si richiama C. Metz 1980, *Cinema e Psicanalisi: il significante immaginario*.

secondaria che generano effetti non solo cognitivo-psicologici ma affettivi e, talvolta, addirittura fisici, come ad esempio in *Hunger* (2008) di Steve McQueen. Il corpo stesso è, come già anticipato, protagonista di tanta della produzione artistica sia antica che presente, oggetto e mezzo di testimonianza delle questioni più varie: Martha Rosler, in un'opera non analizzata in questa ricerca, *Semiotics of the Kitchen* (1975), utilizza se stessa in come esempio femminile che faccia percepire la frustrazione derivante dal ruolo imposto dalla donna, mentre mostra gli utensili da cucina come se si trovasse a far parte di una reclame;<sup>43</sup> McQueen utilizza il corpo di Bobby Sands come veicolo di percezione riflessa sullo spettatore per sensibilizzarlo sul maltrattamento dei detenuti all'interno del carcere, non solo rifocalizzando l'attenzione sugli eventi dell'Irlanda del Nord degli anni 80, ma utilizzandoli come metafora delle più recenti efferatezze compiute ad Abu Ghraib e Guantanamo agli inizi del nuovo millennio; Arthur Jafa trasla la questione del corpo a emblema di identità, dove lo sguardo ha un potere fortissimo legato non solo alla percezione della sua opera, ma anche e soprattutto in relazione al pregiudizio che permea la società americana bianca contro la parte afroamericana.

Uno sguardo che, dunque, deve ridefinirsi. Il vedere, considerato spesso come un'attività passiva, è autodeterminato e in continua evoluzione:<sup>44</sup> come sostenuto da Konrad Fiedler già negli anni 60, le indagini svolte attraverso la pura visibilità, in quanto formatrice del reale, avevano bisogno di precisi strumenti.<sup>45</sup> L'immagine, dunque, diventa uno strumento interattivo complesso: l'attenzione visiva si riconfigura con i vari dispositivi che cambiano la natura dello sguardo.<sup>46</sup>

Già Walter Benjamin aveva introdotto questa problematica parlando dell'avvento di fotografia e cinema come mezzi di riproduzione in serie del reale: l'immagine riprodotta può essere sempre migliorata, rinunciando al valore eterno del suo contenuto, provocando un cambiamento della percezione;<sup>47</sup> diventiamo giudici severi di quello che si guarda, ma non si vede, condizionandoci come individui singoli, all'interno di un più vasto gruppo: la massa. La televisione, il cinema, la fotografia stessa portano l'uomo ad essere alla stregua di uno spettatore-*voyeur*: attraverso le

---

<sup>43</sup> L. K. A. Gogarty 2014, p. 520.

<sup>44</sup> G. Boehm in A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 56.

<sup>45</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 17.

<sup>46</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 43.

<sup>47</sup> W. Benjamin 2012, p. 22.

dinamiche di potere sciale e le immagini che contribuiscono a definirlo, infatti, riconosciamo i segni di un'ideologia che fonda un determinato tipo di sguardo.<sup>48</sup> Gli artisti stessi si rendono conto di come non sia possibile creare in modo oggettivo una storia e un raggruppamento di fonti che sia il più veritiero possibile (McQueen e Jafa), proprio a causa del coinvolgimento delle strutture di potere all'interno della società (Rosler, Holzer, Kruger): la riattivazione dello sguardo, tramite gli stessi mezzi di coercizione delle istituzioni, è l'unica via per tentare di risvegliare lo spettatore dall'assuefazione prodotta da queste sovrastrutture che inducono ad adagiarsi su ragionamenti semplici e privi di senso critico, creando, nell'immagine, un sostituto mistificatore della realtà, che sceglie per noi cosa è giusto o meno vedere e, dunque, ricordare.<sup>49</sup>

Dallo sguardo si dipanano una serie di valori imposti dalle sovrastrutture del potere (una casa, la libertà individuale, il progresso ecc.) che appaiono naturali e imprescindibili. Ciò viene incentivato dalle rappresentazioni mediatiche: film e televisione rinforzano le costruzioni ideologiche facendole apparire non solo come date, ma come normali.<sup>50</sup>

L'immagine diventa un mezzo di legittimazione fondamentale: tramite essa capiamo come atteggiarci, cosa indossare, cosa è bene avere e cosa no, condizionando anche i nostri rapporti interpersonali, selezionando coloro che, visivamente, sono più affini a quanto stabilito dal nostro codice di valori, ovvero il codice dato dall'immagine stessa.<sup>51</sup> Le immagini informazionali sono le principali formatrici dei nostri pensieri: anonime, invisibili, tracciano i nostri movimenti, selezionano per noi le preferenze, registrano indisturbate gli avvenimenti quotidiani.<sup>52</sup>

Attraverso lo sguardo percepiamo doppiamente: in modo visivo, in modo visivo-tattile, oppure secondo una modalità visivo-sonora; la visione raramente giunge da sola a comporre la percezione delle cose, il corpo dello spettatore risponde quasi

---

<sup>48</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, p. 21.

<sup>49</sup> C. Baldacci 2019, p. 53.

<sup>50</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, pp. 21-22.

<sup>51</sup> Benjamin, a questo proposito, aveva già sviluppato una riflessione sulle trasformazioni in atto sulle pratiche di scrittura e lettura nel contesto di una cultura mediale che si evolveva continuamente; lo sviluppo di sperimentazioni letterarie di quegli anni, come la poesia visiva, oppure la stessa avanzata di forme mediali quali cartelloni luminosi, giornali, cinema, trasformavano la postura e la percezione corporea dell'uomo del tempo. Si veda: A. Somaini in W. Benjamin 2012, pp. 396-397.

<sup>52</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, p. 23.

fisiologicamente a quanto viene captato dall'occhio. Anche in questo caso siamo soggetti a regole e convezioni da rispettare, perché il nostro sguardo, oltre ad essere umano-naturale, è uno sguardo culturale: con l'avvento della televisione, e ancora prima del cinema, vedremo, lo sguardo umano sarà oggetto di una "tattilizzazione" che si imporrà attraverso lo choc generato dal montaggio filmico e dalla particolare struttura del dispositivo tradizionale del cinema; sprofondiamo nell'immagine sacra, andando oltre la semplice contemplazione dell'oggetto, arrivando a sentire quasi *apticamente* le cose.<sup>53</sup> L'immagine, avvolgendoci, diventa il corrispettivo del reale, diventa un simulacro.<sup>54</sup> Per questo motivo la visione viene coinvolta anche accostandola al sonoro: l'udito ci dà le coordinate spazio-temporali, ci fa appropriare dello spazio, costruire una relazione con l'altro ascoltando la sua voce, trasmettendo un'immagine del suo corpo e della sua persona, dei tratti della sua personalità.<sup>55</sup> Cosa fa, dunque, il corpo quando vedo qualcosa su un mezzo di comunicazione qualsiasi? Dove si posiziona quando diventa parte della rappresentazione?

### 1.2.2 L'ibridazione uomo-medium

La capacità delle immagini di condizionarci e significarci come osservatori e consumatori dipende, come preannunciato precedentemente, da fattori culturali che determinano regole precise dettate dal contesto, dalla storia, dai codici in cui sono presentate.<sup>56</sup> L'immagine diventa parte di noi attraverso i media, «le estensioni dell'uomo»<sup>57</sup> alterando le nostre funzioni, per accomodarsi nella forma totale del nostro corpo.<sup>58</sup> Lo schermo diventa apertura, finestra sul mondo, punto di transito delle immagini che visualizziamo ogni giorno nel nostro privato così come nel complesso della socialità.<sup>59</sup> Queste hanno un impatto enorme sulle nostre abilità percettive, influenzando i giudizi di similitudine grazie a ciò che conosciamo di esse:<sup>60</sup> per questo

---

<sup>53</sup> Con questa espressione si cita il termine coniato da Antonia Lant in *Haptical Cinema*, articolo pubblicato su October 1995.

<sup>54</sup> A questo proposito, si rimanda all'approfondimento relativo all'opera di J. Baudrillard 1988, *Simulacra and Simulations*, pp. 166-184, qui nel Cap. 2, p. 70.

<sup>55</sup> R. Barthes 1982, pp. 238 e 246.

<sup>56</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, p. 25.

<sup>57</sup> Si cita qui Marshall McLuhan e la sua opera, *Understanding Media. The Extentions of man*, 1964.

<sup>58</sup> M. McLuhan 1999, p. 139.

<sup>59</sup> L'argomento si presterebbe a un ulteriore approfondimento; tuttavia, non è questione da affrontare in sede, per cui si rimanda a: D. Chateau, J. Moure 2016, *Screens*; D. Chateau, J. Moure 2020, *Post-Cinema*; W. Strauven 2021, *Touchscreen Archaeology: tracing histories of hands-on media practices*.

<sup>60</sup> J. Snyder 1980, p. 502.

motivo, vedremo, gli artisti esaminati creano opere di forte impatto visivo, pregne di significati culturali, storici e sociali; l'unico modo per farci vedere che certe cose sono vere, rimane l'immagine, la riproduzione che crea, confermandola, la realtà. Già negli anni 80 si affermava che l'oggetto della rappresentazione corrisponde a ciò che vediamo, in accordo a come noi vediamo.<sup>61</sup> La visione formula, dunque, un giudizio riguardo a un significato: siamo oggetto di un'allucinazione visuale, poiché continuiamo a confondere l'immagine con il reale.<sup>62</sup>

I film, come la fotografia, danno forma alle opinioni, al gusto, al linguaggio, al comportamento e all'aspetto:<sup>63</sup> come reagisce il corpo all'immagine statica o in movimento creata tramite riproduzione meccanica? Prendiamo, ad esempio, il caso portato da Susan Sontag in *Sulla Fotografia*, relativo alle immagini di guerra. La maggior parte delle fotografie è prodotta al fine di sconvolgerci, in particolare quelle relative agli eventi bellici; tuttavia, per un'unica fotografia che ci provoca sconvolgimento, ne avremo tutta una serie successiva che ci priva della capacità di provare orrore:<sup>64</sup> il fotografo si sostituisce alla nostra capacità di giudizio, fornendoci un'immagine sopracostituita, disattivata dal potere di provocare una reazione emotiva; tutto è stato previsto e calcolato nell'insieme delle emozioni in potenza che lo spettatore avrebbe dovuto provare. Noi leggiamo principalmente questo impegno, lo lodiamo, ma non ne prendiamo atto in modo soggettivo.<sup>65</sup>

Al contrario, il cinema fornisce tutti gli strumenti perché si creino in noi le condizioni per sostituire l'occhio di chi osserva con la coscienza del personaggio, attraverso lo schermo.<sup>66</sup> Ritorna la tematica dello sguardo-sonoro: l'introduzione della traccia sonora alla fine degli anni 20,<sup>67</sup> amplia la nostra capacità tattile di percepire e immergerci nello schermo, nella narrazione, nella storia del personaggio.

Abbiamo la fusione degli orizzonti espressivi di sonoro e visuale<sup>68</sup> che ripetono al quadrato il messaggio che viene a sua volta ripetuto per le strade, le radio, i giornali e

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 514.

<sup>62</sup> E. H. Gombrich 2002, p. 240.

<sup>63</sup> E. Panofsky, "Stile e mezzo nel cinema" (1936), in *Tre saggi sullo stile: il Barocco, il cinema, la Rolls Royce*, materiali a c. di Lavin I., Abscondita, Milano 2011.

<sup>64</sup> S. Sontag 2004, p. 18.

<sup>65</sup> R. Barthes 1974, p. 102.

<sup>66</sup> E. Panofsky, "Stile e mezzo nel cinema" (1936), in *Tre saggi sullo stile: il Barocco, il cinema, la Rolls Royce*, materiali a c. di Lavin I., Abscondita, Milano 2011.

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 21.

le riviste: il messaggio pubblicitario. Quest'ultimo è un elemento persuasivo tanto quanto il cinema e la fotografia; si serve di questi due media per invadere il nostro privato e la collettività, nell'abitudine data dalla sua ripetizione incessante per essere accettato come convenzionale dalla popolazione, creando desideri collettivi uniformatori.<sup>69</sup> La vita dell'uomo viene trasmessa su un nastro ininterrotto grazie al cinema e alle sue successive manifestazioni "casalinghe": pubblicità e televisione ne utilizzano i mezzi per creare una prodottizzazione ancora maggiore. Il corpo dello spettatore si mimetizza e si identifica con quello dell'attore, anch'esso a sua volta spettatore convinto a partecipare al gioco della riproduzione visuale, per infondere il senso di abitudine e desiderio dell'immagine. Lo spettatore e la rappresentazione del corpo diventano entrambi veicoli per far avanzare l'economia.<sup>70</sup>

Reagiamo passivamente, facendoci assorbire dalle immagini, e per questo dimenticando l'importanza del linguaggio, della parola, che superficialmente ci sembrano sempre meno importanti, ausiliari di qualcosa che si capisce anche da solo: la televisione dà il colpo finale a questa opinione diffusa, cullandoci nella non necessità di prestarle totalmente attenzione nei minimi dettagli. La sua profondità, la sua immersività impongono il proprio modo di vedere le cose, vedere appunto, non capire, non codificare.<sup>71</sup> Lo spettatore diventa lo schermo, subisce un processo di ibridazione con il medium: diventa informazione astratta.<sup>72</sup>

In questo processo, il corpo dell'uomo, smaterializzato e suddiviso in tante piccole parti, è privo di spazi di riferimento, di un tempo a cui aggrapparsi per contestualizzare quanto vede. Nella sua nuova vita mitizzata, continua però a pensare per frammenti, su singoli piani.<sup>73</sup>

### *Presenza-assenza*

Il corpo, strumento e oggetto necessario dentro e fuori dall'immagine per far sì che essa acquisiti significato, è elemento di contesa, al pari del manufatto visivo stesso, in termini di presenza e assenza<sup>74</sup>. Infatti, l'immagine è "presenza di un'assenza" il più

---

<sup>69</sup> M. McLuhan 1999, p. 422.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>72</sup> R. Cavell 2016, p. 140.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>74</sup> Per approfondire questa tematica si veda: J. Derrida 1969, *Della Grammatologia* e J. Derrida 1997, *Margini della Filosofia*.

delle volte, ovvero testimone di qualcosa che è stato, ma che in questo momento non è esperibile se non tramite una sua riproduzione.<sup>75</sup> Molti sono gli aspetti che coinvolgono il corpo in questa condizione dell'immagine: come elemento simbolo di una presenza che scompare, la sua lenta sparizione lo rende ancora più percepibile in *Hunger*, mentre, contemporaneamente, si tenta di bloccare qualsiasi forma di rappresentazione che possa fungere da fonte per la successiva memoria collettiva. Steve McQueen fa riemergere questo legame tra corpo e memoria, tra assenza e presenza, che è presentificazione, in più di una sua opera, come ad esempio *Ashes* (2014). L'opera, non trattata in sede, è evocativa nel tentativo dell'artista di riportare momentaneamente in vita un ragazzo morto prematuramente, di cui ci resta solo un'immagine in movimento e il racconto di chi lo ha conosciuto.

La presenza è anche quella di coloro che sono socialmente invisibili, come in *White Album* (2018); la rappresentazione dei corpi e di ciò che subiscono è testimoniata, vedremo, tramite l'uso di immagini informazionali, emblema dell'immagine invisibile per eccellenza, dunque tramite un'assenza. Il corpo non rappresentato presentifica il riscatto sociale e razziale della comunità afroamericana, non solo mostrando il suo contrapposto, ma anche attraverso "l'altra faccia della medaglia", *Love is the Message, The Message is Death* (2016). Il corpo utilizzato come strumento di lotta per la parità di genere, implicato nelle questioni femministe, è anche qui presenza di un'assenza. A poco serviranno i tentativi di censura di molte delle immagini sottoforma di poster attaccate per tutta la città da Jenny Holzer, così come l'imbrattamento di manifesti della Kruger. La censura, la corsa alla distruzione delle immagini, la ricerca di questa assenza che deve manifestarsi come simbolo della poca importanza verso alcuni avvenimenti a cui la popolazione deve e dovrà prestare poca attenzione, è un evento che perdura da secoli, che è antico tanto quanto la storia dell'uomo.

La scelta di questi artisti infatti, è inversamente proporzionale, negli intenti, a quella delle istituzioni: ciò che si cerca socialmente di eliminare, di nascondere, viene recuperato dalla compagine artistica e reso oggetto da mettere in mostra, con qualsiasi mezzo si ritenga più congeniale.<sup>76</sup> Potremmo assimilare questo tentativo di censura e distruzione delle informazioni a quanto affermato da Bruno Latour in *Che cos'è*

---

<sup>75</sup> C. Baldacci 2019, p. 56.

<sup>76</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 240.



*Iconoclash*: l'intenzione di queste autorità non è tanto quella di distruggere immagini già prodotte e non congeniali a quanto è consentito mostrare, ma fa parte di quel gruppo che considera da distruggere le immagini dei soli oppositori.<sup>77</sup>

Veicolo dell'identità non solo personale, ma anche percepita dell'altro, dunque, il corpo è "archivio", contenitore di tanti piccoli frammenti della nostra esistenza, ricordi che formano la memoria personale e collettiva.<sup>78</sup>

### 1.3 Frammento

#### 1.3.1 Il frammento-immagine

La supposta "onnipresenza" iconica permette ai diversi argomenti di potersi connettere con facilità. L'idea di una riscoperta «post-linguistica e post-semiotica» dell'immagine come interazione tra visualità, apparato, istituzioni, corpi è in cima alle caratteristiche, inoltre, del *Pictorial Turn* di W.J.T. Mitchell.<sup>79</sup> Ciò introduce un altro aspetto del "vocabolario" visivo: il frammento. È bene sottolineare che questo contenuto non implica, come il suo nome vuol far intendere, la divisione, ma il suo recupero e riassetto per creare un discorso nuovo relativo a tematiche già emerse in passato, fonte di dibattito contemporaneo.

L'immagine in questo caso è essenzialmente *picture*, presentata unicamente nella sua entità materiale, temporale e temporanea. Per questo, è sempre accompagnata da un medium che produce l'intelaiatura su cui si andranno a disporre i frammenti che l'essere umano andrà a percepire come un tutto universale. Il medium, di nuovo, è il messaggio, la fonte primaria degli effetti subiti dallo spettatore. Grazie ad esso, assistiamo all'impoverimento e alla frammentazione della vita immaginativa e vissuta dell'uomo alfabetizzato.<sup>80</sup> Nella civiltà elettrica di radio e televisione ogni elemento è unico nella sua diversità, favorito come mai prima in passato: la televisione, come abbiamo visto per il corpo, diventa un'estensione fisica, il medium che consente alla visione di divenire tattile.<sup>81</sup>

Già con l'avvento della radio, abbiamo artisti che si cimentano nella esibizione della frammentazione della vita dell'individuo, quali Hannah Höch e John Heartfield,

---

<sup>77</sup> B. Latour in A. Pinotti A. Somaini 2009, p. 310.

<sup>78</sup> C. Baldacci 2019, p. 75.

<sup>79</sup> Per ulteriori informazioni si veda W. J. T. Mitchell 2017.

<sup>80</sup> M. McLuhan 1999, p. 336.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 337 e 355.

entrambi impegnati nella costruzione di collage: ciò che vediamo sono i “tutti” che credevamo riempissero le nostre vite come totalità, mostrati per quello che sono davvero, ovvero frammenti, unificati insieme a far concepire che solo attraverso la loro “mosaicizzazione” è possibile ricavare una parte della totalità più concreta ed estesa di quanto abbiamo visto fino a quel momento.<sup>82</sup> La televisione, medium costituito da mosaici per eccellenza, fornisce altri elementi per far sì che questa pratica, che sottintende al suo interno un’eco del montaggio cinematografico, continui nel tempo, si evolva fino ad approdare, tra gli anni 70 e gli anni 80, alle opere di Martha Rosler e Barbara Kruger.

### **1.3.2 All’origine del montaggio: il frammento**

Il montaggio è un altro perno importante della strutturazione del frammento: di matrice prettamente cinematografica, costruisce, come un occhio umano. È, come affermato da Vertov, occhio della materia e nella materia, non sottomesso al tempo, dotato della capacità di governare spazio e tempo grazie all’uso dell’intervallo che può connettere insieme, una dopo l’altra, immagini e contenuti distanti tra loro.<sup>83</sup> È un concatenamento meccanico, un’unione di frammenti di entità e origine diversa, di immagine e parola.<sup>84</sup>

Il cinema, come la fotografia, hanno sempre rivelato la storicità dell’esperienza sensibile; le forme di montaggio, a loro volta, rivelano una nuova forma della coscienza: l’ingrandimento, il ralenti modificano l’esperienza visiva, la variano a livello storico; in che modo? Sono sempre e comunque rievocazioni di un frammento, suddividono l’immagine totale in piccoli particolari che assumono, andando avanti nel tempo, un’importanza e un senso preciso, determinato, trasformando l’immagine da portatrice di un significato denotativo a un significato connotativo, colmo di

---

<sup>82</sup> Questa riflessione poggia le basi su quanto affermato da T. W. Adorno e M. Horkheimer 1966, p. 136 e 148: «tutto si oppone [...] ai particolari, [...] La cosiddetta idea generale [...] crea un ordine, ma nessuna connessione. Privi di opposizione e connessione, tutto e particolari hanno gli stessi tratti. – continuando – Ogni connessione logica che richieda fiato intellettuale, viene scrupolosamente evitata. Gli sviluppi devono scaturire [...] dalla situazione immediatamente precedente e non dall’idea del tutto.» Queste due affermazioni danno credito a quanto è stato cercato di mostrare in questo elaborato, ovvero chiarificano l’idea che la memoria, più del pensiero stesso, sia uno dei componenti della “comunicazione per immagini” che apparentemente governa la società.

<sup>83</sup> G. Deleuze 1984, pp. 102-103.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 103.

simbologie.<sup>85</sup> Il cinema e la fotografia diventano i primi agenti delle trasformazioni in corso nel panorama percettivo; il cinema in prima istanza è un medium fondato sulla discontinuità, l'intermittenza, il montaggio: è uno dei generatori primi del frammento, il cui emblema è l'immagine dialettica.<sup>86</sup>

Grazie a esso, si diffondono nuove forme di illustrazione al di fuori della portata cinematografica, nei giornali e nelle riviste illustrate, esponendo in modo nuovo il sapere:<sup>87</sup> la macchina fotografica ferma gruppi complessi di notizie ed avvenimenti configurati solo dalla data;<sup>88</sup> emblematico sarà il caso qui analizzato in Martha Rosler, relativo alla fonte-rivista *Life* del 1967, dove la storia della piccola Thron viene raccontata per singole immagini, in passaggi a intermittenza che ne descrivono l'iter per ottenere la sua nuova protesi alla gamba, dopo averla perduta sotto un bombardamento americano. La parola scritta diventa qui semplice didascalia, apparente ausiliaria di significato alle fotografie scattate sul campo: la fotografia, al contrario di quanto inizialmente teorizzato da Roland Barthes, è frammento ulteriore di se stessa, scomposizione in unità e ricostruzione in segni;<sup>89</sup> cosa accade, infatti, quando più immagini fotografiche vengono accostate insieme? Possiamo ancora parlare di fotografia come messaggio senza codice?

Il tema del montaggio emerge anche nella *Replica a Oscar A. H. Schmitz* di Walter Benjamin, come esplosione e frammentazione; si cerca di capire in che modo il montaggio poteva determinare la leggibilità dei suoi oggetti, quali fossero le proprietà che gli consentivano di proporsi come strumento conoscitivo. La coscienza dell'uomo, grazie a esso, riduce il mondo in macerie, avvicina e allontana la realtà, consente allo spettatore di vedere mondi a lui lontani e materialmente inaccessibili. Dunque, un elemento che non solo provoca divisione, frammenti, ma che riassume questi pezzi distrutti, analizzandoli e creando diversi punti di vista.<sup>90</sup> Come nelle pagine di un enorme archivio, il montaggio distrugge e preserva.<sup>91</sup>

Dopotutto, l'insieme di frammenti unificati a creare un ibrido, una nuova immagine di immagini, una nuova immagine di fotografie, è bisognosa di interpretazione, necessita

---

<sup>85</sup> W. Benjamin 2012, p. 413.

<sup>86</sup> A. Somaini in Benjamin 2012, pp. 404-5.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> M. McLuhan 1999, p. 304.

<sup>89</sup> R. Barthes 1982, p. 7.

<sup>90</sup> A. Somaini in W. Benjamin 2012, pp. 398-99.

<sup>91</sup> C. Baldacci 2019, p. 8.

dell'applicazione di un codice. Queste questioni, vedremo, verranno risolte durante lo svolgimento della ricerca. Si potrà parlare di un modo secondario in cui la società legge e fa leggere ciò che essa pensa a proposito di una rappresentazione? Si potrà andare verso una specificazione del «paradosso della fotografia» teorizzato da Barthes?<sup>92</sup>

### 1.3.3 Che cos'è il frammento?

Il frammento è un dato della realtà; associato da molti artisti a elemento catastrofico, diventa il modo migliore di rappresentare la realtà, tramite appropriazione e montaggio, in seguito allo sgretolamento del tutto, già in corso durante il Romanticismo e successivamente suggellato da filosofi e artisti tra la fine dell'800 e gli inizi del '900.<sup>93</sup> L'incredibilità dell'immagine è rappresentata anche dalla sua più grande debolezza: la capacità di contenere al suo interno, come frammento di realtà, un'enorme molteplicità di significati; la polisemicità è una delle caratteristiche fondamentali del frammento-immagine. Per questo motivo, che si tratti di fotografia, come di pubblicità, o di cinema, il messaggio linguistico (scritto o verbale) risulta ancora indispensabile per la definizione di quello iconico: Barthes, di nuovo, richiama la funzione dell'ancoraggio che fissa la catena di significati, risponde al “che cos'è?” dell'immagine, la denota.<sup>94</sup>

La funzione dell'ancoraggio è quella di “elucidazione selettiva”, ovvero, il testo reprime la maggior parte dei significati di cui è dotata l'immagine per lasciarne uno solo che sarà quello congeniale al contesto e al pubblico a cui si trova davanti, in termini più ampi, si adatta a una cultura.<sup>95</sup> Ciò è evidente in opere che coniugano al loro interno immagine e parola, come quelle qui analizzate di Barbara Kruger e Jenny Holzer, le quali, in modi diversi, utilizzano l'espedito dell'ancoraggio per fermare il significato cercato dell'immagine selezionata, oppure, nel caso della Holzer, per creare, da quell'unica didascalia un prodotto simile a un'immagine e che, per questo, racchiuda in sé le caratteristiche figurative in grado di attirare l'attenzione e quelle connotative in grado di creare un pensiero critico.

---

<sup>92</sup> R. Barthes 1982, pp. 9-10.

<sup>93</sup> C. Baldacci 2019, p. 43.

<sup>94</sup> R. Barthes 1982, pp. 28-29.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 31.

Il frammento ancorato alla realtà, compresso nella sovrastruttura sociale tramite i media cinema, giornale, pubblicità, comprime a sua volta l'individuo che diventa consumatore, produttore e rappresentante della società.<sup>96</sup> Nel mosaico visuale che ci circonda, sia a livello pubblico che privato, siamo guidati in tutte le nostre azioni, per piccoli particolari, per singole tessere quasi, confondendo il particolare con il generale. Il successo del frammento, in questo senso, è dato dall'enorme possibilità di riproduzione offerta dai media, la riproducibilità tecnica. La ridondanza del frammento persuade e abitua lo spettatore alla realtà che gli viene anticipatamente fornita, tramite un assalto all'inconscio, modificando in modo pesante la memoria e sopprimendo, vedremo, la capacità di creare un'esperienza autentica.<sup>97</sup> La sinestesia a cui siamo soggetti, ci fa percepire unitamente ciò che sentiamo attraverso i nostri sensi e la vita "immaginativa", nel senso vero e proprio di generata dall'immagine:<sup>98</sup> la radio e la televisione abbattano la struttura visiva dell'individuo che crede di poter risolvere l'unicità e la diversità grazie ai mezzi della civiltà elettrica che influiscono talmente tanto sulle vite della comunità, da rappresentare quasi un oracolo alle loro domande.<sup>99</sup> La fittizia unione delle diversità viene mostrata dagli artisti che riportano tutto, nuovamente, al frammento; è interessante, inoltre, osservare un parallelo di media derivante dall'agire unendo frammenti diversi per riportarli alla luce: se infatti durante "l'era della radio" avevamo l'emergere dei collage dadaisti di Höch e Heartfield, con la televisione troviamo in contrapposto i collage di Barbara Kruger e Martha Rosler, tra i tanti, come se, ogni volta si tentasse una rottura della sinestesia, in una distorta idea di "ritorno" a ere precedenti.

Il riferimento al passato è riferimento alla memoria, elemento che viene prodotto e produce, in teoria, esperienza, anche attraverso questi media. Stando a quanto sostenuto da Wolfgang Ernst, i media e l'occhio meccanico hanno cambiato il modo di guardare il nostro corpo, in relazione alla storia e alla conoscenza. Il frammento ricostruisce la memoria per discontinuità e rotture, il tempo non dipende più dall'uomo, dallo scorrere naturale delle cose, ma interamente dalla macchina che lo moltiplica e lo frammenta a sua volta. La memoria, ultimo probabile baluardo di

---

<sup>96</sup> M. McLuhan 1999, p. 241.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 336-337.

salvezza in questo dominio della macchina che supera il creatore, ha il ruolo di funzionalizzare le esperienze dell'individuo, di raccoglierle e riunirle per formarne la storia. Tuttavia, come vedremo, è un elemento di cui possiamo ancora fidarci? Se è così imbrigliato e coinvolto nelle maglie di quegli stessi media asserviti alle sovrastrutture, la memoria preserverà la nostra percezione e il nostro senso critico, oppure ci piegherà a un passato fatto di eventi simili, ma mai corrispondenti al vero?<sup>100</sup>

#### **1.4 Memoria: l'istante archiviato**

Il frammento e il corpo sono i due possibili elementi del “vocabolario” visivo trasportati e uniti da un fattore che costituisce contemporaneamente l'ultimo termine che si prenderà in analisi, sia uno strumento che servirà alla loro conservazione e trasmissione: la memoria. Essa è un concetto e uno strumento che, attraverso il linguaggio, principalmente, diventa mediatore per recuperare il passato, come affermato da Walter Benjamin.<sup>101</sup> Tuttavia, alla luce della seguente indagine, a cosa serve riconoscere e citare il passato? È giusto indicare che la memoria ha acquisito la funzione di medium, concetto che ci aiuta a creare collegamenti come se fosse una congiunzione che tiene insieme in un unico discorso passato e presente. Essa unisce frammenti di corpi e avvenimenti.<sup>102</sup>

La memoria ha una funzionalità e, come un grande albero, ha radici nel passato, ma con le sue fronde si innalza verso il cielo, l'ignoto, ovvero il futuro.<sup>103</sup> Per questo motivo, elemento che collega i tempi, la storia, l'esistenza umana in fieri e quella che dovrà venire, è elemento estremamente caro alle strutture di potere. Questo se ne serve attraverso i più vari dispositivi; uno dei più gettonati è l'archivio, custode di immagine e parola. Come affermato da Cristina Baldacci, Foucault stesso non dava definizione di questo dispositivo, che poteva essere esperito solo attraverso frammenti. Legato

---

<sup>100</sup> C. Baldacci 2019, pp. 25-26.

<sup>101</sup> W. Benjamin 2012, p. 363.

<sup>102</sup> Come affermato in Baldacci 2019, p. 51, dal 1989 in poi si è assistito all'incremento della “cultura della memoria”, iniziando a percepire in modo eclatante il tempo e lo spazio in modo diverso a causa dell'emergere di nuove tecnologie e anche attraverso lo sfruttamento delle tragedie storiche in termini mediali ed estetici, contribuendo alla creazione di una memoria “immaginata”, ovvero, come vedremo, di una memoria del simile.

<sup>103</sup> C. Baldacci 2019, p. 26. Inoltre, si consiglia, per un approfondimento ulteriore sul tema della memoria con particolare focus sul cinema e le sue declinazioni amatoriali: A. Cati, M. G. Albertini, F. Casetti, R. Eugeni 2007, *Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926 - 1942*.

indissolubilmente al potere che si rivolge al singolo, esso opera una “selezione” di ciò che si deve o non si deve ricordare, conservando o scartando elementi, frammenti, corpi e, dunque, ricordi.<sup>104</sup>

Compito degli artisti è cercare di recuperare quanto viene omesso dagli archivi del potere politico, o quantomeno utilizzare quella poca documentazione considerata consona, frammenti, per creare una reazione nuova al corpo dello spettatore, sia a livello spirituale (Barbara Kruger, Martha Rosler, Jenny Holzer) che a livello fisico (Steve McQueen, Arthur Jafa).

L’unione dei frammenti, applicata nella vita di tutti i giorni da qualunque tipo di media visuale, viene a sua volta replicata, ri-attivata, nel campo delle arti tramite i vari medium che la compongono: uno dei procedimenti che più fa emergere l’idea della memoria, dell’insieme di ricordi visivi è il montaggio cinematografico.

Come abbiamo precedentemente approfondito, il montaggio, elemento proprio del campo cinematografico, è uno strumento molto versatile, che si stacca dal suo medium di riferimento per andare in altre direzioni: lo vedremo nel confronto tra Martha Rosler e Barbara Kruger da un lato, e Hannah Höch e John Heartfield dall’altro tramite il ricorso al collage, montaggio di frammenti diversi che diventano un’arma satirica contro lo status quo attuale.

Già alla fine degli anni 20 il montaggio era uno strumento applicato nei settori più vari: dal suo uso come “scrittura stilistica” nei testi di Ejzenstejn, alla ricostruzione delle forme di pathos warburghiane,<sup>105</sup> da Bataille a Jünger, le sue funzioni spaziavano materialmente e intellettualmente oltre il cinema, verso forme espressive, costruttive, analitiche e interpretative.<sup>106</sup>

Grazie alle scoperte scientifiche e all’invenzione dei “nuovi media” abbiamo partecipato di una più ampia frammentazione dell’esistenza, subendone le conseguenze non solo a livello materialmente sociale, ma anche a livello di memoria collettiva, disintegrata a sua volta e ridotta a ricordo personale, privato.<sup>107</sup> Il

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>105</sup> L’opera magna di Aby Warburg, che non potrà essere oggetto di ulteriori approfondimenti in questa sede, a cui fa riferimento l’idea di *formula di pathos*, è l’atlante di immagini *Mnemosyne* con cui l’autore aveva cercato di creare una storia delle immagini per ricostruirne le migrazioni nel tempo, ovvero, continuando ad utilizzare, come da titolo, il medium della memoria, anche come oggetto delle sue ricerche. Si veda A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 75.

<sup>106</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, pp. 392-93.

<sup>107</sup> C. Baldacci 2019, p. 19.

frammento, in tutte le sue accezioni e sfumature di senso, è uno degli elementi portanti nella ricerca di termini per il “vocabolario” visivo corrente: esso è specchio dell’arte analizzata, così come lo è della stessa società che ne è oggetto e a sua volta fucina di materiali da cui attingere per la creazione delle opere. Sono frammenti che vengono presi per quello che sono, non considerati dall’artista come il tutto che deve prendere a modello. La loro identità viene ripristinata, o anche solo notata, e vengono correttamente impiegati in unione con altri frammenti cercando di costruire o ricostruire, da singoli ricordi, la memoria di ciò che può essere stato.

Benjamin conferma questa pratica che attinge dalla memoria mediatica e dall’istante, dunque dal presente: come affermato tramite le parole di Bloch, infatti, Benjamin afferma che, ad esempio, leggere una rivista equivale a tagliare qua e là le cose interessanti.<sup>108</sup> Questa azione del tagliare contiene in sé due logiche temporali: la logica dell’istante, corrispondente, metaforicamente, al click della macchina fotografica che cattura un’istante tra i tanti precedenti o successivi; la logica della memoria, poiché quel frammento d’istante è scelto perché permanga, dunque perché sia archiviato, ripreso, ricordato.

Riprendendo, inoltre, quanto già esplicitato riguardo al montaggio in 1.3, e riallacciandoci a questa idea delle logiche temporali dell’istante e della memoria, Benjamin continua a guidarci tramite la metafora dello chiffonnier e del collezionista: entrambe sono figure che, per quanto socialmente antitetiche, raccolgono frammenti, li classificano, li montano da fonti diverse per crearne di nuove e proprie.<sup>109</sup> In questo modo, eseguono un processo di costruzione della memoria: quest’ultima è sia un’entità specificata e generata, sia il mezzo che si autogenera, fungendo sia da oggetto passivo che da soggetto attivo. Ad esempio, gli stracci raccolti dallo chiffonnier erano leggibili perché messi in relazione con il presente tramite il «momento di condensazione che consente di riconoscere l’attualità di un frammento del passato», ovvero l’immagine dialettica.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> A. Pinotti, A. Somaini in Benjamin 2012, p. 395.

<sup>109</sup> A. Somaini in W. Benjamin 2012, p. 399.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 400. Si aggiunge (C. Baldacci 2019, p. 51.) che questo tipo di immagine, ancora oggi estremamente attuale, è comunque messo in crisi da una diversa percezione temporale e spaziale dovuta a un’immersione dell’uomo e della sua vita all’interno delle tecnologie digitali che non solo virtualizzano i contenuti, ma, proprio in conseguenza di questa azione, traslano nel reame del virtuale anche le condizioni di spazio e di tempo, provocando una collisione tra passato e presente, dove tutto diventa iper-presente, più difficile da *temporalizzare*; la relazione tra le due temporalità, essenziale per



Tuttavia, cos'è che ricordiamo davvero? Su cosa fondiamo la nostra esperienza del mondo se la nostra memoria unitaria sembra essere destinata a un processo di riassetto? Stando a quanto affermato da Antonio Somaini nell'introduzione di *Aura e Choc*, l'uomo moderno sembra che sia stato privato della propria esperienza, abbandonandosi al ricordo volontario come unica fonte di riferimento per il presente in collegamento con il passato: ricostruiamo la storia solo attraverso ciò che abbiamo metabolizzato, senza attingere alle esperienze accumulate inconsapevolmente nella nostra memoria personale, le sole ad alimentare la memoria collettiva.<sup>111</sup> A questo punto, può la memoria effettivamente ricostruire l'esperienza? Gli artisti qui trattati, ad esempio, sono riusciti a riattivare l'esperienza tramite l'uso di immagini che, simbolo di ricordi inconsapevoli, utilizzano la nostra capacità di usare ricordi volontari per crearne di nuovi?

La memoria è stata oggetto di strumentalizzazione da parte delle strutture di potere: uno degli organi ausiliari che fa uso della fruizione non cosciente, subliminale, è la comunicazione pubblicitaria. Facendo leva sulla memoria "collettiva", quest'ultima accumula materiale su esperienze e sentimenti di un'intera comunità, collettivizzando l'individuo e unificandolo a un insieme di persone, omogeneizzando la vita sociale per soli fini di lucro e consumo.<sup>112</sup> L'uniformazione si riflette anche nell'intento di creare delle "icone di gruppo";<sup>113</sup> questo passaggio delicato viene attualizzato dalla diffusione dell'immagine televisiva che, imponendo allo spettatore la partecipazione attiva, in quanto medium freddo, suscitava sentimenti di nostalgia che ponevano le basi non tanto per una memoria collettiva esplicita, quanto per un ricordo personale fittizio. La pubblicità sfrutta così questa debolezza umana, dove l'individuo, privato dall'esperienza e quindi dalla capacità di ragionamento, si lascia trasportare dai vaneggiamenti su una precedente epoca d'oro ante-civiltà-dei-consumi. L'immagine, veicolo della memoria e del ricordo per eccellenza, diffusore di frammenti, regolatrice delle reazioni corporali di oggetto e soggetto, inizia a prendere campo, insieme alla logica dell'istante, accompagnata, come conseguenza naturale dalla logica della

---

creare memoria e quindi esperienza, perde campo, in favore di una apparente continua fruizione delle informazioni, dove tutto è presente.

<sup>111</sup> A. Somaini in W. Benjamin 2012, p. 125.

<sup>112</sup> M. McLuhan 1999, pp. 423-24.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 426.

memoria, in un *loop* continuo che non lascia spazio al ragionamento personale.<sup>114</sup> Compito dell'artista, vedremo, sarà quello di aiutare l'individuo a crearsi un'esperienza attraverso suoi opposti: ricordo individuale, immagine collettiva.

Emerge qui la definizione di "prosumer", ovvero colui che è al contempo produttore e consumatore:<sup>115</sup> lo spettatore, incentivato dalle opere a partecipare all'azione artistica anche solo interpretando, formulando un pensiero proprio, mette in moto un processo che è derivato da un'esperienza che, come la memoria, è al contempo passivizzata e soggetto agente. Ciò, vedremo, è in aumento con i processi di archiviazione online: un sapere che si vuole a disposizione completa e pienamente accessibile, oltre le istituzioni e la sorveglianza.<sup>116</sup> Questo aspetto viene sfruttato da Jenny Holzer, ad esempio, nella costruzione di un archivio di immagini su piattaforma digitale, *Please Change Beliefs* (1995-1998), dove si raccolgono tutti i truismi pubblicati per le strade e i musei americani dall'artista e si dà "carta bianca" al visitatore che può esperirli passivamente, oppure modificarli.

Ritorna il tema del frammento unito alla memoria individuale e collettiva, in un'azione di assemblaggio che proviene dai luoghi di deposito dei nostri ricordi e degli eventi che abbiamo metabolizzato. Di nuovo c'è l'esigenza di ripescare quanto invece rimane inattinto nell'inconscio mnemonico: per questo si ricorre in arte, nel cinema e nel video in particolare, al *found-footage* che, invece di creare oggetti ex-novo, si affida alla manipolazione tramite post-produzione. Questo processo sarà particolarmente evidente non solo nell'opera di video-arte di Arthur Jafa, ma anche, per combinazione di immagine e parola, e dunque, nella più ampia accezione di *readymade*, nei collage di Barbara Kruger o Martha Rosler.<sup>117</sup>

Si crea così l'idea che questa memoria, medium e oggetto dell'immagine, sia creatrice di un contenitore per tutte quante le rappresentazioni visive: l'archivio, in cui tutto dovrà prima o poi confluire, in una sorta di "aldilà" dell'immagine. Questo non rappresenta, ma presenta la realtà storica o la verità scientifica,<sup>118</sup> nei casi più fiduciosi e fortunati, mentre nel caso più drammatico, come già accennato, si coniuga al potere, riflesso delle sue decisioni. La memoria quindi, da funzione biologica naturale, diventa

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>115</sup> H. Jenkins 2006, *Convergence culture: where old and new media collide*.

<sup>116</sup> C. Baldacci 2019, p. 31.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>118</sup> H. Steyerl 2008, p. 2.

volontà di far ricordare qualcosa e di non far ricordare qualcos'altro; c'è un'interpretazione selettiva che viene data a fatti ed eventi, per cui *diventa* soggettiva. Qual è, in questo caso, il vero compito dell'artista? Ricostruire una "giusta" percezione della memoria, rendendola il più oggettiva possibile? Oppure dimostrare che l'oggettività, a cui siamo comunque fittiziamente indirizzati come principio guida delle nostre *esperienze*, sia in realtà irraggiungibile, consapevolizzando l'individuo nell'idea di un insieme di soggettività mnemoniche?

In linea con già quanto proponeva Gilles Deleuze<sup>119</sup>, Hito Steyerl sostiene che oggi la funzione dell'archivio si sia complicata: è sia differenza che ripetizione; ripetizione dello stesso, del simile e del nuovo, dunque non solo del passato, ma di qualcosa che non è mai stato, di un passato che non esiste in quanto mai stato nemmeno presente: ecco la creazione di una volontà di memoria, di qualcosa che non è mai esistito, ma comunque continuiamo a ricordare.<sup>120</sup> La possibilità di significato dell'immagine, all'interno del luogo archivio, è liberata dall'uso che ne faremmo al di fuori, astraendo la complessità che quella destinazione comporta per la rappresentazione visiva, perdendo il contesto e, dunque, la possibilità di individuare la scelta di tramandare determinate immagini come risultato delle dinamiche del potere che tenta di creare un percorso ideologico.<sup>121</sup> Lo choc che risveglia l'individuo-spettatore da questo inganno è generato dall'azione del montaggio: immagini di categorie antagonistiche sono giustapposte, accostate, disorientando lo sguardo, il ricordo, la percezione, creando le condizioni affinché venga instaurato un dubbio.<sup>122</sup> Ciò che prima era solo un frammento disconnesso viene contestualizzato, gli viene resa una matrice storico-temporale e spaziale: l'immagine si imposta, viene accostata a didascalie scritte.

Di nuovo la parola ritorna a emergere come elemento fondamentale per la rimozione della polisemicità, simbolo di confusione e intorpidimento. Il significato e l'uso sospesi dall'archivio ritornano e riaffermano l'esistenza dell'immagine nelle maglie della cultura, ricollocandola al di fuori delle origini naturali a cui voleva essere catalogata dalle istituzioni.<sup>123</sup>

---

<sup>119</sup> Si fa qui riferimento all'opera di G. Deleuze 1997, *Differenza e ripetizione*.

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 3-5.

<sup>121</sup> A. Sekula in L. Wells 2002, pp. 443-44.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 445.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

In conclusione, per creare memoria abbiamo bisogno di un filo che tenga insieme i frammenti che si disperdono tra un tempo passato e il presente; questo filo, come abbiamo visto, è rappresentato dall'immagine dialettica, elemento immobile nella mutevolezza delle cose.<sup>124</sup> Questa immagine, discontinua nel suo significato che a volte, come nell'archivio, viene sospeso, attualizza il passato, accorciando le distanze spazio-temporali,<sup>125</sup> incontrandosi nel linguaggio, strumento essenziale che restituisce un contesto e un significato.<sup>126</sup>

## **Capitolo 2 – Immagine-manifesto in Martha Rosler, Jenny Holzer e Barbara Kruger**

L'analisi presente in questo capitolo ha l'obiettivo di determinare il modo in cui l'opera delle artiste Martha Rosler, Jenny Holzer e Barbara Kruger abbia condizionato la visione dello spettatore in rapporto alla società in cui è immerso. Si può uscire dalla bolla in cui siamo stati destinati a vivere da delle sovrastrutture che ci fanno apparire ogni cosa come il frutto di una nostra decisione volontaria? Rosler, Holzer e Kruger tentano di dare una risposta affermativa a questa complicata domanda.

Le loro opere parlano direttamente allo spettatore che riesce a riattivare la propria capacità di ragionamento, ricostruendo la storia che lo circonda e ponendosi rispetto a ciò che vede in una prospettiva diversa, spostata, più scomoda. Il soggetto vedente è, infatti, portato a uscire al di fuori del "caldo abbraccio" della società capitalistica e ad emergere al di fuori della sua identità di consumatore che, fino a quel momento, lo ha rappresentato nella praticità delle sue azioni e dei suoi pensieri.

Tutto questo avviene attraverso uno smantellamento dall'interno degli stessi mezzi di coercizione del pensiero e delle azioni della massa; Rosler, Holzer e Kruger, esperte per vie traverse di comunicazione di massa, semiotica, produzione pubblicitaria, utilizzano gli stessi strumenti, spazi, modelli propri di quel tipo di comunicazione: giornali, televisione, poster, cartelli e cartelloni, che rientrano nell'insieme più ampio e variegato dei "news media". Lo spazio in cui agiscono è esterno alle istituzioni addette, mostrando l'intenzione di raggiungere quante più persone possibile e di non

---

<sup>124</sup> A. Somaini in W. Benjamin 2012, p. 401.

<sup>125</sup> Baldacci 2019, p. 31.

<sup>126</sup> A. Somaini in W. Benjamin 2012, p. 401.

fermarsi a un determinato pubblico, specchio di una particolare classe sociale.<sup>127</sup> In questo modo, come afferma anche Allan Sekula, si ha l'obiettivo di provocare un'implosione del sistema di comunicazione di massa che intrappola ogni essere umano nella catena capitalistica di visione-desiderio-consumo tramite l'inarrestabile compravendita di qualsiasi cosa.<sup>128</sup>

L'analisi si svolge all'interno della linea cronologica che unisce tre decenni importanti per la storia americana del XX secolo. Lo scenario delle vicende artistiche di Martha Rosler, Jenny Holzer, Barbara Kruger copre alcuni tra gli eventi più importanti del "secolo breve": la Guerra Fredda e al suo interno tutto il calderone di avvenimenti satellite che la caratterizzano; dal conflitto in Vietnam (1965-1975) alle lotte per la parità di genere, dagli scandali politici americani, allo sviluppo dell'informazione programmata tramite i mass media. L'operato di Rosler, Holzer e Kruger si rivolge al sovvertimento degli schemi che dominano la vita dell'individuo nella società e nella definizione di se stesso, elemento della grande macchina dei tempi moderni.

L'uomo, come consumatore, è il prodotto inconsapevole di questa società e di questa politica. Una parte importante è svolta dalle stesse istituzioni artistiche, colpevoli di contribuire al contenimento del singolo; ed ecco che, dunque, si formano movimenti opposti che rifiutano di esporre in quella scatola bianca (white cube) che simbolicamente rappresenta lo spazio privato delle gallerie, o nei musei come emblema di spazio pubblico di esposizione per eccellenza. Ciò che contraddistingue questa generazione è la sua apertura a tutte le classi sociali, consci del limbo all'interno del quale giace l'arte del tempo, acclamata e considerata positivamente solo in quanto tale, confermata dalle stesse istituzioni che la ospitano.<sup>129</sup>

Cosa accade invece quando l'opera vive al di fuori dello spazio-vetrina a cui dovrebbe essere predestinata? Qual è la vera reazione di un pubblico genuino alle più disparate soluzioni artistiche che vengono a crearsi e a fondersi? Quali effetti hanno messaggi e immagini familiari, e allo stesso tempo contraddittorie, davanti allo spettatore ignaro di star vivendo in un "museo a cielo aperto"?

---

<sup>127</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos"; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(interttheory.org\)](http://www.interttheory.org) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].

<sup>128</sup> A. Sekula 1978, p. 860.

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 860-62.

Rosler, Holzer e Kruger si preoccupano di rispondere a questi interrogativi, consapevoli di essere a loro volta parte di un sistema governato da un'informazione pilotata, da immagini e slogan che hanno anestetizzato la coscienza critica della popolazione; per questo, attraverso immagini-manifesto, proiezioni e media, hanno tentato di contrattaccare le strutture portanti che facevano sì che l'informazione pubblicitaria e giornalistica avesse tale seguito.

Interessate al campo della semiotica, tramite l'immagine statica o in movimento, esperte di grafica e design, hanno basato la loro poetica sulle tematiche che strutturavano l'informazione del tempo: la guerra e la sua lontana e remota percezione, la vita domestica con i suoi agi; hanno reso visibile l'invisibile tramite quegli stessi mezzi inadeguati a una descrizione delle realtà cittadine più povere e disagiate.

In particolar modo, nella serie di Martha Rosler *House Beautiful: Bringing the War Home*, creata tra il 1967 e il 1972<sup>130</sup> l'artista mostra direttamente un panorama che fa parte della vita quotidiana di ogni americano: la Guerra in Vietnam. Le immagini che vengono utilizzate dai media per "informare" la popolazione in modo standardizzato, anestetizzano l'occhio e il sentire di ognuno, portando inquietantemente il pubblico a casa a una desensibilizzazione. Il conflitto si sta combattendo altrove, ma riguarda direttamente un paese che sembra farci caso come si può far caso a una pubblicità per un'aspirapolvere. La Rosler, con il semplice strumento del collage, riattiva invece questa sensibilità: cosa accadrebbe se vedessimo davvero, fuori dalla nostra finestra, quello che l'artista ci mostra? Saremmo davvero così tranquilli riguardo a questo conflitto?<sup>131</sup>

L'invisibilità riguarda l'opera di Martha Rosler così come quella di Jenny Holzer; con i suoi *Truisms* l'artista ha come obiettivo il rendere invisibile se stessa per far emergere nel modo più neutrale possibile quelle scritte che affigge sui muri della città, raggiungendo gli angoli più remoti e disparati di ogni ammasso urbano su cui decide di puntare il suo interesse, e in cui decide di attivare l'interesse della popolazione.<sup>132</sup> In questo modo, manda avanti la parte più importante del suo progetto: il contenuto

---

<sup>130</sup> Successivamente replicata dopo lo scandalo di Abu Ghraib e Guantanamo tra il 2004 e il 2008.

<sup>131</sup> [Martha Rosler. House Beautiful: Bringing the War Home. c. 1967-72 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>132</sup> Jenny Holzer in S. Jackson, J. Yau 2006, *An Interview with Jenny Holzer*, in "Poetry Foundation". [An Interview with Jenny Holzer by Shelley... | Poetry Foundation](#) [Data ultima consultazione: 22.04.2021]

scritto presente nei vari manifesti, piccole frasi sintetizzanti alcuni concetti e dichiarazioni politiche, economiche, storiche e contemporanee su cui ogni cittadino dovrebbe riflettere. L'obiettivo finale è comune a tutte e tre le artiste: l'instillazione del dubbio che potrà portare il pubblico a mettere in moto meccanismi di pensiero e riflessione personali, al di fuori dell'influenza dei mass media tradizionalmente presenti e servi del sistema nazionale.

«penso, quindi esisto» dovrebbe essere ancora oggi il perno su cui si fonda la coscienza critica di ogni uomo; il pensare per esistere è ciò che viene per l'appunto generato dal dubitare continuamente, dal mettere alla prova le capacità dell'oggetto o della frase che abbiamo davanti per verificare che la sua funzione o il suo messaggio siano validi. Tuttavia, come fare quando «compro, quindi esisto»?<sup>133</sup> È la domanda che si è posta Barbara Kruger, ultima artista analizzata in questo capitolo, riguardo alla condizione del cittadino americano durante gli anni 70-80. In questo caso vediamo la sintesi di ciò che Rosler e Holzer hanno trattato come strumenti singoli nelle opere analizzate: la parola e l'immagine. Il passato grafico della Kruger permette all'artista di utilizzare le tecniche pubblicitarie contro se stesse per creare un prodotto artistico equivalente che smascheri le strategie che intrappolano l'individuo nella sua pelle di consumatore.<sup>134</sup> Le tematiche del corpo, dello sguardo, della condizione femminile fanno da sfondo a tutta la sua produzione artistica. Lo spazio in cui l'artista si muove è a metà tra il pubblico e il privato:<sup>135</sup> si ha una proiezione dell'opera e del messaggio che parte dalle strade, entra nei musei e nelle gallerie per poi uscire di nuovo all'aperto e mettersi in competizione aperta con la cartellonistica che popola sovrana la metropoli americana tradizionale.

## **2.1 Martha Rosler. *House Beautiful: Bringing the War Home* (1969-1972)**

La carriera di Martha Rosler si distingue per una spiccata poliedricità di materiali e media utilizzati per creare le proprie opere e trasmettere i propri messaggi.<sup>136</sup> Da un

---

<sup>133</sup> La frase riprende una celebre affermazione interna a un'opera di Barbara Kruger: *Untitled (I shop therefore I am)* (1987). L'opera e il suo significato saranno analizzate successivamente, nel sottocapitolo relativo all'artista come esempio relativo al rapporto della Kruger con l'arte alta e la progettazione grafica.

<sup>134</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos" [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](http://www.kritikos.org) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> K. Moss 2013, p. 686.

punto di vista contenutistico, l'artista mette in luce, dagli anni 60 in poi e con una certa continuità, il problema che affligge lo spettatore nel suo rapporto con le immagini, strumenti che si interfacciano con l'uomo come individuo, lo trasformano e ne dominano le dinamiche sociali e storiche.

Per questo motivo, Rosler, da sempre interessata ad adoperarsi nel connubio di arte e attivismo, è stata analizzata nell'ambito di questa ricerca, in particolare seguendo un interrogativo martellante: secondo quale grado, se esso effettivamente esiste, lo spettatore è in grado di essere consapevole delle immagini che ha intorno come mezzo di comunicazione di bisogni, desideri, idee e manipolazioni?<sup>137</sup> L'attenzione sembra rivolgersi alla nozione di consapevolezza, in quanto si riscontra, sia nelle opere, sia nell'analisi della ricezione delle stesse, una sorta di mancanza di criticità nella lettura delle immagini proposte.

Riguardo alla manipolazione visiva e individuale di ogni soggetto-osservatore, l'artista percepisce l'urgenza di creare un contrasto visivo tra immagini: queste sono poste sullo stesso piano, nonostante si possano definire di genere diverso e opposto, attraverso quegli stessi mezzi di comunicazione che ne consentono la diffusione. Il fine dell'artista è ribaltare e far implodere il sistema che rende la loro esistenza asservita a interessi economici e politici.<sup>138</sup>

I sistemi sono l'elemento cardine del suo discorso artistico, emblema della stessa società americana e del suo funzionamento: inglobano al loro interno tutto ciò che ritengono loro adeguato, relegando invece ciò che non contribuisce al loro funzionamento a elementi problematici da ignorare o da ricatalogare. Questa inclinazione alla sistematicità è il riflesso di una società basata sul consumo,<sup>139</sup> sulla fusione dell'ambito pubblico con il privato tramite l'affermazione dei mezzi di comunicazione; l'ambiente della casa, luogo sacro per eccellenza, fulcro di tutte le azioni e gli avvenimenti sia a livello "virtuale" che fisico viene rivalutato, in un tentativo di ribellarsi contro l'accettazione acritica di quanto viene offerto come paradigma di benessere.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> « Where does meaning reside? How do we read the shape of significance in things imbued with human interest? » M. Rosler 2013, p. 11.

<sup>138</sup> S. M. Lieberman 2017, p. 6.

<sup>139</sup> S. Grammel 2015, p. 3.

<sup>140</sup> Come affermato da S. Grammel 2015, p. 28, la Rosler fa emergere il sistema, prima, nella sua azione in un contesto a lui normale, attraverso la sua struttura di base; successivamente lo rivela per ciò che è: una scatola costruttiva in cui è intrappolato l'individuo, che lo costringe ad agire in base alle sue regole



Emergono le problematiche relative all'uso della fotografia; questa diventa un documento scritto, una condizione che, al di là della didascalia,<sup>141</sup> comunica la vicinanza a luoghi e tematiche che al cittadino americano medio non solo sembrano totalmente lontani e astratti, ma privi di interesse critico, della possibilità di essere esperiti come argomenti a cui prestare maggiore attenzione. Lo scenario e gli eventi che parlano direttamente di questo problema riguardano il macro-insieme della Guerra Fredda, in particolare verrà sviluppato il difficile rapporto di omertà e indifferenza che caratterizza l'anestetizzata società americana in riferimento ai fatti della Guerra del Vietnam<sup>142</sup> e, di conseguenza, le reazioni e le possibilità mancate della stessa informazione pubblica di rendere la guerra, inizialmente, per quello che era.

Rosler si fa paladina di questa urgente questione nella serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), accostando fotografie documentarie provenienti dai servizi della Guerra in Vietnam a quelle stesse immagini di interni domestici all'ultima moda, testimoni silenziose e letali di un voluto reindirizzamento dell'attenzione ad altre tematiche meno brutali.

Il mezzo fotografico viene analizzato spesso tramite l'accostamento perturbante di immagini provenienti da altri media. La fotografia diventa, dunque doppiamente un documento, una sorta di archivio che contiene al suo interno i sistemi sociali, le norme, i meccanismi di esclusione resi visibili nella loro invisibilità.<sup>143</sup>

---

e limitazioni per farne parte. Mostrare un atteggiamento forzato ed aggressivo, come per esempio avviene nella sua opera *Semiotics of the Kitchen* (1975) in linea con le direttive di tale sistema, ne mostra le debolezze, usando i suoi stessi sistemi di ripetizione.

<sup>141</sup> Si fa qui riferimento alla concezione della fotografia come dotata da Roland Barthes di due messaggi distinti: l'*analogon* fotografico e la scrittura che ne è data. R. Barthes 1982, p. 7.

<sup>142</sup> La guerra del Vietnam (1965-1975) è da considerarsi uno degli avvenimenti di politica estera americana più fallimentari delle amministrazioni di Kennedy e Johnson. Il conflitto ha origine come uno dei tanti elementi che permeavano la lotta tra le due superpotenze di Russia e America, spostando il baricentro dell'azione a quei paesi emergenti che venivano coinvolti tramite azioni militari e avanzamento della modernizzazione. Il Vietnam, dopo la sconfitta della Francia era già stato diviso nel 1954, alla conferenza di Ginevra, nei due stati del Vietnam del Nord e del Sud. Gli Stati Uniti rifiutarono questi accordi, provocando la reazione dei vietnamiti del Sud che invasero il Nord già dal 1959. Solo dal 1965 si può parlare di "americanizzazione del conflitto" seguite da critiche interne al paese già dal 1967 grazie ai movimenti studenteschi. La conclusione del conflitto si avrà solo nel 1975, sotto la presidenza di Eisenhower, quando i nordvietnamiti entrarono a Saigon il 30 aprile 1975, unificando il paese con un governo d'orientamento marxista. Per ulteriori informazioni: S. Luconi 2016, pp. 174-191.

<sup>143</sup> S. Grammel 2015, p. 3. In particolare, come afferma anche H. Diack 2006, p. 64: la documentazione archivistica che viene a crearsi pone due questioni equivalenti: da un lato l'opera diventa fonte inesauribile di immagini per continuare la serie; dall'altro, concludendola, la serie potrà essere riutilizzata come modello per creare successivamente qualcosa di nuovo.

*House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) sottolinea il frequente ricorso alla tecnica del collage da parte dell'artista che crea una serie di fotomontaggi in cui vengono accostate immagini di violenza e rappresentazioni di moderni interni casalinghi.<sup>144</sup> Le immagini, provenienti da giornali quali *Life* e riviste come l'omonima *House Beautiful* del titolo, riportano civili e paesaggi del Vietnam "idealizzati" in scene domestiche.<sup>145</sup> L'artista utilizza lo spettacolo proprio della comunicazione visiva di massa, il sensazionalismo, per far emergere nello spettatore una reazione intensa: le immagini sono combinate in modo da creare una fittizia armonia di proporzioni, lasciando comunque spazio alla capacità di distinguerle come elementi provenienti da fonti diverse.<sup>146</sup>

### **2.1.1 Il pubblico e il privato**

Rosler ricorre a immagini provenienti dalla sfera domestica, dal privato, e le inserisce nella sfera pubblica per formulare critiche molto potenti riguardo a tematiche sociali e politiche.<sup>147</sup>

Gli stratagemmi utilizzati dall'artista, quali processi dialogici e strategie discorsive, attraggono varie tipologie di pubblico nel mondo;<sup>148</sup> sono infatti elementi di analisi che vogliono approfondire come le immagini di violenza, quando presentate nello spazio domestico attraverso i media, condizionano l'individuo.<sup>149</sup> Alla luce di ciò, risulta dunque importante fare un confronto tra lo spazio pubblico e privato e il loro significato all'interno della società contemporanea. Entrambi i campi vengono a fondersi nella casa, luogo che fa parte di ciò che un individuo ritiene sacro per se stesso e per coloro con cui è a contatto, dove si può parlare di una struttura che rifletta la sovrastruttura sociale in cui ogni cittadino deve necessariamente interfacciarsi con l'altro.<sup>150</sup>

Ancora oggi il reame pubblico, come sottolineato da Richards, continua a essere fuso nelle dinamiche della nostra esperienza privata attraverso la televisione e le nuove tecnologie con cui siamo perennemente connessi agli eventi: infatti, siamo così

---

<sup>144</sup> K. Moss 2013, p. 690.

<sup>145</sup> E. Richards 2012, p. 4.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

<sup>147</sup> K. Moss 2013, p. 687

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> E. Richards 2012, p.3.

<sup>150</sup> H. Diack 2006, p. 59.

permeati e abituati a questa interconnessione che spesso non facciamo caso a quanto siano condizionanti certi avvenimenti, specialmente quelli più traumatici e violenti.<sup>151</sup> Martha Rosler si fa paladina del crollo di queste strutture, facendo collidere esterno e interno: la casa, simbolo di autorealizzazione nella società americana, di benessere, di armonia, luogo di protezione personale, viene circondata esternamente dalla guerra, simbolo per eccellenza di sofferenza e disastro, dolore, pericolo ed instabilità. Si provoca così una rottura tra ideale e reale, un abbattimento di confini artificiali che dà la possibilità di creare nuove connessioni.<sup>152</sup>

*House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72) rivela a pieno la fusione delle dinamiche di consumo di immagini a livello personale e sociale: quelle fotografie che documentano la Guerra del Vietnam si fondono e si mimetizzano negli idillici interni alto-borghesi presenti nei servizi della rivista *House Beautiful*, una delle più note tutt'oggi per il design abitativo.<sup>153</sup> La fotografia circonda lo spettatore all'esterno e all'interno della propria abitazione, tramite la presenza assidua in cartelloni, giornali, riviste, programmi. A poco più di un secolo dalla sua nascita questo medium ha già invaso così significativamente la vita dell'uomo che sembra impossibile non riuscire a trovare un ambito nel quale in qualche modo non sia presente. Immagini tipicamente separate devono essere pensate e connesse diversamente, distruggendo materialmente le fila ordinate che compongono le strutture e i sistemi da cui la nostra società è composta.<sup>154</sup>

Interno ed esterno rientrano nei sistemi di funzionamento che non sono altro che delle appendici secondarie a un sistema più ampio che muove le fila di ogni ambito della vita umana: questo crea dei pattern che si devono ripetere per ogni situazione affine, in modo da mantenere al suo interno l'armonia necessaria per continuare la sua esistenza e per impedire a ciò che è estraneo alle sue regole di poterne fare parte.<sup>155</sup> La casa, punta di diamante del sistema domestico e privato, viene posta di fronte al problema che la sua struttura di appartenenza ha sempre cercato di tenere lontano: concepita nella società americana come l'emblema della sicurezza e del raccoglimento

---

<sup>151</sup> E. Richards 2012, p.9.

<sup>152</sup> S. M. Lieberman 2017, p.5.

<sup>153</sup> [Home Decorating Ideas, Kitchen Designs, Paint Colors - House Beautiful](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021]

<sup>154</sup> S. M. Lieberman 2017, p. 6.

<sup>155</sup> S. Grammel 2015, p. 3.

familiare, tramite la serie della Rosler viene smantellato il suo mito sociale e ci interfacciamo con un altro tipo di essenza; da luogo di rifugio, a zona sotto attacco per decostruire l'inclinazione al perbenismo e aiutare l'osservatore a riflettere su un conflitto che sta avendo luogo geograficamente fuori dall'America, ma che fisicamente coinvolge il paese con la presenza sul suolo altrui della popolazione americana in veste di invasori.<sup>156</sup>

Dimora e campo di battaglia si fondono creando dei documenti di dissenso: si mescolano la fotografia asservita ai mass media, a sua volta sottomessi al potere governativo, e l'attivismo politico facente parte di un sistema auto-generatosi da quello vigente che ne ha rigettato le caratteristiche e lo ha relegato nell'insieme dei "problemi." Il titolo stesso della serie annuncia questa unione, lo scavalco dei confini domestici: "bringing the war home" infatti vuol dire "portando la guerra a casa", in un'azione presente e che si prolunga nel tempo, anche dopo il raggiungimento dello scopo, a voler provare che questa condizione di comunanza tra atti pubblici e consapevolezza privata non deve cessare con la fine di questo conflitto. Le politiche domestiche non devono fermarsi alla propria soglia di casa, così come la politica estera non deve arrestarsi al di fuori dei confini del paese.<sup>157</sup>

I news media regolano la visione e l'immaginario della popolazione: fin dagli anni 20, il fotogiornalismo ha elaborato un nuovo tipo di immagine, di stampo utilitario nel campo delle pubblicazioni e delle comunicazioni;<sup>158</sup> tuttavia, negli anni 60, non essendo ancora diventata parte integrante dell'arte d'avanguardia, si sente la necessità di estrapolarla dalla sua funzione mass mediatica e di radicalizzarla.<sup>159</sup>

Il sistema democratico liberale americano, fondato sul Capitalismo, basa la sua informazione sull'uso della fotografia a fini "documentaristici" filtrando le informazioni e facendo apparire la maggior parte degli eventi di maggiore portata, principalmente negativa, come qualcosa che è scaturito da forze che vanno oltre le capacità dell'uomo o dello stato che lo governa: il Fato, la Casualità, essenze vaghe che non possono essere controllate; questo provoca un annichilimento dello spettatore che, inibito dalla conferma scaturita dall'immagine "veritiera", non si impegna nel

---

<sup>156</sup> H. Diack 2006. p. 58-59.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>158</sup> J. Wall 1995, p. 33.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 2.

cercare di fare qualcosa di concreto, guardando perennemente altri che agiscono per lui.<sup>160</sup>

Che sia la rappresentazione di una situazione esterna o interna alla vita privata di un cittadino, la fotografia crea un surrogato della cosa reale: tutto diventa mito, dal protagonista al contesto in cui e per cui la foto è stata scattata, manipolando saggiamente la percezione: diventiamo dei consumatori del mondo tramite le immagini estetizzate, ignorando l'interesse storico che ricoprono.<sup>161</sup>

### 2.1.2 Copia e originale

Come annunciato precedentemente, *House Beautiful: Bringing the War Home* è una serie di fotomontaggi che coniuga al suo interno immagini provenienti dal conflitto in Vietnam con interni casalinghi.

L'appropriazione è uno degli elementi principali che caratterizzano la sua generazione artistica e, come vedremo per Holzer e Kruger, quella successiva:<sup>162</sup> la Critica Istituzionale,<sup>163</sup> corrente di riferimento per Martha Rosler, infatti, oltre a manifestare un rifiuto netto contro l'esposizione delle proprie opere in qualsiasi struttura istituzionale pubblica o privata, mandava avanti un programma che voleva capire quale fosse il legame tra la pratica artistica e le strutture istituzionali in cui era coinvolta, portando l'attenzione ai sistemi di mostra, ricezione e mercificazione.<sup>164</sup>

Il luogo materiale dove ritroviamo le fonti visuali da cui ha attinto la Rosler è la rivista specializzata, il giornale. Non parliamo dunque di fonti introvabili, elementi nascosti che riguardano il campo del non conosciuto perché volutamente non conoscibile da

---

<sup>160</sup> M. Rosler 1981, p. 179.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 180 e 183.

<sup>162</sup> Ovvero la Pictures Generation in cui sono comprese Jenny Holzer e Barbara Kruger. Entrambe le correnti artistiche sono accomunate dall'appropriazione di materiale per la creazione di strutture figurative o testuali che, in linea con i parametri dell'arte concettuale, devono contribuire a provocare una riflessione nello spettatore attraverso non tanto il supporto materiale, ma il concetto, l'idea che ne rende ragionevole l'esistenza concretizzata. Per ulteriori informazioni sulla genesi della Pictures Generation si rimanda a D. Crimp 1979.

<sup>163</sup> La critica istituzionale ha inizio nei tardi anni 60. Gli artisti a questa data iniziano a creare arte in risposta alle istituzioni che compravano e mostravano le loro opere, in quanto luoghi percepiti come di "confinamento culturale", da attaccare in senso estetico, politico e teorico. Per ulteriori informazioni: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>164</sup> J. Wark 2001, p. 44.

qualche entità politica superiore.<sup>165</sup> Ciò che Martha Rosler mostra, fa parte della memoria collettiva di una comunità intera di lettori e di cittadini.<sup>166</sup>

In particolare, è doveroso ricreare una panoramica delle strategie comunicative applicate nel campo delle due riviste che, da sole, costituiscono la fonte principale e la dicotomia maggiore presente nella serie *House Beautiful: LIFE* e l'omonima *House Beautiful*. I due magazine vengono eletti dall'artista a emblema di due mondi che, nell'informazione americana, si è tentato di scindere e di riferire a due contesti diversi, percepiti sotto la stessa nebbia che voleva tendere a renderli come scollegati l'uno dall'altro in termini sociali. Tuttavia, tramite anche le testimonianze fornite dall'artista stessa, i due poli di *LIFE* e *House Beautiful* sono legati insieme dal filo temporale che condiziona con i suoi eventi le modalità di produzione e presentazione per immagini. Analizzando come primo esempio *Life*, è doveroso citare come la rivista sia stata definita un «trionfo del fotogiornalismo»<sup>167</sup>, capace di convogliare al suo interno nomi di fotografi che hanno fatto la storia dell'informazione e della fotografia in tempi e per avvenimenti fondamentali per la storia del '900. Il suo impegno in cause politiche e belliche in tutto il mondo ha consentito di far emergere la consapevolezza dei rischi che lo stesso fotografo reporter corre immergendosi in situazioni ad alto pericolo, mantenendo comunque un tono di versatilità e professionalità.<sup>168</sup>

Ciò di cui ci occupiamo in questa sezione è in particolare l'apporto informativo della rivista durante la Guerra del Vietnam in relazione al pubblico americano: definita come la prima "living room war", contribuisce a formare la percezione e la memoria collettiva dei cittadini statunitensi,<sup>169</sup> esposti per la prima volta alle immagini di sofferenza dei soldati e dei civili e annullandone di fatto la distanza, seppur, vedremo, solo a livello visivo, non empatico.<sup>170</sup> Come affermato da Bandtel e Tenscher infatti, si possono distinguere varie fasi, non necessariamente riconducibili a un condizionamento dovuto alle reazioni dell'opinione pubblica, come sostenuto da

---

<sup>165</sup> R. Bailey 2012, p. 146.

<sup>166</sup> L'artista in un'intervista a Jane Weinstock afferma più volte della capacità del linguaggio, si ogni linguaggio, di essere strumento di controllo, o di liberazione. Vi è una dicotomia tra l'idea di linguaggio come "oceano di civilizzazione", dunque emancipatore, e linguaggio come strumento di oppressione sociale. Si veda M. Rosler, J. Weinstock 1981, p. 87.

<sup>167</sup> J. Di Folco 2005, p. 207.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>169</sup> M. Bandtel, J. Tenscher 2014, p. 101.

<sup>170</sup> W. P. Wade 2015, p. 313.

Wade,<sup>171</sup> che caratterizzeranno le pubblicazioni della rivista sul tema del Vietnam dal 1961 al 1979.<sup>172</sup> In un arco di tempo quasi ventennale infatti, i due studiosi sostengono che gli enormi cambiamenti che hanno coinvolto il trattamento delle copertine sul tema è il frutto di vari fattori che riguardano la stessa opinione pubblica, ma da cui non dipendono direttamente (figura presidenziale, durata del conflitto, eventi storici collaterali e interni al conflitto).<sup>173</sup>

Si passa dalla lotta per la libertà del Vietnam del Sud, caratterizzata da immagini di copertina dai colori vividi, da personaggi forti e sicuri di sé, a un graduale cambiamento di opinione non solo da un punto di vista contenutistico, ma affrontando tutte le fasi che condurranno a mostrare un completo disprezzo per questa guerra, anche tramite stratagemmi grafico-estetici. Dal colore si passa al bianco e nero, dai soldati fieri ed equipaggiati si passa alla potenzialità che anche loro siano vulnerabili agli attacchi, fino a portare su uno stesso piano umano i feriti statunitensi e nord-vietnamiti.<sup>174</sup> Tutto ciò passando attraverso i moti, alla fine degli anni 60, relativi alle proteste pacifiste contro la guerra, come nella copertina del 24 ottobre 1969 (fig. 1).<sup>175</sup>

In mezzo a queste fotografie da reportage bellico spiccano quelle fonti a cui la Rosler ha attinto per la creazione delle sue opere: ad esempio, la copertina dell'8 novembre 1968 (fig. 2) che mostra una bambina vietnamita, Tron, a cui è stata amputata una gamba e che aspetta la sua nuova protesi in legno, mentre osserva l'obiettivo della macchina fotografica. Il nome del fotografo: Larry Burrows, colui che per primo mostra la vulnerabilità dei soldati americani.<sup>176</sup>

La fotografia di *Life* diventa arbitro di giudizio, modificando il significato delle immagini dei soldati sofferenti, come nelle fotografie di Henri Huet.<sup>177</sup> La guerra diventa così un campo di sperimentazione: rappresentata con una tragica ironia, o attraverso l'aspetto più romantico, il sacrificio, l'umanità, l'ingiustizia rimangono le tematiche principali di un mondo ancora troppo verosimilmente lontano.<sup>178</sup>

---

<sup>171</sup> Si veda W. P. Wade 2015.

<sup>172</sup> M. Bandtel, J. Tenschler 2014, p. 101.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 108-109.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>177</sup> W. P. Wade 2015, p. 316.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 317-18.

Cosa desideravano gli americani in quel momento storico per le loro vite? Le loro necessità erano soddisfatte e plasmate da riviste che insegnavano cosa avere e di cosa evitare di circondarsi per vivere nella tranquillità e nell'agiatezza medio-borghese; uno degli emblemi informativi di questo ambito è la rivista *House Beautiful*.

Il nome richiama da lontano il concetto, emerso nella seconda metà del XIX secolo, da un manuale di formazione di Clarence Cook (1878). Nell'opera di Cook si aspirava a una casa che fosse dotata di gusto e individualità, ovvero di ciò che noi oggi definiamo con gli attributi di personalità e armonia.<sup>179</sup>

Gli obiettivi che si prefigge come rivista, soprattutto durante e dopo la Seconda guerra mondiale, risulteranno fondamentali nel campo dell'informazione, trattando i modi in cui una donna poteva contribuire nel proprio paese e nel proprio piccolo a rendere la casa la dimora simbolo di sicurezza per eccellenza; quel conglomerato di elementi grafici e decorativi che la Rosler tenta di capovolgere.

Si sviluppa durante gli anni 40-50 la tendenza della rivista a concentrarsi non tanto su nuove architetture e modelli abitativi, quanto sulle decorazioni d'interni, cercando di rendere ciò che il veterano considera come luogo di raccoglimento della famiglia, un posto sicuro, confortevole, che dà stabilità, una "Victory Home" (fig. 3). Si enfatizza così il "ritorno all'ordine" della donna nei suoi panni di casalinga e madre devota ai propri figli.<sup>180</sup> Tutto ciò che riguarda il contenuto della casa, persone comprese, deve mostrarsi nella sua impeccabilità, motivo per cui, come molte delle opere della Rosler mostrano, le signore che fanno da modelle sono ritratte in abiti ufficiali, eleganti, che seguono le mode del periodo. La casa diventa lo spazio più potente dove dimostrare e rafforzare un'ideologia.<sup>181</sup> L'idea della rivista infatti non riguardava il design d'interni per sé, ma la sensazione di un rinnovato senso di sicurezza, collegando il pratico all'emotivo, agli stati psicologici del veterano che la moglie avrebbe dovuto prevedere e di cui si sarebbe dovuta prendere cura. Per questo motivo, *House Beautiful* si prefiggeva l'obiettivo, nelle sue pagine, di consigliare le giovani mogli in attesa del proprio marito, o conseguentemente al suo ritorno, a creare un ambiente che potesse

---

<sup>179</sup> P. Anderson 2014, p. 342.

<sup>180</sup> E. Hooper-Lane 2012, p. 6.

<sup>181</sup> A questo proposito, nella già citata intervista a Jane Weinstock (Weinstock 1981), Martha Rosler afferma che questo concetto permea il fare e dirige come dovrebbe apparire. Ognuno infatti si autodefinisce per l'immagine che ha scelto come modello con cui apparire all'esterno, seguendola come una direttiva. In *House beautiful* assistiamo esattamente a questo processo di "immaginamento" del sé. E. Hooper-Lane 2012, p. 8.



seguire le loro esigenze, ma che prima di tutto “coccolasse” l’uomo, nella sicurezza che «with its exaggerated finishes and objects, [it] would help reassert the proper gender roles that had been necessarily confused during the war».<sup>182</sup>

Questa serie di simbolismi permane anche dopo la guerra, cercando di instillare un’immagine dell’America democratica al mondo, basandosi però sulle evoluzioni e trasformazioni da cui la nazione stessa era stata investita: ecco che la donna e l’uomo aggiornano i loro termini di azione nel nucleo familiare, rispecchiando nelle pagine patinate quel grande movimento che rifletteva l’indaffarata società statunitense e dando consigli estetici e strumentali per vivere al meglio la propria vita familiare dentro e fuori lo spazio domestico. Ciò che permane è l’idea della casa come luogo centrale da cui si dipanano le scene sociali della vita di tutti i giorni, che contribuiranno a proiettare l’individuo sempre nel futuro;<sup>183</sup> la donna si oggettifica maggiormente, le guerre continuano a caratterizzare la politica estera americana, ma con un buon arredamento e una famiglia saldamente ancorata ai valori americani, ci si può lasciar abbagliare da un merletto o da una cucina nuova e lasciar passare sotto ai nostri occhi qualsiasi cosa avvenga al di fuori del nostro nido.

Ciò che si nota nelle sue opere è il ricorso al montaggio: un collage di immagini cucite insieme e provenienti da diverse forme di informazione, scelte anche in funzione della loro frequente e già avvenuta visione da parte dello spettatore: non si crea qualcosa di nuovo poiché prima dobbiamo riflettere su quanto è già stato pubblicato per poterlo capire per quello che significa e non per ciò per cui ci viene presentato dai media. In questo modo, si mette alla prova il significato delle immagini.

L’appropriazione non è una pratica nuova all’interno del panorama artistico: alcuni studiosi<sup>184</sup> infatti hanno sottolineato le affinità della Rosler con diversi movimenti artistici d’avanguardia come ad esempio il Dada, in particolare facendo riferimento alle figure di Hannah Höch e John Heartfield in relazione ad un uso del collage che va contro un ordine costituito a livello politico – nel loro caso coprendo un arco di tempo che spazia dalla I Guerra Mondiale, e la breve parentesi della Repubblica di

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>184</sup> Si veda a tal proposito: G. Sholette 2001; E. Richards 2012.

Weimar, al regime nazista in Germania.<sup>185</sup> Il collage nei due artisti si manifestava attraverso il montaggio di elementi eterogenei quali corpi umani e parti di macchine, in modo da creare un organismo ibrido che oltrepassava visualmente i confini dell'assurdo (fig. 4-5).<sup>186</sup> Si rompe il piacere visivo dello spettatore per indurlo a ragionare sul tutto, portando avanti le singole componenti divergenti accostate l'una accanto all'altra.<sup>187</sup> Per questo, si ritiene degno di nota il tentativo di creare un parallelo che unisca l'immagine di guerra e vita domestica (fig. 6), argomenti trattati dall'artista e accostati specularmente agli stessi collage dove umano e macchina sono uniti, trovando affinità tra la "macchina da guerra" e "l'uomo addomesticato".

Inoltre, il suo continuo utilizzo di volantini, poster e la possibilità di pubblicare i fotomontaggi su giornali locali durante gli anni 60-70<sup>188</sup> dimostra un uso dell'immagine che si avvicina pericolosamente alla società consumistica per questa inclinazione alla riproducibilità dell'oggetto in modo da renderlo il più "comprabile e consumabile" possibile. Tuttavia, questa appropriazione della riproducibilità fa sempre parte del suo programma di contro-risposta ai sistemi della società di massa, seguendo il filone della Pop Art, la quale aveva fatto dell'uso delle immagini altrui – in particolare delle immagini destinate alla massa – il proprio cavallo di battaglia, in funzione di una più ampia possibilità di fruizione da parte di un potenziale pubblico.<sup>189</sup> La riproducibilità, l'appropriazione e il collage portano a soffermarci su un'altra condizione per la costruzione formale della sua serie: il frammento. Si tenta di sovvertire l'ordine costituito e gli stratagemmi della comunicazione di massa a livello informativo e pubblicitario tramite il ricorso a un'unità singola, parte di un tutt'uno più grande, che si combina con un'altra unità per rappresentare il tutto: lo spettatore dall'unione di più frammenti diversi, apparentemente divergenti per contesto, dovrebbe così riuscire a realizzare che ciò che ha davanti è una panoramica della situazione che l'America sta vivendo a livello globale e interno, su due stratificazioni diverse. Non si può rimanere indifferenti alle implicazioni che la Guerra in Vietnam sta costituendo per tutta la società americana, così come non si può pensare che questo

---

<sup>185</sup> Si veda: R. Cohen 2019, *The Radical Legacy of Hannah Höch, One of the Only Female Dadaists*, in "Artsy" 2019. [Hannah Höch, a Female Dada Pioneer - Artsy](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021]; D. Piccotti, R. Zipoli 2014, pp. 93-97.

<sup>186</sup> E. Richards 2012, p. 8.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 9.

evento non riguardi il singolo solo perché si svolge al di là dei sicuri confini nazionali. A un secondo livello, questa connessione di frammenti sblocca un'ulteriore consapevolezza: la frammentazione vera e propria è quella a cui i media ci tengono saldamente ancorati. Come affermato infatti da Benjamin Buchloh all'interno del saggio *From Gadget Video to Agit Video: Some Notes on Four Recent Video Works*<sup>190</sup> siamo di fronte alla perpetrazione di una violenza ideologica e politica ai danni del cittadino che si confronta con quanto la televisione e i media in generale non hanno mai fatto vedere. Prendendo come caso emblematico di questa contro-informazione *A Simple Case for Torture* (1983) (fig. 7-8), un'opera di videoarte creata dall'artista durante gli anni 80, vediamo che la coerenza nel rispondere alle strategie medialità che continuano a catturare lo spettatore è un motivo che si estende nel tempo. Essendo la Rosler, come abbiamo già accennato, un'artista estremamente poliedrica nell'uso della strumentazione, il dispositivo utilizzato è nettamente diverso, ma la filosofia di fondo rimane sempre la stessa: si usano dei frammenti provenienti da qualsiasi contesto informativo che riguardi i news media e si crea un collage di immagini che dà il senso dello sforzo della rappresentazione necessario per far emergere altrettanti frammenti di verità.<sup>191</sup> Lo spettatore può così ricostruire la propria coscienza in virtù della partecipazione attiva all'opera attraverso il rallentato processo di visione indotto dal nastro su cui scorrono le immagini.<sup>192</sup>

Si avrà una nuova strutturazione di memoria e coscienza che farà scaturire una distinzione tra la materialità e la rappresentazione della storia, attraverso una strategia di *defamiliarizzazione*. La coscienza viene ricostruita e la realtà politica viene capita nella sua complessità.<sup>193</sup>

Questa strategia fa uso di un concetto particolarmente caro all'artista, in inglese il "decoy", ovvero l'esca, il diversivo,<sup>194</sup> quest'ultimo attrae l'attenzione ponendosi

---

<sup>190</sup> B. H. D. Buchloh 1985, p. 225.

<sup>191</sup> In questo caso l'artista utilizza, per 61 minuti di girato, varie opere e frammenti di informazioni provenienti da giornali, riviste e televisione; ad esempio, all'inizio dell'opera viene citato un quadro di William Bailey, *Portrait of S.*, immagini di prime pagine di quotidiani su cui vengono fatte delle azioni, come nel caso della parte relativa a Michael Levin, il quale viene "incoronato" da una mano gigantesca in primo piano, tramite la sua foto apparsa su un giornale. Si veda: B. H. D. Buchloh 1985, pp. 225-227.

<sup>192</sup> B. H. D. Buchloh 1985, p. 225.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>194</sup> M. Rosler 2013, p. 11. Questo elemento viene definito dall'artista stessa come una forma familiare che attrae le persone, ma verso qualcosa di cui non si rendono conto dell'essenza, aprendo le porte a un

come qualcosa di immediatamente rassicurante e attraente, conosciuto. Tuttavia, ben presto dimostra le sue alterità, stabilendo le proprie certezze e rompendo con le aspettative dello spettatore medio.<sup>195</sup> In *Tron (Amputee)* (fig. 9) assistiamo a questa messa in azione del decoy sotto vari punti di vista, sia strutturali che, conseguentemente, contenutistici.

L'opera si caratterizza per il già citato uso del collage. Il diversivo si attiva secondo vari stratagemmi visivi: prima di tutto è utile sottolineare che questa immagine in particolare è cromaticamente uniforme; a differenza infatti di altri fotomontaggi della serie *House Beautiful*, caratterizzati dal netto contrasto cromatico di bianco e nero e colore per le due fonti fotografiche (fig. 10-11-12),<sup>196</sup> in questo caso ci troviamo di fronte all'omogeneità del bianco e nero, elemento importantissimo a livello anche contenutistico, in quanto ci aiuta a catalogare la parte di immagine proveniente dalla rivista *Life*, quella di Tron per l'appunto, come successiva a una certa data, seguendo quanto affermato nel paragrafo precedente.

Le suture tra un'immagine e l'altra sono rese quasi totalmente invisibili, considerando che l'unico indizio che ci viene fornito della diversa origine delle due immagini è dato dalla fuoriuscita del braccio della bambina dai bordi della fotografia del salotto, invadendo lo spazio bianco verticale (fig. 10). In questo modo, l'immagine che fa da sfondo al soggetto darà ancora di più l'impressione di un ambiente fittizio, all'interno del quale è stata messa una figura che, purtroppo, non gli appartiene. Infatti, se il mantenimento delle ombre della ragazzina (fig. 12) può dare a prima vista l'idea che si possa trattare di uno spazio abitato dalla figura, tuttavia, queste caratteristiche, unite all'aspetto della stessa Tron, portano a riflettere sull'immagine su un piano diverso.

L'immagine del salotto rispecchia nelle sue caratteristiche quanto "comandato" da *House Beautiful*: « Let your home be serene, beautiful, a stronghold of tranquillity »;<sup>197</sup> si sottolinea, insomma, l'importanza della casa come luogo in cui far trasparire un senso di confortevolezza e sicurezza, cosa che l'interno privato dovrebbe rispecchiare in coerenza con l'esterno.<sup>198</sup> Date le premesse politiche relative alla Guerra in

---

diverso insieme di argomenti. In questo modo lo spettatore è costretto a cercare un significato, guardando attraverso le cose, oltre la loro superficie.

<sup>195</sup> K. Moss 2013, p. 962.

<sup>196</sup> Si vedano a proposito alcuni esempi quali: *Cleaning the Drapes; Patio Room; House Beautiful: Giacometti*.

<sup>197</sup> E. Hooper-Lane 2014, p. 13.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 15.

Vietnam, Martha Rosler risulta seguire questo assunto ben più degli stessi editori della rivista. La citazione ripresa a inizio paragrafo, infatti, è relativa a uno dei numeri del 1940, un anno prima che l'America partecipasse alla Seconda guerra mondiale;<sup>199</sup> ancora non vi erano le premesse per far sì che si percepisse una situazione come quella a venire, e la casa era ancora l'ambiente principale elevato a simbolo di sicurezza e familiarità. Si rispecchia così, nel presente della Guerra del Vietnam, il clima politico-sociale che, in termini esteri e interni alla nazione, costituiva quanto di più importante per gli sviluppi dell'America del domani. Tron è il riflesso di una nazione che combatte su suolo straniero, provocando gravi perdite in un conflitto che non gli appartiene, dove la sua amputazione può essere letta come metafora di molteplici questioni relative al Vietnam e all'America stessa.

Perché infatti Martha Rosler tra tutte le immagini ha deciso di utilizzare questa in uno dei tanti fotomontaggi? Qual era il suo contesto originario? Qual è il significato del salotto finemente arredato di *House Beautiful*? Per cercare di capire il contesto relativo all'immagine è utile ricollegarci al suo contesto originario.

L'immagine appare per la prima volta sulla copertina di *Life* dell'8 novembre 1968, con il titolo *As the bombing stops – THIS GIRL TRON* (fig. 2).<sup>200</sup> La copertina rimandava a un articolo contenuto da pag. 26 in poi, con varie fotografie della ragazzina scattate dal fotografo Larry Burrows, uno dei più importanti sulla scena dei foto-reportage della Guerra in Vietnam, colui che sancisce l'inizio di una nuova fase di documentazione visiva dal 1965 in poi: la rappresentazione della vulnerabilità dei soldati americani.<sup>201</sup> Il titolo dell'articolo *a girl named Tron, a village called Andien in a war now teetering on THE EDGE OF PEACE*,<sup>202</sup> fa trasparire l'alone di speranza che si intravede per coloro che sono stati mutilati delle proprie libertà e dei propri beni materiali e immateriali: Tron è l'emblema di questa libertà parzialmente riacquisita, tramite le diverse fotografie che la ritraggono sorridente mentre prova la sua nuova protesi in legno.<sup>203</sup> Nonostante l'articolo di Don Moser approfondisca molto la vita di Tron e le varie vicissitudini della guerra fino a quel momento, si riporta la didascalia:

«Photographer Larry Burrows witnessed 12-year-old Nguyen Thi Tron getting a new leg (above) to replace the one shattered in war. He followed her to her village while she went

---

<sup>199</sup> S. Luconi 2016, p. 145.

<sup>200</sup> "Life" 1968, vol. 65 n° 19, copertina.

<sup>201</sup> M. Bandtel, J. Tenschler 2014, p. 108.

<sup>202</sup> D. Moser in "Life", vol. 65 n° 19, 1968, pp. 26-37.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 27.

through the ordeal of learning to use it (left). The girl's bravery impressed him deeply. Burrows' photographs are captioned with his own words.»<sup>204</sup>

L'articolo prosegue nella sua descrizione della vita della ragazzina, sottolineando più volte che lei e la sua famiglia siano attualmente degli sfollati che vivono in un paesino vicino al proprio, completamente raso al suolo. L'idea della madre, nelle parole di Moser, era che loro fossero una famiglia ricca, a cui non mancava nulla per vivere e che la guerra aveva portato via tutto quanto.<sup>205</sup> Ecco che, in modo doppiamente tragico e sottilmente ironico, Martha Rosler riporta nella sua serie la piccola Tron all'interno di un soggiorno dotato di design all'ultima moda, chiedendoci doppiamente: "What if...?"<sup>206</sup> cosa sarebbe accaduto se Tron si fosse trovata in questo luogo? Sarebbe ancora una bambina dalla gamba amputata? Cosa accadrebbe alle persone se si trovassero nel luogo di cui Tron è il prodotto? La fusione dei due "come se", dovuta al riconoscimento del decoy, implica, dunque, la doppia immedesimazione di noi stessi nella ragazzina e di Tron nei nostri spazi quotidiani, quantomeno quelli a cui aspiriamo di giungere in un futuro non troppo lontano. Possiamo, dunque, prendere come spunto di riflessione quanto affermato da Hans Belting in *Antropologia delle immagini*: ciò che noi abbiamo davanti ai nostri occhi, in *Tron (Amputee)*, così come nella serie di *House Beautiful* in generale, è la manifestazione di un apparente non-luogo. La fotografia può essere ascritta, come afferma lo stesso Belting a «luogo del non-luogo»,<sup>207</sup> almeno fino a quando la Rosler non decide di ri-elevare lo statuto dell'immagine a testimonianza di una coscienza critica che manca nei suoi coetanei, nel pubblico americano: il desiderio di quel luogo nella rivista *House Beautiful* diventa la materializzazione (bringing the war home) di un dato di fatto che deve essere condiviso nello spazio domestico e a proposito di questo stesso spazio. Si crea così una connessione non-virtuale tra Asia e America.

## 2.2 Jenny Holzer: *Truisms* (1977)

La formazione artistica di Jenny Holzer ha inizio con l'esercizio artistico concernente la pittura; tuttavia, già durante il periodo di adesione al programma del Whitney Museum of American Art, l'artista decide di affidare la costruzione dei propri

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>206</sup> M. Rosler in J. Weinstock 1981, p. 77.

<sup>207</sup> H. Belting 2013, p. 79.

messaggi al linguaggio, mezzo capace di diffondere e infondere significato in modo più efficace rispetto all'immagine. Infatti, quest'ultimo richiama l'attenzione del pubblico tramite un canale comunicativo condiviso.<sup>208</sup> Il linguaggio per l'artista ha la capacità di far scaturire un dubbio, necessario per l'elaborazione di un ragionamento. La crisi che lo coinvolge durante gli anni 70-80 è il segnale della stessa crisi dell'ideologia che si basa sulla sua essenza: durante questo periodo infatti, a livello mediale, si è tentato di costruire la coscienza dello spettatore secondo stereotipi controllabili, dominando attivamente il discorso quotidiano; per questo motivo la Holzer ha come obiettivo la rottura delle certezze subdolamente imposte dal linguaggio mediatico che si nasconde dietro a una fittizia neutralità di fondo.<sup>209</sup>

Questa supposta efficacia del linguaggio la troviamo presente in tutte le sue opere, in particolare oggetto di analisi di questo capitolo saranno i *Truisms* (1977) (fig. 13), che insieme alla vasta produzione della Holzer hanno contribuito ad approfondire il delicato rapporto che si instaura tra immagine e parola nella seconda metà del '900.<sup>210</sup> Si mette così in luce il ruolo principale di cui è investita la gestione dei propri "spazi espositivi" e l'idea stessa di spazio che l'opera o la serie dovrà occupare per manifestarsi nella sua efficacia. Solitamente infatti, le sue opere appaiono al di fuori dello spazio artistico tradizionale e cercano di mimare il mondo commerciale non solo a livello contenutistico e formale, ma anche attraverso la collocazione dei messaggi: possono trovarsi indifferentemente su muri della città, cartelloni, poster, insegne elettroniche, t-shirt.<sup>211</sup>

Il rapporto con lo spazio è sempre rivolto verso una liberazione all'esterno delle proprie opere che, prima di essere concepite come oggetto artistico e valorizzate in funzione di questo status, devono essere osservate e capite in virtù del loro contenuto: per questo motivo, la loro efficacia era ed è tutt'ora quella di comunicare e di creare una reazione nello spettatore, indipendentemente dal supporto utilizzato e in virtù di quest'ultimo come elemento mimetizzatosi nel sostrato urbano.

---

<sup>208</sup> D. Waldman 1986, p. 14.

<sup>209</sup> H. Foster 1987, pp. 107-108.

<sup>210</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos" [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](https://www.kritikos.org/looking-to-the-left-by-jenni-drozdek) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>211</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](https://www.kritikos.org/looking-to-the-left-by-jenni-drozdek) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

Lo spazio cittadino, dunque, accoglie sui più svariati supporti un'informazione testimone del cambiamento, scuotendo i nostri ambienti dominati da testi impersonali. Si passa dal tangibile, al dinamico, all'interattivo per l'utilizzo dei supporti, mentre il contenuto può rimanere statico nella creazione artistica, a meno che il lettore non decida di cancellare o apporre delle modifiche; questo intervento dello spettatore è avvenuto sia nei confronti di manifesti cartacei, sia attraverso opere presenti sul web, come *Please Change Beliefs* (1995-1998), una piattaforma dove i visitatori possono tutt'ora migliorare o rimpiazzare il truisimo che più li ha colpiti o interessati tra le varie opzioni che sono proposte.<sup>212</sup>

Ciò che questa sezione si pone come obiettivo è analizzare il rapporto dell'artista e della sua poetica con il linguaggio, in particolare con la parola che, in base all'uso di strumenti e dispositivi materiali concernenti il ramo pubblicitario, si mimetizza nell'ambiente circostante fino a dare l'impressione di essere un'immagine. L'ipotesi qui elaborata è che l'attenzione dello spettatore per le opere della Holzer affiori nel momento in cui il loro formato richiama nella mente quello ben più abituale fornito dalla pubblicità e dal commercio.

Da questo punto di vista, dunque, si prenderà in esame inizialmente il concetto di parola che diventa immagine, portando alla luce le caratteristiche formali dei supporti. In conseguenza di ciò verranno analizzati i possibili gruppi di font che permettono la presenza di questi messaggi sui supporti materiali e il loro impatto alla vista dello spettatore a seconda del modo in cui vengono presentati; questo farà emergere anche la questione riguardante la presenza/assenza dell'artista che, nonostante l'autorialità insita nell'elaborazione delle frasi, preferisce rimanere nell'anonimato, in funzione di una recezione più "sincera" e meno condizionata delle proprie opere. Successivamente, si passerà all'analisi dell'evoluzione dei supporti di cui l'artista si serve per la diffusione dei propri messaggi, trattando principalmente la parte relativa alla cartellonistica elettronica e la fase successiva legata al mondo digitale.

---

<sup>212</sup> L. Jones 2018, pp. 440-41. Da un'attenta analisi si nota che sono più quelli migliorati che quelli rimpiazzati: il verbo e l'oggetto sono solitamente le due cose che vengono cambiate, mentre il soggetto rimane invariato. Il pubblico e la sua manifestazione sono inevitabilmente legati ai precetti della nostra soggettività.



### *Truisms (1977-79)*

I *Truisms* sono una serie che potremmo ascrivere a un progetto senza fine: elaborati tra il 1977 e il 1979, vengono inizialmente concepiti dall'artista come una parodia; il loro medium principale è il linguaggio che si esprime tramite supporti diversi per materiale e grandezza. È una serie caratterizzata da messaggi contraddittori che toccano i temi della storia, della politica, del genere e della società in generale.<sup>213</sup>

La particolarità di questa serie è che i singoli elementi non possono essere raggruppati, per ragioni di progettazione e intenti, all'interno di una raccolta cartacea che possa renderli dei libri sfogliabili: la loro libertà dalla chiusura e dall'istituzionalizzazione si manifesta anche tramite i supporti, palesando la loro utilità solo come parte del complesso sociale umano.<sup>214</sup> La necessità di esporre le opere all'esterno si rafforza in virtù della contrapposizione che deve sfilare in modo esplicito tra questa serie e il materiale pubblicitario a cui l'artista, in parte, attinge.<sup>215</sup> Le affermazioni contenute al suo interno possono andare, a seconda della sensibilità e della storia personale e sociale dello spettatore, da pienamente riscontranti il suo consenso, all'opposto; tuttavia, resta imperante nell'interpretazione un forte grado di soggettività, obiettivo tra i più importanti che l'artista vuole perseguire nel più grande intento di far percepire ogni frase in rapporto all'altra e all'altro come equamente valida.<sup>216</sup>

«The meaning might change depending on your state of mind on a given day, but the words are absolutely available to you. In other situations, I like it when the text is racing, and you don't know the source; I relied on this heavily with my own early work. I didn't want it attributed. I wanted people to think about what it meant as they read it, and not say, "Oh, that's writing by a woman, or a such-and-such poem," or even a poem—they just had to deal with the content.»<sup>217</sup>

Jenny Holzer, 2006

L'obiettivo della Holzer è infatti, attraverso la loro diffusione su larghissima scala nel sostrato urbano, quello di raggiungere il maggior numero possibile di persone che possano leggerli per poter agire a riguardo. L'importanza massima è data alla

---

<sup>213</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos" [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, 1999, p. 279; [Jenny Holzer. Truisms. 1978–87 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>216</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos" [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>217</sup> Jenny Holzer in S. Jackson, J. Yau 2006, *An Interview with Jenny Holzer* in "Poetry Foundation" 2006. [An Interview with Jenny Holzer by Shelley... | Poetry Foundation](#) [Data ultima consultazione: 22.04.2021.]

diffusione e al raggiungimento del pubblico dominio per l'opera.<sup>218</sup> Questo desiderio dell'artista fa sì che essa possa essere potenzialmente accessibile a tutti, a condizione che ci si trovi laddove il truismo è stato collocato; tuttavia, vi sono alcuni fattori che contribuiscono a renderla “mortale”, a subire gli effetti consumanti del tempo: i supporti su cui viene creata infatti, soprattutto nel primo periodo, sono spesso vittime non solo della “ferocia” di alcuni lettori, ma anche delle più naturali condizioni atmosferiche che li inglobano nella consumata rete cittadina, logorandoli a loro volta fino all'esaurimento (Fig. 14).<sup>219</sup> La carta economica, dunque, non rappresenterebbe un valido alleato, se non per il pregio della facilità di riproduzione a basso costo, cosa che permette un ricambio continuo dei fogli, lasciando invariato il significato e le scritte contenute in partenza al suo interno.<sup>220</sup> Per la loro caparbia e contenuto sono stati impiegati a livello di diffusione stradale, di guerriglia, favorendone la visione democratica come progetto artistico pubblico.<sup>221</sup>

La serie espone la falsa omogeneità dei cartelli pubblicitari sulla strada su cui sono posizionati, facendo scaturire un dubbio, un problema nella comprensione del contesto: da questo silenzioso contrapporsi, scimmiettando la cartellonistica, con la pubblicità, si intende che la specifica locale dei *Truisms* non è la strada, ma i mass media e il discorso pubblico.<sup>222</sup>

### **2.2.1 Il camuffamento della parola in immagine**

I *Truisms* sono riconoscibili per una serie di caratteristiche che contribuiscono a mimetizzarli nella giungla cittadina man mano che si distinguono tra le mura, i lampioni e gli edifici.

La forma maggiormente utilizzata per la loro diffusione è quella cartacea; in particolare il manifesto affisso ai muri degli edifici cittadini. Questa pratica di affissione è molto diffusa e ha origini antiche, ma la sua funzione rimane sempre e comunque quella di mostrare informazioni per considerazione pubblica.<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Da The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, 1999, p. 279; [Jenny Holzer. Truisms. 1978–87 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>219</sup> R. Sabourin 2017, p. 5.

<sup>220</sup> L. Pires 2018, *Truisms and Lies*, in “ARTnews” 2018. [Issues & Commentary: Truisms and Lies – ARTnews.com](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>221</sup> R. Sabourin 2017, p. 2.

<sup>222</sup> H. Foster 1987, p. 108.

<sup>223</sup> R. Sabourin 2017, p. 3

Solitamente un manifesto è utilizzato in virtù della sua capacità di attirare l'attenzione attraverso un particolare design o una particolare grafica, mimando a volte i sontuosi e allettanti aspetti di un'opera d'arte. Prima dell'avvento della televisione, questo era il più importante tra i media visuali.<sup>224</sup> Le sue caratteristiche di facilità di produzione e impatto immediato<sup>225</sup> lo rendono anche per la Holzer il medium adatto all'ampia diffusione della sua serie. Tuttavia, ciò che caratterizza questi manifesti non riguarda sicuramente l'accentuazione dell'ornamento, o la capacità di attirare per i colori sgargianti e le figure sinuose che potrebbero presentarsi in altri manifesti pubblicitari. Il solo e unico elemento presente è il testo scritto, con caratteri maiuscoli, frequentemente in obliquo. Il linguaggio scritto diventa così contenuto e decorazione fino a quando il passante più audace non decide di applicarvi correzioni o "grafemi". Quelle diventano le vere "decorazioni" del poster, un'opera in itinere che, finché è presente sul muro su cui è stata posta, è dotata di estrema adattabilità alla sensibilità personale del pubblico.

Altra caratteristica importante del poster è la riproducibilità e, dunque, la ripetitività. Da questo punto di vista è molto importante la concezione strutturale e strutturata del mondo, espressa tramite la rappresentazione di diagrammi quando era ancora studente alla Rhode Island School of Design: rappresentazione della verità, neutralità apparente e ripetitività che non può reggere un significato senza la parola. La struttura diagrammatica diventa metafora dell'impossibilità dell'immagine di significare davvero qualcosa senza una didascalia a farle da supporto.<sup>226</sup> Holzer sembra risolvere questo problema di dicotomia tra spazio dell'immagine e parola facendo diventare il testo, la didascalia, il soggetto presente nel supporto come unico protagonista. Immagine e testo sono così legati impedendone il collasso e la perdita del valore semantico.<sup>227</sup> La ripetitività che ritroviamo anche nella griglia tipica della street art, è un fenomeno subentrato nella sfera artistica del XX secolo a scopo satirico e polemico già da Dada e, successivamente dalla Pop Art: lo stesso contenuto replicato con gli stessi strumenti che permettono la diffusione della cultura di massa.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Per una definizione del manifesto si è ricorso a: [Poster | art and advertisement | Britannica](#) [Data ultima consultazione: 27.04.2021.]

<sup>225</sup> *Ibidem.*

<sup>226</sup> G. Hughes 2006, pp. 424-25.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>228</sup> K. Drakopoulou 2009, p. 3.

Ogni foglio è progettato seguendo un eguale trattamento visuale: per ogni truismo stampato su foglio di carta il font rimane invariato, così come, molto spesso, anche per ogni frase presente sulla cartellonistica elettronica; l'unica differenza che si viene a creare si sviluppa su due livelli, dipendenti dal supporto stesso: il primo è quello relativo all'analogicità o elettricità del supporto; il secondo riguarda i materiali da cui esso è costituito.<sup>229</sup> Nell'analogico la possibilità di sperimentare font e grafiche diverse varia a seconda del materiale utilizzato che può essere più o meno versatile: dalle magliette, ai fogli di carta, ai volantini; nell'elettronico possiamo invece notare l'inclinazione, per comodità di costruzione o elaborazione, a font specifici e semplificati: neon, cartelloni elettronici, strisce in movimento, digitale.<sup>230</sup>

In questo modo si può far subentrare la nozione di stile: le lettere sono standardizzate, come quei font prodotti e diffusi in massa, per la massa; l'opera si mimetizza tra gli annunci e le pubblicità presenti sui muri, qualità che, ancora una volta, avvicina la pratica dell'artista alla street art dove anche per la creazione degli stencil ci troviamo di fronte a una standardizzazione del carattere e della dimensione della lettera.<sup>231</sup>

Vengono recuperate la concisione e l'austerità tipiche del campo della comunicazione: la pubblicità diviene nemico e modello al tempo stesso, facendo satira, attaccando l'autorità, facendo azioni illegali.<sup>232</sup>

Perciò, sia nel campo della street art che nel caso della Holzer, si applicano i sistemi relativi alla "guerriglia urbana" nei confronti dei mass media; utilizzando la strategia del *detournement* infatti, si tenta di provocare confusione nella cultura dominante, per far emergere un pensiero indipendente dalla massa.<sup>233</sup> Dan Graham in un articolo su

---

<sup>229</sup> Da questo punto di vista è utile precisare che nonostante l'iterazione della stessa opera su supporti diversi, il linguaggio di ogni truismo rimane invariato: abbiamo una diversità di presentazione data dalla molteplicità delle forme che vengono sfruttate per la diffusione dei testi, ma ciò che è importante, ovvero il significato del testo stesso, rimane invariato, anzi, cambia forma a seconda del luogo in cui si trova. Il suo obiettivo infatti, rimane comunque quello di relazionarsi con il sistema politico del mondo e di contestare la struttura discorsiva dei media che collaborano con lo status quo sociale. Per ulteriori informazioni si veda G. Huges 2006.

<sup>230</sup> « [...] I wanted the typeface to be italic and bold and just so, and to have bright colors and to be pure squares so that people would want to come up to them. It's just taking care. » Jenny Holzer in Diane Waldman 1986, p. 18.

<sup>231</sup> K. Drakopoulou 2009 p. 2.

<sup>232</sup> R. Sabourin 2017, p. 3.

<sup>233</sup> K. Drakopoulou 2009, p. 5. L'idea della guerriglia urbana ai mass media è uno dei tanti elementi che si scontrano con la più grande problematica relativa ai meccanismi strutturali del potere: quest'ultimo basa la sua presenza sui meccanismi del linguaggio, facendo sì, come preannunciato da Hal Foster (1987), che la prima funzione del linguaggio diventi non tanto quella di comunicare, quanto quella di creare un discorso per soggiogare. Si veda a tal proposito: G. Huges 2006, p. 423.

Artforum del 1981 dà molta importanza al ruolo dei graffiti nella produzione dei *Truisms*: recensendo la mostra *Signs* (1978), infatti, l'artista afferma come prima cosa che grazie alla Holzer «“street art” met “gallery art”»; Holzer, utilizzando un linguaggio vernacolare permette che l'opera sia leggibile sia per un pubblico artistico che per uno generale, in modo da essere decodificato attraverso codici linguistici diversi.<sup>234</sup> Perciò, il lettore scorrendo le varie frasi, diventa consapevole delle contraddizioni non solo interne alle dichiarazioni come singole, ma anche in relazione all'ambiente circostante.<sup>235</sup> In questo modo, Holzer non punta al passaggio da lettore a “credente” delle proprie opere, poiché le sue credenze sarebbero altrimenti meramente integrate nel testo stesso.<sup>236</sup>

Riguardo al contenuto dei *Truisms*, ci troviamo davanti delle frasi molto brevi, che non superano solitamente la riga di lunghezza, e che contengono al loro interno il distillato di concetti molto complicati,<sup>237</sup> ciò che salta subito all'occhio è la concisione del linguaggio: parliamo di dichiarazioni, non fatti o opinioni, esistenti senza una particolare personalità significativa.<sup>238</sup>

Per la comprensione del testo, altro carattere importante è l'inclinazione della Holzer all'anonimato, cosa da cui dipendono la concisione e il relativo tono del linguaggio.

Come afferma la stessa artista infatti:

«ho usato lo stesso tono ogni volta, come se fosse la stessa espressione. Così i Truisms sarebbero stati tutti egualmente importanti [...] tutte queste opinioni esistono simultaneamente. Contengono tutti i punti di vista. [...] la forma non giudicante incoraggia lo spettatore alla classificazione attraverso il testo, forse facendolo diventare tollerante: realizza che tutte queste opinioni erano vere per chi le ha dette.»<sup>239</sup>

Jenny Holzer, 2017

La funzione dell'autore, dunque, è quella di creare una grande quantità di identità idealizzate che possono essere assunte in modo diverso da ogni lettore in base alla sua

---

<sup>234</sup> D. Graham 1981, p. 38.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>236</sup> *Ibidem.*

<sup>237</sup> Questa definizione viene data dall'artista stessa all'interno di un'intervista dove afferma che la genesi dell'opera fosse emersa durante un progetto scolastico al Whitney Museum of American Art in cui l'artista parte da una lista di teorici e critici e inizia a semplificare il loro linguaggio ricorrendo all'uso di frasi accostabili a degli aforismi. Per ulteriori informazioni si veda D. Waldman 1986.

<sup>238</sup> Queste dichiarazioni eliminano di per sé le qualità di positivo o negativo, la concezione differenziale di valore di un assunto. In questo modo non solo eliminano una comprensione del testo a priori e orientata da parte dello spettatore, ma anche dei critici e degli studiosi che si impegnano a catalogare ogni frase secondo determinate qualità che in realtà non sono mai state fissate come tali. G. Hughes 2006, p. 431.

<sup>239</sup> R. Sabourin 2017, p. 6-7.

sensibilità e storia personali.<sup>240</sup> Manca l'esistenza di una prima persona singolare, così come una voce singola coerente a livello ideologico: l'autore è ovunque e in nessun luogo, dematerializzato come l'oggetto che supporta il messaggio.<sup>241</sup> Il loro intento e la loro posizione rispetto al lettore sono, per questo, non giudicanti, ma semplicemente una serie di dichiarazioni ideologiche distillate in slogan che chiunque possa capire per poterne valutare le idee e la cultura.<sup>242</sup> La loro genuina verità, in accordo con Foster, permette, tramite la contraddizione, di costruire nello spettatore un sé non completamente assoggettato.<sup>243</sup>

Ad esempio, se confrontiamo una delle frasi più famose presenti nei *Truisms*, ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE, la prima frase che appare nel foglio dove sono raccolti i vari truismi, con l'ultima YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE, notiamo subito quali siano i punti in comune tra le due frasi a livello formale e dove risieda la grande contraddizione. Ci sono vari livelli di analisi: partiremo dalle loro qualità a livello grammaticale e sintattico e ci sposteremo verso le caratteristiche che contribuiscono a dare forma al senso insito nelle asserzioni stesse. Entrambe sono delle dichiarazioni, una delle quali, la seconda, è costruita in forma di dovere, mentre la prima rende nota una condizione che, al tempo verbale *present simple* inglese, sottolinea un'azione nel tempo presente che si reitera, un'abitudine, un concetto che dovrebbe essere ormai accettato come dato da tutti quanti, anche se la cosa non è gradita a chi legge. Una delle particolarità di questa frase è rappresentata dalla presenza di una variante nella forma verbale all'interno di alcune immagini che riproducono i manifesti affissi sui muri della città: al posto del presente COMES, vi è il modale SHOULD COME. Per quale motivo si è deciso di cambiare la forma verbale?<sup>244</sup> Secondo la grammatica inglese c'è una differenza sottile che concerne

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p 7.

<sup>241</sup> G. Hughes 2006, pp. 422-23. A questo proposito, è bene ricordare come la morte dell'autore corrisponda all'ideale condizione testuale per eccellenza, facendo emergere il linguaggio evidenziato come testo, eliminando l'emozione relativa alla composizione o l'inserimento di un soggetto. L'impersonalità, così come la mancanza di una firma, promuovono il contenuto a scapito della forma e del soggetto agente o parlante. Per ulteriori informazioni: M. Foucault 1979, p. 142.

<sup>242</sup> L. Pires 2018, *Truisms and Lies*, in ARTnews 2018. [Issues & Commentary: Truisms and Lies – ARTnews.com](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>243</sup> H. Foster 1987, p. 109.

<sup>244</sup> Questa è una questione che sorgerà anche nell'ambito dell'opera *Please Change Beliefs* riguardo alla possibilità degli utenti di cambiare, modificare, cancellare i truismi presenti sulla piattaforma a loro dedicata. Spesso è stato riscontrato che gli elementi della frase maggiormente cambiati erano il verbo e l'oggetto, mentre il soggetto rimaneva invariato. L. Jones 2018, pp. 440 e seguenti.

“l’universalità” della dichiarazione: *should* infatti presume che non tutti possano dare per scontato la cosa che stiamo dicendo, spostando l’asse di condivisione più verso l’opinione che verso l’ovvietà e l’evidenza dell’affermazione. Il tempo presente, il *present simple*, implica invece che, essendo l’azione un’abitudine, questa sia data per ovvia e scontata da chiunque, che ne si condivida o meno la posizione, rendendo il truismo ancora più ovvio e privo della necessità di essere puntualizzato. Stessa cosa vale per YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE: il verbo modale MUST presuppone che da parte dell’interlocutore ci sia la volontà di ricordare un dovere che l’altro deve seguire, ovvero di ricordarsi che c’è libertà di scegliere. Tuttavia, anche qua, sorge più di una contraddizione in termini interna alla stessa frase: perché se ho libertà di scelta ho l’obbligo di ricordarmi di averla? Non è libertà di scelta anche lo scegliere di non ricordarmene? Il MUST verbale e l’oggetto FREEDOM già stridono insieme e il truismo, che all’apparenza sembra così ovvio, può iniziare a suonare come strano, forzato per alcuni di noi.

Se si analizzano le due dichiarazioni in relazione al loro significato la contraddizione in termini è reciproca: perché se ho libertà di scelta deve esserci un abuso di potere? Perché dovrei ricordarmi che sono libero di scegliere se inevitabilmente qualcuno abuserà delle proprie capacità e possibilità senza tra l’altro che ne sia sorpreso, dunque essendone consapevole a mia volta? E soprattutto: di quale potere stiamo parlando? A chi ci stiamo riferendo?<sup>245</sup>

Dunque, perché parlare di camuffamento della parola in immagine? Nel caso della Holzer il testo ha una funzione simile a quanto descritto da Susan Sontag riguardo alla fotografia: questa raffigura una «sottile fetta di spazio» che può racchiudere un’enorme molteplicità di significati; in questo modo mostra la superficie delle cose e dà l’input di pensare, intuire cosa ci sia al di là, cosa debba essere la realtà, se quello è il suo aspetto.<sup>246</sup> I testi di Holzer in questo senso somigliano a dei vasti collage, composti di tanti pezzi provenienti da fonti diverse che aprono la possibilità allo spettatore di apprendere per livelli, grazie alla contraddittorietà insita in ogni manifesto che sprigiona una serie di domande, dubbi, riflessioni; tutto ciò viene invece sapientemente

---

<sup>245</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in “Kritikos”; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](http://www.kritikos.org) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>246</sup> S. Sontag 2004, p. 21.

accantonato dalla pubblicità. Questo è reso possibile anche dall'assoluta "noncuranza" dell'artista riguardo a un possibile ordine specifico con cui guidare lo spettatore nell'analisi delle singole dichiarazioni: l'ordine alfabetico serve solamente a creare, come nella sintassi, un elenco che abbia senso in quanto elemento che ordina una dopo l'altra frasi che devono attirare l'attenzione solo ed esclusivamente su se stesse e i loro contenuti, non su altri elementi di distrazione quali la numerazione o il raggruppamento per tematiche. Non esiste alcun tipo di layout, a meno che non si consideri tale la disposizione delle frasi nello spazio del foglio, o del generale supporto vuoto, riempito da tante lettere con carattere Futura Bold Italic.

Per questo i *Truisms* si accostano alla street art per l'intento di voler designare lo spazio pubblico con le proprie opere. Tuttavia, è un confronto serrato e caratterizzato da differenze importanti riguardo in primis, alla concezione dell'autore che si sviluppa tramite i due poli: gli street artists infatti tendono a creare le loro opere in modo apparentemente anonimo in quanto ciò che fanno è socialmente ascritto alla sfera dell'illegalità. Dunque, sembra che la loro identità voglia rimanere celata e nascosta, ma, in realtà, hanno diversi modi per palesare la loro presenza; uno di questi è la loro firma stilistica:<sup>247</sup> precisa, sempre presente, a volte come tag, unico elemento che caratterizza il graffito o lo stencil come a voler precisare che la propria partecipazione, forte dell'impatto che l'aura dell'artista infonde alla scritta, significa qualcosa di specifico. È un messaggio di ribellione, una protesta per lo *status quo* in cui versano le vite cittadine; dunque, un punto di vista ben preciso dato da un personaggio riconoscibile, anche se non identificabile.<sup>248</sup> Al contrario, la Holzer non è incline a presentarsi attraverso un nome, una firma o qualsiasi strumento grafico che possa far emergere la sua presenza: tutto ciò per cui è, ad oggi, fortemente riconoscibile è presente nella struttura dell'opera stessa, indipendentemente dal supporto, dal carattere, ma solo grazie al contenuto e alla forma sintattica;<sup>249</sup> Jenny Holzer diventa

---

<sup>247</sup> R. Sabourin 2017, p. 5

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Da un punto di vista grafico, infatti, si possono notare nel tempo dei cambiamenti, non solo del font, ma anche relativo al numero dei *Truisms* presenti per singolo supporto, alla grandezza del carattere, alla "giustificazione" con cui il testo viene disteso sul supporto. A tal proposito si vedano le edizioni dei *Truisms* relative agli anni 1995 e 2002. Inoltre, come vedremo nella sezione successiva, ciò è dimostrato anche dalla grande fluidità e malleabilità degli stessi truismi in relazione al passaggio da un supporto all'altro, una fluidità che rispecchia le caratteristiche di mimetizzazione con l'ambiente e gli strumenti del comunicare circostanti che si possono trovare nel reticolo urbano contemporaneo.



così oggetto del contenuto della propria opera, sua appendice. L'accostamento alla street art è corretto in virtù di una ricerca di un carattere univoco, più neutro possibile, con cui contraddistinguere il fatto che ogni poster, ogni cartellone fa parte della medesima serie.

In conclusione, si tratta di un atto di inottemperanza da parte di una sottocultura che vuole esprimere la sua alienazione:<sup>250</sup> si manipola lo spazio urbano grazie alla riproduzione che consente l'ereditarietà per supporto o per materiale di produzione di frasi e contenuti, continuando a manipolare lo spazio.

### **2.2.2 Proiezioni medial**

Con questo termine vogliamo designare il cambiamento di supporto di cui vengono dotate le opere della Holzer, in particolare studiandone l'evoluzione. Si parte dal cartaceo, dunque dalla loro presenza "universalizzata" nel campo della giungla urbana, elementi vicini a ogni cittadino, a ogni individuo in quanto "a misura d'uomo", ad altezza tale da poter essere letti facilmente, tenuti come volantini, indossati come capi d'abbigliamento. Successivamente, il supporto allontana lo spettatore necessariamente, anche per questioni di spazi e modalità di raggiungimento di un pubblico più vasto: si utilizzano l'elettronico, le luci a LED<sup>251</sup> e i neon, fino ad approdare al mondo digitale.

La capacità di cambiare da un supporto all'altro dimostra la grande versatilità della parola, la quale anche a livello grafico, come segno, continua a mantenere il suo significato nonostante cambi d'aspetto.<sup>252</sup> Il messaggio scritto diventa un viaggiatore tra mondi diversi che si ricollegano a due epoche ben distinte: quella relativa all'invenzione della stampa a caratteri mobili e quella subito seguente dell'avvento dei sistemi di scrittura e diffusione di informazioni che dal cartaceo passano

---

<sup>250</sup> R. Sabourin 2017, p. 5.

<sup>251</sup> Con questo supporto si fa riferimento a matrici di lampade emittenti diodo luminoso che mostrano testi e grafiche "viaggianti" in una grande varietà di colori e stili di presentazione. La prima volta che Holzer utilizza questi dispositivi è per l'esposizione della serie dei *Truisms*, tuttavia, negli anni continuerà a utilizzare il supporto luminoso in modo da raggiungere un pubblico più ampio. Per ulteriori informazioni si veda D. Waldman 1986, p. 11.

<sup>252</sup> G. Marrone 2018.

all'elettronico, ovvero all'affermarsi dello strumento dello schermo.<sup>253</sup> In accordo con quanto dichiarato da Hughes infatti, la diversità di presentazione non inficia il significato interno a ogni frase, ma contribuisce ad attivarla contestualmente alla sua esposizione come segno contraddittorio tra media pubblici e popolari.<sup>254</sup>

Si percepisce vicinanza o lontananza tramite l'uso di supporti "tradizionali" quali la carta, ad esempio, con volantini o manifesti per la città: l'avvicinamento dello spettatore al truisimo può influire sul suo significato modificando liberamente ciò che c'è scritto. Questo, grazie al cambiamento, risulta parzialmente "fallace" in quanto non consente che si possa parlare davvero di un'ovvietà, considerando che tutti possono cambiarne le parole, o cancellarlo e renderlo nullo; in questo modo ogni frase diventa un organismo in divenire che acquista ovvietà in modo non più universalmente riconosciuto, ma a livello personale, così come "più personale" è l'interfacciarsi del singolo con il foglio: il fatto che sia posizionato in un luogo X della città, non necessariamente in una posizione strategica, fa sì che non sia necessaria una grande concentrazione di persone per la sua fruizione, quanto piuttosto, una sorta di raccoglimento momentaneo, un'interruzione del flusso temporale della routine del passante che si ferma incuriosito dalle scritte e gli dona del tempo per riflettere o agirci sopra. Questo cambiamento di "base" coincide con l'obiettivo di "perseguire" i mezzi di comunicazione pubblicitari: così come loro cambiano i propri supporti da cartaceo a elettronico, integrandoli con un'evoluzione tecnologica, anche la Holzer, per coerenza, si accinge a fruirne.<sup>255</sup>

Il rapporto dello spettatore con il truisimo cambia; non abbiamo, come nel caso di Times Square, un insieme di frasi, ma un'unica dichiarazione che, campeggiando nello spazio con lettere gigantesche, lo occupa raggiungendo l'attenzione di una quantità di persone decisamente maggiore rispetto a un normale manifesto affisso al muro di un edificio: PROTECT ME FROM WHAT I WANT (fig.15).<sup>256</sup> Le architetture in questo

---

<sup>253</sup> Oggi con il termine "schermo" intendiamo un supporto che dà la possibilità di accedere a uno spazio della rappresentazione che lo distingue da quello circostante, non una membrana opaca, ma una superficie luminescente. A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 142.

<sup>254</sup> G. Hughes 2006, p. 421.

<sup>255</sup> Secondo quanto affermato dall'artista infatti: «I started using them [electronic signs] because I thought [...] the signs were the official voice of everything, from advertising to public service announcements. [...] Plus, I'm attracted to the way they look. They're modern and they're appeal to me [...].» Jenny Holzer in Diane Waldman 1986, p. 16.

<sup>256</sup> J. C. Keough, M. H. Bogart, Z. Patterson 2010, pp. 57-60.

senso sono estremamente importanti per una diversa impostazione della dichiarazione: da un punto di vista strutturale infatti l'enorme grattacielo simbolo di Times Square e della sua funzione di nucleo di diffusione di messaggi pubblicitari, annunci e tentazioni, cuore finanziario della città, snodo importantissimo di flussi individuali e sociali (dal 1976), è perfetto e coerente anche nel posizionare la frase nello spazio urbano. La diffusione rimane ancorata al principio del "più è meglio", ma ha il "difetto" insito nell'utilizzo di un sistema che si vuole minare dall'interno, di essere lontano e parzialmente esperibile (nella sua funzione sovversiva) dagli spettatori. A livello pubblicitario questa strategia dimostra la sua efficacia in quanto si possono racchiudere all'interno di un unico supporto messaggi completamente diversi che si susseguono e da cui il pubblico sarà stimolato costantemente per la grafica, i colori e in certi casi anche il suono.<sup>257</sup> Secondo quanto affermato in un'intervista dall'artista, tuttavia, l'obiettivo è proprio quello di spiccare tra la miriade di messaggi impostati secondo una simile modalità grafico-stilistica, come un'anomalia interna allo *status quo* della realtà: «voglio che il passante, il tassista veda questa anomalia e inizi a farsi domande sul significato e il motivo di quella scritta all'interno di un contesto in cui di solito è abituato a vedere tutt'altro.»<sup>258</sup>

Questa evoluzione da supporto cartaceo a elettronico dà la possibilità alla Holzer di utilizzare non più diversi elementi fatti dello stesso materiale in tiratura potenzialmente illimitata, ma un unico gigantesco sistema che, grazie alla tecnologia elettronica, o in conseguenza di questo salto di qualità, ostacola la riproducibilità, avvantaggiandosi temporalmente per la costruzione del supporto. Rimane sempre presente la retorica del frammento, in questo caso di una doppia frammentazione: infatti, le scritte che sono presenti in ogni supporto sono delle particelle provenienti da varie opere letterarie; allo stesso tempo, vi è un'ulteriore scomposizione data dallo scorrere delle parole sui vari schermi, cosa che implica una visione perennemente parziale dell'opera, anche più

---

<sup>257</sup> J.C. Keough, M. H. Bogart, Z. Patterson 2010, pp. 57-58. Questa stimolazione visiva è propria anche delle reminiscenze che collegano determinati espedienti cromatici e grafiche al già ampiamente affermato medium televisivo.

<sup>258</sup> Si aggiunge inoltre un'affermazione ripresa da Benjamin Buchloh a tal proposito, ovvero che l'abilità della tecnologia consiste proprio in questa relazione con la pratica dominante della cultura di massa per raggiungere ogni volta un pubblico sempre più ampio. B. H. D. Buchloh 1985, p. 217.

degli stessi truismi che, per lo meno, potevano essere guardati anche nel loro insieme.<sup>259</sup>

Inoltre, constatando gli elementi positivi di questo salto di qualità, la fruibilità, come annunciato precedentemente, diventa molto più estesa in un tempo simultaneo, rispetto alla mancata simultaneità di presenza degli spettatori caratteristica del supporto cartaceo.<sup>260</sup> Jones fa notare come noi vediamo di sfuggita spesso le scritte a led sui cartelloni pubblicitari, considerandole a priori come delle portatrici di messaggi effimeri. La Holzer dà un nuovo statuto a questa immagine a led più informativo che riguarda tutti i passanti a un livello intellettuale superiore rispetto a quello che viene solitamente richiesto.<sup>261</sup>

Tutto ciò è possibile anche in virtù degli spazi architettonici in cui questi supporti sono richiesti e posizionati: oltre al già citato *PROTECT ME FROM WHAT I WANT* (1986) esposto sullo Spectacolor di Times Square, è utile approfondire un ulteriore caso, in relazione a un'opera in connessione-contrasto con le istituzioni da cui è stata commissionata.

Moberley Luger nel suo articolo *Poetry as monument: Jenny Holzer and the memorial poems of 9/11*, tratta del progetto commissionato all'artista riguardante un insieme di poesie per ricordare gli avvenimenti dell'11 Settembre.<sup>262</sup> L'opera, *For 7 World Trade* (2006) (fig. 16), è costituita da 36 ore di testo che scorrono su un ampio schermo LED.<sup>263</sup> L'installazione procede senza mai fermarsi, in un loop continuo; le lettere

---

<sup>259</sup> S. Jackson, J. Yau 2006, *An Interview with Jenny Holzer* in "Poetry Foundation" 2006. [An Interview with Jenny Holzer by Shelley... | Poetry Foundation](#) [Data ultima consultazione: 22.04.2021.]

<sup>260</sup> Notiamo un cambiamento di status che condiziona i truismi nel passaggio da cartaceo a elettronico: prima infatti questi potevano essere assimilati al campo della street art, constatando coincidenze per quanto riguarda i luoghi e le tecniche di creazione e riproduzione dell'opera, la figura dell'artista come soggetto anonimo che voleva creare una sovversione della condizione umana cittadina tramite piccole azioni "illegali" svolte nelle ore in cui la città era più deserta in virtù di una manifestazione della propria presenza tramite l'assenza post-affissione. Nel momento in cui cambia la qualità e, dunque, la quantità del supporto, che diventa pura luce, schermo, elettricità, si ha anche un'evoluzione dell'artista: i cartelloni elettronici sono espressione di una voce più ufficiale e come tali hanno maggiore potere rispetto a dei manifesti. Possiamo leggere la condizione della Holzer secondo due punti di vista distinti, ma complementari: una *holzerizzazione* della cultura di massa che si adegua a un nuovo modo di comunicare l'ovvio, di celebrare la memoria, di risvegliare la coscienza; oppure una "massificazione" dell'opera di Holzer, considerando che viene inglobata nel sistema di produzione e diffusione di avvenimenti e messaggi presenti in tutto il sostrato cittadino. Per ulteriori informazioni si veda: J. C. Keough, M. H. Bogart, Z. Patterson 2010, pp. 55-63.

<sup>261</sup> L. Jones 2018, p. 440.

<sup>262</sup> M. Luger 2014, pp. 183-196.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 183.

sono abbastanza grandi da essere viste anche a distanza raggiungendo l'altezza di cinque piedi proprio perché devono essere osservate nel loro insieme di strisce luminose da lontano e tenendo conto di un numero elevato di persone che possono entrare o uscire dall'edificio.<sup>264</sup> L'uso del testo elettronico rende la Holzer un'artista del "flusso", in parallelo con la fluidità e la rapidità dell'apparizione e sparizione delle parole che ne provocano così una lettura incompleta.<sup>265</sup>

La posizione è strategica anche a livello architettonico: si trova infatti all'interno del 7 World Trade Center tra l'ingresso e gli ascensori, costituendo una sorta di "parete protettiva" simbolo con i suoi contenuti di consolazione e ottimismo.<sup>266</sup> Una parete di vetro la protegge a sua volta dall'esterno e la collega grazie alla sua trasparenza, raddoppiando con i suoi riflessi le scritte che scorrono dal basso verso l'alto. In questo modo vediamo come l'artista abbia, in questo caso, scelto un determinato spazio fisico per immettere la sua opera che indirizza così lo spettatore a una determinata formulazione mentale.<sup>267</sup>

Per questo motivo, si può parlare di una diversa costruzione della memoria culturale formata tramite delle tecnologie che registrano la storia, cambiando modalità e ciò che ricordiamo.<sup>268</sup> L'artista stessa afferma infatti in un'intervista:

«[...] I realized that people often could and would give the works a tiny bit of attention at best. I have had to think about the text selection and the media that were appropriate for holding people, getting to people just for a minute, in the street. One way was only to present short sentences, but then the challenge was to make sure the little short things were good and complex enough, if they were the only bits noticed and read. I had to work that out with the earlier electronics pieces, and it's a relevant question for this one too, not just in terms of balancing the tone of the whole, but in trying to ensure that if visitors only read 12 sentences, that they will get something generous and true.»<sup>269</sup>

Jenny Holzer, 2006

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>265</sup> A. van der Klei 2011, p. 35.

<sup>266</sup> M. Luger 2014, p. 185. Gli intenti di coloro che hanno richiesto l'opera, Larry Silverstein e la moglie, infatti sono stati fin da subito marcatamente rivolti a una commemorazione che non facesse riemergere il dolore e la disperazione che possono scaturire necessariamente dal ricordare un evento di portata così traumatica, ma con una funzione di rassicurazione e speranza per il futuro.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 183-84.

<sup>269</sup> Jenny Holzer in S. Jackson, J. Yau 2006, *An Interview with Jenny Holzer* in "Poetry Foundation" 2006. [An Interview with Jenny Holzer by Shelley... | Poetry Foundation](#) [Data ultima consultazione: 22.04.2021.]

*Truismi digitali: Please change Beliefs (1995)*

*Please Change Beliefs*<sup>270</sup> è una piattaforma creata in collaborazione con *äda 'web* dove sono presenti in forma digitale i *Truisms* di Jenny Holzer.<sup>271</sup> Di nuovo l'artista fa un ulteriore salto evolutivo per quanto riguarda il supporto e il rapporto tra spazio-spettatore-azione o passività di quest'ultimo: l'utente infatti, diventa il vero attore e creatore dei *Truisms*, essendo invitato a cambiare, cancellare, sostituire o aggiungere parole, o intere frasi per ogni singolo truismo; le possibilità di azione diventano infinite.<sup>272</sup> Da questo punto di vista possiamo notare, come afferma Jones, che coloro che hanno acceduto e manipolato i truismi hanno seguito per lo più una modalità principale: molto più frequentemente, infatti, è stata notata una modifica relativamente al verbo e all'oggetto della frase, mentre spesso il soggetto è risultato invariato.<sup>273</sup> Ciò, probabilmente, è dovuto al legame che caratterizza pubblico e schermi, innegabilmente legati con il *nous* della nostra soggettività e, per esempio, all'interno di frasi dove è presente il soggetto "noi", diventa molto difficile cambiarlo per motivi di coesione e immedesimazione automatica del proprio io in quella prima persona plurale.<sup>274</sup>

Il fatto che queste opere siano state presentate anche in forma digitale, seguendo l'evoluzione naturale dei maggiori mezzi di comunicazione globalmente accessibili e fruibili, dà la possibilità di essere in accordo con quanto affermato da Claudio Marra nel suo *L'immagine infedele*, ovvero che non possiamo parlare di una rivoluzione artistica della Holzer, quanto non possiamo parlare di una rivoluzione in termini di medium: le metodologie di interazione tra opera e spettatore, infatti, non cambiano al cambiare del supporto, dal cartaceo all'elettronico al digitale; il pubblico può ancora far parte dell'opera ed esserne il modificatore.<sup>275</sup>

---

<sup>270</sup> <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi?change> [Data ultima consultazione: 3.03.2021.]

<sup>271</sup> L. Jones 2018, p. 440.

<sup>272</sup> A. van der Klei 2011, pp. 35-36.

<sup>273</sup> L. Jones 2018, p. 441.

<sup>274</sup> *Ibidem*. Un aspetto interessante che è stato notato da Diane Waldman nella sua introduzione al catalogo Jenny Holzer al Solomon R. Guggenheim Museum nel 1986, è il fatto che durante la sua carriera l'artista abbia virato verso una spiccata preferenza all'uso di pronomi che si riferivano alla sfera della soggettività: dall'impersonale dei truismi, verso il pronome personale "I", rappresentando un numero sempre diverso di "io" individuali; non più un "everyman", un osservatore, ma un lettore attivo nello spazio di lettura dell'opera e come soggetto del testo. (D. Waldman 1986, p. 11).

<sup>275</sup> C. Marra 2006.

### 2.3 Barbara Kruger: *A Picture Is Worth More Than a Thousand Words*

Barbara Kruger, ultimo caso studio di questa sezione, suggella l'unione delle due componenti precedentemente analizzate tramite Rosler e Holzer: l'immagine e la parola come testo scritto. L'uso di uno spazio pubblico per l'esposizione delle proprie opere, unito alla materialità del supporto, la associa facilmente allo stile pubblicitario,<sup>276</sup> tuttavia, forte della sua categorizzazione come artista della Pictures Generation, l'accostamento a determinati espedienti figurativi che si ricollegano alla cultura di massa non è una somiglianza: tutto quello che lo spettatore osserva nelle sue opere è frutto di un sapiente riutilizzo di quelle stesse tecniche che compongono il pamphlet dell'informazione mass mediatica utilizzato per sostituzione, critica e riflessione sulla narrazione che essi presentano.<sup>277</sup> Le dinamiche in cui l'individuo viene immerso fanno capo a delle strutture di potere; quest'ultimo è un elemento disperso, anonimo, difficile da individuare in una forma definita e per questo, capace di muoversi tra i più delicati meccanismi di scambio sociale, provocando a livello simbolico effetti importanti.<sup>278</sup>

L'immagine, elevata a medium indipendente, è oggetto di critiche pesanti concernenti la sua strumentalizzazione da parte delle strutture di potere; essa diventa una *metafora materiale* per puntare alla critica di un'entità camuffata per sopravvivere, facendo emergere il problema della sostituzione della realtà, la sua "simulacrazione", di fatto soppiantandola.<sup>279</sup> L'esperienza relativa al mondo grafico nel campo pubblicitario e della comunicazione mediale<sup>280</sup> provoca la necessità di creare una mappa, una grammatica di metodi grafici, stilistici, figurativi per obiettare contro lo status quo informativo a beneficio della personalità e della coscienza dello spettatore.<sup>281</sup>

Immagine e parola si fondono per dare un senso alla marea di informazioni che giungono dai mass media, ricostruirne e identificarne i meccanismi di costruzione della

---

<sup>276</sup> Di questo è complice la sua esperienza giovanile come designer e, successivamente, direttore di copertina di Mademoiselle, rivista che faceva capo alla casa madre Condé Nast. Per ulteriori informazioni si veda J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos"; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>277</sup> *Ibidem.*

<sup>278</sup> K. Linker 1990, p. 27.

<sup>279</sup> J. Baudrillard 1988, *Simulacra and Simulations*, in [Baudrillard Simulacra and Simulations \(stanford.edu\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>280</sup> C. Squiers 1999, in Goldstein *Barbara Kruger*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p. 147.

<sup>281</sup> *Ibidem.*

realtà attraverso quell'*analogon*, sostituto indicale della realtà stessa, che è la fotografia unita alla didascalia, il testo scritto.<sup>282</sup> La Kruger fa dell'appropriazione la sua firma stilistica. Attraverso ciò, i rimandi a manufatti figurativi e testuali di un passato a lei recente sono molti e tanto variegati quanto poco rintracciabili precisamente: dagli annuari fotografici ai manuali d'istruzioni, dalle foto presenti nelle riviste a quelle dei giornali. Così, si allegorizzano delusioni politiche, coercizioni sociali.<sup>283</sup>

Il focus femminista che permea la sua opera si occupa della rappresentazione della donna nell'arte e nei media con un particolare riferimento a quei ruoli tradizionali che la confermano come oggetto di uno sguardo altrui, in particolare di quello maschile.<sup>284</sup> Questo dibattito parte dai muri delle città, le insegne pubblicitarie, la cartellonistica specializzata e si estende fino agli spazi istituzionali, rompendo le sue relazioni con il muro della galleria.<sup>285</sup> Le grandi fotografie unite a un appariscente Futura Bold, perdono il loro ruolo dominante e lasciano spazio alla pura didascalia, specialmente nelle ultime installazioni presentate dall'artista, richiamando il fascino che ha sempre esercitato sulla Kruger l'architettura, elemento cruciale per la misura dello spazio e l'uso dei materiali.

« I like the way an installation can envelop the space and have a greater impact on the viewer.»<sup>286</sup>

Barbara Kruger, 1995

La rottura con lo spazio istituzionale permette alle sue opere di disporsi letteralmente per tutta la città e di trattare e partecipare a questioni politiche e sociali in modo attivo e dirompente: ad esempio, riallacciandoci a quegli eventi che tra il 1989 e il 1990 hanno provocato una grande eco a livello figurativo e fattuale, concernente la questione femminile e la libertà d'aborto. Questa problematica trova una grande sostenitrice e attivista in Barbara Kruger, la quale più di una volta utilizzerà i mezzi artistici per diffondere a quante più persone possibili il suo sostegno alla causa. “Your

---

<sup>282</sup> A tal proposito di veda l'analisi di Roland Barthes relativa alla fotografia come *analogon* della realtà e indice. R. Barthes 1982, p. 7.

<sup>283</sup> C. Squiers 1999, p. 147.

<sup>284</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in “Kritikos”; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](http://www.kritikos.org/looking-to-the-left-by-jenni-drozdek) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>285</sup> M. Irvine 2012, p. 14.

<sup>286</sup> B. Kruger, C. Squiers 1995, p. 63.



body is a Battleground” recita più di un’opera esposta tra le strade cittadine, attraverso il ricorso a due immagini fotografiche diverse (fig. 17-18).<sup>287</sup> La flessibilità del contenuto figurativo per sostenere la propria “didascalia” fa riflettere molto su questo rapporto immagine-parola: l’elemento visuale è utile a confermare, enfatizzare il testo scritto che migra e convive tramite diverse rappresentazioni e contenuti.

Per questo motivo si esamineranno le caratteristiche intrinseche alle opere di Barbara Kruger in relazione al loro layout, alla grafica, alle fonti primarie a cui ha attinto, creando una mappatura relativa a ciò che dovrebbe colpire lo spettatore, provocando una reazione riflessiva rispetto a ciò che ha davanti. Anche in questo caso si darà particolare importanza alla questione dello sguardo e al modo in cui viene plasmato in rapporto alla società: quali sono i meccanismi che portano l’individuo a sciocarsi davanti a tali immagini? Per quale motivo determinate progettazioni colpiscono più di altre? Possiamo dire di essere davanti a un continuo tradimento delle immagini?

Si prenderà in considerazione in particolare l’opera *Untitled (I Shop Therefore I Am)* (fig. 19) (1987) tra la grande produzione figurativa di Kruger, simbolo della tematica relativa alle relazioni di potere, cuore della struttura a cui si possono legare le vicende di uomo e donna, tramite una serie di collegamenti e confronti con altre opere precedenti.

### **2.3.1 Fotografia e parola**

Le opere di Barbara Kruger si contraddistinguono per uno stile coerente e molto semplificato, dotato di pochi particolari che contribuiscono a far sì che lo spettatore o l’osservatore casuale sappia fin dall’inizio a quali elementi prestare più attenzione e quali invece possono essere oggetto di un successivo approfondimento. Questo fa sì che, fin da subito, si possano gettare le basi per la creazione di un “vocabolario visivo” che aiuti a decifrare gli elementi non solo presenti nelle immagini della Kruger, ma anche in qualsiasi altro cartellone o poster pubblicitario.

L’opera *Untitled (I Shop Therefore I Am)* (1987), un’emulsione fotografica su vinile di formato quadrato, è stata scelta per l’analisi delle sue componenti in relazione a questa necessità di studio. L’immagine rappresenta una mano che trattiene tra indice e

---

<sup>287</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in “Kritikos”; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](http://www.intertheory.org) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

pollice una campitura rossa rettangolare al cui interno è presente la frase “I shop therefore I am”.<sup>288</sup> La fotografia in bianco e nero è incorniciata da una striscia rossa. Questi gli elementi principali presenti nell’opera.

Come possiamo notare dalla figura, ciò con cui ci interfacciamo a prima vista è il frammento di una mano che, in modo prorompente si indirizza verso di noi, verso l’esterno dei propri confini per mostrarci ciò che tiene tra le dita. Non sappiamo a chi appartenga questo frammento corporeo, né il sesso, né la posizione sociale; sappiamo solo che ci sta mostrando qualcosa. Tutto quello che abbiamo davanti è la consueta presenza di un’assenza, protetta ed evidenziata dalla cornice. Così come per molte altre opere, il focus figurativo si concentra su un frammento alla volta, non abbiamo infatti, come per esempio per Martha Rosler, la volontà di fare un’operazione di re-enactment attraverso un “photo-collage”, ciò che vediamo è semplicemente il frammento di un frammento, se possibile privo di dettagli sullo sfondo.

La cornice denota, dunque, un confine preciso in tutte le sue opere e può variare in colore tra rosso e nero, con margini più o meno spessi. La sua funzione principale è la demarcazione, ovvero porre in evidenza ciò che l’artista ritiene meritevole di attenzione da parte nostra. In questo caso c’è una corrispondenza cromatica tra cornice e rettangolo all’interno dell’immagine, mentre lo stesso rosso scarlatto contrasta con il grigio della fotografia nello spazio interno che esso demarca e, soprattutto, con il grigiore degli edifici su cui è apposto, provocando una doppia demarcazione interna ed esterna all’opera. C’è un collegamento intramuro/extramuro, così come è avvenuto anche, ad esempio, con il lavoro di Jenny Holzer.<sup>289</sup>

La mano che campeggia dentro l’immagine è ripresa da una fotografia in bianco e nero; questa è una firma stilistica della Kruger che, all’interno della sua intera produzione, non utilizzerà mai immagini statiche a colori; il bianco e nero diventa così un vincolo, un elemento di riconoscimento. Vuole essere una base per far emergere nel modo migliore possibile il contenuto scritto, ciò che apparentemente potremmo ascrivere a una didascalia.

Tramite la presenza della grana e del rumore, provocati anche dall’ingrandimento di un particolare, come sostenuto da Jean Baudrillard, si ha l’eliminazione del simulacro,

---

<sup>288</sup> L. Landi 2017, p. 15.

<sup>289</sup> M. Irvine 2012, p. 14.

dell'immagine che si sostituisce alla realtà, provocando un cortocircuito nella coscienza dell'osservatore nel momento in cui si accorge di stare guardando *solo* un'immagine.<sup>290</sup>

L'opera ricorda nell'impostazione gli annunci pubblicitari per l'uso di colori molto forti e contrastanti tra loro, utilizzati per attirare l'attenzione dello spettatore. Come sostenuto da Falcinelli infatti, questo trio cromatico è utile non solo per una questione di contrasto, ma anche in virtù di un'emersione, in volume, della scritta, attraverso il riempimento scarlatto a fondo piatto.<sup>291</sup> La bidimensionalità del rettangolo geometrico contrasta con la tridimensionalità e il volume della fotografia sottostante, provocandone automaticamente il netto distacco visivo e facendola affiorare in modo ancora più decisivo. Il contrasto tra i bianchi e i neri dell'immagine è estremamente marcato, suggerendo una maggiore intensità della tinta, della luminosità e della saturazione; questo fa sì che siano attribuite determinante qualità spaziali.<sup>292</sup>

La parola ha una posizione centrale nell'immagine, determina così la sua importanza nello spazio dell'opera, sia a livello grafico che contenutistico:

I SHOP  
THEREFORE  
I AM

Essa è infatti “mostrata” dalla fotografia che la tiene ben salda davanti ai nostri occhi. Il testo compreso nel rettangolo rosso scandisce lo spazio, non solo quello relativo al rapporto tra immagine e parola, ma anche quello interno alle parole stesse. C'è una gerarchia, caratteristica che si riflette nella maggior parte delle opere dell'artista: alcune parole sono più grandi di altre, ovvero, alcune saranno lette prima di altre o in una classificazione maggiore a livello di importanza.

In questo caso, ciò che emerge dalla grandezza del carattere è l'insieme I SHOP e I AM. Entrambe sono due locuzioni affermative che rappresentano, nel fattuale,

---

<sup>290</sup> J. Baudrillard 1988, *Simulacra and Simulations*, in [Baudrillard\\_Simulacra and Simulations \(stanford.edu\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021]

<sup>291</sup> R. Falcinelli 2017, p. 224. L'autore afferma infatti, in riferimento alla teoria di Itten sul “contrasto di qualità”, che proprio in campo pubblicitario il layout è costruito tramite una contrapposizione quantitativa netta tra una grande superficie di una tinta e una piccola quantità di un'altra, evocando subito un'attrattiva maggiore per il nostro sguardo.

<sup>292</sup> R. Falcinelli 2017, p. 215.

un'azione e un modo di essere, ovvero di esistere. La congiunzione che lega azione ed esistenza è “therefore”, al centro, molto più piccola. Il font con cui vengono presentate è il Futura in Bold Italic, un carattere tagliente, molto utilizzato, specialmente in ambito pubblicitario e urbano nell’America degli anni 60.<sup>293</sup> Scelto principalmente per testi di breve lunghezza, il suo layout grafico dà l’impressione di un forte impatto visivo, una presenza potente sulla pagina.<sup>294</sup> Grazie alle sue giunture nette, al basso contrasto e alla simmetria si ricollega facilmente alla fluidità del linguaggio.<sup>295</sup>

Il testo per queste caratteristiche è elemento grafico, ovvero segno, ed elemento figurativo, perciò simbolo. Ciò è ricollegabile a quanto stava avvenendo all’interno della cerchia dell’Arte Concettuale, dove il linguaggio, la parola erano il materiale a cui l’arte era strettamente legata, perseguendo gli obiettivi di delegittimizzazione della società capitalistica, attraverso la creazione di opere in cui la concretizzazione in manufatto non era che un processo meccanico, una testimonianza.<sup>296</sup>

Anche in questo caso, il colore, oltre allo stile del carattere, contribuisce a dare importanza e possibilità di visione a quanto è scritto: il bianco del Futura campeggia sullo sfondo rosso, aumentando la luminosità di forma e testo.<sup>297</sup>

Le frasi che troviamo all’interno delle opere sono sempre rivolte verso l’esterno, a coloro che stanno guardando-leggendo il manifesto. L’uso dei pronomi personali, dunque, impera, con frequenti dicotomie tra un “io/noi” e un “tu/voi”. Solitamente la prima persona corrisponde all’oggetto presente nella stessa immagine di fondo, che sia esso una donna, un consumatore, un emblema della società americana. Spesso, date le forti connotazioni femministe si tende ad associare questo oggetto alla donna, soprattutto tramite quei casi in cui la seconda persona, di norma relativa allo spettatore-voyeur che si riflette nella figura maschile, è associata a un’immagine femminile e, dunque, colpisce doppiamente lo stesso genere. Si possono così individuare dei

---

<sup>293</sup> Si ricordi, ad esempio, l’uso del Futura per opere cinematografiche come *2001. A Space Odyssey*, oppure utilizzato per incidere il messaggio sulla placca da spedire nello spazio tramite l’Apollo 11, entrambi prodotti e diffusi nel 1969. [All About the Futura Font and Its History \(tuttsplus.com\)](https://tuttsplus.com) [Data ultima consultazione: 30.04.2021.]

<sup>294</sup> M. E. Peterson, R. Nord 2017, p. 15.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>296</sup> G. Cricco, F. P. Di Teodoro 2011, p. 1227.

<sup>297</sup> Per ulteriori informazioni sui contrasti di colore e le loro conseguenze sulla nostra percezione si veda R. Falcinelli 2017, pp. 223-250.

modelli generali con cui viene costruita la struttura testuale in relazione al contenuto figurativo.

In *Untitled (I Shop therefore I am)*, infatti, notiamo come la presenza dell'unica prima persona singolare neutralizzi la divisione tra genere femminile e maschile: ogni individuo sociale è il frutto dei prodotti che acquista, dunque, come l'immagine stessa fa "vedere", non è importante capire precisamente a chi ci stiamo riferendo, l'individuazione del "proprietario" della mano non ha senso di essere svelata, poiché quell'arto rappresenta indistintamente ognuno di noi, ogni io che compra. Si ha dunque un'equiparazione che viene fatta proferire dall'enunciatore-spettatore che diventa nello stesso momento soggetto e oggetto dell'opera.<sup>298</sup>

Un altro caso, in contrasto con quanto affermato per l'opera presa in esame, riguarda invece la contrapposizione dei pronomi "I" e "you": vengono distinti in modo più definito il campo del femminile e del maschile, seguendo quel filone di teorie dello sguardo che vede nella donna l'oggetto-guardato e nell'uomo il soggetto-guardante. *Untitled (Your Face hits the Side of my Face)* (fig. 21) (1981) è un'opera in cui l'immagine indefinita di un volto statuario, in quanto non *genderizzata* in modo certo tra maschio e femmina, viene colpita da un elenco di parole che forma la frase che compone parte del titolo; spesso, da più punti di vista viene intesa come lo sguardo maschile che colpisce il volto femminile, nutrendosi dell'oggetto guardato.<sup>299</sup>

Ultimo modello generale proposto è quello dove è presente solo la seconda persona; in questo caso, come nel primo relativo alla prima persona singolare, il soggetto-osservatore diventa ulteriormente anche oggetto-osservato, rispecchiandosi nella frase e nell'immagine; tuttavia, se con la prima persona si "additava" in termini negativi la natura dell'individuo, con la seconda persona se ne evidenziano le qualità positive o si constata una condizione che deve essere rivendicata. Ad esempio, *Untitled (You are not Yourself)* (fig. 22) (1984) presenta un'affermazione dove l'immagine si rivolge all'interlocutore esterno rivelandogli la propria condizione originale, in questo caso, la sua non appartenenza agli schemi sociali imposti dall'alto e dall'altro. Il "you" diventa quindi un canale di comunicazione che scardina il pregiudizio sociale,

---

<sup>298</sup> L. Landi 2017, p. 17.

<sup>299</sup> W.J.T Mitchell in A. Pinotti, A. Somaini 2009, pp. 99-136.

mettendo l'osservatore nei panni dell'oggetto guardato, sia esso effettivamente un soggetto femminile o maschile.<sup>300</sup>

Questo utilizzo eccessivo dei pronomi, come viene affermato da Hal Foster, provoca il decadimento della soggettività e un decentramento: il destinatario cambia spesso persona, andando da "I" a "you" a "we", per questo si provoca frequentemente un senso di esclusione o inclusione nell'opera stessa, oltre che nelle sue questioni.<sup>301</sup>

### **2.3.2 La frammentazione del particolare: immagine e testo**

Barbara Kruger costruisce dei discorsi sul genere, sulla razza, sulla sessualità ingrandendo, tagliando, combinando insieme immagini e piccoli testi. Il montaggio e la combinazione risultano strumenti importanti al pari di un'operazione di post-produzione: si riesce, così, a creare una parodia della pubblicità, camuffando l'opera.<sup>302</sup>

Le immagini utilizzate dall'artista provengono da riviste e libri di un'era passata. Queste illustrazioni fotografiche sono utilizzate contro se stesse, per creare un nuovo "vocabolario", subendo così una modifica come testimoni agente e, contemporaneamente, loro oggetti-prova tramite la parola.<sup>303</sup> Come affermato da Susan Sontag, la fotografia di per sé ha un contenuto etico "fragile", nonostante il pubblico sia abituato alla sua funzione fittizia di confermare la realtà: le qualità e le intenzioni delle singole fotografie tendono a sparire col passare del tempo, contribuendo a metterle tutte allo stesso pari in campo artistico.<sup>304</sup> L'ambiguità e il pericolo che corrono queste stesse opere è evidente: forti dell'uso dei mezzi propri del "nemico", rischiano, diventando parte del reame artistico, di trasformarsi in "immagini-tipo" e per questo, in quanto puro messaggio senza fine di consumo materiale, di obliterare la loro missione tramite l'elevazione a "opera d'arte". Il passare del tempo rischia di de-significare parzialmente l'opera, assolutizzando la sua idea di "arte".

---

<sup>300</sup>W.J.T. Mitchell, B. Kruger 1991, pp. 432.

<sup>301</sup> H. Foster 1987, p. 114.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p 111.

<sup>303</sup> J. Drozdek 2006, *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos"; [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](http://www.kritikos.org/looking-to-the-left-by-jenni-drozdek) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>304</sup> S. Sontag 2004, pp. 19-20.

Una condizione formale che aiuta alla semplificazione della lettura di immagine e parola è l'utilizzo del frammento, primo livello di appropriazione. Questo instaura una relazione di assenza con lo spettatore: a meno che non si conoscano bene le fonti di provenienza, non abbiamo la possibilità di capire l'origine dell'immagine, la sua impostazione spaziale in una possibile pagina, il suo obiettivo originario. Talvolta, invece, alcuni di questi frammenti vengono scelti proprio in funzione di un rimando preciso a tematiche e personaggi noti alla comunità.<sup>305</sup> Il loro nuovo spazio risulta quello destinato a cartelloni o manifesti.<sup>306</sup>

Sono delle «sottili fette di spazio» che rafforzano una visione nominalistica della realtà sociale:<sup>307</sup> l'immagine viene accostata a una particella in un universo vasto e inconoscibile, espediente ricercato dall'artista per sottolineare che la frammentazione è continuamente sotto i nostri occhi. Ciò è semplicemente quello a cui il singolo, come spettatore, si è abituato, non avendo mai visto il tutto, ma considerando sempre le parti come se fossero quel tutto; questa “frammentazione del frammento” ci mette davanti a due considerazioni: valutiamo una parte come il tutto e, di conseguenza, questa diventa la nostra totalità e la Kruger ce lo sta solo mostrando nel modo più diretto possibile, applicando la strategia del *detournement*, il sovvertimento del significato superficiale che si vuole trasmettere per recuperarne quello perduto e più profondo.<sup>308</sup> La frammentazione dell'immagine, come abbiamo visto per *Untitled (I Shop therefore I am)*,<sup>2</sup> consente, dunque, una trasformazione dell'analogo nel suo opposto: proprio perché non è più possibile dare un'identità al frammento del frammento, allora posso elevare l'immagine a simbolo universale. La mano, segno di riconoscimento per antonomasia dell'essere umano, distinguendolo dal regno animale altro, diventa ambasciatrice del suo percorso evolutivo che si avvia (o si evolve) verso la sua definizione come consumatore prima ancora che come individuo.<sup>309</sup> L'opposizione tra società e natura<sup>310</sup> diventa, in negativo, una dimostrazione dell'implosione evolutiva umana.

---

<sup>305</sup> A questo proposito si veda il caso emblematico del pupazzo HoodyDoody in *Untitled (When I hear the Word Culture I take out my Checkbook)* (1985).

<sup>306</sup> M. Irvine 2012, p. 17.

<sup>307</sup> S. Sontag 2004, p. 21.

<sup>308</sup> K. Drakopoulou 2009, p. 5.

<sup>309</sup> L. Landi 2017, p. 34.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

La funzione della pubblicità è quella di influenzare il pubblico o legittimarne la motivazione, dunque di creare delle aspettative su qualcosa assaltando l'inconscio,<sup>311</sup> o di rendere ragione di queste aspettative tramite testimonianze o giustificazioni a cui hanno contribuito squadre di persone intelligenti e abili, drammatizzando un'esperienza collettiva.<sup>312</sup> In *Untitled (I Shop therefore I Am)*, sono applicati gli stratagemmi tipici delle inserzioni pubblicitarie a livello figurativo: l'immagine della mano denota il prodotto inserito in una scenografia determinata. Tuttavia, come già precisato, ciò non risulterà davvero possibile in quanto non vi saranno dei veri elementi che contribuiscono a una categorizzazione dell'immagine, anzi, sarà avvertita come una decontestualizzazione.

L'associazione della mano che tiene il rettangolo come se fosse effettivamente una sorta di tesserino, ci induce a cercare un'analogia con il nostro presente, grazie anche al contenuto scritto, e a trovare dei sostituti materiali e figurativi (come il tesserino stesso). Prendiamo ad esempio l'immagine-campione di una pubblicità degli anni 50 raffigurante una coppia di gemelle che tiene in mano un dentifricio (fig. 20): a livello denotativo vi sono corrispondenze tra la posizione della mano di una delle due bambine nello spazio, in primo piano, tesa quasi verso l'esterno a permettere una corretta ed efficace visione del prodotto, e quella relativa all'opera della Kruger. L'immagine viene "denotata" per le sue caratteristiche propositive nello spazio interno ed esterno all'opera. Connotativamente, si vuole invece, nella pubblicità del dentifricio, invogliare a comprare il suddetto prodotto; questo comporterà l'esposizione di determinate sue caratteristiche in funzione degli effetti che si vogliono produrre nel ricevente. Le due gemelle che tengono in mano la confezione saranno sorridenti, perché felici di aver usato un prodotto di qualità che ha reso i loro denti sani; inoltre, il fatto che siano due, riafferma e ribadisce l'importanza del messaggio che la confezione sponsorizzata sia due in uno. In base a questo codice, anche la mano della Kruger segue le regole della dinamicità e della espansività presenti nella grafica pubblicitaria, con l'obiettivo però non di invogliare ad avere qualcosa, ma di far vedere che quel qualcosa già ci appartiene come condizione umana basilare all'interno della società.

---

<sup>311</sup> M. McLuhan 1999, p. 242.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 243.



Ciò che ci appartiene viene mostrato a livello testuale dalla frase “compro, quindi sono” che denota la nostra condizione umana come compratori, consumatori, prima ancora che esseri umani capaci di pensiero.<sup>313</sup>

Le componenti testuali sono degli induttori dell’attenzione, ancorano i significati all’immagine: per lo spettatore significheranno un’opinione determinata, politica, sociale, economica sullo scenario che gli viene fornito dallo spazio in cui si trova<sup>314</sup> e dall’immagine a cui fa da bussola di significato.

Lo “slogan” interno all’immagine viene ripreso anche nel titolo, tra parentesi. Se infatti l’opera, di base, ha il titolo di “untitled”, tuttavia, l’artista sceglie di precisare le caratteristiche interne di questo *senza titolo*, di modo che lo spettatore non abbia la possibilità di non capire cosa sta vedendo e se ciò che legge è effettivamente anche ciò che deve capire. Con questa scelta, la Kruger è coerente con le strategie concettuali per cui il titolo è anche opera, palesando la sua idea in modo chiaro e conciso; il testo diventa il canale che collega comprensione del senso dell’opera a comprensione dell’immagine come prodotto principalmente proveniente dall’esterno.<sup>315</sup>

Il linguaggio fa trasparire il senso che con la sola immagine rimarrebbe vago e privo di un significato determinato, diventando un simulacro e sopprimendo la realtà.<sup>316</sup> La sinteticità del messaggio fa sì che le stesse parole scelte abbiano un peso specifico in rapporto l’una all’altra e contribuiscano a definirne il significato. Tuttavia, anche in questo caso siamo di fronte a un’operazione di appropriazione e re-enactment.

È sottinteso, infatti, il rapporto della frase con la massima di Descartes “Cogito ergo sum”, ovvero “penso, quindi sono”.<sup>317</sup> Con questa dichiarazione il filosofo francese intendeva dimostrare che vi è un’evidenza di verità, ovvero che dubitando si pensa e, se si pensa, si esiste. L’oggetto del pensiero solitamente sono le idee, ma con la

---

<sup>313</sup> Come affermato da L. Landi 2017, p. 43: «la frase nasce dalla riflessione filosofica e il suo contesto è il luogo in cui si analizza la società. Il luogo in cui è propriamente inserita, cioè il museo [...] [tuttavia] diventa infatti anche grafica pubblicitaria di prodotti di consumo, sarcasticamente, come borse o sacchetti per la spesa. Proprio perché la forza della parola mitica sta in una de-mistificazione per comprendere interamente il carico simbolico sotteso.»

<sup>314</sup> E. Pavan 2011, p. 131.

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> J. Baudrillard 1988, *Simulacra and Simulations*, in [Baudrillard Simulacra and Simulations \(stanford.edu\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>317</sup> La questione viene trattata all’interno della quarta parte del *Discorso del Metodo* in cui il cogito non è ancora fondamento di verità, ma solo la più certa. In questo modo Descartes prova in modo ineccepibile l’esistenza del metodo. G. Gori in R. Descartes 2012, p. XX.

precisazione che solo quelle che rappresentano oggetti inferiori all'uomo possono essere state prodotte da quest'ultimo.<sup>318</sup> Il soggetto viene dunque identificato con l'essenza del pensiero, indipendente dalla materialità, prova dell'esistenza dell'anima.<sup>319</sup> Cosa accade quando il fondamento della nostra esistenza è basato su una nostra azione dipendente da quegli stessi oggetti che l'uomo crea, ovvero da idee prodotte da se stesso?

L'implicazione di "compro, quindi sono" è infatti incentrata sulla consapevolezza di non dipendere più da un'idea immateriale, fondamento della nostra esistenza sia spirituale, sia terrena; l'individuo si lascia definire dalla sola materialità, lasciando indietro il suo apparato di conoscenze non materiali, riferite alle idee. La massima filosofica di Descartes viene così riutilizzata e annullata tramite la stessa struttura sintattica che l'ha plasmata, costretti a ripensarla in funzione delle nostre abitudini e della nostra società, ovvero tramite la connotazione.<sup>320</sup> Infatti, se, come viene affermato nell'opera, io esisto come tale poiché compro, vuol dire che baso tutta la mia esistenza su questo concetto, e se smetto di comprare, non ho più nessuna ragione di esistere, riconoscendo che per essere ho bisogno di un luogo e di cose materiali.<sup>321</sup> L'unica evidenza di verità su cui mi baso è un'enorme fallacia retta dal luccicante sfavillio delle insegne pubblicitarie.

In conclusione, Barbara Kruger trasforma una massima in slogan: la componente testuale del messaggio pubblicitario. Al suo interno vengono utilizzate diverse funzioni della comunicazione verbale: referenziale, emotiva, imperativa, poetica, metalinguistica, fàtica.<sup>322</sup> Se, dunque, dovessimo attribuire una di queste funzioni a quanto affermato dall'opera della Kruger, le più adatte sarebbero quelle metalinguistica e poetica.<sup>323</sup> Il riferimento all'opera di Descartes è ancora estremamente capibile, con l'unica sostituzione del primo verbo da THINK a SHOP, mantenendo l'obiettivo di base invariato – ovvero, provare l'esistenza attraverso

---

<sup>318</sup> C. A. Viano in L'Enciclopedia 2003, vol. 6, p. 281.

<sup>319</sup> G. Gori in R. Descartes 2012, p. XXI. A tal proposito il filosofo afferma: «se appena avessi smesso di pensare, qualora fosse stato vero tutto il resto che avevo sempre immaginato, non avrei avuto nessuna ragione di credere di esistere: da tutto ciò conobbi di essere una sostanza la cui intera essenza o natura consiste solo nel pensare, e che forse per esistere non ha bisogno di alcun luogo né dipende da alcuna cosa materiale», R. Descartes 2012, p. 81.

<sup>320</sup> R. Barthes 1977, p. 158.

<sup>321</sup> R. Descartes 2012, p. 81.

<sup>322</sup> R. Jakobson 1993, pp. 186-89.

<sup>323</sup> Quest'ultima è principalmente collegabile alla citazione, insieme alla funzione verbale letteraria.

un'azione. Così, si crea uno slogan attraverso frasi a effetto, utilizzando delle “parole valore” relative al contesto storico sociale in cui la proposizione sta operando.<sup>324</sup> Ciò che considereremmo didascalia in un contesto abituale, diventa al pari di una massima, mantenendo intatte le sue qualità relative alla comunicazione di massa, anche in virtù dei luoghi urbani in cui appare.

#### **2.4 Analisi della relazione con lo spettatore: percezioni**

Per ricostruire la comprensibilità delle opere analizzate si considerano tre fattori, enunciati da Ernst Gombrich nel suo *L'immagine e l'occhio: progresso tecnico; convenzioni sociali; stato di educazione del pubblico alla lettura di immagini che evocano un'esperienza anche in assenza di informazioni*.<sup>325</sup>

In relazione a questa tripartizione verranno esaminati i rapporti che si vengono a creare tra le artiste qui proposte e i mass media, relativamente all'informazione che questi ultimi impongono al corpus sociale e all'impegno delle due generazioni artistiche di cui Rosler, Holzer e Kruger fanno parte. Le loro poetiche tentano di svelare i meccanismi sottesi al funzionamento di un'informazione pilotata secondo gli interessi della cultura dominante capitalistica, in un atto di liberazione dell'individuo. In virtù di ciò si partirà da un excursus storico che toccherà i punti di snodo in cui l'arte e i media relativi alla comunicazione si sono incontrati e fusi, per poi focalizzarsi sull'impiego maggioritario di fotografia e didascalia come perni su cui ruotano le principali “fonti di informazione”.

Successivamente, verrà presa in considerazione la parte relativa alle convenzioni sociali, analizzando in particolare il rapporto dell'osservatore con le opere proposte in un confronto serrato con i modelli di riviste, giornali e pubblicità a cui le artiste hanno attinto e facendo emergere consonanze e divergenze con pratiche artistiche a loro contemporanee. Tutto questo sarà oggetto di un'analisi relativa a un'ulteriore tripartizione delle opere descritte precedentemente, di cui si passerà a studiare il rapporto con il contesto, il referente e il codice a cui fanno riferimento.<sup>326</sup>

---

<sup>324</sup> D. Piccotti, R. Zipoli 2014, p. 78.

<sup>325</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 320.

<sup>326</sup> Ciò si basa su quanto affermato da R. S. Nelson 1989 in *The discourse of icons. Then and now*, pp. 144-45.

### 2.4.1 Il rapporto con l'informazione e i mass media

In accordo con quanto affermato da Rosalind Krauss, nel '900 l'arte si adatta alle modalità sociali di uso e fruizione degli oggetti da parte della massa: si cerca la riproduzione dell'oggetto, elemento più comprensibile rispetto alla specificità del manufatto artistico. La fotografia inizia a prendere campo nell'ambito dell'informazione, instaurando un nuovo tipo di percezione che basa la produzione artistica a un'equivalente creazione di oggetti riprodotti, come nel caso del *ready-made*.<sup>327</sup> Con l'incremento della comunicazione di massa, durante gli anni 20-30, si crea un nuovo tipo di immagine utilitaria, definita dal fotogiornalismo: il reportage infatti non può più permettersi di creare dei tableaux compositivi, l'immediatezza è la principale regola da seguire. Si scoprono così le qualità formali del medium fotografico<sup>328</sup> incrementando il cambiamento della visione della popolazione: si apre un'altra finestra sul mondo. Tutto diventa più familiare, lo sguardo si amplia, mentre il pianeta si rimpicciolisce, la parola scritta sembra diventare sempre più un'appendice dell'immagine, riflesso concreto della realtà. La fotografia diventa un mezzo potente di propaganda e manipolazione.<sup>329</sup>

Questa formazione del reportage non ha radici solo nella spinta sociale verso una maggiore informazione, ma la stessa tecnologia fotografica contribuisce a un'evoluzione del dato in senso figurativo: il servizio giornalistico diventa il riflesso dell'immagine fotografica, spontaneo, effimero, simultaneo. La fotografia elabora la sua prima versione della *picture*, dell'immagine materiale, dotata di un supporto specifico, diventando un punto di svolta per l'arte modernista.<sup>330</sup>

Le fotografie danno, dunque, la possibilità a tutti di usufruire delle notizie, attestando la loro funzione democratica; tuttavia, le immagini fotografiche dei reportage anestetizzano lo spettatore, in quanto, a livello informativo, rendono spesso una cosa reale, più reale, poiché l'appendice fotografica fa da controprova;<sup>331</sup> la fotografia diventa coattiva e, trasformando l'esperienza della visione, mette in dubbio la

---

<sup>327</sup> R. Krauss 2005, pp. 53-56.

<sup>328</sup> J. Wall 1995, p. 33.

<sup>329</sup> G. Freund 2007, p. 91.

<sup>330</sup> J. Wall 1995, p. 33.

<sup>331</sup> Sontag 2004, p. 19.

veridicità di tutti quei fatti che non hanno una verifica figurativa-fotografica, soprattutto in relazione ad avvenimenti traumatici.<sup>332</sup>

Accanto al fotogiornalismo, altro mezzo di informazione che si sviluppa in contemporanea negli anni 30, è la rivista illustrata. Quest'ultima è una fonte molto apprezzata dagli artisti della Critica Istituzionale e della successiva Pictures Generation: ci si appropria delle immagini ivi contenute per creare una contro-risposta a ciò che viene diffuso tramite questi mezzi.<sup>333</sup> Come abbiamo già avuto modo di notare, una delle riviste più "consumate" a livello di fonte figurativa è *Life*, la più importante del suo genere nel mondo.<sup>334</sup> Uno dei fattori determinanti del successo delle riviste è stato la pubblicità, legata a questo mezzo materiale dalla sua ben più ampia diffusione rispetto al quotidiano, distribuito su base locale. Le riviste erano infatti accessibili settimanalmente o mensilmente su tutto il territorio nazionale, per questo motivo gli inserzionisti ne hanno fin da subito sfruttato la visibilità al pari di vetrine "tascabili".<sup>335</sup> Questa presenza pubblicitaria ha avuto un grandissimo impatto sul layout e la concezione stessa del giornale illustrato.<sup>336</sup> gli editori, inizialmente concentrati a fornire un adeguato contenuto in funzione del lettore medio a cui si rivolgevano, ben presto si focalizzano sul lettore delle inserzioni e diminuiscono la cura per i contenuti in funzione di una maggiore visibilità degli annunci pubblicitari, ormai tra i maggiori finanziatori delle riviste.<sup>337</sup>

Tramite questi mezzi di comunicazione le pubblicità hanno consolidato la trasformazione dell'individuo in consumatore, promuovendo un immaginario

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>333</sup> D. Crimp 1979, pp. 75-88.

<sup>334</sup> G. Freund 2007, p. 117. La rivista nasce nel 193 da Henry R. Luce. Il primo numero viene pubblicato il 23 novembre dello stesso anno, l'anno successivo supera già il milione di copie e la sua formula viene imitata un po' dappertutto. L'idea di creare una rivista che parlasse per immagini era cosa già nota dalla fine del XIX secolo, con giornali come il "New York Times" che pubblicavano inserti esclusivamente illustrati.

<sup>335</sup> G. Freund 2007, p. 118.

<sup>336</sup> Da questo punto di vista, è doveroso richiamare quanto affermato da Hans Belting in *Antropologia delle immagini*: l'autore infatti, trattando del tema del luogo delle immagini, in particolare soffermandosi sul corpo umano come primo contenitore delle stesse, parla dei vari modi in cui un'immagine può essere conservata, tramite trasmissione e sopravvivenza. Ecco che l'idea della trasmissione, soprattutto in ambito pubblicitario, risulta importantissima nella definizione e nella vita di quelle immagini che vengono a trovarsi in riviste, giornali, cartelloni, e che compongono gran parte del corpus di ritagli e riferimenti preso dalle artiste. La trasmissione infatti rende un'immagine dominante, creando dei modelli che riorientano la percezione umana, sia in modo volontario che involontario. H. Belting 2013, p. 76.

<sup>337</sup> G. Freund 2007, p. 118.

idealizzato che gli faceva desiderare prodotti in base allo stile di vita che avrebbero voluto emulare. Da questo punto di vista l'impatto decisivo proviene dall'entrata nelle case americane dei media elettronici, quali la radio e la televisione; quest'ultima in particolare mostra immagini idealizzate o traumatiche con la stessa enfasi e non badando a un ordine rigoroso nella trasmissione di notizie o inserzioni.<sup>338</sup> Gli spettatori, inizialmente attivamente sconvolti da questa rottura tra ambiente pubblico e privato, si abituano ben presto a tutte le tipologie di immagini proposte, proprio a causa di quella riproducibilità e ripetitività che porta ad accomunare immagini di guerra e violenza a immagini di svago, testimoni diretti che relativizzano la morte e le catastrofi umane con grande facilità.<sup>339</sup>

La televisione rivoluziona la guerra, crea esperienze e ricordi divergenti poiché la memoria sociale viene governata da un linguaggio figurativo estremamente sanificato: le immagini vengono filtrate e censurate, mentre il grande potenziale che sembriamo scorgere nella potenza di un mezzo capace di produrre e trasmettere quantità infinite di immagini, si beffa di noi ripetendoci le stesse cose per raccontare gli avvenimenti.<sup>340</sup>

I valori occidentali vengono scossi dai media elettronici: la parola scritta priva alcuni individui della capacità di capire cosa accade nel mondo, dunque deve relegarsi ad ausiliaria della pseudo-democratica immagine. Ne esce fuori una percezione degli eventi molto diversa.<sup>341</sup> L'alfabeto, base per la formulazione linguistica di concetti, viene schiacciato dalla supposta necessità di una "nuova lingua" più comprensibile per tutti,<sup>342</sup> ma le artiste qui studiate si accorgono ben presto che quello che viene spacciato per democrazia non è altro che una demagogia, un inganno visuale. Per questo hanno necessità di creare un "vocabolario visivo": ciò che noi pensiamo di leggere nelle immagini non è che la punta dell'iceberg di un'impalcatura di concetti ben più complessa e celata.

Solo in un contesto più ampio, con uno spostamento della prospettiva, le immagini possono riacquisire la loro profondità; il motivo ufficiale per cui ci vengono mostrate è per dare una lezione storica e visiva degli eventi;<sup>343</sup> tuttavia, come afferma Sontag,

---

<sup>338</sup> E. Richards 2012, p.4.

<sup>339</sup> *Ibid.*, pp. 6-9.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>341</sup> M. McLuhan 1999, p. 91.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>343</sup> E. Richards 2012, p. 7.

non possiamo imparare nulla dalle sole immagini, possiamo però imparare e capire dalle narrazioni che le contengono.<sup>344</sup>

#### **2.4.2 La relazione con l'osservatore: il tradimento delle immagini**

In questa sezione viene considerato l'ambito relativo alle convenzioni sociali in rapporto alla recezione dell'opera d'arte in formato visivo/testuale. Viene coinvolto nell'esame direttamente anche lo spettatore, in quanto, in accordo con quanto affermato da Gombrich, un'immagine ha necessità dell'interpretazione dell'artista e, successivamente, dell'osservatore che attinge alla riserva di immagini della sua mente. Si porta così un contributo a quell'immagine, creata con determinati attributi e interpretazioni.<sup>345</sup>

Una parte importantissima di questo legame che si viene a creare tra opera e pubblico è lo spazio espositivo: oggetto di un'analisi a parte, quest'ultimo è la componente che definisce l'opera non solo in termini geografici, strutturali, ma anche temporali in quanto l'inclinazione a collocare le proprie opere al di fuori degli spazi istituzionali fa sì che, grazie ai materiali utilizzati, ogni manufatto abbia una durata molto più ristretta nel tempo, implicando così una modifica al concetto stesso di opera d'arte che si mescola con l'oggetto riprodotto e riproducibile non solo e non più in termini materiali, ma anche per quanto riguarda la sua stessa esistenza terrena, in un ciclo di vita, morte e riproduzione continuo.

Secondo Ernst Gombrich la relazione di un'immagine con il proprio spettatore deve essere analizzata secondo tre fattori principali: contesto, referente e codice. Il primo di questi elementi si riallaccia non soltanto all'inquadratura storica dell'opera o dell'oggetto in questione, ma, nel nostro caso, grande importanza sarà data a quelle sottocategorie storiche, quali la società, la politica e l'arte, che hanno contribuito a formare la visione di un'opera, a crearne un determinato immaginario, relativamente a uno spettatore che applicherà codici che gli permetteranno di capire ciò che ha davanti.<sup>346</sup>

Come già ampiamente trattato nella sezione precedente, dagli anni 60 in poi si assiste all'inondazione dei media nelle case americane, all'entrata di immagini idealizzate che

---

<sup>344</sup> S. Sontag 2004, p. 121.

<sup>345</sup> E. H. Gombrich 1985, pp. 164-65.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

iniziano ad avere un potere talmente forte sul pubblico, da modellarne l'opinione. Guerre, azioni di politica interna ed esterna al paese portano l'America ad essere al centro del dibattito storico, sociale, politico ed economico. Emergono i movimenti per la pari dignità delle donne, hanno luogo le prime proteste contro la Guerra in Vietnam, le proteste studentesche del '68. Come reagivano gli individui sociali a tutta questa cascata di avvenimenti?

Prima di tutto attraverso le notizie che gli provenivano dai canali di informazione. Questa entra nelle case, rompe la demarcazione tra la sfera pubblica e quella privata. La Guerra del Vietnam, la prima guerra teletrasmessa, in un contesto di proteste continue, mina la veridicità dell'informazione impartita dagli stessi giornali.<sup>347</sup> Da un punto di vista interno, molto importanti per il contesto in cui nascono le opere di Holzer, Kruger e Rosler è l'emergere di un forte fronte femminista, impegnato nelle battaglie per la legalizzazione delle pari opportunità, della libera scelta da parte della donna, trattando questioni altamente spinose.<sup>348</sup> La pubblicità, con i suoi annunci luminosi governa incontrastata incontrando il favore del suo pubblico: un insieme di uomini e donne trasformato definitivamente in consumatore. La pubblicità è il discorso principale su cui si fonda il Capitalismo<sup>349</sup> dagli anni 50 in poi in quanto naturale estensione della nuova fase di prosperità e crescita dei consumi che, come già approfonditamente trattato, ha il proprio epicentro nella casa.<sup>350</sup>

In questo contesto, si apre la scena a una sottocategoria che riguarda il campo dell'arte. L'emergere dei media nella scena privata della popolazione, l'istituzionalizzazione

---

<sup>347</sup> W. P. Wade 2015, p. 312.

<sup>348</sup> Nel 1963 sorge il *The Feminine Mystique* di Betty Friedan, manifesto del nuovo femminismo che richiedeva per le donne l'accesso al mercato del lavoro e il conseguimento della medesima retribuzione per uomini e donne a parità di mansioni svolte. Nel 1966 nasce la National Organization for Women, fondata sempre da Friedan, propugnando una maggiore presenza femminile in politica. Gli obiettivi delle campagne femministe si estesero negli anni 70 al diritto d'aborto e si mobilitarono tentativo di far qualificare l'*Equal Rights Amendment* per assicurare senza limitazioni tra singoli stati, la parità di diritti tra uomo e donna, azione approvata dal Congresso, ma non ratificata nel 1972. S. Luconi 2016, p. 181.

<sup>349</sup> A. Sekula 1978, p. 862.

<sup>350</sup> S. Luconi 2016, pp. 168-169. Questo periodo storico è particolarmente florido per gli Stati Uniti: la popolazione inizia a trasferirsi nei sobborghi cittadini, si consolidano le condizioni che porteranno a un'omologazione di massa, al consenso acritico e al conformismo generalizzato. Ciò portò all'inizio degli anni 60 all'idea che in America stesse sopraggiungendo la "fine dell'ideologia", nome di un'opera di Daniel Bell, in quanto non vi erano conflitti interni tali da lacerare la società, ma lo sviluppo delle differenze era basato semplicemente su diverse modalità di raggiungere lo stesso obiettivo. Tuttavia, questa indigenza non era davvero alla portata di tutti e gli strati della popolazione più poveri ed emarginati non beneficiavano allo stesso modo delle possibilità di miglioramento sociale e individuale al pari delle altre classi sociali.



dell'arte delle prime avanguardie tramite la loro esposizione in musei e gallerie private, fa crescere sempre più negli artisti di queste due generazioni il bisogno di creare una contro-risposta, una contro-arte che si distacchi dalle strutture erette dal potere governativo.<sup>351</sup> La Critica Istituzionale e la successiva Pictures Generation si specializzano nella costruzione di opere-frammento tramite l'appropriazione e la modifica di immagini provenienti da altri dispositivi e media; questa pratica ha le sue radici nei collage dadaisti degli anni 20-30. Hannah Höch e John Heartfield, come abbiamo visto, forti del bisogno di esternare la loro avversione a sistemi politici e conflitti ingiusti, utilizzano il collage, la frammentazione delle immagini per rendere più chiaro allo spettatore stesso il panorama che li circonda.<sup>352</sup> Tutto ciò è contestuale alla presa di coscienza, propria anche di Picasso e del Cubismo, che ciò che vediamo può assumere le più disparate forme, a condizione che la nostra prospettiva sull'oggetto cambi.<sup>353</sup> Picasso era stato l'emblema della frammentazione, tale da evidenziarla nell'appariscente visione delle suture presenti nelle sue opere tramite l'accostamento di elementi e prospettive discordanti a livello grafico e materico.<sup>354</sup> Questo contesto, fatto di domesticità, guerre, proteste e ricerca di diritti, lo ritroviamo in tutte le opere analizzate in questa ricerca attraverso gli espedienti più vari, da quelli più palesi, ai più sottili: Martha Rosler è la frammentatrice dell'immagine per eccellenza, maestra delle suture. Riprendendo, ad esempio, l'opera *Tron (Amputee)* dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1969-72) siamo posti di fronte a una stratificazione di contesti:<sup>355</sup> il primo è quello relativo alla storia contemporanea, al presente della Guerra in Vietnam, ragione per cui l'opera è stata creata, che si riallaccia al più ampio contesto storico della Guerra Fredda; il secondo livello è quello

---

<sup>351</sup> A. Sekula 1978, p. 862.

<sup>352</sup> R. Cohen 2019, *The Radical Legacy of Hannah Höch, One of the Only Female Dadaists*, in "Artsy" 2019. [Hannah Höch, a Female Dada Pioneer - Artsy](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021]; D. Piccotti, R. Zipoli 2014, pp. 93-97.

<sup>353</sup> E. H. Gombrich 1967, p. 67.

<sup>354</sup> E. H. Gombrich puntualizza che la frammentazione evidente dell'oggetto provoca nello spettatore una reazione automatica di integrazione del significato: cerchiamo infatti di dare un senso a ciò che vediamo, unendo logicamente i pezzi che ci vengono posti davanti, per integrarli nel nostro mondo, anche se, qualsiasi sia il modo in cui vengono disposti nello spazio, ci troviamo sempre di fronte a una contraddizione. E. H. Gombrich 1967, p. 67.

<sup>355</sup> L'opera, essendo stata successivamente riproposta in versione "aggiornata" durante gli scandali di Abu Ghraib e Guantanamo del 2004 – *House Beautiful: Bringing the War Home (New Series)* (2004), dimostra inoltre un altro livello contestuale: in accordo con la positività della ricezione della serie originale nel tempo, il contesto del conflitto in Iraq permette che si possa utilizzare lo stesso stratagemma tecnico, considerando che il contesto dello spettatore del nuovo millennio non sembra essere mutato nelle sue modalità di ricezione e controllo dello sguardo da parte dei media.

relativo a come e quando la guerra venga rappresentata per il “pubblico a casa”, ovvero concernente la già menzionata diffusione dei media, nelle case degli americani moderni; il terzo livello è rappresentato dal pubblico stesso e dal loro contesto personale: come vedono la guerra tramite l'apparecchio televisivo? C'è un adattamento ai sistemi di comunicazione di massa: come afferma Buchloh, i media impiegano tecniche di bombardamento di informazioni, inframezzate da momenti di riposo visivo e sonoro per non far distogliere mai l'attenzione dallo schermo.<sup>356</sup> Si può parlare di una contestualizzazione forzata data dall'abitudine a guardare riviste e programmi televisivi che, utilizzando un'immagine sanificata e controllata, *insegnano* allo spettatore a non far troppo caso agli orrori della violenza e della guerra.<sup>357</sup> Il contesto dello spettatore è più pertinente ad *House Beautiful* che a ciò che si vede fuori dalle finestre-schermo di queste moderne case finemente arredate; tuttavia, come vedremo nella sezione del referente, lo shock risulta ancora vivo nella mente di coloro che si imbattono in una contraddizione in termini.

I due casi di Holzer e Kruger danno a loro volta la possibilità allo spettatore di entrare dentro a un messaggio lasciato da altri, secondo due modalità: per la Holzer immettendolo in modo disinteressato in una sintassi semplificata; ogni truismo è frutto di una sintesi di concetti complessi che vengono immessi nel presente urbano per provocare una reazione, un'azione del passante che li legge.<sup>358</sup> per la Kruger, il contesto è traslato in un messaggio specifico per un fine specifico di comunicazione: tramite la mimetizzazione e l'appropriazione delle immagini pubblicitarie, lo spettatore, sentendosi al sicuro in un contesto dove nulla sembra essere fuori posto, al di fuori della struttura di cui fa parte, non si metterà sulla difensiva davanti ai suoi manifesti. In questo modo chi legge e vede l'opera ha la possibilità di fare un “salto di qualità” nell'interpretazione di forma e contenuto, capendo tramite una metaforizzazione dell'oggetto che, essendo presentato in modo da coincidere con le aspettative del sistema sociale odierno, in realtà rivela le sue discrepanze da esso tramite la supposta attivazione di un ragionamento.

Lo spettatore riveste una posizione centrale, in quanto referente nella composizione totale dell'opera. Solo a partire dal destinatario si può generare un contenuto

---

<sup>356</sup> B. H. D. Buchloh 1985, p.226.

<sup>357</sup> E. Richards 2012, p. 7.

<sup>358</sup> C. Ratcliff 1982, p. 152.

significato dalla cosiddetta “espressione significativa”.<sup>359</sup> Quello che Rosler, Holzer e Kruger si prefiggono come obiettivo è di creare un nuovo spettatore a un’unica condizione: far sì che il pubblico generi un proprio significato da ciò che vede.<sup>360</sup> I contesti e gli argomenti propagati dai media tradizionali hanno trasformato il pubblico in un testimone diretto che percepisce senza capire emozionalmente. L’idea dello spettatore-testimone cambia radicalmente la recezione delle immagini che diventano tutte mondane.<sup>361</sup> Con *House Beautiful*, i *Truisms*, gli *Untitled* si subisce un drastico cambiamento di prospettiva dato dall’unione di frammenti diversi di questa malsana mondanità: le immagini riacquisiscono la loro difficoltà e ritornano ad appartenere al reame del traumatico a livello visivo e sentimentale.<sup>362</sup>

Nella sezione relativa al contesto abbiamo visto come questo accada tramite il collage di interni chic ed esterni disastri dalla guerra; oppure come la decontestualizzazione di un particolare dalla fonte pubblicitaria o dal giornalismo, acquisti significato proprio in virtù della perdita del suo senso inerente al consumismo e alla cultura capitalistica (Barbara Kruger con *Untitled (I Shop, Therefore I Am)* (1987)), dove tutto si riconduce a una riappropriazione di sé stessi tramite la propria identificazione con l’individuo prodottizzato. Si aiuta lo spettatore a confrontarsi con una realtà palesemente unilaterale che pretende di mostrarsi falsamente mutevole, la cui comprensione, mancando tale consapevolezza, risulta sempre troppo complicata per impegnarsi a fondo.<sup>363</sup>

Ma chi è il referente? Il pubblico comprende tutti coloro che si imbattono nelle opere delle tre artiste al di fuori degli spazi istituzionali; l’obiettivo principale è la libertà dell’opera nel quotidiano, in luoghi privi di qualsiasi vincolo formale o intellettuale; lo spettatore da rieducare è in realtà già un telespettatore, un individuo che “regredisce ad animale vedente”, che sente provenire una voce dall’apparecchio per aver conferma della bontà di ciò che vede in immagine.<sup>364</sup> Si informa vedendo, e di ciò Holzer, Rosler e Kruger sono ben consapevoli: per questo utilizzano un “linguaggio” convenzionale, a cui il soggetto è abituato, un’esca *rosleriana* basilare per attirarne l’attenzione.

---

<sup>359</sup> G. Marrone 2018, p. 9.

<sup>360</sup> W. J. T. Mitchell, B. Kruger 1991, pp. 435 e 438-439.

<sup>361</sup> E. Richards 2012, p. 7.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> B. H. D. Buchloh 1985, p. 226.

<sup>364</sup> G. Sartori 1999, pp. 8-11.

Rosler e Kruger utilizzano questo stratagemma figurativo per mettere lo spettatore di fronte a una difficoltà che interessa la vera natura delle immagini, non così semplici da capire se prese singolarmente.<sup>365</sup> Il fotomontaggio, accostando immagine a immagine permette di scoprirne le prospettive stridenti, i messaggi sottesi, come abbiamo visto in *Tron (Amputee)* di *House Beautiful*: com'è possibile vedere immagini del genere all'interno di uno schermo televisivo o sulla copertina di una rivista con una tranquillità tale da essere trasmesse senza problemi durante l'orario dei pasti?<sup>366</sup> La fotografia di *Tron* è testimone della diretta reperibilità di fonti simili, dato che l'artista non fa altro che utilizzare gli stessi mezzi che cerca di combattere per creare i suoi collage: in questo modo testimonia allo spettatore che tutto ciò che nell'opera può creargli una reazione negativa, non è altro che quello che potrebbe aver visto senza particolari impressioni la sera prima dopo cena.<sup>367</sup>

Barbara Kruger invece, preferisce ricorrere alla combinazione immagine e parola per sbloccare lo spettatore dalla falsa illusione dell'assunto visione=comprensione. Infatti, la parola ha, apparentemente, la doppia funzione di ausiliaria e chiarificatrice: svela la difficoltà insita nell'interpretazione di un frammento che, tramite i nostri codici interpretativi culturali, può portarci dove vuole l'immagine; l'immagine in sé viene presa in considerazione come significante: ciò che vedevo prima come mezzo per desiderare ciò che era raffigurato, è un oggetto in sé, capace di significare per conto proprio. La mano di *Untitled (I shop therefore I am)* è un esempio lampante: se prima, in quella presa potevamo vedere l'immagine di una carta di credito, di un pacchetto di sigarette, dell'ultimo dentifricio messo in commercio e collegarlo al nostro desiderio di possederlo, adesso non si può far altro che vedere questo desiderio frantumarsi nella consapevolezza di possedere già ciò che l'immagine mi mostra in modo così accattivante: ovvero, una dipendenza dal consumo e dai beni materiali.

Come referenti, quanto influisce ciò che sappiamo sul nostro ascolto, sulla nostra capacità di vedere o di riflettere su un oggetto?<sup>368</sup> Il contesto è una componente importante nel referente, lo aiuta a comprendere i fatti e, come più volte fa vedere

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>366</sup> Questa domanda riprende una riflessione emersa direttamente dall'artista Martha Rosler in un'intervista dove presenta la serie per il MoMA, nel 2016. [Martha Rosler. House Beautiful: Bringing the War Home. c. 1967-72 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].

<sup>367</sup> *Ibidem.*

<sup>368</sup> E. H. Gombrich 2002, pp. 188-189.

Jenny Holzer con i suoi truismi, crea un'interpretazione variegata di essi. Le frasi della Holzer, che siano i truismi o parte di un'altra serie, sono elementi nomadi, trasferiti sui più diversi supporti, provocando in questo senso un cambiamento di significato importante per il referente: se spostiamo il focus dai *Truisms* alla serie *Survival* (1983-85), scegliendo ad esempio la frase MEN DON'T PROTECT YOU ANYMORE, possiamo notare diverse stratificazioni di significato. Come in Barbara Kruger lo spettatore si trova di fronte a una frase che gli viene rivolta, con l'enfaticizzazione che il soggetto MEN si riferisce proprio al lettore che la sta osservando in quel momento. Le espressioni significanti MEN e YOU unite insieme dal rapporto soggetto-oggetto generano una relazione di significato che va dal supporto al referente. In base alle qualità del primo, ad esempio, in questo caso trovando la scritta su un preservativo,<sup>369</sup> il referente sarà portato a pensare, per il valore che ha socialmente il supporto, che l'uomo (men) non protegga più il partner (you) come faceva prima (anymore), sollevando una serie di questioni che nel presente degli anni 80 si ricollegano anche alla questione dell'AIDS.<sup>370</sup>

Come viene aiutato dalle artiste lo spettatore-referente a utilizzare bene le sue capacità interpretative? Attraverso un codice predefinito.

Il codice è l'elemento utile alla comprensione di un'immagine o un testo tramite una serie di segni e simboli che costituiscono il vocabolario verbale-figurativo di un individuo, permettendogli di interpretare i fatti secondo le proprie convenzioni culturali e sociali.<sup>371</sup> Le nostre inferenze cognitive sono il frutto di un codice specifico, un sistema formale che regola le possibili associazioni mentali fra espressioni significanti e contenuti significati; ciò impone all'uomo delle categorie mentali che lo porteranno a formulare conclusioni localmente pertinenti.<sup>372</sup>

Attraverso il codice lo spettatore stabilisce necessariamente delle aspettative: queste devono essere controllate e previste dall'artista, poiché il rischio che successivamente si incappi in illusioni interpretative è molto alto. La definizione personale attraverso

---

<sup>369</sup> G. Hughes 2006, p. 432.

<sup>370</sup> Emersa a partire dal 1981 in poi, ma comunque già presente da anni, la cosiddetta "epidemia globale" provocò negli anni 80 una mobilitazione di massa per individuare cause, effetti e profilassi per fermarne la diffusione. [AIDS nell'Enciclopedia Treccani](#) [Data ultima consultazione: 30.04.2021].

<sup>371</sup> E. H. Gombrich 1967, p. 31.

<sup>372</sup> G. Marrone 2018, pp. 10-12. A tal proposito è utile ricordare che questi codici non sono universali né permanenti, ma sono stabilizzazioni durature di modi collettivi di pensare e agire, dettati dalla pressione sociale.

delle inferenze cognitive che applicano codici può avere infatti un doppio risvolto: nel caso di un'interpretazione fallace si richiama il concetto di "proiezione guidata".<sup>373</sup> Quest'ultima è un meccanismo che può essere spiegato con un'opera di Barbara Kruger: *Untitled (You are not Yourself)* (1981). Come abbiamo visto nella sezione dedicata all'artista per *Untitled (I Shop therefore I Am)* (2.3), si può essere portati a non notare subito come egualmente importanti tutti i particolari da cui è composta l'opera. Dando uno sguardo d'insieme iniziale alla parola e all'immagine, in particolare la prima che incornicia il riflesso della donna sullo specchio rotto, si può essere portati a un'interpretazione fallace secondo cui ogni individuo, in questo caso la donna, è responsabile delle proprie posizioni sociali nella vita.<sup>374</sup> Per quale motivo accade ciò? Poiché l'opera "cela" sapientemente la vera chiave interpretativa, ovvero la particella "not" al centro dell'immagine che ne ribalta completamente il significato. La posizione centrale, solitamente vantaggiosa per chi la occupa, si presenta come una contraddizione in termini formali in quanto tenta di nascondere, anche a livello metaforico, una verità che dovrebbe essere davanti agli occhi di tutti: la società impiega dei meccanismi che fanno sì che la donna, attraverso il richiamo alla stessa proiezione guidata in campo sociale, sia alienata non solo dall'uomo, ma anche da se stessa, come un "secondo sesso".<sup>375</sup> L'aspettativa dello spettatore, dunque, riflette nella visione iniziale la condizione femminile imposta dall'alto e dall'altro, formulando un significato illusorio. Le risposte a questa opera, a detta della stessa Kruger in un'intervista con W.J.T. Mitchell, si sono rivelate per la maggior parte positive in relazione alla comprensione dei contenuti e alla capacità di poterli interpretare correttamente; tuttavia, la stessa conversazione presenta dei risvolti interessanti per quanto riguarda una distinzione tra recezione di pubblico maschile e femminile: molte persone, soprattutto donne, si sono infatti immedesimate nell'opera, hanno attivato le loro capacità empatiche scavando in profondità nei loro codici

---

<sup>373</sup> E. H. Gombrich 2002, p. 190-91.

<sup>374</sup> M. Nixon, 1992, pp. 79-81.

<sup>375</sup> *Ibidem*. L'autrice dell'articolo si sofferma molto sulla tematica del masochismo, in particolare in riferimento a questa opera. La rottura dell'immagine riflessa, che corrisponde alle aspettative della società, aiuta infatti la donna a liberarsi dall'unidirezionalità del punto di vista dello sguardo maschile, provocando, contemporaneamente, una polidirezionalità di sguardi, e di occhi nel riflesso dello specchio frantumato; abituate a percepire la propria immagine come il riflesso di ciò che vedono gli altri, questa presa di posizione disorienta il soggetto che inizierà comunque a impostare un nuovo sguardo nella sua sofferenza.

personali e riuscendo a interpretarla correttamente proprio grazie alla rappresentazione dello strumento-simbolo “specchio.” Mitchell, invece, elevato nel contesto della conversazione a caso generale del pubblico maschile, si è dimostrato poco sorpreso dalla stessa, probabilmente «poiché sento che la frammentazione dell’immagine e la frammentazione delle parole è troppo semplice da tradurre per le mie conoscenze, non c’è stata una grande resistenza tra parola e immagine [...] probabilmente anche [perché] l’identità per me non è strutturata attraverso uno specchio».<sup>376</sup> Il meccanismo attivato da Mitchell, dunque, in quanto soggetto maschile, è quello relativo a un codice sociale che, immesso nelle maglie della cultura occidentale contemporanea, porta il soggetto “uomo” in contrapposizione alla “donna” a non sentirsi responsabile per la corretta immagine, ovvero il corretto riflesso, che deve mostrare alla società, in virtù di una serie di parametri collettivi che non ritengono l’aspetto esteriore, ad esempio, una necessità a cui fare riferimento in quanto parte maschile.<sup>377</sup>

Come uscire da questa proiezione guidata? Tramite il codice. Gombrich afferma che questo meccanismo di apparenza e pregiudizio si basa sul non avere dubbi da parte dello spettatore riguardo ciò che può o deve essere colmato in quanto lacuna.<sup>378</sup> Tuttavia, una delle principali problematiche recettive di cui si occupano Holzer, Rosler e Kruger è proprio relativa al dubbio: la reazione principale che renderà l’opera utile all’osservatore è proprio quest’ultimo; ci sarà in questo modo un decadimento delle strutture di sicurezza su cui si era adagiata la mente dello spettatore, catapultandolo nella realtà dei fatti. La proiezione guidata si esaurisce in quanto l’opera rappresenta una lacuna: la frammentarietà delle parole e delle immagini a cui ricorrono le artiste è la rappresentazione di un’assenza, un’esca che attira lo spettatore poiché simile ai prodotti da cui di solito è attratto.<sup>379</sup>

Viene rotto, in questo modo, il nostro adattamento della lettura, eliminando la falsa aura imposta dalla comunicazione di massa alla rappresentazione e facendo emergere quella relativa all’opera. Diventa più semplice immedesimarsi empaticamente con quanto scritto/rappresentato innescando il meccanismo del “come penso che reagirei”:

---

<sup>376</sup> W. J. T. Mitchell, B. Kruger 1991, p. 442.

<sup>377</sup> Kruger, a questo proposito, definisce nell’intervista questo “codice selettivo” come qualcosa di meraviglioso, affermando che solitamente le persone prestano attenzione al proprio specchio minimo cinque volte al giorno e che questa vigilanza può certamente strutturare l’identità fisica e psicologica. W. J. T. Mitchell, B. Kruger 1991, p. 442.

<sup>378</sup> E. H. Gombrich 2002, p. 191.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 192.

le immagini e le parole si ancorano alla nostra percezione di esse, unendo contesto e aspettative.<sup>380</sup> La decostruzione di questo significato avviene attraverso dei meccanismi che coinvolgono a livello teorico il richiamo alla semiotica: il mezzo, ovvero l'espressione significante, genera in noi un contenuto significato, ciò che abbiamo inteso da esso. La loro unione dà luogo a un segno, a un incremento del sapere; se l'incremento è positivo parliamo di effetto pragmatico:<sup>381</sup> si percepisce un oggetto e grazie alla sua comprensione acquistiamo qualcosa di nuovo. La percezione dei segni, da parte dello spettatore che entra in contatto con essi, li associa a precisi significati.<sup>382</sup>

Tuttavia, proprio in virtù dell'applicazione dell'"esca" da parte delle artiste, nell'impostazione data all'opera dalla Kruger, vediamo che questa unione tra segno e simbolo sia possibile, proprio in relazione alla compresenza di immagine e parola; il segno comune ha un valore astrattivo che gli permette di significare sempre nello stesso modo, qualunque sia il suo aspetto formale; l'uso del Futura per Holzer e Kruger che sia grassetto, corsivo o normale non inficerà il significato della serie di segni che andranno a formare le parole, ma darà un valore simbolico a queste ultime che verranno percepite nel loro aspetto "futura" come amichevoli, efficaci e concise, creando quell'aura che contribuirà ad aumentare l'attenzione dell'osservatore-lettore verso un segno il cui significato "letterale" resterà comunque invariato, di cui, tramite il font, saranno enfatizzati comunque particolari variabili. È ciò che facciamo quando applichiamo a un segno una determinata espressione: gli conferiamo più o meno *pathos*, formando una manifestazione simbolica.<sup>383</sup>

Alla luce di tutto ciò, si può evincere che i codici siano, quindi, diversi per società, ma concernono indistintamente la civiltà umana. Ad esempio, l'alfabeto fonetico crea un netto distacco dell'esperienza, dando a chi ne fa uso «un occhio in cambio di un orecchio».<sup>384</sup> Si può quindi sostenere che questo espediente servì a creare l'uomo civilizzato separando gli individui, aiutandoli a concepire una continuità dello spazio e del tempo attraverso un'uniformità di codici.<sup>385</sup> Questa separazione vista-suono-

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, pp. 210-15.

<sup>381</sup> G. Marrone 2018, p. 5.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>383</sup> E. H. Gombrich 1967, pp. 82-84.

<sup>384</sup> M. McLuhan 1999, pp. 93-94.

<sup>385</sup> *Ibidem.*



significato si estende anche ad effetti sociali e psicologici: l'uomo alfabeto si dissocia dalla sua sensibilità interiore e dalla costrizione di far parte necessariamente di un clan e di una determinata famiglia, lasciando spazio a una forma di autorealizzazione.<sup>386</sup> Grazie a tutte queste caratteristiche, l'individuo contemporaneo ha la possibilità di utilizzare il ricordo e l'associazione per percepire e ricordare uno stimolo da parte di forme interne alla mente attraverso determinati sistemi sensibili: ciò è possibile, per esempio, grazie al codice selettivo riconosciuto.<sup>387</sup> Con questo termine si definisce quel meccanismo che tenta di arrivare alla chiarezza concettuale attraverso la selezione di particolari, sopprimendo i dettagli che considera meno rilevanti, per ricreare un modello che possa far scaturire una reminiscenza.<sup>388</sup> Ad esempio, nell'opera di Martha Rosler *Tron (Amputee)* possiamo individuare un modello principale che sarà generato da questo sistema mentale: il contrasto tra i curati interni cittadini e la ragazza con la gamba amputata e il volto corruciato. Da questo punto di vista, non è importante per lo spettatore riconoscere ogni singolo elemento che contribuisce a creare la scena per capire che 1) ci troviamo di fronte a un fotomontaggio; 2) le due immagini che contrastano per contenuti mostrano un interno casalingo abitato da un personaggio che per costumi, aspetto e condizioni fisiche non rispecchia la "salubrità" dell'ambiente. Il concetto, inoltre, tramite il riferimento al titolo della serie, risulta chiaro ben oltre le aspettative date dalle informazioni figurative: "bringing the war home" è una frase sufficiente per far coincidere la nostra interpretazione con la verità del contenuto che essa rappresenta, una guerra portata in casa. La forza del titolo della serie, a discapito di quello delle singole immagini, è talmente potente che questi ultimi possono sembrare dei sottotitoli chiarificatori della situazione particolare. La reminiscenza che verrà attivata a questo punto potrà ricondurre a un'unica tematica, l'unica caratteristica che vale la pena di elevare ad argomento: quelle immagini che ci sembrano così disturbanti, sono le stesse che potremmo aver visto la sera prima in famiglia in quegli stessi interni mostrati da parte del collage e, cosa ancora più sconcertante, il ricordo percettivo che riaffiora può corrispondere a una assenza di emozioni, considerando ormai che le immagini della guerra sono notizie tra tante altre. L'artista stessa ha applicato in modo materiale i meccanismi del codice selettivo riconosciuto, riuscendo

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>387</sup> O. Sacks 2009, p. 66.

<sup>388</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 168.

a individuare in coppie di immagini accostate tra loro il vero problema della comunicazione americana e, di riflesso, dell'intera società.

Questa selezione ai minimi dettagli è propria anche di Holzer<sup>389</sup> e Kruger. In *Untitled (I Shop therefore I Am)* troviamo sempre la sua sintesi più completa: l'immagine di una mano, un'unica frase che, come detto nella sezione precedente, viene anticipata tra parentesi nel titolo. L'osservatore, dunque, non dovrebbe aver nulla da selezionare all'interno di questa opera, già così elementare nelle sue caratteristiche e nel suo messaggio. Se, comunque, dovessimo scegliere nell'eleggere per importanza la parola o l'immagine, come ci muoveremmo nella nostra decisione? Le opere di Barbara Kruger risentono molto della già citata proiezione guidata in termini di struttura che fa sì che l'immagine sia considerata protagonista e garante di significato; tuttavia, è giusto ricordare come una delle strategie di contro-informazione dell'artista sia di utilizzare gli stessi espedienti pubblicitari che, come sappiamo, fanno della grafica e della figura il loro punto di forza. Come combattere un'immagine con un'altra immagine? In questo caso, soppiantando l'importanza di quella determinata figura, con la parola scritta: se si notano le varie occasioni in cui, anche nello stesso motore di ricerca, possiamo vedere l'opera, ci accorgeremo che a stesso titolo e stesso contenuto corrispondono immagini diverse accomunate comunque dalla stessa scritta e dallo stesso rettangolo con variazioni cromatiche. La selezione che l'osservatore deve attuare, dunque, rimanda a un livello che va oltre il contenuto della singola opera, per riuscire a provare che l'importanza del messaggio, la struttura portante dell'immagine è, per l'appunto, il testo scritto. Lo si nota anche grazie a una serie di re-enactment che si possono rintracciare sul web:<sup>390</sup> ognuno di essi interpreta in modo diverso l'immagine, mentre la scritta di fondo, o quanto meno, la sua struttura sintattica

---

<sup>389</sup> Per quanto riguarda l'applicazione di un codice selettivo riconosciuto e le sue conseguenze in fatto di azione materiale, si rimanda, come esempio, a quanto detto riguardo a *Please Change Beliefs*.

<sup>390</sup> Da questo punto di vista è interessante sottolineare quanti riferimenti alle opere di Rosler, Holzer e Kruger siano presenti sulle piattaforme e quali siano le caratteristiche che ricorrono più frequentemente nella loro riattivazione. Un esempio è la produzione di Uğur Gallenkuş, un artista turco presente anche nelle più famose piattaforme social che, così come Rosler porta la guerra nelle nostre case, unisce immagini provenienti da contesti totalmente opposti, fondendoli, non solo a livello spaziale, ma anche individuale, dove l'impatto è generato in questo modo non tanto dalla collisione di interno ed esterno, ma di io e l'altro. Stessa operazione di appropriazione avviene per Kruger, come già ampiamente documentato, e per Holzer, arrivando nel suo caso addirittura alla creazione di profili falsi che scimmiettano la sua modalità di produzione dei *Truisms*. Sono tutti esempi molto importanti di applicazione nella pratica, oltre che nella mente, di codice selettivo riconosciuto.

di sillogismo, permangono. L'osservatore ha dunque selezionato l'informazione più importante e, grazie ad essa, ha applicato i suoi codici interpretativi.

Un simbolo, dunque, ci fa comprendere un sistema di relazioni con maggior rapidità ed efficacia della parola.<sup>391</sup> La questione relativa a tanta parte del lavoro delle tre artiste, ad esempio, ruota attorno, non tanto per Holzer, quanto per Kruger e Rosler, al tema della donna. Questo soggetto in particolare è rappresentativo di una serie di caratteristiche che la elevano a simbolo di qualcosa: della vita domestica, di docilità, di sessualità, oggettificazione.<sup>392</sup> Il suo apparire nelle riviste, sui giornali, nelle pubblicità la rendono l'esempio del consumatore perfetto, e l'oggetto di consumo più ambito; tuttavia, essa rappresenta anche il consumatore potenzialmente più importante.<sup>393</sup> Il nostro alfabeto sociale, fatto più di simboli che di segni, ci spinge a considerarla emblema di qualcosa altro da se stessa, proprietà altrui. Questa sensazione viene frequentemente mostrata da Rosler e Kruger attraverso opere significative, in certi casi, con intere serie.

Assistiamo così alla de-mitologizzazione della parola, tramite il ricordo alle tecniche del mito stesso ovviamente, quel modo di riferirsi alle unità significative definite per i modi e non i contenuti. Tuttavia, nonostante il mito abbia fondamento nella storia che, come in Jenny Holzer, aiuta, in modo anonimo, a creare e diffondere le opere stesse, quando Holzer, Rosler e Kruger ricadono nei fondamenti del mito, verbale o visuale, lo fanno solo in virtù della natura delle cose a cui fanno riferimento, ovvero i miti stessi la cui natura è storica, ma è sempre e comunque una natura.<sup>394</sup>

---

<sup>391</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 173.

<sup>392</sup> E. Richards 2012, p. 9.

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> Per informazioni sulla natura del mito e le sue implicazioni linguistiche e semiologiche si rimanda a R. Barthes 1974.

### Capitolo 3 – Una “meta-immagine” per riflette sul presente: l’uso del visivo in *Hunger* e *The White Album*

Arthur Jafa e Steve McQueen si caratterizzano per un uso dell’immagine in movimento improntato alla comunicazione tramite il mezzo figurativo ridefinendo il rapporto dello spettatore con la parola, sia scritta che verbale, e con l’immagine stessa. La parola non solo sembra perdere rilevanza, nei due casi esaminati, ma viene altresì analizzata tramite il figurativo stesso e, in certi casi, ridefinita rispetto alle convenzioni di partenza.<sup>395</sup>

Le opere che sono prese in considerazione all’interno di questo capitolo, *The White Album* (2018) per Arthur Jafa e *Hunger* (2008) per Steve McQueen, sono caratterizzate da vari elementi che possono risultare utili per analizzare un cambiamento, a livello di uso e consumo del linguaggio (di cui consideriamo la parola l’unità base) e del visuale. Ciò che caratterizzerà questa analisi è il contrasto che si viene a creare tra le due opere in funzione di un gioco di equilibrio o disequilibrio che farà da base alle stesse: sia in *Hunger* che in *The White Album*, infatti, il rapporto tra immagine e parola rimane potentemente vivo, ma la costruzione di questa relazione è basata su criteri diversi: da una parte (Steve McQueen) si ha una convivenza quasi armonica di parola e immagine funzionale allo scorrere della narrazione e alla divulgazione di un messaggio che va oltre il visuale e se ne serve come strumento metaforico; dall’altra (Arthur Jafa) il messaggio contenuto si manifesta attraverso una struttura di base dove immagine e parola sono in disarmonia, dove la parola viene ridefinita dall’immagine. Di elevata importanza per l’opera del 2018 sarà l’uso di un montaggio non convenzionale, che fa sfoggio del passato cinematografico di Jafa e che contribuirà a una determinata percezione di forma e contenuti. In entrambe le opere, inoltre, vedremo che l’immagine sarà accompagnata in misura più o meno esplicita da un ulteriore elemento che la definirà a livello temporale e, in certi casi, anche visivo: il suono, sia esso elemento rumoristico che elemento musicale. Questo, senza i confini che definiscono l’immagine entro un quadro, libero di spaziare da una scena all’altra, da una clip

---

<sup>395</sup> Questa evoluzione dello statuto di parola e immagine sarà affrontata attraverso l’analisi di due opere: *Hunger* (2008) per Steve McQueen e *The White Album* (2018) per Arthur Jafa. Si rimanda ai sottocapitoli successivi per una più approfondita analisi di entrambe le opere, dove si focalizzerà l’attenzione sulle fonti mediatiche televisive e digitali e le caratteristiche tecniche quali montaggio, inquadratura e gestione degli spazi.

all'altra, è oggetto di sapienti mixaggi e intromissioni che fanno sì che ogni gruppo di immagini non sia indipendente dall'altro, per quanto, soprattutto nel caso di materiale *found footage*, gli elementi visuali siano totalmente discordanti tra loro. La musica in Arthur Jafa e il suono in Steve McQueen tendono invece a creare da una serie di piccoli frammenti un'unità materiale per le tesi che gli artisti portano avanti.

Le tematiche che vengono affrontate riflettono sulla memoria, partendo dalla storia dell'uomo come individuo e come parte di un ambito sociale determinato. Il contesto è quello relativo al momento storico in cui i due artisti vivevano e vivono tutt'ora. Per quanto riguarda Arthur Jafa parliamo della controversa relazione che da secoli divide la società americana in due parti ben distinte: la *Blackness* vs. la *Whiteness*, la società afroamericana<sup>396</sup> dai bianchi americani; con Steve McQueen ci troviamo catapultati nell'Irlanda del Nord dei primi anni 80, durante l'era del ministro Margaret Thatcher e dei *Troubles* nordirlandesi, dove l'I.R.A. repubblicana e cattolica tentava con una guerriglia sistematica interna di portare la regione all'indipendenza rispetto al dominio britannico a cui era assoggettata da secoli.<sup>397</sup> Questa base storica, che ha dei riflessi

---

<sup>396</sup> Con il termine "afroamericano" si indica «uno dei gruppi etnici più grandi degli Stati Uniti. Gli afroamericani hanno principalmente antenati provenienti dall'Africa, ma molti, allo stesso tempo, possono discendere anche da antenati non-neri. Sono maggiormente discendenti di schiavi che vennero prelevati dalle loro terre native africane forzatamente per lavorare nel Nuovo Mondo hanno contribuito a fondare le basi durature della storia e della cultura americane. Il termine "afroamericano" venne adottato dagli attivisti per i diritti civili per sottolineare l'orgoglio della loro patria ancestrale, nonostante l'appellativo Nero (Black) sia più popolare, come simbolo di potere e rivoluzione». La definizione di afroamericano è complicata e frutto di una variegata evoluzione storica che ha coinvolto più attori diversi, spaziando in tutti gli ambiti della cultura e della politica americane e non, considerando che i primi schiavi africani vennero deportati in America attorno al 1619 tramite una nave olandese. La questione afroamericana è attualmente al centro di dibattiti socioculturali e questa precisazione è sembrata la più corretta nel contesto dell'analisi delle opere di Jafa. Per ulteriori informazioni: Lynch Hollis. "African Americans". Encyclopedia Britannica, 17 Aug. 2020, <https://www.britannica.com/topic/African-American> [Data ultima consultazione: 17.02.2021]. G. M. Fabi 2002, *America nera: la cultura afroamericana*. <https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>397</sup> I *Troubles*, denominati anche "Conflitto dell'Irlanda del Nord", definiscono un arco di tempo che va dal 1968 al 1998, caratterizzato dalla presenza in Irlanda del Nord di un violento conflitto interno tra le due fazioni estremiste di Unionisti protestanti (lealisti) e nazionalisti cattolici (repubblicani). Le due fazioni si contendevano il primato di un'Irlanda del Nord sotto il governo del Regno Unito o come parte della Repubblica d'Irlanda. Gli altri attori principali furono la British army, il Royal Ulster Constabulary e l'Ulster Defence Regiment con il ruolo di "mantenitori della pace e dell'ordine pubblico", principalmente tra l'I.R.A. (Irish Republican Army) e le forze unioniste paramilitari che accusavano i membri dell'I.R.A. di perpetrare azioni terroristiche. Il conflitto era caratterizzato da bombardamenti, risse, barricate e incarcerazioni senza processo, assomigliando molto nelle caratteristiche a una guerra civile. Una soluzione pacifica si raggiunse solo nel 1998, quando i due governi coinvolti del Regno Unito e dell'Irlanda stipularono un accordo a Stormont. Per ulteriori informazioni si veda: J. Wallenfeldt, "The Troubles". Encyclopedia Britannica, 21 Aug. 2020,

personali nella sua elaborazione, in quanto contemporanea alla vita dei due artisti, fa emergere il bisogno di ritornare al passato a noi più vicino per riflettere sul nostro presente recuperando fatti, avvenimenti, cambiamenti culturali che sono passati inosservati o si vuole nascondere «come la polvere sotto al tappeto».<sup>398</sup>

Legato al contesto storico e alla memoria è il mezzo fisico, veicolo e origine di queste due entità: il corpo. In entrambe le opere assistiamo all'analisi meticolosa di ciò che materialmente ci costituisce come esseri umani, attraverso una serie di close-up molto ravvicinati sui personaggi che, da entrambi gli artisti, vengono ripresi come per creare dei ritratti in movimento.<sup>399</sup> La tematica del corpo è particolarmente sentita nella poetica di Steve McQueen: si parla principalmente di fisicità<sup>400</sup> più che di corpo generale in quanto lo spettatore stesso, come vedremo, si incorporerà nel personaggio a cui la telecamera presterà attenzione. A differenza di McQueen, Arthur Jafa si concentra sul corpo, nel caso di *The White Album* su quello bianco, per farne emergere quei pregiudizi che di riflesso hanno da sempre caratterizzato la società afroamericana: lo studio meticoloso dei suoi ritratti, vedremo, è quasi un richiamo agli studi antropologici a cui la stessa popolazione afroamericana veniva sottoposta in passato;<sup>401</sup> «cosa si prova a essere dall'altro lato? I bianchi non sono abituati a questo genere di analisi»<sup>402</sup>, spiega l'artista e parlando della sua produzione ritrattistica per l'opera.

Il corpo, la fisicità sono i testimoni della dualità che l'individuo vive tra se stesso e l'altro in riferimento al ricordo, personale o storico. Sono il canale di immersione dello

---

<https://www.britannica.com/event/The-Troubles-Northern-Ireland-history>. Accessed 15 February 2021. [Data di ultima consultazione: 15.02.2021]

<sup>398</sup> Z. Wigton, *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of "Hunger"*, in "Notebook Interview", 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](#). [Data ultima consultazione: 25.12.2020.]

<sup>399</sup> «With its claustrophobic close-ups of white faces and refusal to settle into a pleasing rhythm as it cycles through one unattractive portrayal of whiteness after another, maybe this new film's formal effects produce whiteness as a condition of entrapment in the spoils of settler-colonial society.» in: I. Muhammad, *Whiteness and Aesthetic Failure: Arthur Jafa's The White Album*, in "SFMOMA" 2019. <https://openspace.sfmoma.org/2019/02/whiteness-and-aesthetic-failure-arthur-jafas-the-white-album/>. [Data ultima consultazione: 15.02.2021.]

<sup>400</sup> D. Aitkenhead, *Steve McQueen: my hidden shame*, in "The Guardian" 2014. [Steve McQueen: my hidden shame | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021.]

<sup>401</sup> G. M. Fabi 2002, pp. 39-42.

<sup>402</sup> «I asked some friends of mine, who are white, if they would pose for me and it's just [a] weird... bizarre proposition - white people are not used to be objective like this, they never really know how to process it.» in *Artist Talk with Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, in "American Academy in Berlin" 2018.

[https://www.youtube.com/watch?v=xh\\_j1ahLzWI](https://www.youtube.com/watch?v=xh_j1ahLzWI). [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

spettatore, come detto sopra, non solo a livello visivo, ma cercando di sfruttare tutti i sensi a nostra disposizione: dall'udito, alla vista, al tatto nel caso di *Hunger*.<sup>403</sup> La tensione tra l'io spettatore e l'io protagonista, a livello fisico, è presente soprattutto nelle opere di McQueen, dove l'artista fin dagli esordi negli anni 90 nel campo della video arte,<sup>404</sup> ha molto a cuore il rapporto dell'io con il proprio "contenitore".<sup>405</sup> Sono analizzate in questo caso sia situazioni estreme, sia situazioni ordinarie che prevedono sempre un intermezzo tra l'artista e il soggetto analizzato: l'uso della cinepresa o di qualsiasi altro strumento di registrazione.<sup>406</sup> In *The White Album* di Jafa, invece, il rapporto dell'individuo con l'opera si basa principalmente sul rapporto del singolo con la società e nella società stessa: l'immagine diventa un oggetto da restituire alla comunità,<sup>407</sup> attraverso un atto di sensibilizzazione, di destrutturazione dello sguardo che deve ritrovare la sua funzione primaria: vedere per percepire e intuire e non per confermare.<sup>408</sup>

Lo spazio in cui avviene questa divulgazione si divide tra fisico e mentale: in Steve McQueen siamo sempre immersi in un qualcosa di visualizzabile, allo stesso tempo anche fortemente percepibile; è una caratteristica importantissima su cui basa tutta la sua poetica, dalla video-arte al cinema,<sup>409</sup> e che contribuisce a una immersione

---

<sup>403</sup> Per ulteriori informazioni si consiglia: D. Lim, *History through an Unblinking Lens*, in "The New York Times" 2009. [‘Hunger,’ Steve McQueen Views Bobby Sands’s Story Through an Unblinking Lens - The New York Times \(nytimes.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020.]

<sup>404</sup> S. Comer, *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and retrospective*. 9.11.2013, in "Walker Art Service" 2013; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 19.12.2020].

<sup>405</sup> *Ibidem*.

<sup>406</sup> A questo proposito è utile ripercorrere brevemente la carriera artistica di Steve McQueen: il suo debutto si ha con *Bear* (1993), ma solo nel 1999 con *Deadpan* (1997) si sancisce la sua entrata ufficiale nel mondo dell'arte con la vincita del Turner Prize. Continua producendo altre opere di cui è importante ricordare *Exodus* (1992-1997), *Just above my head* (1996), *Illuminer* (2001), *Western Deep* (2001) e *Ashes* (2014). Nel 2003 vince il concorso per "war artist" e parte alla volta dell'Afghanistan; tornando realizza il progetto *Queen and Country* (2007), un omaggio per ritratti fotografici ai soldati deceduti durante il conflitto – l'opera non è mai stata riconosciuta come tale dall'artista a causa della mancata autorizzazione di diffusione dei francobolli. Nello stesso 2003 inizia a progettare il suo primo film, *Hunger*, che sarà l'inizio di una lunga collaborazione con l'attore Michael Fassbender, e darà seguito ad altri lavori in pellicola quali: *Shame* (2011), *12 Anni Schiavo* (2013), *Widows* (2018) e infine *Small Axe* (2020) una serie antologica di piccoli film distribuita da Amazon. Per ulteriori informazioni si rimanda a: Kuiper, Kathleen. "Steve McQueen". *Encyclopedia Britannica*, 1 Dec. 2020; <https://www.britannica.com/biography/Steve-McQueen-British-director-screenwriter-and-artist>. [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

<sup>407</sup> G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, in 'aut aut', 348, 2010, pp. 7-8.

<sup>408</sup> Riguardo all'azione dell'immagine sull'uomo rispetto alla parola si consiglia: G. Sartori 1999: Prefazione pp.XV-XVI, cap. 2 pp. 9-12, cap. 3 pp. 13-17.

<sup>409</sup> Lo spazio, percepibile più che visibile, si ritrova in tutta la sua potenza in opere come *Western Deep* (2001), dove per la maggior parte del tempo lo spettatore rimane davanti a uno schermo buio,

completa dello spettatore all'interno dell'opera, corpo e mente collegati a essa attraverso lo sposalizio tra suono e immagine. Lo spazio di Arthur Jafa è frutto di un ambito virtuale, percezione mentale allo stato puro, che utilizza il corpo fisico in un contesto in cui lo spettatore si immerge con la sua coscienza, tramite la disarmonica commistione di immagine e suono, corpo e musica.<sup>410</sup> Gli effetti di ciò che viene visto in *The White Album* sono la conseguenza della sua poetica volta alla creazione di una nuova modalità di fare cinema, arte, musica che, in realtà, non comprende nuove immagini o nuovi elementi culturali, ma evidenzia ciò che sta alla base dell'intera cultura americana e, di conseguenza, globale: il grande apporto che la comunità nera ha dato alla definizione della cultura contemporanea attraverso la sua vocazione "innata" alla musica.<sup>411</sup> L'immagine ridefinisce la parola con un susseguirsi di elementi visivi a cui la nostra visione, in termini cinematografici, non è abituata, provocando una dissonanza.

Proprio il suono, elemento immateriale e invisibile "per eccellenza" sarà ciò che governerà l'impostazione e la percezione dell'immagine, sia da un punto di vista fisico, sia da un punto di vista mentale e temporale.<sup>412</sup> Steve McQueen lo utilizza sovente per richiamare le sensazioni dei personaggi che intende filmare, per definire i confini

---

"disturbato" ogni tanto da una torcia che illumina i personaggi con cui si sta calando all'interno della TauTona, la più grande miniera d'oro del mondo. Parliamo di uno spazio percepito e non visualizzato, o reso visibile solo attraverso un medium come quello televisivo in *Illuminer* (2001), dove la luce che illumina la camera è frutto di qualcos'altro che si presta alla visione di chi la abita, l'artista stesso. In *Hunger* vedremo come lo spazio architettonico della prigione governa le percezioni dello spettatore e le azioni che si svolgeranno per tutta la vicenda. Per ulteriori informazioni si veda: S. Comer 2013, *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and retrospective. 9.11.2013*, in "Walker Art Center"; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 19.12.2020]. R. Liu, *In sharp focus – Steve McQueen at Tate Modern, reviewed*, in "Apollo Magazine" 2020. [Review of Steve McQueen at Tate Modern | Apollo Magazine \(apollo-magazine.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020.]

<sup>410</sup> «Art and creative activity require such things as material stability, favourable environment, richness and materials in the most basic and simple understanding of it. All of these things were out of reach for black people. If you don't have or don't control material, you have to become material yourself. And music is something that does not require material, it has the possibility of being constantly recreated. Then again, black history is a history of absence» in: Z. Cielatkowska, *Affecting the Body*, in "Kunstkrutikk" 2019. <https://kunstkrutikk.com/affecting-the-body/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>411</sup> Arthur Jafa, parlando della sua invenzione più discussa e famosa, la *Black Visual Intonation*, utilizza quale primo riferimento quello musicale per la cultura afroamericana; ciò è dovuto alla profonda importanza che la musica riveste per l'autoaffermazione della comunità afroamericana, come primo vero elemento culturale riconosciuto anche dai bianchi. Per ulteriori informazioni si veda l'intervista tenuta da Hans Ulrich Obrist, *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, Moderna Museet 2016. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>412</sup> M. Chion 2017, pp. 24-25.



spaziali dove si svolgerà la vicenda, optando sempre per una preponderanza al puro suono ambientale, piuttosto che a una base musicale ben organizzata e portata avanti per tutta l'opera.<sup>413</sup> La musica diventa cornice, con la parola, e giunge all'attenzione del pubblico solo in casi di estrema necessità, quando l'immagine da sola non può comunicare, in modo esplicitamente chiaro, una situazione o un evento.<sup>414</sup> Anche per Jafa assistiamo a una commistione di immagine e suono, ma nel suo caso particolare, grazie alle sue esperienze precedenti come direttore della fotografia in alcuni video musicali,<sup>415</sup> il suono che governa la struttura per immagini è per l'appunto la musica. Come detto precedentemente infatti, questo legante non è solo frutto di scelte stilistiche votate alla propria carriera, ma anche elemento che contraddistingue una presa di posizione precisa e un ambito di appartenenza chiaro: quello alla comunità afroamericana a cui le sue opere sono dedicate sia in termini di contenuti che in termini di fruizione.<sup>416</sup>

### 3.1 *Hunger* (2008)

*Hunger*, film del 2008 diretto da Steve McQueen, è un'opera che concentra il suo contenuto sulla figura di Bobby Sands e sul suo destino nella Maze Prison di Long Kesh. Il film mostra le brutali e animalesche condizioni di vita a cui i prigionieri incarcerati, militanti dell'I.R.A., sono sottoposti e si sottopongono a loro volta, a causa del mancato riconoscimento delle loro richieste, tra le quali spicca l'obiettivo di essere considerati prigionieri politici.<sup>417</sup> Entriamo in *medias res*, accompagnati da un primo

---

<sup>413</sup> Riguardo a questa decisione di sottrarre al pubblico una colonna sonora fa parte anche la scarsità di dialoghi: «When there's too much talking in a movie, it sort of ruins your brain» in D. Lim, *History through an Unblinking Lens*, in "The New York Times" 2009. ['Hunger,' Steve McQueen Views Bobby Sands's Story Through an Unblinking Lens - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/2009/03/15/arts/15mcqueen.html). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>414</sup>P. Albrechtsen 2011, *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, in: [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](https://designingsound.org/paul-davis-special-sound-design-of-hunger-exclusive-interview/). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

<sup>415</sup> Tra gli altri si citano le collaborazioni con Jay-Z e Solange Knowles. C. Battan, *Solange Knowles's Album of Black Life in America*, in "The New Yorker" 2016. [Solange Knowles's Album of Black Life in America | The New Yorker](https://www.newyorker.com/culture/solange-knowles-s-album-of-black-life-in-america). [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>416</sup> N. Freeman, *The Messenger: How a Video by Arthur Jafa Became a Worldwide Sensation—and Described America to Itself*, in "Artnews" 2018. <https://www.artnews.com/art-news/artists/icons-arthur-jafa-9971/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>417</sup> «He had been demanding political status [...] the government repeatedly refused to give in to his five demands: the right for prisoners to wear their own clothes all the time; refusal to do prison work; a free association with other prisoners; more visit, letters and parcels, and the immediate restoration of remission lost by prisoners involved in the H-Block controversy [...] Sands, who has refused to

testo scritto che ci introduce generalmente ai fatti: siamo nel 1980, le *dirty e no-wash protests* sono una realtà comune per i carcerati e per il personale di guardia del Blocco H. La trama cerca di ripercorrere i fatti che hanno portato alla decisione di iniziare uno sciopero della fame nel 1981<sup>418</sup> tramite la figura di Bobby Sands. Tuttavia, il personaggio principale non entrerà in scena se non dopo una buona parte del film e, inizialmente, lo spettatore familiarizzerà con l'ambiente e i suoi personaggi. Ciò avviene nella quasi totale assenza di dialogo e colonna sonora; gli unici suoni che sentiamo per la maggior parte del tempo sono quelli veri, reali, propri di un ambiente carcerario.<sup>419</sup>

L'analisi dell'opera si baserà sulle sue due componenti principali, equivalenti nella composizione della trama: l'immagine e il suono. Verranno selezionate, in un panorama visuale ampio e variegato, alcune scene che, percettivamente, hanno avuto un maggiore impatto sullo spettatore sia dal punto di vista di ricezione fisica che sonora. Successivamente si concentrerà l'analisi sui fattori esterni che possono portare il pubblico a empatizzare con le suddette scene e immagini, passando in rassegna sia la documentazione mediatica relativa ai *Troubles* durante gli anni 70 e 80 del secolo scorso, sia alcuni importanti riferimenti provenienti dalla storia del cinema e, di conseguenza, dalla storia dell'arte.<sup>420</sup>

---

recognise the authority of the court, served his sentence as a “special category” prisoner in the compounds of the Maze». Fonte tratta da: “The Cork Examiner” 1981. [Bobby Sands Dies 05.May.1981 -Front Page news | Irish Newspaper Archive \(irishnewsarchive.com\)](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

<sup>418</sup> Un altro sciopero della fame era stato indetto nel 1972 da Billy McKee, insieme ad altri detenuti, dichiarando l'intenzione di rifiutare il cibo finché non fosse stato garantito ai prigionieri repubblicani lo status di prigionieri politici. Lo sciopero della fame era uno stratagemma utilizzato anche precedentemente, sia dai dissidenti irlandesi che dalle suffragette britanniche, tuttavia raramente ebbe successo. [H Block and hunger strikes \(alphahistory.com\)](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

<sup>419</sup> L'importanza dei suoni comuni nel film è fondamentale per incentivare l'immersività dello spettatore all'interno del carcere, da cui non uscirà più una volta entrata insieme alla guardia carceraria Raymond Lohan. Fonti: E. McNamee 2009, J. Lynch 2014, C. Ickes, G. D. Shaw 2016.

<sup>420</sup> In particolare, attraverso le varie fonti consultate (E. McNamee 2009, N. Khatami 2015, C. Ickes 2016), si analizzerà il legame implicito dell'opera con l'arte rinascimentale e barocca che contribuiscono a fissare maggiormente il significato contenutistico di ogni scena e a rendere più immersive determinate situazioni in cui corpo e mente sono messe alla prova. L'obiettivo, dunque, è cercare di capire come certi schemi “warburghiani”, che siano o meno relativi all'arte, continuino a influenzare indirettamente la produzione e ricezione di immagini, in un meccanismo dualistico.

### 3.1.1 Un trittico della redenzione? Spazio parola corpo/ immersione cognizione sacrificio

L'opera, in accordo con molti studiosi,<sup>421</sup> si divide in tre macro-insiemi: il primo introduce lo spettatore al luogo e i personaggi con cui si interfacerà durante la visione, con le condizioni di vita dei carcerati, con la violenza e con i rapporti che si instaurano tra le due fazioni di detenuti e “detentori del potere” a Long Kesh.<sup>422</sup> Vengono introdotti a gradi i vari personaggi e gli spazi, anzi lo spazio: la Maze Prison. Tramite la sua architettura assistiamo all'entrata in scena di Raymond Lohan, guardia del carcere; Gillen, militante dell'I.R.A. incarcerato insieme a Jerry; Bobby Sands. Il silenzio verbale domina nell'immagine, lasciando spazio ai soli rumori che fanno parte naturalmente della struttura carceraria, i soli che un uomo, ridotto alla condizione di “quasi uomo” può emettere: grugniti di dolore e urla.

La seconda parte prende nettamente le distanze dalla prima per contenuti e montaggio: dalla generale assenza di dialogo a cui il pubblico, ormai, si era assuefatto, la parola prende campo e catapulta lo spettatore in una discussione di più di 20 minuti, contando il long-take spaventosamente lungo – ben 17 minuti – che riprende da un punto di vista “panoramico” il dialogo tra Bobby Sands e Padre Moran. È il cuore del film, non solo a livello formale, ma anche per la funzione rivelatrice che svolge tra la prima e la terza parte: Bobby sta annunciando a Padre Moran la sua decisione di intraprendere uno sciopero della fame, ha bisogno di un vero “pubblico” a cui renderlo noto e con cui confrontarsi.<sup>423</sup> Sembra che parola e immagine, dunque, si intervallino in un rapporto equilibrato, dove si accetta che anche attraverso il mezzo cinematografico ci siano

---

<sup>421</sup> C'è chi parla di un trittico, in riferimento alla tripartizione di alcune tavole antiche dal Medioevo in poi, non solo a livello formale, ma anche superficialmente contenutistico. A. Leroy 2012, p. 7.

Altri studiosi preferiscono invece ritornare all'idea del teatro, in particolare riferendosi alla tripartizione in atti, tipica della tragedia greca come in J. Lynch 2014.

<sup>422</sup> Questa tipologia di relazioni si rifà a quanto affermato da Agamben e Foucault nello studio della figura dell'*homo sacer* e del biopotere. Ci troviamo in una situazione limite: il corpo viene utilizzato come arma per combattere contro un sistema il cui nucleo risulta immateriale. Per ulteriori informazioni si veda: T. J. Demos 2005, C. Ickes, G. D. Shaw 2016.

<sup>423</sup> Lo stesso Padre Moran chiede esplicitamente a Bobby: «This is why you call me here? You deserved a public? Not a hundred per cent sure of yourself? » *Hunger* (min. 59.54-1.00.07). McQueen ha affermato che un dialogo del genere è completamente fittizio, creato da lui e il playwright Enda Walsh, ma « It was what was necessary for the role for the conversation. Up until that point it is a cascade of words. Everything else was pushed to its limit. Every question, everything was looked at from inside out. It was a conversation that actually didn't happen in real life but it was a situation I thought was necessary for the film, because in some ways you have to understand what were the reasons to live and what were the reasons to die. ». fonte da: Grant S., *Interview: Steve McQueen Q&A*, Tate Modern 2019. [Interview: Steve McQueen Q&A – Tate Etc | Tate](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

delle realtà che non possono essere comunicate con la stessa intensità attraverso il mezzo visivo.

Infine, entriamo nella parte decisamente più narrativa dell'opera: dopo essere stato introdotto nella violenta routine carceraria, lo spettatore è immerso in uno spazio bianco, sinistramente etereo, dell'ospedale della prigione, dove le uniche parole pronunciate, ancora, sono quelle del medico che con scrupolosità documentaristica elenca le varie fasi di deterioramento causate dall'inedia. Emerge di nuovo l'immagine, permeata dalla tattilità di certe scene che attiveranno la percezione dell'osservatore<sup>424</sup> e, dunque, la sua immersione nel corpo di Bobby fino alla sua morte.

Lo spazio in cui hanno luogo gli eventi è un punto cardine della poetica dell'artista, su cui viene concentrata la massima cura: in alcune opere può essere non visualizzabile, come in *Western Deep* (2001), allo stesso tempo percepibile e percepito attraverso il senso ausiliario del suono. L'artista determina e costruisce così la percezione dello spettatore.<sup>425</sup>

McQueen è il primo ad affermare che la ricostruzione della Maze Prison di Long Kesh<sup>426</sup> sia ciò che tiene le fila non solo della storia, ma anche delle riprese stesse: spazio percepito fortemente e forzatamente dallo spettatore, privo di vie d'uscita (fig. 23).<sup>427</sup> Questa sensazione è una costante nelle sue opere, come ad esempio nella già citata *Western Deep* (2001) (fig. 24): spazi angusti, soffocanti, in cui l'assenza di visione data dal buio in cui si viene immersi fin dalle prime scene, amplifica paradossalmente la percezione degli ambienti.<sup>428</sup> In *Western Deep*, così come in

---

<sup>424</sup> C. Ickes, G. D. Shaw 2016, p. 148.

<sup>425</sup> A questo proposito, è utile sottolineare che, nonostante lo spettatore inizialmente, in *Hunger*, possa sentirsi onnisciente, guardiano del proprio "panopticon", si accorge ben presto di essere esso stesso parte integrata dell'opera; il regista infatti lo guida in ogni momento, attivando i suoi sensi e la sua partecipazione dove necessario, ma allo stesso tempo passivizzando la sua posizione di "voyeur" che non verrà mai soddisfatta. La sua visione rimarrà sempre parziale.

<sup>426</sup> La ricostruzione è giustificata da due fattori, a detta dello stesso regista: la demolizione della struttura, evento che ha, inoltre, provocato la creazione di un'opera, *Deconstructing The Maze*, di Dara McGrath e Conor McFeely. Per documentazione fotografica si rimanda al sito: [Deconstructing the maze-Mounds | daramcgrath \(wordpress.com\)](https://daramcgrath.wordpress.com/). [Data ultima consultazione: 16.02.2021]; in secondo luogo il mancato ottenimento di un permesso da parte delle autorità di visitare la struttura. Per ulteriori informazioni si veda: Z. Wigon, *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of "Hunger"*, in "Notebook Interview" 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](https://mubi.com/en/articles/feature/you-use-your-body-to-die-an-interview-with-steve-mcqueen-on-notebook). [Data ultima consultazione: 25.12.2020].

<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> T. J. Demos 2005, p. 61.

*Hunger*, veniamo introdotti ai fatti inizialmente attraverso il suono, il rumore metallico di un ascensore o di coperchi che vengono violentemente sbattuti a terra: il sonoro definisce i contorni dello spazio circostante, senza l'ausilio di un voice over,<sup>429</sup> costruisce i confini nonostante il nostro senso principale, quello della vista, sia annullato.

*Western Deep* costituisce un confronto calzante non solo a livello formale, ma anche contenutistico: il dispositivo con cui è girato, una telecamera con pellicola Super8, si fa portatore di quei valori a livello cinematografico che rimandano al campo del familiare, associando il formato all'idea della conservazione della memoria, del ricordo personale.<sup>430</sup> La memoria è uno degli elementi che impattano maggiormente nella recezione dello spazio carcerario della Maze Prison: a livello architettonico infatti la struttura è stata oggetto di pochissime riprese interne da parte dei media, cosa che ha provocato non poche difficoltà a McQueen stesso, portandolo alla decisione di ricostruire per intero gli ambienti in cui avrebbe ambientato la sua storia.<sup>431</sup>

Lo spazio si fonde con la visione dello spettatore, ma, come detto precedentemente, quest'ultimo non ha potere sul circostante, anzi, la macchina da presa si impegna per trasferirlo nella prospettiva dei personaggi tramite lunghi piani sequenza, inquadrature caratterizzate da close-up estremi, angolazioni inusuali di ripresa dei corpi e degli ambienti (fig. 25).<sup>432</sup> È uno studio dello spazio estremamente soggettivo: ciò che vediamo ambientalmente è dato dall'architettura del carcere imposta dall'alto della

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>430</sup> Con Super8 si fa riferimento a un formato cinematografico sviluppato nel 1965 dalla Kodak, prodotto realizzato per venire incontro alle esigenze dei piccoli produttori amatoriali, caratterizzato da una economicità maggiore rispetto al suo predecessore, il 16mm, e come miglioramento del già esistente 8 mm. Per ulteriori informazioni si veda: [super8 in Vocabolario - Treccani](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

<sup>431</sup> L'idea della conservazione materiale o meno della memoria è quanto concerne l'opera di due artisti che hanno utilizzato come soggetto la reale struttura della Maze Prison prima della sua demolizione; il progetto prende il nome di *Deconstructing the Maze* ed è composto da una serie di fotografie scattate dall'artista Dara McGarth in due anni, tra il 2006 e il 2008. Il carcere era già chiuso da svariati anni (2001) ed era stato oggetto di dibattito in Irlanda del Nord per quanto riguardasse le sue sorti future: si pensava infatti di demolirlo per costruirvi sopra uno stadio. La McGarth dunque si interroga con quest'opera, presentata nel 2008 alla Biennale d'Architettura di Venezia, sull'idea di demolizione come decadimento della memoria, ponendo l'interrogativo sulla permanenza del ricordo in assenza degli spazi che lo hanno generato. Per ulteriori informazioni si veda: [Dara, Conor, Marianne, John, Rachel McGrath, McFeely, O'Kane Boal, Reid, Andrews - Deconstructing the Maze | Public art directory | Public Art](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

<sup>432</sup> Kuiper, Kathleen. "Steve McQueen". *Encyclopedia Britannica*, 1 Dec. 2020, <https://www.britannica.com/biography/Steve-McQueen-British-director-screenwriter-and-artist>. [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

Storia e dal regista; è un punto di vista “privilegiato” in quanto visualizzatore dell’invisibile.<sup>433</sup> Lo spazio di confronto tra detenuti e guardie, come se fossimo con loro, come se fossimo loro.<sup>434</sup>

L’edificio protagonista delle vicende è risultato estremamente inaccessibile fin dai fatti presenti in cui si svolge la narrazione; ogni documentario che racconta dei *Troubles*, in particolare riguardo alle proteste organizzate nella Maze Prison, ha a disposizione visualmente solo 90 secondi di footage (fig.28). Ogni artista o regista che si è voluto cimentare nel racconto di queste proteste non ha avuto a disposizione altro materiale registrato dalle emittenti televisive. McQueen ha, dunque, ricostruito la struttura tramite le pochissime fonti primarie disponibili con espedienti tratti dalla sua enciclopedica cultura cinematografica.<sup>435</sup> Sono sottolineate le simmetrie dei corridoi, senza farci mai uscire; tutto, in accordo con Charlotte Ickes, sembra costruito a misura di prigioniero.<sup>436</sup> L’unico luogo interno dove la nostra vista ha il permesso di “spaziare” è il corridoio, ripreso in panoramica, più volte mostrato immerso nel silenzio o popolato dalle grida dei detenuti; luogo di sovvertimento e ricostituzione dell’ordine,<sup>437</sup> zona franca dove potere e prigioniero si incontrano.

Questo aspetto labirintico della struttura reale richiama a livello cinematografico l’opera di Robert Bresson, *Un condamné a mort s’est échappé* (1959).<sup>438</sup> Entrambi i registi hanno un’inclinazione alla precisione del dettaglio, al punto di ricostruire uno spazio non solo perché non più usufruibile, ma in quanto difficile da maneggiare in fatto di riprese per l’angustia delle architetture.<sup>439</sup> Questa grande attenzione al dettaglio

---

<sup>433</sup> T. J. Demos 2005, p. 61. Riferimento a *Western Deep* (2001), qui precedentemente citato a pp. 7-8 per un confronto con l’opera.

<sup>434</sup> Una delle scene a cui rimandare è relativa al momento in cui i detenuti sono prelevati per fare una doccia forzata: il prigioniero con cui ci incorporiamo è brutalmente gettato a terra più volte mentre cerca di divincolarsi. Ciò viene riportato attraverso un lungo piano sequenza interrotto improvvisamente dall’inquadratura che ci incorpora nel punto di vista del detenuto: il pavimento si avvicina violentemente allo sguardo, poi vediamo in sequenza le scarpe tirate a lucido, probabilmente del direttore del carcere.

<sup>435</sup> S. O’Hagan, *Steve McQueen: “It’s all about the truth, nothing but the truth. End of”*, in “The Guardian” 2020. [Steve McQueen: ‘It’s all about the truth, nothing but the truth. End of’ | Steve McQueen | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>436</sup> C. Ickes, G. D. Shaw 2016, p. 182.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> L’opera viene utilizzata come riferimento esplicito dall’artista McQueen. A testimonianza, si veda l’intervista a Paul Davis, sound designer: P. Albrechtsen 2011, *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, in: [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](#) [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

<sup>439</sup> Nel caso di Steve McQueen l’idea di ricostruire lo spazio, come già sottolineato nelle pagine precedenti è dettata anche dalla giurisdizione che regolamentava l’accesso alla struttura. Nel caso di Bresson, il carcere di Fort MontLuc a Lione dopo la guerra era ancora accessibile, ma le piccole stanze

si riflette in McQueen anche in opere successive ad *Hunger*, sintomo che ciò sia una caratteristica generale della sua poetica. Un esempio è *Static* (2009) (fig. 30) dove la Statua della Libertà viene ripresa da un elicottero da punti di vista inusuali e stranianti, essendo la vicinanza all'opera non comune per un visitatore normale, sfruttando così la capacità di poterla studiare, e dunque esperire, nei minimi dettagli.<sup>440</sup>

L'utilizzo di uno spazio costruito su misura amplifica la sua simbolicità attraverso l'intento, per entrambi i registi, di voler ricreare gli effetti sonori presenti non tanto in una prigione qualsiasi, ma in *quel* determinato luogo, accompagnati da una sorta di personalizzazione della cella da parte del detenuto contenuto in essa.<sup>441</sup> In questo contesto, l'affermazione di Richard Hamilton, autore di un'opera, *The Citizen* (1983) (fig. 27), che rappresenta alcuni dei detenuti dell'I.R.A. di Long Kesh, risulta calzante e illuminante: ogni prigioniero infatti, secondo la sua interpretazione, aveva una cella particolare poiché, nella comune decisione di ricoprire le proprie celle di escrementi, ognuno dava spazio al proprio modo di farlo.<sup>442</sup> È un muoversi in angusti luoghi claustrofobici dove si tenta di far emergere una routine giornaliera che trova un ostacolo nel doppio obiettivo dell'autore: mostrare ogni fase della giornata di un detenuto, in un tempo extradiegetico molto ridotto, limitato ai primi 40 minuti dell'opera, per poi abbandonare totalmente la routine e approfondire la storia di Bobby. Questa atmosfera è ancora debitrice di Bresson: anche in *Un condamné* ci troviamo di fronte a una impostazione claustrofobica degli spazi (fig.32), alla chiusura delle mura intorno al personaggio e intorno allo spettatore che viene introdotto a close-up estremi delle mani e dei volti (fig. 33-34).<sup>443</sup> Non vi è nulla di teatrale in questi luoghi, ma si percepisce la freddezza e la realtà delle mura che si chiudono sull'individuo. Il dramma

---

di cui era dotato rendevano impossibile una buona riuscita delle riprese. Per maggiori informazioni si veda: Z. Wigon, *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of "Hunger"*, in "Notebook Interview" 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020]; Drapac 2013.

<sup>440</sup> R. Liu, *In sharp focus – Steve McQueen at Tate Modern, reviewed*, in "Apollo Magazine" 2020. [Review of Steve McQueen at Tate Modern | Apollo Magazine \(apollo-magazine.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>441</sup> V. Drapac 2013, p. 385.

<sup>442</sup>F. O'Toole, *'Hunger' fails to wrest the narrative from the hunger strikers*, in "Irish Times" 2008. ['Hunger' fails to wrest the narrative from the hunger strikers \(irishtimes.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>443</sup> V. Drapac 2013, p. 384.

in Steve McQueen è tutto interiore, impenetrabile dallo spettatore a cui vengono mostrate solo le apparenze di ogni personaggio.<sup>444</sup>

L'avvicinamento dello sguardo, la rottura dello spazio naturale che intercorre tra osservatore e opera si ha anche nella già menzionata *Static* (2009). Questa vicinanza provoca nello spettatore un cortocircuito: la grande maestosità di Lady Liberty viene meno, emergono i segni del decadimento fisico.<sup>445</sup> Vi è la mancanza di una distanza “naturale”, come nel momento in cui osserviamo Bobby nelle ultime settimane di vita, scheletro coperto da un lieve tessuto epidermico (Fig. 35). Lo spazio in questo modo governa la nostra percezione: il simbolo della Libertà imperitura viene messo in discussione, il suo significato viene quasi annullato alla vista della corrosione o delle ammaccature,<sup>446</sup> mentre nella figura di Bobby abbiamo una redenzione: ogni volta che lo spazio tra la sua intimità e la nostra vista si accorcia, testimoniando il suo decadimento fisico, il suo messaggio acquista maggiore forza e si trasforma sempre più da segno a simbolo di una lotta tra stato e individuo.

Gli elementi sonori su cui concentrarsi sono molti, tutti con un ruolo definito nella struttura dell'opera. Ciò che colpisce di più, sia da un punto di vista sonoro che visuale, è però l'assenza della figura di Margaret Thatcher a livello fisico e la sua presenza riscontrabile solo nella voce che appare improvvisamente in due parti del film. Attore invisibile dell'opera sia per lo spettatore che per i detenuti, è la prima causa delle condizioni in cui vivono all'interno del carcere.

Curiosamente, nonostante sia la figura con più documentazione visuale, oltre che sonora, McQueen ha deciso di renderla «come un vapore»<sup>447</sup> diegetico e allo stesso tempo extradiegetico. Si è inclini a pensare, infatti, che abbia una funzione di intermezzo sonoro in coppia con l'intermezzo visuale del corridoio, la cui panoramica viene mostrata solitamente nei momenti che precedono la visione di scene cruciali o particolarmente brutali.

---

<sup>444</sup> D. Aitkenhead, *Steve McQueen: my hidden shame*, in “The Guardian” 2014. [Steve McQueen: my hidden shame | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

<sup>445</sup> R. Liu, *In sharp focus – Steve McQueen at Tate Modern, reviewed*, in “Apollo Magazine” 2020. [Review of Steve McQueen at Tate Modern | Apollo Magazine \(apollo-magazine.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>446</sup> *Ibidem*.

<sup>447</sup> Z. Wigton, *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of “Hunger”*, in “Notebook Interview” 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].



La voce della Thatcher entra in scena attraverso una radio,<sup>448</sup> ascoltata dal personale carcerario; come unico elemento *found-footage* presente in tutto il film, è utilizzato in re-enactment, tramite tra una scena e l'altra, simbolo dello stato.<sup>449</sup> La scelta del sound designer Paul Davis è in questo caso funzionale alla comprensione dei fatti da parte dello spettatore; è l'unico personaggio onnisciente, riesce a penetrare ogni muro, ogni sala del labirintico carcere di Long Kesh, fino a uscire fuori e disperdersi in un cupo cielo incorniciato da neri rami di alberi e corvi gracchianti. La voce della "Lady di Ferro" è testimonianza e ambasciatrice dell'opinione di un'intera nazione: i detenuti dell'I.R.A. stanno richiedendo qualcosa di inaudito alla Gran Bretagna, considerando che l'Irlanda del Nord è una regione dello stato britannico, sotto le regole e la legislazione impartita da Londra.

La Thatcher, dunque, funge da voce di uno stato invisibile, che spinge la coscienza del pubblico a riflettere, alla consapevolezza che al di fuori dell'architettura carceraria esiste un'altra realtà. Questa riflessione è enfatizzata dall'inquadratura fissa del corridoio, panoramica, in tutta la sua lunghezza (fig.36-37). È un espediente utilizzato anche in altre opere di McQueen, come *7th Nov.* (2001): girata nello stile dei confessionali "talking-heads-style" riporta la confessione di Marcus, cugino dell'artista, mentre l'occhio dell'ascoltatore-osservatore fissa un fermo immagine del suo cranio mentre è disteso in riposo.<sup>450</sup> Questa impostazione dell'opera, come testimoniato dall'intervistatrice Rebecca Liu,<sup>451</sup> porta il pubblico a prestare più attenzione a ciò che viene detto rispetto a ciò che è visualmente presente. Ciò che sentiamo in quest'opera è una confessione, ciò che sentiamo in *Hunger* da parte della Thatcher è il riflesso di tutto uno stato che non vuole fare passi indietro: «we will not compromise on this».<sup>452</sup>

Dunque, l'espedito dell'immagine fissata sullo schermo per aumentare l'attenzione dello spettatore su quanto viene detto, sortisce un effetto opposto rispetto a *7th Nov.*:

---

<sup>448</sup> J. Lynch 2014, p. 105.

<sup>449</sup> C. Ickes, G. D. Shaw 2016, p. 153.

<sup>450</sup> R. Liu, *In sharp focus – Steve McQueen at Tate Modern, reviewed*, in Apollo Magazine 2020. [Review of Steve McQueen at Tate Modern | Apollo Magazine \(apollo-magazine.com\)](https://www.apollo-magazine.com/review-of-steve-mcqueen-at-tate-modern/). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>451</sup> *Ibidem*.

<sup>452</sup> Frase ripresa da uno dei due discorsi condotti dal Primo Ministro britannico a Stormont. Nel film al minuto: 8.48-9.05.

in accordo con quanto affermato da Anne Goarzin,<sup>453</sup> *Hunger* dimostra il fallimento della parola, del discorso che sia scritto o verbale e ciò viene già puntualizzato nella prima parte dell'opera. Partecipiamo a dialoghi effimeri, parole scambiate a malapena anche dentro le stesse celle; la lingua è un protagonista poco considerato, anche se storicamente molto importante: evidenzia le differenze tra detenuti e guardie, tra inglese e irlandese. Infatti, McQueen ci dà un assaggio di questa inclinazione dei detenuti a imparare e parlare irlandese, particolare però che emerge in modo sottile e quasi impercettibile.<sup>454</sup> L'artista richiama così alla nostra attenzione l'invisibile, fa vedere cosa potrebbe essere accaduto in un ambiente a cui è sempre stato difficile accedere.

Lo sciopero della fame, a livello comunicativo, dimostra il limite del linguaggio parlato, considerando che l'atto "performativo" che coinvolge il corpo è l'unica arma rimasta per liberarsi dalla pesantezza e violenza della prigionia.<sup>455</sup>

A livello sonoro, considerando che la scelta di ogni possibile dialogo verbale risulta per la maggior parte del tempo inutile, diventano importanti i suoni ambientali, familiari, che iniziano ad attirare così tanto l'attenzione del pubblico nel momento stesso in cui quest'ultimo è allo stesso modo dei detenuti incarcerato, intrappolato nella struttura architettonica.<sup>456</sup> McQueen impiega una grande cura nello studio dei dettagli sonori, sia a livello di elementi acustici che a livello audio-visivo per lo spettatore stesso: i rumori si allontanano o si avvicinano al nostro orecchio così come le immagini e i personaggi che li provocano; questo espediente è particolarmente evidente nella parte centrale, totalmente dedicata al suono, in cerca di un riscatto per il linguaggio verbale. In un close-up estremo vengono inquadrate le mani di Bobby che afferra il

---

<sup>453</sup> A. Goarzin 2014, p. 84.

<sup>454</sup> Questo aspetto della lingua emerge in modo esplicito e caratterizzante per l'opera in *Some Mother's Son*, film del 1996 diretto da Terry George. Il regista in questo caso ha deciso di concentrare l'attenzione su ciò che avviene principalmente all'esterno del carcere, puntando sull'azionismo delle madri dei detenuti e sulla loro campagna di sensibilizzazione in Irlanda del Nord, lasciando pochissimo spazio alla figura di Sands, utilizzata come strumento per introdurre lo sciopero della fame. Nelle scene in cui viene rappresentata la vita in carcere, sicuramente trattata da un punto di vista meno brutalizzato rispetto a McQueen, emerge la volontà dei detenuti di parlare irlandese in svariate scene. Il linguaggio qui ha ancora un ruolo molto importante sulle sorti dei personaggi.

<sup>455</sup> A. Goarzin 2014, pp. 85-86.

<sup>456</sup> Questa caratteristica è data anche e soprattutto dalla registrazione in post-produzione di specifici suoni e dialoghi; ad esempio, il respiro di Michael Fassbender viene registrato per enfatizzare l'immersione dello spettatore dentro la scena, specialmente durante l'ultima parte, dove l'attenzione si focalizza principalmente sugli stadi del suo sciopero della fame. Fonte: P. Albrechtsen 2011, *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, in: [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](http://designingsound.org) [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

pacchetto di sigarette sul tavolo, ne accende una e inizia a raccontare il ricordo simbolo e chiave di tutta la storia ( Figs. 37). Lo spettatore diventa alla stregua di uno di quegli oggetti inanimati sul tavolino, mentre ascolta a una vicinanza inumana quanto viene detto da Sands a Padre Moran.

Questa scena in particolare introduce alla tematica della “tattilità audio-visiva” dell’opera: dal suono dei tessuti, al respiro, ai passi, al rumore delle mani che attivano l’accendino, lo spettatore si sente fisicamente immerso, specchiandosi nei personaggi con tutti i sensi che ha a disposizione. Il rumore, il suono ambientale, il respiro doloroso di Raymond Lohan che immerge le mani nel lavandino guidano lo spettatore che inizia a percepire elementi a cui solitamente non farebbe caso, presenti tutti i giorni nel suo ambiente circostante, nella normalità e, dunque, bypassabili. Questa enfaticizzazione sonora va a discapito della presenza musicale che emerge solo in determinati e sporadici momenti cruciali in tutta la durata del film.

La musica è il corrispettivo del dialogo: entrambi ridotti all’essenziale. Possiamo trovare due tracce musicali nell’interno film: nel primo caso nel momento in cui Bobby entra in scena e viene brutalmente lavato nella vasca dagli agenti carcerari, un’entrata in sordina e allo stesso tempo estremamente violenta e incomprensibile.<sup>457</sup> La musica è il segnale per lo spettatore che la storia sta entrando in un’altra parte, sta effettivamente prendendo corpo il primo capitolo, mentre fino a quel momento, con la presentazione dei personaggi, avevamo assistito a una specie di prefazione agli eventi narrati. Allo stesso modo è anche lo strumento sonoro che conclude la narrazione e la vita dello stesso Bobby: Davis enfatizza molto il ruolo della traccia elettronica presente in questa ultima parte, sostenendo che sia funzionale a un cambiamento di atmosfera decisivo;<sup>458</sup> si chiudono tutti i parallelismi aperti fin dalle prime scene: la musica chiama così in causa ciò che lo spettatore non è riuscito a penetrare: la mente di Bobby che ricorda e reinterpreta la corsa di cui aveva raccontato in una metafora del suo viaggio che si sta concludendo con la fine della sua vita.

---

<sup>457</sup> A. Goarzin 2014, p. 80.

<sup>458</sup> P. Albrechtsen 2011, *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, in: [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](http://designingsound.org) [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

*La memoria: memoria fisica, ricordo mediatico.*

Ritornando a quanto detto su *Static* (2009), il corpo è un altro degli elementi chiave della costruzione di *Hunger*, presentato violentemente attraverso angolazioni e punti di vista estremi. L'attenzione per ogni personaggio è quella che il nostro sguardo riserva al loro corpo, vero mezzo di comunicazione insito nell'immagine. Il suo uso è enfatizzato fino all'estremo, unico elemento che sancisce la libertà di scelta: violato, percosso, morente, morto, in lotta impari, siamo di fronte a un corpo fisico che lotta contro un corpo metaforico (la Gran Bretagna).

Ancora una volta, come l'eroe bressoniano di *Un condamné*, anche Bobby Sands è conscio del fatto che il corpo è l'unica cosa su cui gli uomini esercitano individualmente potere su se stessi, con cui possono non soccombere allo status di *homo sacer*, l'unico mezzo per essere davvero ascoltati.<sup>459</sup>

La libertà del bressoniano Fontaine si esprime con l'uso del corpo, in particolare delle sue mani, perennemente soggette alle riprese; mani che creano, distruggono, ricostruiscono, plasmano gli oggetti intorno a lui e studiano lo spazio.<sup>460</sup> La tattilità insita in *Un Condamé*, richiamata e ricercata da McQueen, è trattata in modo ancora documentaristico, quasi analitico; in *Hunger*, grazie a quelle mani entriamo nel corpo stesso del personaggio. Il riflesso del senso del tatto è generato dai numerosi close-up che in concomitanza con l'uso del suono essenziale e calibrato, che registra ogni cambiamento, porta lo spettatore a simulare le sensazioni e a indovinare gli stati d'animo dei personaggi. In quel momento siamo Bobby che viene medicato, Raymond che immerge le mani nel lavandino, Gillen che gioca con una mosca posatasi sulla finestra.

Come in molte altre opere, in *Hunger* emerge la fisicità dell'immagine,<sup>461</sup> testimone di un messaggio, elemento contenitore di Storia, memoria e politica, perno su cui ruota l'evoluzione della storia umana e il suo rapporto con l'altro che sia esso diverso per genere, razza, sessualità, religione. La relazione che si tenta di instaurare con lo

---

<sup>459</sup> V. Drapac 2013, p. 386.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>461</sup> Parliamo di fisicità più che di corpo in quanto lo stesso artista in un'intervista ha sottolineato questa differenza, in particolare nella sua produzione cinematografica; non si parla di un corpo specifico, ma della fisicità del corpo, di come lo spettatore può "indossarlo". Per maggiori informazioni si veda: D. Aitkenhead, *Steve McQueen: my hidden shame*, in "The Guardian" 2014. [Steve McQueen: my hidden shame | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

spettatore a livello empatico è possibile in virtù di questa appropriazione del corpo del personaggio, tramite una *fisicizzazione*, un sentire tattilmente le sue sensazioni o un'incorporazione testimoniata dal “vedere con gli occhi del personaggio”, come nel caso di Bobby, nella scena che precede la sua visione della corsa campestre e la sua morte.<sup>462</sup>

Parliamo di uno strumento politico molto potente, oggetto fin dagli esordi della produzione artistica di McQueen; in *Bear* (1993), ad esempio, il corpo è il protagonista di una danza-lotta muta, in bianco e nero. *Bear per Hunger* è sinonimo così di presenza e rivoluzione: coinvolge lo spettatore che si interfaccia con le politiche dello sguardo e del desiderio, riguardo al rapporto con il corpo tra i due individui.<sup>463</sup> Nei loro movimenti traspare qualcosa di irrisolto,<sup>464</sup> un'ambiguità dilagante enfatizzata dall'illuminazione dall'alto che sottolinea la perfetta forma e tonicità muscolare dei due protagonisti.<sup>465</sup> Tutto ciò è legato al film del 2008 da un forte contrasto: la luce fredda, artificiale mostra un corpo opaco, privo di muscolatura, privo di movimento, fluidità in una lotta fisica con se stessi e morale contro la sovranità di uno stato usurpatore. Siamo di fronte al linguaggio del corpo, al linguaggio dell'immagine.<sup>466</sup>

Il linguaggio fisico di *Hunger* è, come già citato nei paragrafi precedenti, fondato sul contrasto tra la scomparsa del corpo e il diretto potenziamento del messaggio che si vuole comunicare. Assenza, opacità, miopia sono ciò che caratterizza anche *Illuminer* (2001) opera video di McQueen della durata di 11 minuti. Anche in questo caso l'uso della luce è essenziale, la percezione è indirizzata a captare due livelli diversi di senso: il livello primario, visuale, dato dall'apparizione del corpo dell'artista sul letto bianco dell'albergo, illuminato dalla luce del monitor televisivo; il secondo livello, sonoro, prodotto dalla stessa fonte di luce primaria e unica dell'opera, la televisione, un telegiornale francese che riporta le ultime notizie sull'Afghanistan.<sup>467</sup> La fredda luce

---

<sup>462</sup> C'è un'appropriazione involontaria del corpo fisico e visivo, provocata dall'impostazione che il regista ha voluto dare della scena, ponte di collegamento alla sua funzione nell'opera.

<sup>463</sup> D. De Salvo, S. McQueen, H. Walker, *The artist's voice: Steve McQueen | Institute of Contemporary Art / Boston*, in “ICA Boston” 2017. [The Artist's Voice: Steve McQueen | Institute of Contemporary Art/Boston - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

<sup>464</sup> S. Comer, *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and retrospective. 9.11.2013*, in “Walker Art Center”; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 19.12.2020].

<sup>465</sup> A. Raengo 2016, p. 199.

<sup>466</sup> J. Lynch 2014, p. 103.

<sup>467</sup> A questo proposito si consiglia la visione dell'intervista di Stuart Comer all'artista – S. Comer, *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and*

del dispositivo ci riporta ai corridoi popolati di neon della Maze Prison, o alla stanza d'ospedale di Bobby. Il corpo, nudo in entrambi i casi, è oggetto di studio da parte della telecamera in un "a fuoco-fuori fuoco" più marcato nell'opera del 2001 e accennato diverse volte durante l'ultima parte di *Hunger*. Questo gioco di apparizione-scomparsa del corpo ha in sé un paradosso: McQueen in *Illuminer* è infatti illuminato più o meno distintamente dalla luce a scatti della televisione, viene fatto emergere dalla luce stessa, mentre Bobby, completamente e perennemente inondato di luce artificiale, scompare, come una pietà rocambolesca.

In entrambi i casi siamo di fronte a una visibilità generata dall'atrocità: in *Illuminer* McQueen emerge grazie a fasci di luce improvvisi generati dall'esplosione di bombe proiettate sul monitor televisivo,<sup>468</sup> in *Hunger* gli stessi "news media", che noi spettatori non vedremo mai, faranno luce sullo sciopero della fame, dando grande visibilità alla decisione dei detenuti di scomparire a poco a poco per perseguire quelli che ritengono i loro diritti reali. C'è dunque una metaforizzazione del loro atto: questo espediente si rovescia anche al di fuori dell'opera stessa per trasformare l'intero film in una metafora che abbraccia fatti ben più ampi e recenti rispetto all'anno di produzione e pubblicazione. L'*hunger strike* in sé sparisce per rievocare i fatti di Guantanamo e Abu Ghraib.<sup>469</sup> Il corpo, strumento politico, sfruttato e violato sotto una falsa giurisdizione che applica leggi secondo pregiudizi, è il vero campo di battaglia, anche in questi due scandali che hanno caratterizzato gli Stati Uniti nei primi anni del XXI secolo, tra il 2003 e il 2008.<sup>470</sup>

---

*retrospective*. 9.11.2013, in "Walker Art Center"; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 19.12.2020] e T. J. Demos 2005, qui citato da p. 76: « this effect was partly the result of an attempt to bring forth tal camera's auto-focus facility, in order to force it "to work overtime" the blackness to try to make»

<sup>468</sup> S. Comer, *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and retrospective*. 9.11.2013, in "Walker Art Center"; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 19.12.2020].

<sup>469</sup> A questo proposito, sempre seguendo il filone riflessivo di Lynch 2014, è interessante vedere come la percezione degli stessi *Troubles* Nord-Irlandesi sia mutata nel tempo, arrivando a diventare un esempio che rivendica a livello di indignazione globale i soprusi di uno stato all'interno dell'ambito legislativo internazionale e militare. Ciò è possibile anche grazie a un'enfasi mediatica che ha spostato la sua attenzione su aspetti diversi e diametralmente opposti rispetto al comportamento dei media britannici durante l'*hunger strike* del 1981: tra il 2004 e il 2008 i media americani hanno in massa severamente condannato e denunciato gli abusi che venivano perpetrati dall'esercito americano, dove la stessa motivazione della "War on Terror" non è risultata sufficiente ed esaustiva per giustificare simili soprusi e violazioni di convenzioni globali come quella di Ginevra, attiva dal 1949. Per ulteriori informazioni si veda: D. M. Amann 2005.

<sup>470</sup> Per ulteriori informazioni sui fatti di Guantanamo e Abu Ghraib si veda: A. Pinotti, A. Somaini 2016, J. Lynch 2014, D. M. Amann 2005.

Il corpo è la memoria, il portatore di un ricordo. Di un messaggio che deve aiutare a far riflettere e a non nascondere fatti e avvenimenti difficilmente digeribili su più livelli.<sup>471</sup> Per questo motivo, molte delle interpretazioni che sono state date all'opera di McQueen, e da cui l'artista si discosta particolarmente, rimandano all'iconografia cristiana: esse mostrano la sofferenza e l'immolazione di un personaggio per un ideale, portando i corpi a un livello ulteriore dall'umano. Come affermano vari studiosi,<sup>472</sup> il corpo di Bobby, soprattutto nell'ultima parte dell'opera, è confrontabile con quello di Cristo deposto dalla croce; una tale affermazione è sostenuta, ad esempio, da Goarzin la quale indica come preciso richiamo alla scena il *Cristo morto* di Hans Holbein il Giovane (1521) (fig. 38),<sup>473</sup> riferimento rinascimentale che secondo questa ricerca risulta alquanto calzante. Inoltre, non è scontato che se l'artista rigetti a livello contenutistico riferimenti alla storia dell'arte, o alle sue opere precedenti,<sup>474</sup> quest'ultimo non abbia utilizzato comunque una base iconografica a livello formale per la realizzazione del suo film; testimonianza diretta di ciò proviene da un'intervista al sound designer Paul Davis, il quale afferma che, subito dopo l'affidamento dell'incarico, McQueen gli abbia mostrato una sorta di album creato da lui stesso all'interno del quale vi erano "dipinti e opere rinascimentali".<sup>475</sup>

È possibile, dunque, alla luce di tutto questo, affermare che vi sia una necessità, o un'abitudine implicita, di ricorrere a un modello formale quasi universale a causa del nostro retaggio sub-culturale che, a livello visuale e storico, emerge potentemente quando si tratta di tematiche riguardanti il sacrificio, la protesta, la sofferenza. Bobby Sands, infatti, al pari della bressoniana Jean d'Arc nel *Proces a Jean d'Arc* (1962) è universalizzato, metafora di qualcosa di più grande della stessa questione nordirlandese degli anni 80, ponte di collegamento tra epoche molto lontane tra loro che hanno in comune gli stessi soprusi a livello religioso, politico e, soprattutto, umano.<sup>476</sup>

---

<sup>471</sup> A. Goarzin 2014, p. 81.

<sup>472</sup> *Ibid.* pp. 82-91; C. Ickes, G. D. Shaw 2016, pp. 112-113, 180; A. Leroy 2012, pp. 4-7.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>474</sup> S. O'Hagan, *McQueen and Country*, in "The Guardian" 2008. [McQueen and country | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>475</sup> P. Albrechtsen 2011, *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, in: [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](#) [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

<sup>476</sup> Per ulteriori informazioni sull'opera si veda: J. Sémoulé 1963, pp. 1190-1194.

### 3.2 *The White Album* (2018)

*The White Album* si caratterizza per essere un “open ended work” della durata di 50 minuti circa.<sup>477</sup> Il fatto che quest’opera sia dalla durata sempre modificabile e ampliabile, così come i suoi contenuti, dimostra la malleabilità e le infinite possibilità del documento digitale, elemento che crea dei raggruppamenti di immagini plasmando delle “prossimità affettive”<sup>478</sup> per cui gli elementi visuali si auto-assemblano in un’ideale agire e pensare autonomo degli stessi.<sup>479</sup>

L’opera, presentata per la prima volta nel 2018 al Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive – BAMPFA (Berkeley, California), esposta nel 2019 nel Padiglione Centrale della Biennale d’Arte di Venezia, è catalogabile come video-saggio, tecnicamente composta da ready-made footage presi da internet e da materiale registrato in itinere.<sup>480</sup> La componente visiva, caratterizzata dallo scorrere incessante e continuamente ampliabile di questi filmati, è accompagnata da un sottofondo sonoro che comprende sia brani musicali, sia le parole degli stessi personaggi che popolano le varie clip che appaiono tramite l’utilizzo di tecniche di dissolvenza. Ciò che emerge da questa unione di immagine e suono è un’atmosfera inquietante, provocata dal senso di staticità e dalla confusione di opinioni e sentimenti interni allo spettatore, soprattutto a causa della visione di un insieme di immagini che non hanno un filo narrativo esplicito a tenerle unite.

---

<sup>477</sup> Dato fornito dagli archivi della Biennale di Venezia.

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/avari-ricerca.php?scheda=377509&nuova=1&Sidopus=377509&ret=%2Fit%2Fricerca%2Fricerca-persona.php%3Fp%3D337299%26c%3Df>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>478</sup> «There’s a register where they’re kind of assembling themselves,” he said of the individual elements of the film. “It goes back to one of the oldest things I like to cite, this thing that my friend and brilliant film-making artist John Akomfrah said, which is that at the end of the day, what you’re doing is putting a series of things in some sort of affective proximity to one another.» R. Gebreyesus, *Why the filmmaker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in “The guardian” 2018.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>479</sup> «when I would flip through these books, I would see an image, which was demanding to be emancipated from the context in which it found itself and placed next to where it was supposed to go.» Questa affermazione dell’artista riflette il pensiero di W.J.T. Mitchell e di Susan Sontag secondo cui l’immagine inizia ad avere una vita propria nel momento in cui viene creata ed esperita, diffusa dall’autore, creando una rete di connessioni e significati diversi a seconda di ogni individuo che ne entra in contatto; inoltre, W.J.T. Mitchell sostiene che l’immagine abbia, in concomitanza con quanto detto dalla Sontag, una capacità di generare desideri che sfuggono al totale controllo umano, sia questo dell’artista o dello spettatore. Per ulteriori informazioni si veda: S. Sontag, *On Photography* (2004); W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: the Lives and Loves of Images* (2005).

<sup>480</sup> Immagini di telecamere di sicurezza, filmati provenienti da YouTube, citazioni cinematografiche, ritratti in movimento in primissimo piano creati dallo stesso artista.



*The White Album* si svolge in un continuo alternarsi di immagini in movimento, suoni, parole, in modo irregolare; per ogni immagine suggestiva abbiamo una clip che destabilizza il nostro sguardo, creando quel senso di disorientamento che ci fa capire che c'è qualcosa che non va, senza riconoscere per il singolo video la fonte primaria del disagio.

Le citazioni all'interno dell'opera sono numerose,<sup>481</sup> anche il titolo è un "cameo": se in un primo momento il primo riferimento che viene alla mente è l'affinità con il più controverso album dei Beatles *White Album*, l'opera di Jafa trae, tuttavia, ispirazione dall'omonima raccolta di saggi di Joan Didion.<sup>482</sup> Confrontando l'opera con la produzione precedente dell'artista, incentrata principalmente sui temi della razza, della tolleranza, dell'identità e del razzismo nei confronti della comunità nera d'America, possiamo qui invece parlare di un anticlimax: si decide di risvegliare l'opera in sordina, partendo dal polo opposto, la *Whiteness*, che attraverso la grande quantità di documentazione che ci viene fornita dall'artista, può e deve essere considerata come madre del concetto di *Blackness*, come antipodo, altro da sé.<sup>483</sup>

### *Black Visual Intonation*

Uno degli elementi che permeano la poetica di Jafa è, come emerge dall'intervista con Hans Ulrich Obrist,<sup>484</sup> l'elaborazione della *Black Visual Intonation*.<sup>485</sup> Si tratta di

---

<sup>481</sup> Elenco parziale delle clip contenute nell'opera, da SFMOMA: Mahavishnu Orchestra's John McLaughlin e Billy Cobham/ Oneothrix Point Never, *The pure and the damned for Goodtime*/ Ritratto di uomo con barba/ CC TV dell'attentato alla chiesa Episcopale Evangelista/ Ritratto di donna con occhi chiari e capelli scuri/ monologo di Jorge Moran (I più lungo)/ ritratto femminile si ingrandisce nei particolari del volto/ giovane uomo che tira fuori dai suoi indumenti una serie di armi/ *Animal*, Oneothrix Point Never/ ragazza bianca parla della sua frustrazione per il non poter parlare di razza (II più lungo)/ rapper Plies/ giovane uomo che cerca di saltare sulla groppa di un cavallo/ drone americano in Iraq/ footage di Ronald Denny picchiato durante i riot di Los Angeles del 1992/ Alana Thompson «you can be a color, but you can't act a color»/ Kubrick, *Arancia meccanica* (1971), scena d'apertura/ uomo bianco che offende ripetutamente agente di polizia nera/ Erykah Badu/ Cybergoths Tedeschi che ballano al suono di *Living on a prayer*, Bon Jovi/ Jeremy Fry/ scene di personale militare.

<sup>482</sup> Si veda per ulteriori informazioni sull'opera: J. Didion 1993, *The White Album*.

<sup>483</sup> Lo stesso artista afferma all'interno di un'intervista che il suo lavoro è possibile anche, in gran parte, grazie alle possibilità offerte dalle moderne tecnologie: «With phone cameras you increasingly start to see the insanity of it being documented. I could make a five-hour version of the film if I wanted», Hans Ulrich Obrist, *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, in "Moderna Museet" 2016 <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>.

[Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> La *Black Visual Intonation* prende le sue mosse dalla *Black Vocal Intonation*: alla base della *Black Visual Intonation* per Jafa vi è la vibrazione, ovvero quella componente della musica non-occidentale attraverso cui è possibile, applicandola al cinema, dare un certo movimento e manipolarlo. Ciò che l'artista intende comunicare è l'idea di musica "non-occidentale" che utilizza semplicemente

un'invenzione propria dell'artista, parte di un più ampio percorso volto a creare la possibilità di far emergere un cinema di stampo nero per tematiche e modalità di costruzione del filmato, enfatizzando nel figurativo gli elementi parte della cultura immateriale e materiale della *Blackness*.

Jafa ripercorre ciò che lo ha ispirato nell'elaborazione di questo concetto: la ricerca della sensazione che lo ha pervaso dopo aver visto per la prima volta, ancora bambino, *2001. A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1969), percezione data dalla visione di un racconto per immagini, in concomitanza con la musica di Miles Davis, racconto attraverso suoni, ritmo, intonazioni e vibrazioni.<sup>486</sup>

Come replicare l'intensità di queste esperienze? La sensazione descritta equivale a un momento di catarsi nell'opera. Tale immersione è data dall'immagine che, nel momento in cui interrompe il suo flusso di registrazione, riporta l'osservatore a diretto contatto con la realtà; la sua esistenza è bloccata all'interno di un metaforico "attimo" corrispondente alla durata di un film o di un brano musicale. Iniziano a emergere domande nello spettatore: cosa ho appena visto? Perché questa realtà mi sembra così familiare e, allo stesso tempo, così lontana dalla mia esperienza? Il punto focale della sua poetica probabilmente è proprio questo: portare lo spettatore a realizzare che non può capire fino in fondo, ma può comunque sentire, percepire che c'è qualcosa di importante in quello che ha visto. Si crea così un ossimoro: siamo allo stesso tempo consci e inconsci di quello che abbiamo davanti; il perfetto equilibrio dell'opera si basa proprio su questi elementi che difficilmente riescono ad armonizzare tra loro: l'unione tra voluttuosità e austerità.<sup>487</sup>

Ecco come si può definire questo teorema della *Black Visual Intonation*, presente in parte come componente dell'opera *The White Album*: «How do you make a black

---

l'intonazione, oppure note che stanno normalmente, nel sistema diatonico occidentale, "tra" le note in quanto non considerate legittimamente tali. Questo sistema musicale, per Jafa, si riflette in nella creazione di un cinema nero, guidato dalle stesse notazioni musicali della musica nera, l'unico elemento culturale della *Blackness* universalmente riconosciuto come grande innovatore a livello di musica mondiale.

<sup>486</sup> Per ulteriori informazioni: J. Szwed, "The Man" in R. G. O'Meally, B. Hayes Edwards, F. J. Griffin, *Uptown Conversation. The new jazz studies*, 2004. pp. 166-199.

<sup>487</sup> Hans Ulrich Obrist, *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, in "Moderna Museet" 2016.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>.

[Data ultima consultazione: 15.11.2020].

cinema with the power, beauty and alienation of black music?»<sup>488</sup> un mantra che come osservatori recitiamo per avere in mano una chiave ed entrare all'interno della poetica di Jafa; un'immagine che si origina dal suono, il materiale che prende forma dall'immateriale, in una sinestesia; l'immagine diviene espressione della musica, del ritmo, della danza e dell'oralità che definiscono la cultura nera<sup>489</sup>, per questo Jafa afferma che più che parlare di *Black Visual Intonation*, si potrebbe parlare direttamente di *Black Visual Expressivity*.<sup>490</sup> Tuttavia, non è una descrizione a livello figurativo del sonoro: principio regolatore audiovisivo è il montaggio, il procedimento per cui le immagini scelte diventano un tutt'uno con un ritmo appartenente alla sfera della musica afroamericana dal jazz, al blues, alla musica pop che si concentrano maggiormente sull'intonazione che su una scala diatonica.<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> «Come si può creare un cinema che abbia lo stesso potere, la stessa bellezza e la stessa alienazione della musica nera?» da Hans Ulrich Obrist, *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, in "Moderna Museet" 2016.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>489</sup> Dall'intervista di Colony Little, In "*The White Album*", *Arthur Jafa Invents a New Film Language to Take on the Clichés of Empathy*, in "Artnet" 2019.

<https://news.artnet.com/exhibitions/arthur-jafa-white-album-1448167>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>490</sup> C. Rees, *For Arthur Jafa, Black art is the heart of America*, in "Sidney Opera House", 2019.

<https://www.sydneyoperahouse.com/digital/articles/art/arthur-jafa-interview-black-art-heart-of-america.html>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>491</sup> «[...] it's not necessarily per se to imitate music, but music is where black folks clearly actualize, and this actualization is a central component of black being. All these structures that's a sort of getting away; [...] the music thing is probably the only space in which we could honestly say we've done that thing; when it comes to think about cinema, not very actualized, even if you get a budget there's no space to play; the music really ends up being like a kind of paradigm of what could be possible; it's not the imitating form itself, it's always the social dimension.» in: *Kahlil Joseph & Arthur Jafa: in conversation / TATE TALKS*, in "Tate talks" 2017; [Kahlil Joseph & Arthur Jafa: In Conversation | Tate Talks - YouTube](#). [Data Ultima consultazione: 16.02.2021].

«There's an incredible amount of diversity that was shaped under the umbrella of subsets of Black music. That includes everything from jazz to blues to rock and rock to hip-hop to techno. It's sort of unending.» in: C. Rees, *For Arthur Jafa, Black art is the heart of America*, in "Sidney Opera House" 2019.

<https://www.sydneyoperahouse.com/digital/articles/art/arthur-jafa-interview-black-art-heart-of-america.html>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

La musica è, dunque, la memoria immateriale, cuore della cultura nera come unico bagaglio all'arrivo forzato nelle Americhe.<sup>492</sup> Si rafforza nella comunità stessa, la definisce concretamente, unico "oggetto" tramandabile in eterno.<sup>493</sup>

Cosa provoca questo necessario rapporto tra immagine e suono? Tra immateriale "non-occidentale" e materia "occidentale"? Una dissonanza.<sup>494</sup> Il corpo nero in uno spazio bianco crea visivamente una stonatura che si può rendere più chiaramente attraverso la metafora sonora. È un rapporto che continua a manifestare la sua contraddittorietà perché si è alla ricerca di prossimità affettive: un'opera nata da elementi visivi non sufficienti per rimandare al cuore del messaggio; *The White Album* è l'emblema della disarmonia: le immagini scelte sono state poste in uno spazio che non le ha generate, usando le parole di Jafa:

«I asked some friends of mine, who are white, if they would pose for me and it's just [a] weird... bizarre proposition - white people are not used to be objective like this, they never really know how to process it.»<sup>495</sup>

Arthur Jafa, Julia Stoschek Collection 2018

«It's so bound up with the fragility of whiteness as a self-conception. Not as a conception anybody else imposed on it – because it's a conception that exists not as a definition of what it is, but as a definition of what it isn't»<sup>496</sup>

Arthur Jafa, "The Guardian" 2018

---

<sup>492</sup>«[...] we came here we were raw material so all the kind of expressive, no doubt, is that immaterial based it into a road, even though we came from incredibly rich tradition of those things from Africa, like sculptures, exc. But when we got to the Americas all the material things fall off, because we didn't have leisure of the resources to control materials [...] Nam June Paik says "the culture you carry around in your future is the one in your head"; we are super super strong in this creation of something immaterial; [...] the first silent film has a white guy pretending to be black, that's not an accident; or the soundtrack, the unconscious soundtrack of silent film is in fact jazz, it's like ragtime. So black people always hold it around cinema apparatus but were never allowed to "put our hands on the wheel"». Arthur Jafa in: S. Best., *In Conversation: Arthur Jafa and Stephen Best*. [In Conversation: Arthur Jafa and Stephen Best - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

<sup>493</sup> L'idea del rapporto tra diverse tipologie di artefatto materiale viene ulteriormente discussa in: W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica", in W. Benjamin 2012, *Aura e choch. Saggi sulla teoria dei media*, materiali a c. di A. Pinotti, A. Somaini, qui pp.27-28.

<sup>494</sup> «Art and creative activity require such things as material stability, favourable environment, richness and materials in the most basic and simple understanding of it. All of these things were out of reach for black people. If you don't have or don't control material, you have to become material yourself. And music is something that does not require material, it has the possibility of being constantly recreated. Then again, black history is a history of absence» in: Z. Cielatkowska, *Affecting the Body*, in "Kunstkritikk" 2019. <https://kunstkritikk.com/affecting-the-body/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>495</sup> *Artist Talk with Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, in "American Academy in Berlin" 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=xh\\_j1ahLzwI](https://www.youtube.com/watch?v=xh_j1ahLzwI). [Data ultima consultazione : 15.11.2020].

<sup>496</sup> R. Gebreyesus, *Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in "The guardian" 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

La parola è stata spodestata dalla sua funzione principale: il comunicare; la stessa installazione dell'opera nel del padiglione Centrale della Biennale, priva di qualsiasi didascalia, fatta eccezione per titolo e autore, così come la posizione di passaggio all'interno del quale il video è stato montato, fungono da ulteriore metafora della difficile posizione di questa tematica.

### **3.2.1 Lo spazio: musica che definisce, immagine che mostra, parola ridefinita**

L'opera di Arthur Jafa per il suo carattere documentario, intriso di soggettività e collegato a una catalogazione personale di immagini, può essere definita un video-saggio.<sup>497</sup> Infatti, l'artista esprime il proprio punto di vista riguardo a una tesi particolare, ovvero il problema della razza e dell'identità, specificato nella contrapposizione tra *Blackness* e *Whiteness* americane, lasciando parlare i fatti tramite le immagini.

Anche il destinatario risulta selezionato accuratamente e contribuisce alla definizione dell'opera come visualmente saggistica: coloro ai quali si rivolge l'artista fanno parte di un determinato gruppo sociale, protagonista del dibattito che Jafa vuole instaurare tra opera e fruitore; la *Blackness* americana è la principale interlocutrice tramite un linguaggio e una soluzione visiva atte a una maggiore comprensione da parte di un pubblico afroamericano, piuttosto che bianco.<sup>498</sup>

Lo stesso utilizzo di materiale *found-footage* contribuisce a rendere l'opera saggistica: questo espediente visuale è tradizionalmente utilizzato per decostruire, analizzare e far emergere significati latenti. La soggettività in primo piano è quella di Jafa che, come spettatore primario, è al centro della sua stessa opera, primo fruitore in una rete comunicativa che lascia spazio al ragionamento, limitato nel tempo dalla consapevolezza emergente che esista un solo significato. Tuttavia, si può essere reticenti nella definizione in qualità della sua durata estesa: l'opera a livello extradiegetico ha una durata di 50 minuti, continuamente ampliabile, questo, dunque,

---

<sup>497</sup> Per video saggio si intende un lavoro video che utilizza cinematograficamente, rimontandole e remixandole, le immagini, creando riflessioni analitiche intorno a esse. Per maggiori informazioni sul video saggio si veda: L. Spini., *L'arte dei video-saggi*, in: [L'arte dei video-saggi - Il Tascabile](#). [Data ultima consultazione: 17.02.2020].

<sup>498</sup> Louisiana Channel, , *Arthur Jafa Interview: Not All Good, Not All Bad* in "Louisiana Museum of Modern Art", 2019; [Arthur Jafa Interview: Not All Good, Not All Bad - YouTube](#) [Data ultima consultazione: 01.11.2020].

potrebbe portare a una contraddizione interna alla definizione di video-saggio, considerando che solitamente non si parla di artefatti che vanno oltre i 5/10 minuti. Le immagini dialogano tra loro grazie all'artista che le dispone secondo delle prossimità affettive, frutto del background personale di chi le colleziona. Il dialogo che regola l'opera è quello che si instaura principalmente tra artista e immagine, ciò fa sì che il materiale visivo utilizzato non sempre lasci tracce riconoscibili, rendendo più difficile il riconoscimento delle fonti, rimaneggiate e sempre modificabili.<sup>499</sup> Non c'è testo scritto diegetico o extradiegetico che possa aiutare a decifrare ciò che l'osservatore ha davanti; in *The White Album* questo espediente verbale o scritto agirebbe solo in funzione opposta a quella ausiliaria, ottundendo il messaggio. Infatti, come afferma Gilles Deleuze la pluralità di soggetti presenti nell'opera fa sì che ogni immagine rinvii a un problema che può essere compreso solo nel corso della sua risoluzione:<sup>500</sup> questo vuol dire che lo spettatore deve farsi strada all'interno della "scrittura autografa" dell'autore, tentando di decodificare quegli appunti visuali che non seguono una linea narrativa coerente e riflessiva, ma sembrano più il frutto di un allineamento dei pensieri nella memoria. La realtà delle componenti scelte, come era stato sostenuto da Jean Rouch in riferimento alle sue opere e alla sua poetica, viene modificata in base alla soggettività del creatore che viene a sua volta inglobato nella trama degli eventi.<sup>501</sup> Questo in Arthur Jafa è particolarmente evidente quando, sulla soglia del suo repertorio visuale, ci si inizia a chiedere se questo *found-footage* sia un'azione conscia dell'esistenza reale di coloro che hanno creato l'artefatto originale. L'operazione attuata dall'artista prevede un *detournement* delle immagini, un loro cambiamento di significato, ribaltato per rivelare ciò che caratterizza la società contemporanea;<sup>502</sup> questo concetto, sviluppato da Guy Debord per quanto riguarda i meccanismi della società dello spettacolo e l'accettazione senza riserve dell'individuo<sup>503</sup> calza perfettamente con l'idea della società contemporanea descritta in *The White Album*: una *Whiteness* inconsapevole delle proprie negative azioni quotidiane e della sua caduta nel circolo della violenza e dell'intolleranza gratuita a qualsiasi livello.

---

<sup>499</sup> In relazione alla sua caratteristica di "open-ended work".

<sup>500</sup> Cap. "Che cos'è un concetto?" in G. Deleuze, F. Guattari 1996, *Che cos'è la filosofia*, pp. 5-24.

<sup>501</sup> I. Portis-Winner 2013, p. 238.

<sup>502</sup> Per ulteriori informazioni si veda M. Bertozzi 2012.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

*Storie del cinema, Storie di cultura: affinità con Godard*

*The White Album* trova delle affinità formali, per quanto riguarda montaggio, rapporto dell'immagine con il suono e la parola, con un'opera che è considerata l'enciclopedia visuale e sonora della storia del cinema: *L'Histoire(s) du Cinema* (1988-1998) di Jean-Luc Godard. All'interno del compendio godardiano troviamo tutte le stratificazioni possibili generate dal rapporto tra l'immagine e la parola, dove quest'ultima contribuisce a dare significato al figurativo che qui svolge una funzione ausiliaria.<sup>504</sup> Anche l'opera di Arthur Jafa, nonostante la sua diversa destinazione, sembra procedere per una strada obliqua, poiché il vero significato dell'immagine non si ha principalmente attraverso l'ausilio della parola in scena, ma grazie all'annessione del sonoro.

Il montaggio delle *Histoire(s)* è considerato ancora attuale per la sua sorprendente capacità di costruire associazioni innovative e ambigue tra le immagini e le parole;<sup>505</sup> la narratività passa in secondo piano nella percezione dello spettatore attraverso una soluzione di montaggio che prevede la sparizione e l'apparizione delle immagini secondo i diversi espedienti del cinema, dalla dissolvenza incrociata alla sovrapposizione di più immagini cinematografiche;<sup>506</sup> le stesse citazioni contenute all'interno dell'opera sono precise e puntuali, ma le possibilità di riconoscimento da parte degli spettatori sono basse e riservate a pochi specializzati. Questo espediente compare in *The White Album* attraverso l'esplicito rivolgersi dell'opera alla sola comunità nera che capirà il messaggio più velocemente e chiaramente di uno spettatore non afroamericano in quanto abituata, come detto precedentemente, culturalmente e socialmente a vedere il mondo con occhi diversi rispetto a quelli "bianchi".<sup>507</sup> È come se la parola diventasse il contenuto dell'immagine. La sua condizione passa da quella di oggetto a medium.

---

<sup>504</sup> Tutto è congeniale a una riflessione sul cinema: una storia fatta di errori più che di erudizione, dirà Godard, che progredisce da un punto di vista temporale, logico, causale, anche se mai lineare. Autore di una documentazione, ma anche creatore di nuove realtà. Lai, "Histoire(s) du cinema o 'dell'avvenire del cinema'", in *Premio Nuova Estetica* 2011, pp. 77-78.

<sup>505</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>507</sup> «to see the world through black lens» in: R. Gebreyesus, *Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in "The Guardian" 2018.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message>.

[Data ultima consultazione: 15.11.2020].

Il fatto che Jafa utilizzi le immagini per definire una situazione che storicamente si protrae da secoli in America è frutto di un'inversione del rapporto immagine-parola: questa da soggetto agente diventa oggetto di analisi e vengono mostrate varie declinazioni in cui quest'ultima viene utilizzata come denigratoria o esaltante a seconda della circostanza; ad esempio, in una scena una poliziotta viene chiamata da un bianco ammanettato «*Nigga*, I hate you» insistentemente, per sottolineare la sua condizione sociale ed etnica. Ciò comporta un rafforzamento in negativo della parola non tanto nella sua totalità, ma dal punto di vista del suo uso da parte di una persona bianca.<sup>508</sup>

In entrambi i casi, sebbene con finalità diverse e addirittura opposte in certi ambiti, si assiste a una sorta di “risemantizzazione” dell'immagine che si impone in modo quasi indipendente allo spettatore e può, a quel punto, restituire impressioni di qualsiasi tipo. Tuttavia, per quanto indipendente, l'immagine è legata all'interno di una catena ricorsiva, usando le partole di Roberto Lai,<sup>509</sup> inesistente come oggetto isolato; richiama così altre immagini, sia in Godard che in Jafa, costruendo un solido ponte tra reale e immaginario attraverso l'attenzione dello spettatore e le sue emozioni.<sup>510</sup> Per Arthur Jafa l'immagine è il mezzo attraverso cui la società nera può provare e controprovare gli abusi che subisce quotidianamente. È, come in Godard, uno strumento per combattere l'oblio della memoria, aiutando a rivelare l'esistente, solo che questa rivelazione avviene in un caso per consonanza di legami e nell'altro per dissonanza.<sup>511</sup>

La comprensione da parte dello spettatore è ostacolata e l'immagine prende campo eliminando il ruolo attivo della parola come chiave d'interpretazione primaria. In entrambi i casi è il movimento a creare degli scarti: nel caso delle *Histoire(s)* tra l'immagine cinematografica e l'immagine pittorica (fig. 40),<sup>512</sup> mentre in Jafa tra un insieme caotico di dati visuali che, seguendo una cadenza atipica, sono generatori di

---

<sup>508</sup> Con questo termine si fa riferimento a ciò che viene più comunemente definito un “offensive, taboo slang”. Il termine “Nigger” nelle sue varianti di “Nigga” o “Nigra”, è probabilmente la parola più offensiva in lingua inglese. La gravità del suo uso si è intensificata recentemente, ma è stato utilizzato in modo dispregiativo sin dalla Rivoluzione Americana. Si rimanda a: [Nigger definition and meaning | Collins English Dictionary \(collinsdictionary.com\)](https://www.collinsdictionary.com/it/definizione/Nigger). [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

<sup>509</sup> R. Lai, “Histoire(s) du cinema o ‘dell’avvenire del cinema””, in *Premio Nuova Estetica* 2011, p. 79.

<sup>510</sup> *Ibidem*.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 85.



un movimento discontinuo che a sua volta condiziona la percezione di ciò che viene visto dall'occhio. Il montaggio in questo modo sottomette il potere evocativo dell'immagine alle sue esigenze, condizionando il contenuto e la forma. Il palinsesto che si viene a creare è frutto di una visione di insieme che da un lato chiarisce (Godard) e dall'altro esige uno sforzo in più, un aumento della consapevolezza (Jafa). Le immagini dipendono l'una dall'altra, ma il montaggio risulta “plasticamente godardiano” solo a metà: esalta l'alta definizione dei ritratti di Jafa attraverso il contrasto con il materiale *found-footage* a bassa definizione (fig. 41).<sup>513</sup>

Nell'opera c'è una stratificazione dell'immagine con il suono e la parola, uno schema mentale generato nella memoria dell'artista che mostra, in un accumulo disordinato di informazioni e ricordi, quello che la comunità afroamericana vede quotidianamente.

La struttura dell'opera risente di varie tecniche cinematografiche. A questo proposito, è importante sottolineare gli esordi nel mondo del cinema dell'artista, in particolare le sue collaborazioni con registi di alto livello quali Julie Dash,<sup>514</sup> Spike Lee, Stanley Kubrick tramite cui ha ricoperto incarichi molto importanti, come in *Daughters of the Dust* (Dash, 1992) dove Jafa era direttore della fotografia.<sup>515</sup> Queste collaborazioni hanno portato l'artista ad accentuare alcune specifiche modalità di costruzione dell'immagine, condizionando la sua produzione autonoma ben prima dell'approdo alla video arte. Infatti, Jafa è stato precedentemente autore di alcuni video musicali per artisti quali Solange Knowles e Jay-Z. In un video-clip per Solange *Don't Touch My Hair* (2016), ad esempio, scindendo le due parti del visuale e del sonoro si può riuscire a provare questa contraddittorietà tra musica e immagine, che allo stesso tempo rendono l'opera completa e intellegibile. Togliendo l'audio alla clip, infatti, ciò che si

---

<sup>513</sup> R. Lai, “Histoire(s) du cinema o ‘dell’avvenire del cinema’”, in *Premio Nuova Estetica 2011*, p. 87: per montaggio plastico l'autore qui intende l'intento di Godard di dare nuova vita alle immagini grazie agli espedienti del ralenti, ai lampeggiamenti da un'immagine all'altra, rimontando inquadrature di film del passato.

<sup>514</sup> In particolare, decisivo è stato l'incontro con la regista, la quale lavorava assieme ad altri filmmakers all'UCLA (Acronimo per University of California, Los Angeles) durante la seconda metà degli anni 70, cercando di portare l'attenzione del pubblico verso modalità cinematografiche proprie della cultura nera nell'obiettivo comune di creare un “Black cinema”. Il gruppo parte della “UCLA Rebellion” aveva tra i suoi componenti, tra gli altri: Charles Burnett, Haile Gerima, Larry Clark, Ben Caldwell. Per ulteriori informazioni: C. Rees, *For Arthur Jafa, Black art is the heart of America*, in “Sidney Opera House” 2019.

<https://www.sydneyoperahouse.com/digital/articles/art/arthur-jafa-interview-black-art-heart-of-america.html>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>515</sup> <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/biography-arthur-jafa/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

riesce a percepire principalmente è la grande quantità di movimenti sincopati dei personaggi che riprendono gesti che fanno parte del repertorio vernacolare afroamericano.<sup>516</sup> Nel video vi sono molti momenti di pausa, come delle immagini che richiamino a dei tableaux-vivant, movimenti che riflettono nella loro velocità gli inaspettati cambi di inquadratura, i personaggi incastonati e ridefiniti dal tenue colore delle loro vesti.<sup>517</sup>

Il ritmo di queste immagini è inusuale, specialmente nel loro obiettivo di fondersi con una musica che non ha nulla di sincopato: quei movimenti, quel ritmo che sembrava scaturire una congerie così sfrenata di suoni e voce, accompagna invece una melodia *tenue*, come i colori delle vesti dei personaggi. Alcuni, come Cassie Costa nella sua recensione su *The New Yorker*, hanno definito l'immagine come "non educata".<sup>518</sup> Questa caratteristica si ritrova anche in altre produzioni dell'artista, una di queste dello stesso anno di produzione del video per la Knowles: *Love is the Message, the Message is Death* (2016) (fig. 43 e 45).<sup>519</sup>

Quest'opera è considerabile l' "elemento complementare" di *The White Album* (fig. 42 e 44), come se fossero le due facce di una stessa medaglia. Per il suo esordio,<sup>520</sup> la forte

---

<sup>516</sup> Si invita a visitare il sito di Rashaad Newsome: *Shade Compositions* (2005-ongoing) al seguente link: <http://rashaadnewsome.com/performance/shade-composition-2009/>. Il focus dell'opera è tutto incentrato sul gesto come componente principale della *Blackness* per enfatizzare un determinato stato d'animo in una conversazione. La troupe formata da donne nere riproduce i gesti dal vernacolare afroamericano, l'artista registra questi gesti; successivamente Newsome diventa il conduttore, creando un'improvvisata orchestra multisensoriale costituita dai gesti delle donne, dal controller di un videogioco in funzione di bacchetta del maestro, dall'audio. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>517</sup> Cassie Costa, *The Profound Power of New Solange Videos*, in "The New Yorker" 2016. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-profound-power-of-the-new-solange-videos>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>518</sup> *Ibidem*.

<sup>519</sup> Anche in *Love is the Message, the Message is Death* assistiamo alla fusione di due opere, una musicale e una scritta, come in *The White Album*: la canzone degli MFSB, *Love is The Message* (1973) e al libro di Alice Sheldon, alias James Tiptree Jr., *Love is the Plan, the Plan is Death* (1973); l'opera viene presentata dopo le elezioni di Donald Trump come Presidente degli USA nel 2016; questo, in riferimento alla storia fantascientifica di Alice Sheldon, sembra che voglia ricondurre a un'America che tenta invano di resistere all'involuzione causata dall'inverno incombente, così come la situazione politica stava a sua volta presagendo. Allo stesso tempo, la canzone, dai toni allegri e vivaci, cerca di far intravedere un senso di speranza velata, cancellato però dalla seconda proposizione del titolo che svela i veri piani di questo messaggio: la morte. Ecco il riferimento di nuovo alla Sheldon e a un ulteriore libro: *Hagakure*; «pretending to be dead, black man» perché solo sembrando morto riceverai amore, in una condizione perennemente a metà tra l'essere vivo e il non esserlo.

<sup>520</sup> «"In my mind, most people after the election were waking up and going to work, and the Saturday morning was the first people had a moment to reflect on what had happened," Brown said. It was a true phenomenon, not unlike the release of *Daughters of the Dust*, but this time with social media. The nature of the short clips made it easily snapped for Instagram, but those stories stressed that *Love Is the Message* had to be seen in full and in person. Lines began to form as hundreds, and then thousands,

carica emotiva provocata dall'incontro di musica e immagine, la breve durata – circa sette minuti, l'opera permette una diffusione, una fruizione alquanto estese. Se in *The White Album* si parla di «far vedere la *Whiteness* con lenti oculari nere»,<sup>521</sup> qui assistiamo alla visione di ciò che rappresenta la *Blackness* attraverso quelle stesse *black lens*; Kanye West accompagna la narrazione con le parole in musica di *Ultralight Beam*, un brano che mescola Gospel e musica Rap, una preghiera che si cuce addosso alle immagini che immergono l'osservatore attonito, in momenti che si alternano tra grande raccoglimento della comunità, scene di violenza e pestaggi (fig. 45). Entriamo letteralmente nella dimora della *Blackness*, come entreremmo in un tempio: sempre fedele alle sue prerogative tradizionali di oralità della memoria. Sentiamo la musica, ne vediamo i movimenti, le pose, l'aspetto, ne ascoltiamo le parole e percepiamo che in fondo a tutto quello che può essere l'alone di gioia che sovrasta musicalmente ogni clip, c'è di più: c'è il sospetto che l'immagine ci stia tentando di urlare più forte del coro Gospel che quello che viene fatto vedere non è «the God dream».<sup>522</sup>

In *The White Album* manca completamente questa assonanza, questa armonia tra suono e immagine; il montaggio delle clip è funzionale a creare indirettamente disappunto in ciò che vediamo e sentiamo: il ritmo con cui le immagini scorrono sullo schermo è irregolare, la musica in sottofondo va e viene, senza farci capire bene cosa dobbiamo provare sia da un punto di vista melodico, sia da un punto di vista verbale.

Consideriamo, ad esempio, la contraddittorietà della prima canzone che appare nell'opera, *The Pure and the Damned* (2017) di Oneohtrix Point Never che recita insistentemente «The pure always act from love, the pure and the damned»:<sup>523</sup> grazie alla voce di un Iggy Pop computerizzato siamo proiettati in un mondo «utopico»,<sup>524</sup>

---

trekked up to Harlem to see the work that seemed to provide some catharsis for a city broken by the election, unable to figure out how we got there.

“They encountered a film that seemed to describe this country back to itself, and describe the underlying conditions of racism that produced that election, that produce the conditions that prejudiced people who could vote for that man,” Brown told me. “It was just extraordinary timing.”» in N. Freeman, *The Messenger: How a Video by Arthur Jafa Became a Worldwide Sensation—and Described America to Itself*, in “Artnews” 2018. <https://www.artnews.com/art-news/artists/icons-arthur-jafa-9971/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>521</sup> R. Gebreyesus, *Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in “The Guardian” 2018.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

<sup>522</sup> <https://genius.com/Kanye-west-ultralight-beam-lyrics>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>523</sup> Per il testo completo: <https://genius.com/Oneohtrix-point-never-the-pure-and-the-damned-annotated>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>524</sup> <https://genius.com/Oneohtrix-point-never-the-pure-and-the-damned-annotated>.

fino a quando il coinvolgimento visivo non si interrompe attraverso l'irruzione sullo schermo di Robert Pattinson che si confronta con una fiera;<sup>525</sup> il contatto visivo fa in tempo a manifestarsi nella scena che subito viene interrotto dal primissimo piano di un uomo barbuto, immobile, analizzato pazientemente dalla videocamera,<sup>526</sup> per poi passare a un ragazzo che scende dalla propria auto, entra in un edificio e poi, dopo molto tempo, dato il cambiamento di luminosità, esce dalla stessa porta da cui è entrato.<sup>527</sup> Tutto ciò avviene sotto il flusso musicale della stessa canzone degli Oneohrix. L'accostamento diventa stridente e per ogni immagine suggestiva avremo sempre una clip che in qualche modo disturberà il nostro sguardo: a video inoltrato viene mostrato l'intervento di una ragazzina bianca che accusa i suoi "haters" di averla attaccata ingiustamente per il suo atteggiamento che riprende quello tipico di una persona nera, affermando: «you can be a color, but you can't act a colour!». Ciò, non solo per quanto riguarda la ragazzina, ma principalmente quando personaggi come lei parlano all'interno dell'opera, è enfatizzato dall'interruzione del sottofondo musicale – nell'opera vi è un altro riferimento agli Oneohrix Point Never con il brano *Animals* (2015) correlato anch'esso dal videoclip originale – e raramente, se non per i due filmati più lunghi che compongono il video, l'artista deciderà di sovrainporre un'altra immagine nel momento in cui il sonoro attirerà la nostra attenzione. Quando viene data la parola al personaggio cubano (erroneamente definito come *Dixon White*) affermando che l'America deve prendere atto della propria condizione di paese suprematista bianco, con un regime fondato principalmente sulla paura dell'Altro, le parole cozzano con le immagini dei ritratti di Jafa, puliti, semplici e analizzati fino al minimo dettaglio.

Assistiamo al cambiamento di ritmo, del rapporto tra immagine e suono, a seconda della positività o della negatività del soggetto. Alcuni intervistatori hanno addirittura ipotizzato un possibile contrasto tra l'alta e la bassa definizione dell'immagine come metafora della bassa o alta moralità del personaggio, affermazione ampiamente discutibile se si pensa alle varie clip che vengono in risposta alla stragrande

---

<sup>525</sup> «A goateed Robert Pattinson faces off with a feral creature in one shot; in the next, a bearded white man stares sidelong into the camera as it pans with excruciating patience across his face.» I. Muhammad, *Whiteness and Aesthetic Failure: Arthur Jafa's The White Album*, in "SFMOMA" 2019. <https://openspace.sfmoma.org/2019/02/whiteness-and-aesthetic-failure-arthur-jafas-the-white-album/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> *Dylann Roof Shooting Footage Shows Him Enter, Exit Church*. [https://youtu.be/IB6dwYx\\_dFM](https://youtu.be/IB6dwYx_dFM)

maggioranza di personaggi negativi, anch'esse di bassa qualità, fatta eccezione per i ritratti.

### 3.2.2 Memorie d'archivio: l'analogo e l'opposto. Gerhard Richter e Artur Jafa

L'inizio della collezione di immagini di Arthur Jafa, come lui stesso afferma più volte, è un evento non tanto legato alla sua produzione artistica, quanto radicato nel passato, quando, ormai adolescente, si rende conto che la grande quantità di immagini che da sempre aveva conservato, aveva necessità di essere riordinata.<sup>528</sup> Prendono così vita i cosiddetti *Books* (fig. 47), inizialmente in forma cartacea e successivamente digitalizzati. Il contenuto di questi enormi compendi è vario ed eterogeneo, principalmente incentrato, come l'artista farà notare, sulla storia personale della sua vita e il rapporto con la società americana.<sup>529</sup>

I *Books* sono il nucleo centrale della sua poetica, l'elemento primario per la creazione delle sue opere: attraverso la loro consultazione l'artista riesce a creare quelle associazioni casuali che condurranno a termine il suo lavoro. Le affinità con altre raccolte di immagini sono numerose: da Aby Warburg (fig.46) a Godard a Richter (fig. 48). Sebbene, infatti, l'artista affermi di non essere d'accordo sulla definizione in senso archivistico del suo catalogo d'immagini,<sup>530</sup> sono innegabili le caratteristiche che rendono i *Books* molto simili ai grandi atlanti che hanno popolato la storia del Novecento.

In particolare, si fa riferimento all'*Atlas* di Gerhard Richter che prende vita già dal 1962. L'artista tedesco inizia la sua raccolta di immagini in modo casuale, fino ad arrivare a una meticolosa archiviazione che ha dato vita a una collezione organica in

---

<sup>528</sup> C. Rees, *For Arthur Jafa, Black art is the heart of America*, in "Sidney Opera House" 2019. <https://www.sydneyoperahouse.com/digital/articles/art/arthur-jafa-interview-black-art-heart-of-america.html>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>529</sup> N. Freeman, *The Messenger: How a Video by Arthur Jafa Became a Worldwide Sensation—and Described America to Itself*, in "Artnews" 2018. <https://www.artnews.com/art-news/artists/icons-arthur-jafa-9971/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>530</sup> *Ibidem*. - «Personally, I'm a little resistant to framing what I do as archival. Yeah that's a curatorial dimension to it for sure but I mean in art – you're curating the notes if you're a musician. If you're a painter you're choosing the pigments you use. You always have to make choices. And in terms of film the raw material of film is blocks of images. So, I've been mining repositories like YouTube and other social media. I'm not sure social media's an archive in the classical sense. Typically, archives are repositories of material that first of all are not public. They're generally private and you need permission to access».

continua evoluzione.<sup>531</sup> Per entrambi gli artisti queste raccolte hanno il fine di riunire modelli per le loro opere, nonostante il medium con cui quest'ultime vengono prodotte influenzi il diverso utilizzo specifico che ne deriva. Richter, infatti, utilizza le sue fotografie come modelli per la successiva opera pittorica,<sup>532</sup> mentre i video e le fotografie di Arthur Jafa sono utilizzate come materiale da impiegare direttamente nella costruzione dell'opera, non subendo il contenuto nessun trapianto a livello mediale, ma continuando la sua esistenza con una svolta per il suo significato contenutistico e formale.<sup>533</sup>

Un esempio del metodo di produzione applicato da Jafa è la sua prima opera video-artistica, *APEX* (2013). Si intuiscono le modalità compositive che poggiano su solide basi cinematografiche,<sup>534</sup> dove l'immagine è il perno attorno a cui ruotano tutte le altre componenti. L'opera in analisi è stata definita un compendio visuale digitalizzato, una parte della sua immensa raccolta di immagini cartacee.<sup>535</sup> Nella catalogazione l'artista rimane fedele alla logica per cui un'immagine "desidera" essere accostata all'altra per esplicitare il suo significato autentico. Ne nasce così, quasi automaticamente per l'artista, un "atlante di memorie" personali e storiche.

In otto minuti di filmato appaiono immagini apparentemente montate senza alcuna connessione, accompagnate da un sottofondo monotono, da una "vibrazione sonora".<sup>536</sup> Assistiamo all'intervento implicito e inconscio del nostro cervello: la sequenza sonora che viene utilizzata come sottofondo dell'opera, infatti, ha sempre la stessa tonalità, la stessa intensità e vibrazione; nonostante questo, dopo pochi minuti il cervello inizia a costruire una "melodia di base" per dare un senso a questo suono neutro che si affianca a ogni elemento figurativo.<sup>537</sup> È il trionfo della comunicazione

---

<sup>531</sup> C. Baldacci, 2004 p. 207.

<sup>532</sup> *Ibidem*.

<sup>533</sup> A. Sekula "Photography between labour and capital", *The Photography Reader* edito da Liz Wells 2002, p. 444: «una delle caratteristiche della fotografia [si aggiunge anche il video nel caso di Jafa] è che l'autorialità delle immagini individuali e il controllo e il possesso degli archivi non risiede solitamente nelle mani dello stesso individuo. [...] sono richiesti nuovi proprietari, sono promesse nuove interpretazioni.»

<sup>534</sup> Hans Ulrich Obrist, *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, Moderna Museet 2016. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

<sup>535</sup> *Ibidem*.

<sup>536</sup> *Ibid*. L'opera è stata ufficialmente creata da Malik Hassan Sayeed e Kahlil Joseph che, secondo le parole dell'artista, avevano creato una timeline di queste immagini che lui insistentemente modificava e cambiava di posto, accostandole l'una all'altra.

<sup>537</sup> Z. Cielatkowska, *Affecting the Body*, in "Kunstkritykk" 2019. <https://kunstkritykk.com/affecting-the-body/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

visuale. Il suono che si adatta al movimento dell'immagine, un movimento non casuale che ci porta a percepire in modo specifico ciò che abbiamo davanti ai nostri occhi.

Il metodo di catalogazione delle immagini in Jafa sembra coincidere con Richter: entrambi non ricercano precisamente quelle immagini che conservano, ma la catalogazione è metodica, dividendo le immagini secondo il contenuto o le idee e i legami che ne scaturiranno successivamente.

Gli archivi (o i compendi in generale) stabiliscono la sovranità dell'immagine le cui principali correnti di potere sono difficili da percepire, se non, come nel caso di Jafa, attraverso lo choc del montaggio, quando le immagini sono poste in accordi disorientanti l'una accanto all'altra.<sup>538</sup>

In questo modo ci troviamo davanti a un vero e proprio taccuino, un quaderno degli schizzi che «custodisce riproduzioni meccaniche e oggettive di ciò che della realtà l'artista vuole ricordare».<sup>539</sup> L'idea di archiviazione di Richter corrisponde alle esigenze della sua poetica, alle influenze novecentesche quando in America l'artista entrava in contatto con il movimento Fluxus, la Pop Art e le neoavanguardie americane, nei riguardi di una fotografia d'archivio considerata come un ready-made.<sup>540</sup> Anche in Arthur Jafa, per *The White Album*, così come in *APEX, Love is the Message, the Message is Death*, le immagini diventano dei ready-made, riattivate attraverso lo spostamento della loro destinazione d'uso originaria e inserite all'interno di un nuovo contesto. Le immagini raccontano avvenimenti, oltre ad assolvere la funzione di modelli e soggetti delle opere; sono documentatrici di una situazione storica, di un evento personale, registrando il mondo così come appare, a volte, per Jafa, secondo un punto di vista inusuale rispetto alla mentalità occidentalistica.

A livello percettivo, il taglio che Richter dà alla fotografia è improntato alla nostalgia, al ricordo, alla positività della memoria e dell'esperienza passata e, anche quando ciò non è possibile,<sup>541</sup> si ha la tendenza a percepire l'istituzionalizzazione dell'immagine

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 445

<sup>539</sup> C. Baldacci 2004, p. 208.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>541</sup> A questo proposito, è utile ricordare l'opera che Richter aveva preparato per il Parlamento di Berlino: *Reichstag* (1997). L'installazione prevedeva l'uso delle fotografie raffiguranti i campi di concentramento, per farne una sorta di grande pannello scultoreo come monito della storia tedesca. Nonostante i vari rimaneggiamenti avvenuti nel tempo, l'artista non è mai riuscito a esporre l'opera a causa del grande peso storico che quelle immagini portavano nelle loro raffigurazioni.

all'interno della Storia, anche se frammentaria,<sup>542</sup> per Arthur Jafa il conservare immagini è un atto rivoluzionario che, per quanto non voglia essere principalmente politicizzato e politicizzante, vuole risvegliare le coscienze e portare a una riflessione. In entrambi gli artisti non c'è nessun riferimento a fatti, persone e luoghi in modo esplicito, volendo sviluppare il loro pensiero che, necessariamente, non può risultare per tutti comprensibile.

Entrambi possono essere considerati due tra le tante ramificazioni di questa pratica che vede la storia al centro che si dipana e si conserva attraverso il lavoro di artisti e storici dell'arte: l'idea di creare un apparato di immagini e documenti che, per quanto non sia definibile dall'artista come lavoro d'archivio permette di conservare la memoria storica da diversi punti di vista.

### **3.3 Percepire, incorporare, interpretare: reazioni del pubblico**

Secondo quanto affermato da R. S. Nelson in *The Discourse of Icons, Then and Now* la percezione e l'interpretazione dello spettatore sono costituite da fattori che abilitano la comunicazione tra osservatore e opera, attraverso quell'insieme di azioni che sono, rispettivamente, citando Roman Jakobson: contesto, referente, contatto e codice.<sup>543</sup>

I casi, per entrambe le opere, che verranno analizzati in questa sezione si ricollegano a questo metodo di studio per capire come sia possibile che nella mente emergano determinati collegamenti, anche fallaci a livello contenutistico, ma essenziali per un' corretta interpretazione a livello emotivo ed empatico delle immagini. I dieci anni che dividono le opere dei due artisti sono significativi per mostrare come la tematica dell'altro, della memoria e dell'identità vengano affrontate con mezzi comuni, ma maneggiati diversamente nel tentativo di far riflettere sia in *Hunger* che in *The White Album* non solo su ciò che direttamente il nostro sguardo esperisce nelle opere, ma utilizzandole come strumento per andare oltre l'interpretazione diretta in un gioco di richiami e ridefinizioni.

Anne Goarzin afferma nel suo saggio che il primo elemento da osservare relativo a *Hunger* è il passaggio dal *Linguistic* al *Pictorial Turn*.<sup>544</sup> Lo spettatore è infatti maggiormente portato a dare attenzione al visibile che al verbale: in *The White Album*, ad esempio, questo espediente è funzionale a una re-significazione della parola,

---

<sup>542</sup> C. Baldacci 2004, p. 211.

<sup>543</sup> R. S. Nelson 1989, pp. 144-145.

<sup>544</sup> A. Goarzin 2014, p. 86.



utilizzata non come mezzo per capire, ma come elemento da analizzare grazie all'immagine; *Hunger*, come detto precedentemente, rappresenta la mancata capacità di dialogo che si trasforma in una primitivizzazione dell'umano, riscattatosi solo tramite il linguaggio del corpo, un linguaggio fatto di gesti, visibilità, scomparsa. Come osservatori ci viene richiesto di dare il nostro contributo a ogni rappresentazione, attraverso la riserva di immagini a cui attingiamo nella nostra mente.<sup>545</sup> Questi riferimenti, che vengono chiamati da Oliver Sacks "reminiscenze", sono responsabili della nostra comprensione della situazione: le cose che vediamo fanno scattare in noi collegamenti tra immagine audio-visiva e ricordo, provocando l'emergere di determinate emozioni.<sup>546</sup> Infatti, che si tratti di McQueen come di Jafa, le immagini che vediamo non sempre sono riconducibili a qualcosa di consueto e l'unico modo che abbiamo per interpretarle e dargli un senso è captare quelle intercettazioni che possano ricondurle a qualcosa di familiare, di già catalogato.<sup>547</sup>

### **3.3.1 La parola e l'immagine in *Hunger* e *The White Album* tra equilibrio e instabilità.**

Cosa ci dice tutto ciò della comunicabilità dell'immagine? Come simbolo,<sup>548</sup> riesce a trasmettere o nascondere molte più cose della parola scritta in un discorso razionale,<sup>549</sup> è un medium, un mezzo per lo spettatore di interagire con il suo presente, capirne i risvolti e le situazioni.<sup>550</sup> In questo modo si avvalorava ancora di più l'utilizzo di interpretazioni fallaci che possano ricondurre il pubblico a creare connessioni con la sua esperienza personale producendo, attraverso queste associazioni, legami sempre più forti che lo porteranno a una corretta comprensione generale. Nel caso di *Hunger*, ad esempio, è interessante il continuo riferimento alla storia dell'arte rinascimentale e

---

<sup>545</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 165.

<sup>546</sup> Per esempi riguardanti il fenomeno della reminiscenza si veda: O. Sacks, *Musicofilia: racconti sulla musica e il cervello* (2009); qui ripresa una riflessione a pp. 61-62.

<sup>547</sup> *Ibid.*, pp. 165-170.

<sup>548</sup> Qui si richiamano le teorie di C. S. Peirce sulla distinzione tra indice e icona; secondo questi studi, le immagini sono classificabili come icone in quanto simboli che hanno una relazione arbitraria con il significato. Per ulteriori informazioni si veda: C. Marra (2006), *L'immagine infedele* e R. S. Nelson 1989, *The discourse of icons. Then and Now*.

<sup>549</sup> E. H. Gombrich 1985, pp. 172-73.

<sup>550</sup> «un modo del credente di interagire con Dio e capire i suoi insegnamenti, è un medium attraverso cui Dio e il credente interagiscono.» R. S. Nelson 1989, p. 148.

barocca, o il parallelo con la tragedia greca,<sup>551</sup> si tratta di associazioni ingannevoli, come l'interpretazione negativa dei ritratti in primo piano in *The White Album*, che aiutano lo spettatore nel momento in cui si trova di fronte a qualcosa di nuovo, non usuale a livello comunicativo.

Quali meccanismi può attuare il nostro inconscio per permetterci di interpretare qualcosa quando il maggiore mezzo di comunicazione, ovvero il linguaggio, viene relegato ad ausiliare o, addirittura, utilizzato come soggetto da ridefinire oltre i suoi mezzi espressivi consueti? Ci troviamo di fronte a due opere estremamente diverse; *Hunger* utilizza, come già precedentemente affermato, la parola *nell'*immagine per mostrarne l'inutilità in contesti in cui vengono a mancare le più basiche regole di convivenza umane. *The White Album* mostra, in un contesto quotidiano, presente in America, privo di architetture o barriere edili, la parola come motore della disumanizzazione, della supremazia di un genere sull'altro, considerando che il materiale stesso di cui è composta fa parte della grande "famiglia" globalizzata della rete, e tenta di ridefinire lo stesso linguaggio verbale e le sue convenzioni tramite la visione e la condanna implicita del contesto in cui viene utilizzato.

C'è, dunque, come si può evincere dai paragrafi precedenti relativi a entrambe le opere, un disequilibrio, testimone di un'evoluzione delle modalità di comunicare per immagini e del ruolo della parola *nelle* e *con* le stesse: se inizialmente si fa vedere per far capire che non è più possibile comunicare verbalmente, successivamente, preso atto di questa impossibilità ineluttabile, si passa a trovare nuovi modi per definire quelle stesse parole che a livello comunicativo sono diventate inutili. Ridefinire, in questo caso, non vuol dire cambiare di significato, ma scegliere che un determinato concetto sia positivo o negativo.

Quali metodi utilizzano i due artisti-registi per colpire lo spettatore e provocare in lui una riflessione?

Rosalind Krauss in *Inconscio ottico* affermava che la visione è a suo modo una forma di cognizione;<sup>552</sup> oltre la percezione superficiale delle cose, nella nostra mente, ciò che

---

<sup>551</sup> Si citano qui: S. O'Hagan, *McQueen and Country*, in "The Guardian" 2008. [McQueen and country | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020]; D. Lim, *History through an Unblinking Lens*, in "The New York Times" 2009. ['Hunger,' Steve McQueen Views Bobby Sands's Story Through an Unblinking Lens - The New York Times \(nytimes.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020]; N. Khatami 2015.

<sup>552</sup> R. Krauss 2008, p. 15.

ha contribuito a formare il ricordo – significante – avrà la forma di un oggetto che rappresenti ciò che il soggetto – lo spettatore – ha intercettato nell’immagine, attraverso “ricordi di copertura”.<sup>553</sup> Se, ad esempio, applichiamo ad *Hunger* le nostre interpretazioni artistiche, ricorriamo a tali ricordi.

La visione come forma di cognizione è lo strumento di cui lo spettatore si avvale per capire e confermare, in accordo con quanto mostrato dai due artisti. In particolare, analizzando ciò che fa nascere questo rapporto tra immagine e parola nelle due opere, si procederà a un esame degli elementi visuali, delle fonti che hanno costruito la narrazione delle due opere e che possono essere ulteriormente elette come fonti che custodiscono il cuore del messaggio sia in *Hunger* che in *The White Album*.

Qual è stato il ruolo dei media nella elaborazione delle opere di McQueen e Jafa? Entrambi utilizzano quelli che John Lynch chiama nella sua opera “news media”,<sup>554</sup> in particolare le immagini televisive per McQueen e le immagini provenienti dal mondo della rete per Arthur Jafa. Uno dei ruoli maggiori è quello di fonte storica: nel caso della televisione siamo di fronte al medium della ripetizione per eccellenza,<sup>555</sup> uno strumento molto potente nella formazione della memoria. L’immagine digitale, d’altro canto, è il frutto di un potente strumento di comunicazione di massa a basso livello mnemonico, inversamente proporzionale alla grande quantità di materiale caricato e caricabile, fruito e fruibile.

L’immagine televisiva è doppiamente cardine per *Hunger*: come ricordo nel passato e come informazione nel presente, è il nucleo centrale su cui si costruisce la volontà di narrare le vicende nella Maze Prison di Long Kesh.

Ciò che spinge alla creazione dell’opera, la cui produzione è iniziata nel 2003<sup>556</sup>, sono i fatti di Guantanamo e Abu Ghraib,<sup>557</sup> portati all’attenzione mondiale uno dopo l’altro

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, pp. 67-69.

<sup>554</sup> Con il termine “news media” l’autore fa riferimento all’insieme di media che si concentrano sulla diffusione di notizie a un determinato pubblico, sia esso generale o specifico. Per ulteriori informazioni si rimanda al testo completo: J. Lynch 2014, pp. 95-110.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>556</sup> H. McDonald, V. Thorpe, *Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes*, in “The Guardian” 2008. [Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

<sup>557</sup> Il primo di questi scandali proviene da Guantanamo, dove, già quattro mesi dopo l’attacco dell’11 settembre, un aereo cargo porta i primi prigionieri nelle celle della base militare. Vi è un blocco specializzato nella detenzione di persone ritenute politicamente pericolose, di cui però non si attesta lo status di prigioniero politico, né si rispettano i diritti fondamentali o le regolamentazioni imposte dallo

proprio tramite il mezzo televisivo. Da ciò si evince che l'obiettivo dell'artista sia di far riflettere il pubblico sulla assenza moralità nell'applicazione di metodi di tortura fisici o psicologici ai carcerati.<sup>558</sup> Come sottolineato da Pinotti e Somaini, il caso di Abu Ghraib spicca tra gli altri per le conseguenze mediatiche e giuridiche che per la prima volta coinvolgono direttamente l'immagine come testimone diretta della verità e della storia.<sup>559</sup>

Che si parli della Maze Prison o di Guantanamo e Abu Ghraib assistiamo allo stesso meccanismo d'azione: abusi fisici, psicologici, umiliazioni e intimidazioni con ogni mezzo. I prigionieri diventano degli invisibili, i centri di detenzione dei non-luoghi, spazi senza legge.<sup>560</sup> A livello mediatico parliamo di individui che, come afferma Hito Steyerl in *November* (2004) subiscono una «resurrezione filmica con l'immagine»:<sup>561</sup>copiati e riprodotti da giornali, nei video, su internet.<sup>562</sup> Bobby Sands o l'uomo incappucciato di Abu Ghraib sono diventati un'immagine che ha subito la stessa sorte, cruciale il ruolo della televisione e dei telegiornali.<sup>563</sup> L'immagine ha implicazioni politiche pesanti, ridefinisce i regimi del visibile e della memoria.<sup>564</sup> Lynch insiste molto su questo aspetto di censura o di reindirizzamento a informazioni parziali in una vera e propria “guerra alle immagini” come testimonianze. Secondo

---

stesso stato americano, forte del fatto che la stessa base di Guantanamo si trova al di fuori della legislazione statunitense. Le cause e i termini di detenzione, inoltre, non sono conformi con le principali convenzioni internazionali, tra cui la Convenzione di Ginevra del 1949.

Il caso di Abu Ghraib, invece, viene alla luce nell'aprile del 2004; anche qui assistiamo alla sistematica violazione dei diritti umani tramite torture, abusi fisici e umiliazioni sessuali. Molta della documentazione fotografica rinvenuta a testimonianza di questo scandalo era stata creata dagli stessi torturatori, seguendo il modello, citato da A. Pinotti e A. Somaini dell'«io c'ero».

Per ulteriori informazioni si veda: A. Pinotti, A. Somaini 2016, D. M. Amann 2005.

<sup>558</sup> E. McNamee 2009, p. 282.

<sup>559</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 246.

<sup>560</sup> D. M. Amann 2005, p. 2091.

<sup>561</sup> Nel caso della Steyerl, l'affermazione era rivolta alla sua amica Andrea/Sehit Ronahi, combattente nella resistenza curda, uccisa nel 1998 durante un conflitto con l'armata turca. La sua immagine è diventata simbolo di martirio per la resistenza curda. Per ulteriori informazioni si veda: Steyerl 2004, *November*, [Hito Steyerl, November, 2004 on Vimeo](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021; T. J. Demos, 2009, p. 18].

<sup>562</sup> *Ibidem*.

<sup>563</sup> Tutto ciò è avvenuto nonostante i successivi divieti e le pesanti restrizioni imposti dal 1988 da parte del Governo britannico che limitava, se non oscurava, le notizie e testimonianze relative alla questione dell'I.R.A. e i loro diretti sostenitori. Per ulteriori informazioni si veda J. Lynch 2014.

<sup>564</sup> T. J. Demos 2009, p. 19.

l'autore vi è infatti un conflitto che costruisce la trama delle notizie con specifiche intenzioni di propaganda.<sup>565</sup>

Infatti, l'immagine televisiva ha giocato in quegli anni, per quanto riguarda almeno la vicenda dei *Troubles*, un ruolo importantissimo nel definire la memoria di coloro che erano contemporanei agli eventi e ne erano coinvolti in secondo livello come "spettatori" o "partecipanti passivizzati". Non solo i media hanno colpito a tal punto Steve McQueen da far riemergere il ricordo dell'immagine di Bobby Sands durante il suo sciopero della fame, ma anche altri sono stati colpiti allo stesso modo; uno di loro è Richard Hamilton, il quale è autore di un'opera, *The Citizen* (1983), direttamente ispirata ai detenuti della Maze Prison. Hamilton descrive perfettamente cosa un osservatore avrebbe provato vedendo tramite il mezzo televisivo cose di cui aveva fino a quel momento solo sentito parlare:

«What we had heard of the blanket protest, mainly through the propaganda agencies of Sinn Fein, could not prepare us for the startling photographic documentation on TV. The picture presented, first by Granada Television and later by the BBC, was shocking less for its scatological content than for its potency. An oft-declared British view of the IRA as thugs and hooligans did not match the materialisation of Christian martyrdom so profoundly contained on film. One became acutely aware of the religious conflict that had resulted in civil inequalities that gave a platform for IRA activity. The symbols of Christ's agony were there, not only the crucifix on the neck of the prisoners and the rosary which confirmed the monastic austerity but the self-inflicted suffering which has marked Christianity from the earliest time.<sup>566</sup>»

Hamilton cerca di prelevare uno dei pochi istanti ripresi nella Maze Prison, quei 90 secondi di footage di cui ogni ricercatore ha dovuto usufruire come unica prova visuale, i corpi dei due detenuti, nel loro momento di "Passione" che li coinvolgeva a livello spirituale e fisico e di riproporli proprio secondo quella soggettività "decorativa" che Hamilton aveva affermato caratterizzasse ogni detenuto nel ricoprire le pareti della propria cella.

---

<sup>565</sup> Tutto questo provoca una limitazione per lo spettatore, una dipendenza da fonti parziali che aumenta la probabilità di cadere in un'interpretazione fallace presa come conferma dei fatti andando geograficamente sempre più lontano dall'epicentro in cui si svolgono le vicende. J. Lynch 2014, p. 96.

<sup>566</sup> S. Snoddy 1993, pp. 164-65.

McQueen estrae dall'intera vicenda dei *Troubles* uno degli avvenimenti più importanti e lo eleva a esempio universale. Tutto questo è possibile grazie a un cambiamento di prospettiva che coinvolge le reazioni del pubblico e le reazioni del governo. Sotto questo aspetto, è interessante l'affermazione di Bargu, qui viene accolta favorevolmente, riguardo alle reazioni che si sono avute dalla Thatcher durante i *Troubles* a confronto con la reazione americana a Guantanamo e Abu Ghraib: il primo ministro britannico ha infatti sempre mantenuto un certo distacco e freddezza nei confronti della Maze Prison, mentre Obama, in carica dal 2008, ha pubblicamente condannato Guantanamo, così come aveva fatto il suo predecessore, George W. Bush.<sup>567</sup> L'evento in sé sparisce dunque dalla storia e si collega a memorie diverse, questo fa sì che si possano utilizzare gli avvenimenti in modo cronologicamente più libero.<sup>568</sup>

Se per Steve McQueen l'immagine televisiva era fonte e oggetto di dibattito per *Hunger*, ovvero era anche il soggetto privilegiato a cui prestare attenzione e riflettere dopo la fine dell'opera, per Jafa l'immagine digitale ha un ruolo documentaristico. È un elemento che prova, conferma la necessità di una ridefinizione del linguaggio in chiave non più suprematista bianca, ma consapevole che esista un'altra via di comunicazione, che quella stessa clip utilizzata come prova di determinati atteggiamenti che inficiano la razza e l'identità di un "altro", è non solo oggetto, ma anche mezzo per arrivare al fine ultimo. Ciò non è rappresentato tanto dalla conferma del contenuto dell'immagine, quanto da un cambiamento che deve essere attuato, in modo che certe immagini e certe parole vengano utilizzate o meno nel modo appropriato, nel rispetto di ogni individuo parte della comunità americana, che sia essa *Blackness* o *Whiteness*, anzi proprio in funzione di eliminare questo dualismo, o modificarne il significato come non discriminatorio.

Un futuro privo di disparità, così come programmato da Tim Berners, il creatore del world wide web: condivisione, non gerarchizzazione, uso sociale delle informazioni.<sup>569</sup> Jafa sembra diventare l'ambasciatore di questa triade di concetti:

---

<sup>567</sup> B. Bargu 2014, p. 8.

<sup>568</sup> Una delle scene più eclatanti è proprio quella che rappresenta l'incipit del film: quando noi sentiamo e vediamo un gruppo di persone che sbatte dei coperchi di metallo a terra. La scena riprende un episodio realmente accaduto, presente in tutte le testate giornalistiche del tempo subito successivo alla morte di Bobby Sands. J. Lynch 2014, p. 104.

<sup>569</sup> A. Guntherth 2016, p. 98.

utilizza in modo non gerarchico informazioni ottenute tramite la ricerca digitale in internet. I suoi filmati sono rintracciabili per la maggior parte nelle piattaforme streaming più usate nel mondo e sui diversi social: da Youtube a Instagram a Facebook; cosa hanno in comune questi siti? L'idea di partenza. Youtube, ad esempio, era stato ideato come piattaforma in cui poter "esprimere se stessi", tuttavia, come afferma lo stesso Guntherth, ben presto lascia spazio alla condivisione di materiale copiato e ricondiviso quali film, video, dvd.<sup>570</sup>

Come si è arrivati a poter accedere liberamente a determinati contenuti e di usufruirne come più ci piace? Paradossalmente è l'emergere della parola, con il sopravvento della conversazione, che si impone come strumento di promozione dei file. Il dialogo diventa il principio guida della comunicazione, mentre l'appropriazione è il vincolo principale per riuscire a creare contenuti sempre diversi.<sup>571</sup> Jafa si appropria a sua volta di filmati di altri utenti che hanno caricato i loro contenuti sulle varie piattaforme, come precedentemente citato, operando un remix dei file che è possibile solo all'interno di un meccanismo in cui l'importanza maggiore viene data al montaggio più che al contenuto in sé. In questo processo è abolita ogni distinzione tra vero e falso, tra reale e immaginario.<sup>572</sup>

«ciò che determina la risposta alla domanda non è la domanda in quanto tale [...]: è il senso che a tale domanda attribuisce colui al quale è stata posta, è quindi l'idea che il soggetto interrogato si fa sulla tattica più appropriata da adottare per rispondere in funzione dell'idea che egli si fa delle aspettative di interrogazione»<sup>573</sup>

Diventa così impossibile distinguere ciò che dipende dalla conoscenza oggettiva e ciò che dipende da un intervento tecnico dell'artista.<sup>574</sup> Fino a che punto l'immagine di Robert Pattinson è collegata alla canzone degli Oneohtrix Point Never? In che modo possiamo capire il legame tra un ritratto che appare improvvisamente nel bel mezzo di una conversazione istituita da un altro individuo, idealmente, in un altro video? Capiamo così che questa cultura del montaggio, in cui si colloca esplicitamente anche Jafa, ha a che fare con la viralità dei file: la quantità delle riprese contano più della fonte che spesso viene soppiantata e rimaneggiata al punto da renderla

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>571</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>572</sup> J. Baudrillard 2002, p. 76.

<sup>573</sup> Citazione da M. Tort, *Quotient Intellectuel*, in J. Baudrillard 2002, p. 76.

<sup>574</sup> *Ibidem.*

irriconoscibile,<sup>575</sup> il processo di significazione è dato dal medium, si instaura una “comunicazione tattile”.<sup>576</sup> Quest’ultima però, non è al pari della “tattilità figurativa” di McQueen, ma fa parte di un’evoluzione verso e nel mezzo digitale: il tatto stesso perde il suo valore sensoriale, è sinonimo di sollecitazione visuale, di cattura dell’attenzione.<sup>577</sup>

L’individuo non è più padrone del significato sommo. Come si vedrà successivamente con la parola per McQueen, siamo anche qui di fronte a un’arma a doppio taglio: infatti, nell’opera di Jafa l’idea che la condivisione sia il fondamento di tutta la cultura digitale porta l’individuo a non essere più padrone dei propri contenuti nel momento stesso in cui si decide di pubblicarli.<sup>578</sup> Una volta postato su una piattaforma un qualsiasi tipo di documento, ogni persona, in virtù delle normative stesse di ogni sito che ne permettono la riproduzione, il salvataggio o la ri-condivisione, può appropriarsi non solo dell’oggetto virtuale, ma del suo significato, distorcendolo e remixandolo a suo piacimento, scovando diversi aspetti del contenuto che non saranno errati per il semplice fatto che l’oggetto pubblicato non ha nessuna qualità particolare se non il suo riutilizzo come mezzo di comunicazione del proprio messaggio personale.<sup>579</sup>

### 3.3.2 Percezione visiva e percezione sonora

In *Hunger*, uno degli elementi visuali che contribuiscono all’attivazione della percezione dello spettatore è l’uso delle mani. Queste ultime portano lo spettatore a fare esperienza di una visualità tattile,<sup>580</sup> consentendogli di attivare determinati meccanismi neurologici che provocheranno in lui delle reazioni empatiche fisiche che si trasformeranno successivamente in reazioni empatiche emozionali, incorporandolo all’interno della narrazione.<sup>581</sup> Come riesce l’immagine a creare le condizioni affinché la visione sperimenti questo sconfinamento nel senso del tatto?

---

<sup>575</sup> A. Guntherth 2016, p. 111.

<sup>576</sup> J. Baudrillard 2002, p. 77.

<sup>577</sup> *Ibidem*.

<sup>578</sup> S. Sontag 2004, p. 41.

<sup>579</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, p. 40 in A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 246.

<sup>580</sup> C. Ickes, G. D. Shaw 2016, pp. 148-153.

<sup>581</sup> Si farà riferimento ai casi studio degli studiosi Freedberg e Gallese più avanti. Per adesso è importante precisare che questi meccanismi neurologici si riuniscono sotto il concetto di sistema di neuroni specchio. Per ulteriori informazioni si veda: D. Freedberg, V. Gallese, “Movimento, emozione ed empatia nell’esperienza estetica”, in A. Pinotti, A. Somaini *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo* 2009, pp. 332-346.



Per ogni sezione del film, vi sono dei momenti cruciali dove l'uso di questa tecnica è particolarmente significativo e si approfondisce quando, dalla percezione fisica, si passa alla fisicalizzazione e "attivazione" dello spettatore tramite una sua maggiore immersione e incorporazione nella vita e negli stessi corpi dei personaggi.

Come detto precedentemente, il film è costruito per enfatizzare la sensibilità tattile dello spettatore: noi sentiamo di riflesso ciò che ci viene mostrato di sentire. Ciò si verifica fin dalle prime scene quando vediamo Raymond Lohan che immerge le proprie mani, ripetutamente, in momenti diversi, dentro al lavandino pieno d'acqua: la prima sensazione che abbiamo è quella di difficoltà nell'immersione e ci chiediamo se sia un rituale personale, o la conseguenza di qualche azione violenta. Solo dopo la scena del bagno forzato a Bobby Sands capiamo, rivedendo la stessa identica azione ripetersi, con lo stesso respiro pesante, con la stessa inquadratura, ma in uno spazio diverso e con caratteristiche differenti (come il sangue sulle nocche), che quel fastidio che percepiamo era giustificato dalle ferite che si stavano risarcendo e che vengono di volta in volta riaperte.

Tutto ciò è ulteriormente sottolineato dal montaggio delle scene: l'inquadratura delle mani di Raymond è poco sopra la spalla del personaggio, in un close-up estremamente intimo. Le mani si avviano lentamente verso l'acqua, tese, aperte, con i palmi rivolti verso il basso e, nella scena dove le nocche sono insanguinate, a causa dei suoni che circondano l'immagine (respiro pesante, grugniti della guardia al contatto con l'acqua, e la successiva inquadratura che ne mostra l'espressione contratta) veniamo automaticamente presi e immersi anche noi, come spettatori, nel dolore fisico di Lohan. L'immagine è silenziosa e questo rende l'attenzione del pubblico ancora più focalizzata alla percezione di certe sensazioni, alla sperimentazione dell'empatia.<sup>582</sup>

Rosalind Krauss cita Wittgenstein per affermare che percepire i diversi aspetti di un dato visivo è conseguenza di ciò che noi ricaviamo dalla nostra immagine mentale di partenza: vedendo, ad esempio, una serie di scene come quelle sopra proposte, questo stratagemma viene utilizzato per verificare quella stessa immagine attraverso il meccanismo dell' «ora lo vedo come».<sup>583</sup> Si applica così, come suggerito anche da Ernst Gombrich in *L'immagine e l'occhio*,<sup>584</sup> uno schema precostituito di ricordi ed

---

<sup>582</sup> E. McNamee 2009, p. 291.

<sup>583</sup> R. Krauss, 2005 p. 84.

<sup>584</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 168.

esperienze passate per tentare di collocare una nuova percezione che ci viene fornita da ciò che vediamo. Questi aspetti (che possono comunque essere nuovi per la situazione che ci si pone davanti, ma non per la nostra esperienza) ci portano, dunque, a mettere alla prova la nostra mente e a farci determinate domande.

Continuando la visione di *Hunger* e giungendo alla parte centrale dell'opera, assistiamo all'unico dialogo presente in tutto il film con quasi 17 minuti di long-take, dove le mani di Bobby hanno un ruolo cruciale per comunicare allo spettatore un cambiamento importante di atmosfera dettato da un cambiamento di rotta della conversazione. Infatti, la perdita di importanza del linguaggio si percepisce nel dialogo tra Sands e Padre Moran per tutta la durata del long-take.<sup>585</sup> Le mani riprese in un close-up ravvicinatissimo, che cozza all'improvviso con la fissità quasi panoramica della ripresa precedente, sono il chiaro sintomo di una svolta, dell'avvento di un momento importante per tutta la storia narrata fin qui e per quella futura. Fino a ora, infatti, non abbiamo saputo nulla di Bobby o della vita privata degli altri detenuti, in quanto le conversazioni intrattenute, quando era possibile sentirle, erano semplicemente un diversivo per passare in sordina messaggi di ben altra importanza e consistenza.

Col cambio di inquadratura nella scena abbiamo uno sfasamento tra il presente del film e "l'ora!" dello spettatore, a cui si provoca una discontinuità percettiva:<sup>586</sup> Bobby afferra "a un palmo dal nostro naso" il pacchetto di sigarette e ne estrae una, prima di iniziare a raccontare, la accende e poi parla di un suo ricordo personale, molto importante per tutto il resto dell'opera. In quel momento lo spettatore ha solo due elementi a tenere viva la sua attenzione: l'elemento visuale delle mani che si muovono davanti ai suoi occhi, ingrandite dal close-up talmente tanto che se ne possono vedere i più minuti particolari, le più sottili incrostazioni; e il suono che si è avvicinato e alzato in modo direttamente proporzionale alla vicinanza di ciò che è inquadrato. Questa commistione di prossimità audio-visiva provoca nel pubblico un aumento dell'attenzione, proprio nel momento in cui il regista ha deciso che deve capire per quale motivo Bobby intraprenderà uno sciopero della fame.

---

<sup>585</sup> A. Goarzin 2014, p. 85.

<sup>586</sup> R. Krauss 2005, p. 83.

Questa “visualità aptica” gioca con gli elementi di luce, ombra e carne, in ciò che Charlotte Ickes ha definito un «Barocco Contemporaneo»<sup>587</sup> L’idea che sorge spontanea nella mente dell’osservatore, infatti, per quanto possa essere avversata da Steve McQueen in termini di rimandi figurativi e contenutistici, è quella di un pamphlet di opere d’arte che si concentrano principalmente in una rivisitazione del Barocco: i contrasti dati dall’incontro della triade luce-ombra-corpo sono forti, ben delineati, “quasi caravaggeschi”<sup>588</sup>; i giochi di rientranze tra concavità e convessità, in un sinuoso svolgersi delle forme, sono effettivamente rispettati nella macabra visione del corpo di Bobby durante gli ultimi giorni della sua vita, nella terza parte dell’opera, quando, grazie alla voce fuori campo del medico della prigione, veniamo introdotti didascalicamente a tutte le fasi di deterioramento del corpo del detenuto in protesta. Queste associazioni formali, visive ed emotive fanno di nuovo appello ai meccanismi della nostra percezione e alla nostra capacità di decodificare le immagini che ci vengono poste davanti agli occhi. Come osservatori attivi, noi “tocchiamo” questo oggetto carnoso che è il corpo di Bobby: attraverso le mani del medico, attraverso le mani dello stesso Bobby.

Anche nell’ultima parte i close-up sono estremi e molto frequenti: dall’apposizione dell’unguento alle piaghe di Sands, alla siringa che tenta di penetrare la pelle disidratata del paziente, fino alla autoanalisi fisica di Bobby che in un’inquadratura dall’angolazione vertiginosa, si tocca delicatamente le proprie coste, quasi come se stesse toccando un corpo che non gli appartiene, che possa sbriciolarsi da un momento all’altro.

Le sensazioni che ci trasmettono queste ultime scene sono forti tanto quanto lo è la scelta del protagonista: quando il medico cerca di sanare le piaghe che si sono aperte sulla schiena del paziente, trasaliamo in contemporanea al trasalire di Bobby, vedendo quel dito che, seppur delicatamente, tocca appena la pelle viva, squarciata, sulla schiena pelle e ossa. Inevitabilmente allora, la nostra mente inizia a creare delle associazioni fallaci, da un punto di vista contenutistico, ma esatte da un punto di vista formale per la comprensione di ciò che si trova davanti al suo sguardo: è ineluttabile

---

<sup>587</sup> L’arte seicentesca infatti condivide con le immagini di Steve McQueen l’obiettivo di “saper sedurre e commuovere” per conquistare il gusto non più attraverso la via dell’armonia e della razionalità, ma grazie alla capacità di suscitare emozioni e sentimenti. Per ulteriori informazioni si veda: G. Cricco, F. P. Di Teodoro 2011, pp. 688-737. C. Ickes, G. D. Shaw 2016, p. 148-149.

<sup>588</sup> *Ibidem*.

il parallelo tra la Passione di Cristo, con particolare riferimento personale alla *Crocifissione e Deposizione del Polittico di Isenheim* (1512-1515) di Mathias Neithardt Gothart, noto come *Grünwald*, e il corpo emaciato, sofferente e decomposto di Sands. Non è necessariamente per compassione, o per partigianeria che si instaurano nella mente confronti e reazioni di questo tipo: il meccanismo che si mette in moto alla visione di questa scena, dove anche le più piccole cuticole epiteliali del dottore sono messe in mostra, dalla precisione del dettaglio del regista, è governato dall'attivazione dei neuroni specchio.<sup>589</sup>

Questo sistema, di cui parlano approfonditamente Freedberg e Gallese, prevede che ogni immagine che viene percepita inneschi nel cervello determinati circuiti neurali che si attiveranno se la persona stessa eseguisse i gesti necessari a produrre ciò che ha visto nell'immagine.<sup>590</sup> Le suddette reazioni del “come se” wittgensteiniano danno luogo all'empatia che permette di dare un senso ad azioni, emozioni e sensazioni attivando delle rappresentazioni interne di stati corporei associati a stimoli sociali.<sup>591</sup> Questo fa sì che la serie di associazioni artistiche proposte da vari studiosi e da questa ricerca, risultino giustificate da un punto di vista percettivo sia fisico che emotivo. La scena riguardante il medicamento delle piaghe, ad esempio, è assimilabile a una rivisitazione caravaggesca: il tocco delicato del medico sulla pelle viva di Sands rimanda alla sensazione che si può verificare alla visione del dito che penetra nel costato di Cristo ne *L'Incredulità di San Tommaso* del Merisi (1601-1602).<sup>592</sup> Dunque, abbiamo un doppio livello di comprensione: il primo è quello dettato dalla nostra immedesimazione, mentre simuliamo automaticamente ciò che vediamo, il secondo è dato dal collegare quella stessa sensazione e simulazione ad altri momenti in cui si è attivato lo stesso identico meccanismo. Ciò porta all'emergere di quelle warburghiane “pathosformel” per cui, grazie alla ripetizione delle forme esteriori del movimento di un'opera, si rivelano le emozioni e le sensazioni interiori del personaggio

---

<sup>589</sup> D. Freedberg e V. Gallese in A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 332.

<sup>590</sup> *Ibidem*.

<sup>591</sup> *Ibid.*, pp. 333-334.

<sup>592</sup> L'arte seicentesca, secondo le stesse modalità dettate dal Concilio di Trento, prevedeva una concentrazione sugli aspetti “umani” della figura di Cristo: il suo corpo doveva essere mostrato afflitto, sanguinante, vilipeso, con la pelle lacerata, ferita, deformata e pallida, sgradevole a vedersi per aumentare la sensibilità delle masse e la loro pietà, facendo leva sulla compassione e la misericordia umane di fronte al dolore e alle sofferenze. G. Cricco, F. P. Di Teodoro 2011, p. 688.

interessato.<sup>593</sup> Il sentire qualcosa è implicitamente enfatizzato dal suono repentino, improvviso di Sands che non trattiene un sussulto al contatto col dottore: i meccanismi neuronali dello spettatore sono, dunque, attivati da una sensazione implicitamente suggerita che provoca una simulazione dell'emozione somatica evocata dalla pressione del tatto nella scena.<sup>594</sup>

L'idea di Jafa è profondamente radicata nella cultura musicale che governa tutta la struttura con il suo ritmo: dal suono da cui è composta, all'immagine, sia a livello visivo che di montaggio. Questo meccanismo settorializza la nostra percezione regolando la visione tramite l'elemento sonoro come base della composizione.<sup>595</sup>

Tuttavia, perché ci ostiniamo a cercare un significato o un'interpretazione per ciò che abbiamo davanti? La domanda che si pone Sacks<sup>596</sup> all'interno della sua opera *Musicofilia*, si riferisce alla prima perplessità che potrebbe sorgere in chi volesse analizzare in termini percettivi il più astratto elemento artistico tra tutte le arti: la musica. L'autore, infatti, afferma che, nonostante sia la più strettamente legata alle emozioni, la musica non ha alcun potere di rappresentazione.<sup>597</sup> Nonostante tutto, la poetica di Arthur Jafa respinge fortemente questa affermazione, in quanto riesce a creare una sorta di materialità al suono, imponendolo come base per l'intera costruzione dell'opera e per lo scorrere visivo di ogni clip. La musica, infatti, ha la capacità di connettersi direttamente con le emozioni e di avere un ritmo e dei contorni melodici diversi dalla parola,<sup>598</sup> cosa che porta l'individuo ad avere una suscettibilità più spiccata all'immaginazione musicale, attraverso sistemi sensibili alla stimolazione da parte di forme interne alla mente quali il ricordo e l'associazione per percepirla e ricordarla.<sup>599</sup> Questa abilità è possibile grazie al cosiddetto “codice selettivo

---

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>595</sup> La musica è il legante principale delle immagini in movimento e dei vari discorsi che si susseguono all'interno dell'opera; non si deve dimenticare infatti che, a discapito dell'importanza singola di ogni filmato, l'artista per esprimere il suo concetto al massimo non si focalizzerà su un'unica immagine, ma su un flusso di informazioni, in mezzo a mutamenti rapidissimi per comprendere le costanti a cui è legata la sua opera. Ecco perché l'immagine da sola non basta, perché senza un legante forte come la musica non riuscirebbe a trovare un senso nello scorrere di tutti i filmati. Per ulteriori informazioni si confronti E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, pp. 295-298.

<sup>596</sup> O. Sacks 2009, p. 64.

<sup>597</sup> *Ibidem.*

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>599</sup> *Ibidem.*

riconosciuto” che filtra l’informazione solo con i particolari che vuole far giungere al destinatario, sopprimendo la maggior parte dei dettagli per arrivare a una più completa chiarezza concettuale.<sup>600</sup> Per questo motivo non è importante che il significato sia materialmente presente ogni volta, ma che sia presente uno o l’altro elemento per far scaturire la reminiscenza e riconoscere ciò di cui stiamo facendo esperienza.<sup>601</sup> Ciò ci permette di rivivere in termini umani le vicende che ci vengono poste all’attenzione<sup>602</sup>. Le immagini che vengono mostrate in sequenza non sono solo testimoni materiali di ciò che la *Whiteness* significa per la *Blackness*, ma allo stesso tempo fanno rivivere allo spettatore ciò che i personaggi delle clip hanno già, purtroppo, vissuto sulla loro pelle; ecco perché il senso di pericolo e disagio viene sentito come una costante nel momento in cui guardiamo l’opera; quelle clip sono conformi, insieme al sistema di montaggio e all’utilizzo della musica in sottofondo, a risvegliare nella mente dell’osservatore una reminiscenza che ricollegherà un suo ricordo a ciò che viene visto, aiutandolo a decodificare l’immagine come positiva o negativa.<sup>603</sup>

L’idea secondo cui la percezione viene stimolata dalla visione delle immagini, va di pari passo con la stimolazione sonora. Come Giulio Carlo Argan affermava all’interno della prefazione ai *Diari* di Paul Klee, anche la musica assolve il ruolo di plasmatrice del figurativo (nel caso dell’artista precedentemente al completamento dell’opera).<sup>604</sup> In accordo con Oliver Sacks infatti, la musica ha il potere di veicolare sequenze, anche quando altre forme di organizzazione falliscono.<sup>605</sup> Questo aspetto è molto importante poiché lo stesso Arthur Jafa ha affermato che la cultura orale, che solitamente è quella che per ricordare ricorre alla composizione musicale, è uno dei fondamenti della cultura nera. In rapporto a questa affermazione, quando ascoltiamo determinato tipo di musica o ritmo, per noi coscientemente casuale, in realtà può significare o indicare

---

<sup>600</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 168.

<sup>601</sup> O. Sacks 2009, pp. 61-64.

<sup>602</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 94.

<sup>603</sup> Solitamente per creare una sorta di comunicazione in termini musicali, come affermato da A. Patel, si ricorre a una musica dotata di ritmo regolare che provoca una risposta sincronizzata degli ascoltatori; nella costruzione di *The White Album* esiste invece uno scarto relativo a questa affermazione: la musica riprodotta all’inizio dell’opera cozza con il ritmo con cui si susseguono le immagini. Questo scarto, inconsapevolmente, proietta la dissonanza nella percezione dello spettatore che sarà portato a sentirsi estraniato, vedendo e ascoltando due “culture” diverse contemporaneamente. Il cervello infatti è portato a imporre un proprio schema anche quando non ne sono presenti. Per ulteriori informazioni si veda: Sacks 2009, p. 315 e seguenti.

<sup>604</sup> G. C. Argan, “Introduzione”, in Paul Klee *Diari* (1898-1918) 1976, p.16.

<sup>605</sup> O. Sacks 2009, p. 303.

qualcosa di assolutamente preciso; capendo il concetto a cui la musica fa riferimento, più viene associato a una cosa e più che smette di essere casuale e inizia a costruire un collegamento più complesso. Questo è possibile, secondo quanto affermato da Anthony Storr in *Music and the Mind*, perché la musica che ci suona nella testa attira l'attenzione sui pensieri trascurati o rimossi e, rendendo più ritmico il movimento, riduce la nostra fatica fisica e mentale.<sup>606</sup>

I ritratti, ad esempio, definiti al pari di intermezzi, seguono la dinamica di montaggio propria della *Black Visual Intonation*, essendone anche gli ambasciatori. Infatti, l'effetto di editing che prevede l'apparizione improvvisa di questi close-up ravvicinati, si rifà a una modalità di costruzione musicale propria di un DJ house: Larry Levan. Levan costruisce le sue canzoni inserendo degli interludi a cappella che creano un effetto paragonabile a quello dei primissimi piani a cui sono sottoposti i personaggi ritratti dall'artista; in questo modo, si può affermare che musica e immagine convivano all'interno dell'opera, che l'immagine sia associata sempre più alla "cosa" musicale che la genera.<sup>607</sup>

Sorge una difficoltà nell'interpretazione se, come nell'opera qui proposta, il rapporto che dovrebbe instaurarsi tra spettatore e soggetto è criptico:<sup>608</sup> gli espedienti cinematografici e musicali utilizzati da Jafa danno ragione allo spettatore spaesato nel momento in cui non riesce a definire cosa ha davanti. Questo spaesamento è probabilmente dovuto alla volontà dell'artista di decostruire lo sguardo dello spettatore che, liberatosi da false convinzioni e certezze, è indotto a osservare il mondo da un punto di vista diverso, quello della *Blackness*, creando una sorta di "spossessamento" dell'identità soggettiva e culturale.<sup>609</sup> Questo, dice Gombrich, è possibile attraverso una serie di stadi che la mente umana deve affrontare durante l'interpretazione di un artefatto visuale: si parte con l'azione del vigilare, notiamo le caratteristiche formali dell'opera, alcuni elementi che ci saltano più all'occhio; successivamente prende campo la perplessità per ciò che stiamo guardando, il che ci induce a porci domande

---

<sup>606</sup> A. Storr in *Musicofilia*, Oliver Sacks, 2002, pp. 311-312.

<sup>607</sup> C. Little, In 'The White Album,' Arthur Jafa Invents a New Film Language to Take on the Clichés of Empathy, in "Artnet" 2019. In ["The White Album," Arthur Jafa Invents a New Film Language to Take on the Clichés of Empathy | Artnet News](#). [Data ultima consultazione: 22.10.2020].

<sup>608</sup> M. Bertolini 2008, p. 394.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 396.

riguardo al possibile contenuto; infine, integriamo il significato che abbiamo acquisito, facendolo diventare una nuova convenzione personale.<sup>610</sup>

### 3.3.3 Incorporazione e interpretazione: *Hunger* e *The White Album* a confronto

È proprio da quelle convenzioni possedute a priori o già acquisite che ripartiremo per concludere questa analisi. Ricostruire la comprensibilità dell'immagine nel tempo richiede che si tenga conto di tre fattori: progresso tecnico, convenzioni sociali, stato di educazione del pubblico alla lettura di immagini capaci di evocare un'esperienza, pur in assenza di informazioni.<sup>611</sup> Per entrambe le opere prese in esame, possedendo elementi sufficienti a ricordare un modello o un evento all'osservatore, l'immaginazione fa il resto per ricostruire un senso a ciò che abbiamo davanti.<sup>612</sup> Nel caso di Steve McQueen il movente dell'osservatore riguarda i casi di Guantanamo e Abu Ghraib precedentemente menzionati e analizzati da un punto di vista di diffusione mediatica e di conseguente impatto; per Arthur Jafa invece parliamo di fatti contemporanei che hanno una certa ripetitività nella storia americana e che vedono l'emergere di determinati comportamenti a danno di una parte della popolazione, la *Blackness*, da parte di coloro che sono considerati come la categoria dominante.

In entrambi i casi assistiamo alla volontà degli artisti di voler denunciare certi status quo per far emergere nello spettatore una riflessione che dovrebbe portare a una presa di coscienza e di posizione riguardo a fatti, azioni, comportamenti, parole che surclassano la normale nozione storica di evento per affondare le loro radici nell'umano e nella ridefinizione di questo concetto sia a livello comunitario che politico.<sup>613</sup>

---

<sup>610</sup> E. H. Gombrich 1985, pp. 339-340.

<sup>611</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>613</sup> McQueen afferma che ciò che vediamo nella sua opera, che sia un atteggiamento del poliziotto o del detenuto, è frutto di circostanze estreme che richiedono atti fuori dall'ordinario. Jafa, al contrario, mostra la quotidianità di un sistema che non funziona e non tiene conto di una parte importante della società americana, mostra che anche in circostanze normali, si continua tuttavia a ricorrere ad atti e azioni estreme. Per ulteriori informazioni si veda: Z. Wigon, *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of "Hunger"*, in "Notebook Interview" 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](#). R. Gebreyesus, *Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in "The Guardian" 2018. [Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness | Video art | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2020].



Emerge allora un pensiero chiave attraverso Ernst Gombrich, il quale parla di “questione del linguaggio” e del nome che attribuiamo a cose e persone, con un particolare riferimento al *Cratilo* di Platone.<sup>614</sup> Dove sta la maggiore efficacia di un’immagine scelta per combattere una definizione umana creata dalla parola? Come abbiamo visto, in Arthur Jafa si passa dalla parola per spiegare un’immagine, all’immagine per mettere in discussione l’uso della parola. In Steve McQueen questo avviene in più fasi e a più livelli: la guerra che si combatte in *Hunger* è frutto di definizioni sociali rigettate o richieste da entrambi le parti in causa. Chi dei due ha più ragione dell’altro nella definizione dei detenuti? Chi ha più ragione nella definizione di un’Irlanda del Nord repubblicana e indipendente o parte dell’impero britannico? McQueen non fornisce una risposta certa su questo, ma solleva il problema attraverso l’immagine. In questo modo emerge un dubbio: si mette in discussione una convinzione fondata sul senso comune, ovvero che le parole della lingua sono arbitrarie, ma rivelano qualcosa della natura delle cose a cui si riferiscono,<sup>615</sup> mentre le immagini sono segni naturali che somigliano alla cosa che rappresentano.

Per questo motivo lo spettatore attiva il meccanismo dell’interpretazione: l’immagine, ad esempio, dovrebbe essere interpretata come segnale che conferma la natura della cosa, che nel caso di *The White Album* è la parola stessa; per questo invade lo spazio significativo della parola per diventare non solo mezzo di conferma, ma anche strumento rivelatore. Molto interessante, sotto questo aspetto, è il diverso apporto che non solo critici e studiosi, ma anche intervistatori e spettatori comuni hanno dato al significato delle opere trattate.

Grazie a ciò che viene affermato da Gombrich riguardo ai tre fattori di comprensione dell’immagine, moltissimi dei riferimenti già precedentemente accennati, dall’accostamento all’arte barocca o alla tragedia greca per McQueen, fino alle recensioni spaesate di molti giornali riguardo alle sensazioni emerse dalla visione di *The White Album*, possono trovare un loro ruolo nella costruzione del significato di ogni opera. Infatti, le nostre aspettative, complici nella comprensione di ciò che studiamo, influenzano potentemente ciò che vedono i nostri occhi.<sup>616</sup> Nel caso di *Hunger*, ad esempio, avendo un’esperienza approfondita nella storia della Gran

---

<sup>614</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 329.

<sup>615</sup> *Ibidem.*

<sup>616</sup> E. H. Gombrich 2002, p. 191.

Bretagna e dell'Irlanda del Nord, avremo più strumenti per capire, senza altre immagini mentali intermedie, ciò che viene proposto alla vista. In *The White Album*, se un visitatore sarà americano o afroamericano risulterà avvantaggiato rispetto a un europeo, ad esempio, nel decifrare correttamente il contenuto generale dell'opera.

L'artista in questo contesto ha il ruolo di "manipolatore della visione", colui che sa prevedere e provocare determinate reazioni che possono indirizzare anche a illusioni visive, al punto che il pubblico possa sbagliare l'interpretazione di un'immagine in funzione della corretta comprensione dell'opera in toto.<sup>617</sup> Tutto ciò crea una rete di punti comuni, man mano che la storia procede, per capire cosa si sta vedendo: quando la mente si aspetta che qualcosa accada infatti, contribuisce a rafforzare la mappa tematica di ciò che abbiamo in testa; sovrapponiamo così la lettura personale delle immagini e le configuriamo secondo una particolare aura tematica, lavorando per simboli convenzionali.<sup>618</sup>

Ad esempio, in *Hunger*, la parola come titolo di testa del film è un'arma a doppio taglio: lo spettatore innescherà nella mente dinamiche di pensiero che lo porteranno a formulare un giudizio generale che, a seconda della sua flessibilità, farà apprezzare più o meno ciò che ha visto. È il caso di David Cox che, in un articolo per il "The Guardian", esplicita generalmente le sue opinioni riguardo a un film che, per quanto lodato dalla critica, non gli sembra altro che l'agiografia di un criminale.<sup>619</sup> Cox, che continua parlando di «sete per il martirio»<sup>620</sup> appone alla sua affermazione delle giustificazioni determinate dalla sua condizione di cittadino britannico e legate alla sua storia personale: ciò che lo rende così negativamente critico nei confronti della pellicola è la consapevolezza che lo stesso trattamento di violenza e soprusi a danno

---

<sup>617</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 209.

<sup>618</sup> E. H. Gombrich 2002, p. 210.

<sup>619</sup> D. Cox, *Hunger strikes a very sour note*, in "The Guardian" 2008. [Hunger strikes a very sour note | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>620</sup> Come si può notare, continua il riferimento ai temi della cristianità, in particolare attraverso tematiche legate alla rappresentazione artistica inerente al martirio. Tuttavia, simili reazioni, sono state proprie non solo di coloro i quali, come Cox, si sentono parte della Gran Bretagna, ma anche da alcuni degli ex-detenuti dell'I.R.A. nella Maze Prison, secondo i quali il regista avrebbe trasformato lo sciopero della fame del 1981 in un emblema artistico, in un "martirologio", nella elevazione a eroe o vittima di Sands. Per ulteriori informazioni si rimanda all'articolo: H. McDonald, V. Thorpe, *Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes*, in "The Guardian" 2008. [Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

dei detenuti è stato inflitto alla popolazione dell'Irlanda del Nord di cui lui stesso era un membro attivo dall'I.R.A. stessa.<sup>621</sup>

«what kept coming into my mind (although not into the film) was the treatment that these same victims of shavings and beatings had meted out to the victims of their own bullets and bombs [...] the conditions in which they lived, with excrement plastered around their cells, certainly left something to be desired. Still, they'd chosen their own interior décor.»<sup>622</sup>

Questa è solo una delle tante affermazioni che Cox riporta nel suo articolo, manifestando un certo fastidio anche per i finanziatori del film, alcune tra le case di produzione più importanti in Gran Bretagna.<sup>623</sup> Ciò che lascia sbigottito il giornalista è il fatto che, da un punto di vista di memoria storica, la Gran Bretagna, come affermato da McQueen stesso, non abbia mai imparato a gestire un evento che l'ha piegata a livello morale; la questione nordirlandese dei *Troubles* è un vero e proprio trauma che, continua Cox, non fa altro che generare una singola idea nella mente di chi vuole riportarla a galla: coloro che sono stati abusati nella prigione di Long Kesh devono essere riscattati dalle generazioni future, mentre non sembra esserci una controparte che “celebri” coloro che hanno combattuto contro la guerriglia repubblicana.

Ecco perché la parola è un'arma a doppio taglio: nonostante Steve McQueen non intenda assolutamente creare un'agiografia di Bobby Sands, lui stesso si sorprende di come le persone in massa abbiano invece risposto tramite una reazione del genere; nonostante egli presenti sia in immagine che in parola<sup>624</sup> che anche coloro che si sono battuti per il mantenimento dell'ordine (U.D.A.) abbiano avuto un destino tragico davanti a loro, la tendenza dello spettatore è quella di obliterare questo dato e lasciare più spazio a una partigianeria per i detenuti.

---

<sup>621</sup> Altri personaggi si sono dimostrati dello stesso parere, adducendo affermazioni simili; uno di questi è Jeffrey Donaldson, un MP unionista democratico, il quale ha subito la perdita di parenti a causa dell'I.R.A. durante i *Troubles*: «Hopefully one day filmmakers will look at the innocent victims, the ones who didn't choose to die and tell their stories instead of focusing all the time on those who had a choice to live or die. I fear this film won't do that, but instead portray what groups like the I.R.A. did in a heroic light.» In H. McDonald, V. Thorpe, *Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes*, in “The Guardian” 2008. [Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

<sup>622</sup> D. Cox., *Hunger strikes a very sour note*, in “The Guardian” 2008. [Hunger strikes a very sour note | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>623</sup> Cox fa riferimento alle case cinematografica quali: Film Four, Wales Creative IP Fund, UK Film Council. Per ulteriori informazioni si veda: D. Cox, *Hunger strikes a very sour note*, in “The Guardian” 2008. [Hunger strikes a very sour not | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>624</sup> Si fa riferimento all'omicidio di Raymond Loahn alla fine della prima parte del film e alla conclusione scritta che appare alla fine dell'opera con un riferimento ai morti non solo dell'I.R.A. per sciopero della fame, ma anche agli omicidi a danno delle guardie penitenziarie durante lo stesso periodo.

Questo, a parere di questa ricerca, può avvenire solo grazie all'importanza dell'immagine come regolatrice dell'opinione del pubblico: i meccanismi di riflesso (mirroring) provocano infatti l'emergere di determinate sensazioni (empatiche o meno) aiutando lo spettatore a ottenere una reazione più o meno omogenea con il pubblico dovuta al suo retroscena culturale.<sup>625</sup> Si attivano così dei processi che si possono riunire nella nozione di "effetto corale": la visualità priva di dialogo aumenta l'aura del sonoro che si fa percepire in tutta la sua grandiosità; il pubblico si influenza attraverso una comunicazione non verbale: le reazioni di ogni individuo chiariscono all'altro il significato dell'azione, il pubblico diventa un vero e proprio coro che ha la sua parte nella definizione del contesto e del contenuto.<sup>626</sup> Tuttavia, vedere per sapere è davvero possibile?

A questa domanda si tenta di rispondere ricollegandoci a *The White Album*, compendio visuale variegato, caratterizzato da un collage di elementi eterogenei funzionali alla comunicazione della stessa tematica: in un'intervista realizzata da Ismail Muhammad per SFMOMA nel 2018 troviamo infatti un parallelo tra la produzione precedente di Jafa e ciò che visivamente e percettivamente è la sua ultima opera.

«Watching the white album, I found myself wondering what sort of affective charge could be said to follow from the juxtaposition of Iggy Pop's tattered ruin of a voice and the footage of Dylann Roof moments before he committed an act of racial terror. "Love make me clean", Pop sings "Love touch me, cure me,". What is this film inviting us to feel?

[...]

But I wonder whether this sense of confinement is exactly what Jafa is striving for. Insofar as this film's formal effects are successful, it presents whiteness as a stultifying experience of aesthetic failure, a constant foundering, produced by an appropriative logic that seals white people off from the world around them. With its claustrophobic close-ups of white faces and refusal to settle into a pleasing rhythm as it cycles through one unattractive portrayal of whiteness after another, maybe this new film's formal effects produce whiteness as a condition of entrapment in the spoils of settler-colonial society<sup>627</sup>.»

*The White Album* chiude attorno a sé, intrappola lo spettatore che deve fare i conti con se stesso e una realtà che esiste ed è ben radicata nella società contemporanea. Le immagini reali servono proprio a sapere, a ricordare: ricordano chi ha ripreso gli eventi, coloro che sono i soggetti delle riprese, persone vere che potremmo avere

---

<sup>625</sup> D. Freedberg, V. Gallese in A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 343.

<sup>626</sup> E. H. Gombrich 1985, pp. 97-98.

<sup>627</sup> I. Muhammad, *Whiteness and Aesthetic Failure: Arthur Jafa's The White Album*, in "SFMOMA" 2019.

<https://openspace.sfmoma.org/2019/02/whiteness-and-aesthetic-failure-arthur-jafas-the-white-album/>  
[Data ultima consultazione: 15.11.2020].

accanto nella vita quotidiana, o potrebbero essere un nostro corrispettivo digitale. La realtà è ciò che anche McQueen vorrebbe far esperire al proprio pubblico: interessante è la confessione dello stesso artista riguardo al momento in cui i detenuti vengono percossi e perquisiti dal personale penitenziario “potenziato” dalla partecipazione dei corpi antisommossa. Durante le riprese di quella sequenza infatti, l’artista ha dovuto lasciare il set perché ciò che aveva davanti agli occhi non solo era reale in termini presenti, di recitazione e lavoro, ma era diventato reale come evento passato ripropostosi nel presente, portando maggiore valore all’immagine che sarebbe stata proiettata sullo schermo.<sup>628</sup>

Il rapporto tra opera e spettatore, alla luce di tutto ciò, costituisce, dunque, un momento decisivo per l’elaborazione dell’opera stessa: si dovrebbe così riuscire a rivelare il tema nascosto che la riguarda, spostando il baricentro verso modalità soggettive di esperibilità del mondo e non su determinazioni oggettive.<sup>629</sup> Ciò si evince in Jafa, ad esempio, dal momento che l’artista ha deciso di comunicare la violenza a cui gli afroamericani sono soggetti tramite il mezzo visuale, piuttosto che tramite un’informazione verbale: è una soluzione espressiva che si ritrova in *The White Album* così come in *Love is the Message, the Message is Death*; in quest’ultima assistiamo all’esplicita visione di un panorama drammatico per la popolazione afroamericana, popolato da grandi successi, come il presidente Obama che canta *Amazing Grace* durante una commemorazione, a tristi realtà come il footage del padre che riprende il figlio e gli insegna cosa dovrà fare se la polizia dovesse fermarlo per il sospetto di qualche reato.<sup>630</sup> L’atteggiamento riservato al punto di vista bianco<sup>631</sup> è totalmente opposto: tutto viene reso non esplicito, subdolamente velato, anche se si avverte la preoccupazione, come se fosse palese che c’è qualcosa che non va e che non dovrebbe

---

<sup>628</sup> «“we have to do five takes”, he says, shaking his head furiously as if trying to expunge the memory from his consciousness, “and each time the actors were actually being beaten with the truncheons because, well, there was really no other way to do it and make it look convincing. At one point, I looked at the monitor [...] and what I was seeing suddenly became real. [...] it was real. And it was awful. You could feel the brutality of the prisoners and to go through. It was a glimpse of the awful, brutal reality of the H Blocks.”» dall’intervista con S. O’Hagan, *McQueen and Country*, in “The Guardian” 2008. [McQueen and country | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].

<sup>629</sup> M. Bertolini 2008, p. 393

<sup>630</sup> Jafa, all’interno di una delle sue numerose interviste, afferma del grande cambiamento apportato dalla tecnologia e dalle videocamere sul telefono apportato alla diffusione e testimonianza di ciò che avviene in tempo reale all’interno della società. Uno strumento capace di testimoniare senza nessuna velatura o fine informativo tradizionale (in termini televisivi di canali di informazione giornalistica e quant’altro) ciò che avviene nel mondo e, in questo caso in particolare, alla società nera.

<sup>631</sup> Sempre e comunque fatto vedere tramite le “black lens” di Jafa.

rimanere nascosto. Perciò, la percezione dell'artista e le immagini che sceglie sono influenzate dalla sua esperienza e visione dei fatti, sia come individuo membro della *Blackness* che come oggetto degli sguardi della *Whiteness*.

Ci sono, necessariamente, dei criteri oggettivi che verranno seguiti per ogni opera; ad esempio, Steve McQueen, come ci mostra fin dall'introduzione, puntualizza che storicamente siamo nel 1981, in Irlanda del Nord, in un carcere dove sono in atto due proteste e sta per avviarsi quella relativa allo sciopero della fame. La soggettività si trova all'interno dei criteri compositivi dell'opera: come è stata creata, cosa possiamo provare, che immagini sono state utilizzate, il tutto frutto di una continua riformulazione di nuove condizioni nel rapporto "io-esperienza".<sup>632</sup> Così, si fa esperienza di un determinato dato, prima ancora che questo sia un documento sul mondo: come ci riusciamo? Attraverso i nostri sensi. Come pubblico, infatti, siamo dinamici, attivi: per Jafa attraverso l'appartenenza o la conoscenza di un ambito specifico e determinato, specchio di un'intera nazione; in McQueen attraverso un'immagine universalmente percepita tramite l'enfatizzazione del tatto. Siamo attivi come personificazione percettiva nel "personaggio X".<sup>633</sup>

Il pubblico si identifica così in due ruoli diversi: coloro che guardano dall'esterno e coloro che stanno subendo gli effetti degli eventi. *The White Album* cerca di unificare le due parti, intrappolando lo spettatore in uno spazio intermedio dove è vittima e carnefice allo stesso tempo: non solo ha la responsabilità di comprendere come individuo al di fuori del contesto, ma deve essere capace anche di andare oltre i propri pregiudizi a livello di comprensione di ogni singola immagine, andando incontro al cambiamento. È un destino, quello dell'opera di Jafa, che proietta lo spettatore nel futuro attraverso azioni passate, che mostra allo stesso tempo strade percorribili diverse: dall'accettazione della condizione disagiata e disagiata della *Whiteness*, alla volontà di creare un cambiamento, una ridefinizione sociale che passa attraverso una ridefinizione verbale, un uso e una consapevolezza diversi della parola. C'è ancora speranza per il cambiamento? La domanda, se rivolta a McQueen, assume un tono dolceamaro: si ha la sensazione, come affermato da Nojang Khatami,

---

<sup>632</sup> M. Bertolini, 2008, p. 395.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 407.

dell'ineluttabilità del destino, inflitta dalla tragedia.<sup>634</sup> Nessuno di coloro che fanno parte del sottomondo della Maze Prison è escluso: la “tragedia” in pellicola di McQueen è testimone di un evento in cui nessuno vince, nessuno è vinto, andando oltre la profanazione; lo spettatore raggiunge questo “oltre” nel momento in cui capisce che non vi sono schieramenti particolari a cui fare riferimento, ma tutto è metafora in funzione di una presa di coscienza sul presente che non è poi così diverso dal passato. Una presa di coscienza che è provocata da uno spaesamento, che mette in discussione le nostre convenzioni, provocato dai due artisti per decostruire lo sguardo dello spettatore, abituandolo a vedere con “lenti ottiche” diverse, della *Blackness* come della Maze Prison con tutte le sue contraddizioni. Si crea così uno “spossessamento” della sua identità culturale e soggettiva.<sup>635</sup>

Le associazioni che sono state comprese, o intuite, sono frutto di un processo di trasmissione da parte di un simbolo, ovvero l'immagine che riesce a dire o nascondere più cose di quante se ne possano nascondere in un discorso razionale; ciò è possibile grazie alle proprietà diagrammatiche del simbolo che arriva più velocemente a farci capire qualcosa rispetto alla parola.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Secondo l'autore, la tragedia traccia il ruolo della profanazione, generatrice dei nostri concetti di peccato e colpevolezza; quest'ultima riguarda la brutalità e il maltrattamento umano a cui determinate situazioni estreme spingono il singolo o una comunità, sia subendoli che esercitandoli. Come individui parte dell'umanità cerchiamo di respingere solitamente questi sentimenti, di capirci meglio l'un l'altro. N. Khatami 2015, p. 3.

<sup>635</sup> M. Bertolini 2008, p. 396.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 173.

## Capitolo 4 – Parola e immagine, Storia e memoria

### 4.1 Riflessioni e comparazioni

A cosa siamo giunti con l'avvento della Cultura Visuale? A un prevalere della memoria sulla storia. Il frammento si eleva al posto di un filo rosso che collega gli eventi, gli oggetti, gli individui; in questa grande frammentazione dell'esistenza, dove tutto è a portata di mano, sullo stesso piano, pronto per essere ordinato e depositato da una parte o dall'altra, l'uomo come reagisce? Quali sono le azioni che compie? Come cambia la sua percezione delle cose? Queste alcune delle domande a cui si è tentato di rispondere nei capitoli precedenti; il tentativo umano si orienta verso una soluzione che, per la natura economica del suo stesso organismo, lo porta a ricercare la massima resa con il minimo sforzo: sembra, dunque, che si preferisca vedere per ricordare, piuttosto che capire per raccontare e trasmettere. La visualità prende il posto della narratività, l'immagine sembra prendere il sopravvento sulla parola, sia essa scritta o verbale.

Tuttavia, la Storia non può essere realmente soppressa, essa continua a dipanarsi in sordina, tessendo con materiali e colori diversi il filo che lega insieme gli eventi, la frammentarietà. I suoi pezzi, sparsi nel grande spazio della cultura, si legano gli uni agli altri per mezzo di associazioni visive, ma hanno bisogno comunque della parola per essere parte del reale, per diventare oggetto utile alla vita dell'uomo e della società. Infatti, la storia dell'uomo, prima ancora di essere una storia di immagini, è una storia di oggetti e individui che creano discussioni, scatenano eventi. Questo il punto di partenza delle stesse opere che si è tentato di analizzare per raggiungere lo scopo finale di questa ricerca.

Riprendo quanto costruito da René Magritte, per esempio, sia la parola che l'immagine "pipa", relative all'opera *Il tradimento delle immagini* (1929), rappresentano un oggetto materiale, producendo per esso e riguardo ad esso un significato.<sup>637</sup> Il richiamo all'oggetto tramite associazioni prodotte dalla nostra memoria, e dall'esperienza che abbiamo fatto in passato di oggetti simili a quanto rappresentato, è d'ispirazione per gli artisti di questa ricerca, come Barbara Kruger, la quale utilizza la capacità delle immagini di tradire l'osservatore per svelare a sua volta, tramite un simile meccanismo di convivenza di immagine e parola sullo stesso supporto, il vero significato di quanto

---

<sup>637</sup> M. Sturken, L. Cartwright 2002, p. 15.



è racchiuso nella rappresentazione e la condizione a cui si è piegato l'individuo cedendo ad esse.

In questa ricerca spesso ci si è chiesti se l'immagine raddoppi certe informazioni del testo, oppure se la parola aggiunga informazioni inedite sull'immagine; sicuramente, il messaggio scritto presente in ogni immagine è quello che ci viene fornito dal titolo che le procura una delle principali sostanze atte alla sua esistenza, insieme alla didascalia, all'articolo di stampa, al dialogo, al fumetto; ciò rende consapevoli che non sia corretto parlare ancora di "civiltà dell'immagine", poiché il linguaggio, nella forma parlata o scritta, rimane sempre un mezzo importante per la costruzione di una struttura informazionale. Solitamente, come abbiamo visto grazie a Roland Barthes, la parola risponde, in funzione del messaggio iconico, alla domanda "che cos'è?" aiutando la denotazione dell'immagine, ancorando i possibili sensi che la costituiscono.<sup>638</sup> Alla luce di ciò, non c'è, dunque, un soppiantamento della parola da parte dell'immagine per il ruolo di dominanza comunicativa, quanto il raggiungimento di un equilibrio, uno zenit di importanza e di esplicazione di significati che esse contribuiscono a mantenere, modificando le loro relazioni non in funzione di un superamento dell'una rispetto all'altra, poiché entrambe sono necessarie per una corretta decodificazione.

Parola e immagine, storia e memoria. Siamo di fronte a due modi diversi di costruire la cultura dell'uomo, come precedentemente ricordato: la parola attiva una dimensione narrativa, creando una storia che segue un filo ideale, l'immagine racconta questa storia per frammenti, utilizzando principalmente la memoria che deriva non solo dal ricordo, ma dal manufatto visivo diventato oggetto, che è testimone diretto del passato che si vuole raccontare e ri-citare e anche una memoria creata nel presente per utilizzare il passato come metafora per il tempo attuale. Questo, ad esempio, è quanto è stato fatto da Steve McQueen in *Hunger*, o da Arthur Jafa in *The White Album*, dove l'insieme di immagini presentato non ha nemmeno un filo narrativo a tenerle apparentemente unite. Più volte, nel Cap. 3, si è cercato di evidenziare l'importanza delle fonti visive, anche mettendone in risalto la loro mancanza. Le fonti visuali sono ciò che permettono che si possa creare dal passato una metafora per il presente, una "meta-immagine" che possa far riflettere. La mancanza di questa possibilità di fruizione di immagini o oggetti del passato, dunque la mancata conservazione della

---

<sup>638</sup> R. Barthes 1982, p. 29.

memoria materiale, porta alla ricostruzione di un ricordo del simile<sup>639</sup>: McQueen attua questo stratagemma per ricreare l'ambiente architettonico della Maze Prison.<sup>640</sup> Non sembra più essere possibile, e questo cercano di mostrare gli stessi artisti, ricostruire univocamente una narrazione storica veritiera, per questo motivo la Cultura Visuale tenta di creare un'immagine identitaria, più autentica ed attuale: si cerca di arrivare al disincanto dell'osservatore che deve riattivare il suo sguardo, contro la mistificazione di situazioni e atteggiamenti.<sup>641</sup> Le immagini in questo modo, rimaneggiate e sempre modificabili, rinviano a problemi che possono essere compresi solo nel momento in cui vengono risolti e capiti.<sup>642</sup> questo riporta l'attenzione a quanto detto nel Cap. 1 relativamente alla *polisemia* dell'immagine; i frammenti dimostrano questa diversità di significati insiti nello stesso elemento visivo e anche nello stesso contesto, a seconda del frammento precedente e successivo a quello che decidiamo di interpretare. Questo non è un qualcosa che si può ricondurre solo alla nuova generazione di artisti del XXI secolo, ma ha radici più profonde che passano anche attraverso quanto è stato fatto da Rosler, Holzer e Kruger. Siamo di fronte, in tutti quanti i casi, a una "scrittura autografa", frutto di un allineamento di ricordi, quindi di pezzi di memoria che a seconda di cosa precede e succede ad essi, acquistano un determinato significato, prima di tutto per il creatore e, successivamente, per chi ne fruisce. L'immagine subisce una "risemantizzazione", creando un ponte tra reale e immaginario, uno strumento per combattere l'oblio della memoria.<sup>643</sup>

Ulteriormente, anche il corpo è memoria, oltre che portatore di un ricordo. Nel vasto panorama di frammenti dove navighiamo ogni giorno, ogni individuo rappresenta un contenitore di ricordi, esperienze interiorizzate e soggettivizzate. Si è visto come l'esperienza in certi casi sia un elemento che con la nuova società della comunicazione di massa viene a mancare, sostituita da una rappresentazione fittizia, spersonalizzata e anestetizzata degli oggetti, delle persone, degli avvenimenti; ci si è chiesti, dunque,

---

<sup>639</sup> H. Steyerl 2008, pp. 3-5.

<sup>640</sup> [Dara, Conor, Marianne, John, Rachel McGrath, McFeely, O'Kane Boal, Reid, Andrews - Deconstructing the Maze | Public art directory | Public Art.](#) [Data ultima consultazione: 15.02.2021.]

<sup>641</sup> La mistificazione è uno degli atteggiamenti che maggiormente si tenta di eradicare dalla percezione dello spettatore, portando confusione tra rappresentazione e realtà, all'idea di presentazione piuttosto che di rappresentazione.

<sup>642</sup> G. Deleuze, F. Guattari 1996, pp. 5-24.

<sup>643</sup> R. Lai, "Histoire(s) du Cinema o 'dell'avvenire del cinema'", in *Premio Nuova Estetica* 2011, pp. 79, 81, 85.

come tutto ciò possa influire sulla memoria che si andrà a creare da quanto comunque, seppur surrogato, viene visto e pseudo-esperito.<sup>644</sup> La memoria dell'uomo obbedisce, vedendo l'immagine, ai propri bisogni, per questo non si può parlare di un'equivalente capacità di narrazione, più propria del linguaggio, ma di un ricordo al visuale che si serve di frammenti per ricostruire e dare un senso a ciò che vediamo. La soggettività è il fulcro della memoria: essa, involontariamente, altera i fatti, le immagini mentali che si vengono a creare e con esse, come abbiamo visto già nell'analisi dei Cap. 2-3, si altera la visione del presente che viene percepito in base a ciò che ricordiamo delle nostre esperienze. Le immagini che vediamo sono quindi contaminate da questo stato mnemonico che distorce il loro significato.<sup>645</sup> Per quale motivo, dunque, ci affidiamo di più a quanto ci viene mostrato in immagine che alla didascalia, al commento, o al titolo dell'opera? È una scelta di cui lo spettatore-osservatore è consapevole?

L'immagine fotografica, come elemento generato da un medium dell'era della riproducibilità tecnica, è scioccante, ecco il motivo per cui lo spettatore dà più considerazione a essa, piuttosto che al testo.<sup>646</sup> La verosimiglianza, elemento accentuatosi con l'introduzione nelle riviste e nei giornali delle fotografie a colori, aumenta questo choc, dunque aumenta la possibilità di costruire a distanza delle associazioni date da ricordi passati con immagini presenti, *presentificanti*, che aumentano la nostra attenzione su di esse come testimonianze dirette di qualche avvenimento.<sup>647</sup> Per questo motivo, Martha Rosler e i suoi collage sono un elemento imprescindibile da considerare all'interno della compagine di storia e memoria: l'artista cerca con quanto le viene lasciato dall'avvento del visuale sul narrativo di ricomporre una narrazione, arrancando tra i frammenti di eventi, persone, luoghi, unificandoli, nel tentativo di creare un filo che unisca storie che sembrano scorrere su binari paralleli, dal Vietnam al Nord America.

Martha Rosler crea un contrasto visivo tra immagini, in virtù dell'impegno a combattere i sistemi nei quali siamo immessi a livello sociale e individuale; la

---

<sup>644</sup> M. McLuhan 1999, p. 422, qui in Cap. 1, p. 19.

<sup>645</sup> S. Sontag 2021, p. 42.

<sup>646</sup> O alla realtà. Infatti, molto spesso è stato notato, e qui citiamo Susan Sontag, che quando si osserva da vicino un dolore reale si fa fatica a tenere lo sguardo sulla scena, poiché allo shock si aggiunge la vergogna. Dunque, noi che guardiamo quelle immagini che rappresentano la sofferenza, ma che non potremmo mai vederla davanti ai nostri occhi, siamo, come già più volte sottolineato, dei semplici spettatori-voyeur. S. Sontag 2021, p. 55.

<sup>647</sup> S. Sontag 2021, p. 50.

fotografia, in quanto “documento scritto” diventa l’elemento di un archivio, dove si tenta di far emergere l’invisibile: come surrogato della cosa reale, essa fa diventare l’individuo consumatore del mondo, portandolo a concepire un mito. Quest’ultimo è ciò che crea le condizioni per far sì che un’immagine sia monumentalizzata. A questo aspetto contribuisce la grande capacità riproduttiva delle stesse, le quali diventano a loro volta delle icone. Le migliori immagini che possono essere investite di ciò sono quelle più semplici, con pochi particolari, un soggetto facilmente identificabile con cui approcciarsi attraverso lo sguardo, favorendone la memorizzazione, dunque, di nuovo mettendo avanti la conferma che quanto è visto è vero, senza ulteriori compromessi o ragionamenti di sorta sulla validità o meno dell’artefatto.<sup>648</sup> A questo proposito, si è spesso parlato della nostra capacità di acquisire informazioni su un evento o un testo, a volte interpretando in modo errato alcuni passaggi; questo in particolare avviene per quanto riguarda la visione di immagini, siano esse in movimento o statiche. Il legame con il ricordo personale, scaturito da un’esperienza, produce delle connessioni che aiutano a comprendere correttamente il senso generale e, inoltre, il senso del senso dell’immagine. Che ci si trovi davanti all’immagine di un soldato ferito, a una mano che sbucca da un cartellone, a una scritta che appare sullo Spectacolor di Times Square, si è consapevoli che non sarà mai possibile recepire l’esperienza di quanto visto assorbendo solo quanto vediamo di nuovo senza mai ricondurlo a una memoria passata. Ecco che prendono forma tutti quei riferimenti all’arte del passato, all’ultima pubblicità vista in televisione prima di uscire, al teatro, a eventi riguardanti il proprio nucleo familiare.<sup>649</sup>

Ed ecco che si manifesta la sensazione di appartenere a un’immensa architettura che controlla ogni nostra decisione, una volta che la consapevolezza dei meccanismi dell’immagine e della parola è entrata in funzione. Si tenta di recepire i meccanismi invisibili dei dispositivi di potere, di farli emergere in superficie. Steve McQueen tenta questa emersione della struttura del dispositivo del potere creando un’opera che è un visualizzatore dell’invisibile: in *Hunger* lo spazio di confronto tra i detenuti e le guardie<sup>650</sup> richiama l’attenzione dello spettatore, non solo in termini spaziali, ma

---

<sup>648</sup> A. Gunthert 2016, p. 44.

<sup>649</sup> La Storia torna come modello, personaggio ausiliario in un tentativo di frammentazione vano, poiché risulta impossibile scomporre visualmente ciò che esiste per via narrativa.

<sup>650</sup> T. J. Demos 2005, p. 61.

anche umani. La prigione è luogo in cui il potere e il prigioniero si incontrano, nel famoso Panopticon citato e analizzato da Foucault. Spesso, anche in relazione ai media, si è parlato di questo stratagemma architettonico come metafora dello stretto controllo a cui ci sentiamo sottoposti; il Panopticon permette di perfezionare l'esercizio del potere, di controllare l'interno e l'esterno della struttura attraverso un meccanismo caratterizzato dall'individualismo per quanto riguarda i detenuti e la democrazia per quanto riguarda coloro che sono in cima alla torre di controllo. I corpi si inseriscono nello spazio, definendo strumenti, modalità di intervento, creando una memoria collettiva fatta di regole che dovranno essere rispettate da prigionieri e guardie. Il suo potere sta nel non intervenire mai, nel mettere in atto i meccanismi mentali di prigioniero e guardia che da soli si creano le regole e costruiscono tramite la memoria di chi è passato di lì prima di loro, le azioni che possono e che non possono fare, le strutture che reggono il potere che sta al di sopra di guardia e carcerato.<sup>651</sup> L'assenza di comunicazione diretta, sia della guardia, sia del carcerato, dunque di chi controlla il dispositivo e di chi guarda il dispositivo come spettatore, fa uso della sola memoria per ricostruire il concetto di Storia. L'archivio, in questo senso, è stato definito da molti, un dispositivo del potere al pari del Panopticon.<sup>652</sup>

Esso propone una serie ordinata di frammenti, raccolta, catalogata e conservata da autori o da esperti del settore, un altro insieme di immagini che solo parzialmente è unito tramite un ragionamento dato dal senso. La memoria in questo caso rientra nell'archivio assecondandone due funzioni: prima di tutto come emblema e simbolo di ciò che l'archivio è di per sé, come destinataria della sua esistenza e, contemporaneamente, come strumento senza il quale esso non potrebbe essere costruito, in quanto formato da tanti frammenti di ricordo. Questa caratteristica dell'archivio, che ricorre in tutti gli artisti e le opere analizzate, è stata particolarmente evidenziata in Arthur Jafa, il quale non solo tramite *The White Album*, ma attraverso la fonte originaria dell'opera, ovvero i *Books*, ha dimostrato ulteriormente l'importanza del binomio memoria-frammento all'interno dell'espressività dell'immagine in termini comunicativi e percettivi.

---

<sup>651</sup> M. Foucault 1976, pp. 222-224.

<sup>652</sup> C. Baldacci 2019, p. 88.

In alcuni casi, come per Jenny Holzer, la memoria-frammento viene attivata attraverso una serie di frasi che, disposte in ordine alfabetico su un manifesto, consentono all'osservatore di apprendere per livelli, gradualmente. L'assenza della figura dell'artista in ogni sua forma, mancando titolo, autore e anno come didascalia dell'opera affissa per le strade degli Stati Uniti, funziona da attivatore dell'attenzione, aiutando lo spettatore a mettere in funzione quei meccanismi che gli consentono di attuare un ragionamento per associazioni. Non sempre, dunque, l'assenza è sintomo di qualcosa di negativo, di censura, a volte è l'incentivo più adatto al raggiungimento dello scopo. L'invisibilità, l'assenza, sono portate a galla anche in modo totalmente opposto, traslando la loro natura e presentandole, da parte di Steve McQueen, il quale richiama l'attenzione all'invisibile, mostrando cosa potrebbe essere accaduto in una prigione di cui si hanno pochissime rappresentazioni mediatiche, sia a livello cartaceo-giornalistico che a livello audiovisivo (ovvero, televisivo).

La parola viene utilizzata come elemento di consapevolezza dei rapporti umani: McQueen la eradica il più possibile da *Hunger* poiché la sua assenza deve essere il segnale della disumanizzazione dell'uomo, il che dovrebbe riportarci a riflettere sul perché l'immagine, in certi casi, costituisca un elemento imprescindibile nella comunicazione del messaggio: essa interviene come condizione che sopperisce all'inutilità del dialogo, quando il linguaggio verbale non è più sufficiente. La memoria, dunque, riattiva il pensiero, tramite quei ricordi di copertura che ci guidano nella corretta, ma allo stesso tempo, fallace interpretazione del particolare, verso la comprensione generale.<sup>653</sup> La parola è anche elemento unificatore, che dà senso all'immagine stessa, che la rende altro da ciò che è: un supporto che aiuta la comprensione e aumenta l'interesse verso il testo scritto, come in Jenny Holzer; un *medium* che evidenzia e completa un contro-slogan, come in Barbara Kruger.

Da qui, si evince che la memoria collettiva come dice Sontag è un costrutto sociale e culturale, per far sì che le persone, quando viene attivata in loro la reminiscenza<sup>654</sup> di un evento o di una persona, pensino che quel ricordo a cui lo collegano, e quelle

---

<sup>653</sup> R. Krauss 2008, p. 15.

<sup>654</sup> Nel Cap. 3, p. 141, abbiamo già affrontato il tema della reminiscenza, in particolare citando Rosalind Krauss la quale, forte del messaggio di Wittgenstein aiuta la nostra ricerca sul rapporto tra immagine-parola-percezione dello spettatore concettualizzando il meccanismo dell'«ora lo vedo come» che dà la possibilità di costruire degli schemi che orientino l'individuo a capire i contenuti dell'immagine grazie a una serie di associazioni che si concatenano tra loro. Per saperne di più: R. Krauss 2005, pp. 84 in poi.

emozioni che ad esso sono collegate, pensino di star ricordando qualcosa di vero; in realtà essendo esso un costrutto sociale e culturale, non sarà mai verità, ma ricordo del simile, come avevamo anticipato già nelle prime pagine di questa ricerca. Pensiamo troppo alla memoria, dimenticandoci del pensiero: dunque, crediamo di pensare, mentre in realtà la memoria collettiva non è che un prodotto che noi acquisiamo all'interno della struttura di potere che ci definisce per ciò che dovremmo essere per rimanere al suo interno. Rosler, Holzer e Kruger fanno un passo avanti in questa direzione, ma non specificando che anche la memoria possa diventare un prodotto da consumo, quanto semplicemente che essa venga modellata secondo delle immagini che possono più o meno rimanere nella mente, secondo slogan che possono più o meno essere ricordati. Il ricordo in sé però non è ancora bollato come ricordo del simile, cosa che invece accadrà con Steve McQueen e Arthur Jafa, perché tramite altre fonti e immagini creano le premesse per modificare loro stessi il ricordo, elevandolo a storia, a tentativo di narrazione.

#### **4.2 Matrioske mediali: l'impatto dello spettatore a contatto con diverse interfacce**

Nel corso della ricerca si è utilizzato come focus per la definizione di un “vocabolario” visivo il rapporto dello spettatore – in quanto individuo dotato di un corpo, portatore di memorie, attraverso la visione di frammenti – con i vari media che popolano il suo campo visivo, spaziale e sonoro, chiedendoci in alcuni casi se fosse possibile parlare di “contestualizzazione forzata” (Cap. 2, p. 85). In questo campo risulta doveroso concludere con una precisazione sul ruolo dei media nella definizione e nel suggellamento dei tre elementi da cui eravamo partiti, teorizzati già dal primo capitolo: frammento, corpo e memoria.

Alla luce delle precedenti analisi relative alle opere in esame, si è giunti a chiedersi quanta informazione in un'immagine può essere utile all'osservatore? Secondo Lev Manovich con l'immagine digitale giungiamo a un surplus di informazioni rispetto a quante potremmo mai volerne come osservatori.<sup>655</sup> L'autore continua osservando inoltre la sempre più grande perdita di campo della parola in relazione all'immagine, in particolare riferendosi agli elementi cinematografici che si stanno estendendo

---

<sup>655</sup> L. Manovich 2001, p. 69.

considerevolmente.<sup>656</sup> L'inclinazione a pensare a una civiltà dell'immagine, dunque, anche in questo caso, risulta molto forte. Questa idea, a parere di questa ricerca, sorge poiché il lettore, imbattendosi in considerazioni puntuali, ma comunque dall'ampio respiro sulla questione, si trova sempre di fronte a una contrapposizione: parola vs. immagine. Se l'una avanza, l'altra necessariamente, per sillogismo, dovrà recedere. Tuttavia, considerare questa contrapposizione veritiera è un errore grossolano, poiché potremmo porre la questione non in termini di contrapposizione, che necessariamente presuppone un soppiantamento di un elemento sull'altro, quanto di collaborazione silenziosa, dunque presupponendo un raggiungimento. A livello comunicativo, infatti, più volte è stato provato come parola e immagine necessitassero l'una dell'altra per potersi definire nella loro pienezza: lo spettatore non avrebbe elementi sufficienti per interpretare una singola immagine o un singolo testo scritto, all'interno di un panorama di segni e simboli urbani che continuamente stimolano la sua attenzione. L'opera di pura immagine ha bisogno della parola in forma scritta o verbale, in didascalia o in titolo, per poter essere esperita, così come il testo scritto, come in Jenny Holzer, ha bisogno di camuffarsi in immagine per essere notato e consumato dallo sguardo dello spettatore, del passante curioso.<sup>657</sup>

Nel Cap. 1 ci eravamo chiesti cosa accade quando più immagini fotografiche vengono accostate insieme e se possiamo parlare ancora di fotografia come messaggio senza codice. Alla luce delle analisi fin qui svolte, l'immagine effettivamente acquista, come nel cinema, nella pittura, nel teatro, un senso secondo, dato dalla riproduzione. In questo modo siamo infatti riusciti a capire come la società legge e fa leggere ciò che essa pensa a proposito dei contenuti visuali.<sup>658</sup> Ci eravamo, inoltre, chiesti se fosse giusto parlare di «paradosso della fotografia»<sup>659</sup> così come lo definiva lo stesso Barthes. Alla luce di quanto analizzato, principalmente tramite le opere di Martha Rosler e Barbara Kruger, questa ricerca si sente di concordare con quanto affermato

---

<sup>656</sup> *Ibidem.*

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>658</sup> R. Barthes 1982, p. 7. In particolare, in queste pagine, Barthes fa riferimento alla fotografia giornalistica che, a differenza di quella "artistica", non ha necessità di essere connotata dalla descrizione, dal ricorso al linguaggio, poiché tutto ciò che può raccontare è esattamente al suo interno. Tuttavia, anche l'autore successivamente ritorna su questa affermazione e ipotizza che anche nel giornalismo, la fotografia possa essere un messaggio dotato di codificazione, poiché in grado di narrare degli eventi, scelta tra tanti tentativi proprio in virtù dei suoi contenuti simbolici, oltre che indicali.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 9.



dallo studioso, considerando che, nel momento in cui l'immagine raggiunge lo spettatore, anche senza che questo sia consapevole di trovarsi di fronte a un'opera, non solo cercherà di ricostruire un primo livello di senso, dato dalla denotazione, dunque dall'individuare gli elementi che possono aiutare a descrivere l'opera, ma anche un secondo livello, connotativo, per cui si attribuirà il valore di simbolo all'immagine in virtù non solo dello spettatore stesso come referente, ma anche del contesto in cui l'immagine viene vista e del codice di lettura dato dalla cultura di appartenenza. Infatti, nel rapporto "io-esperienza" l'individuo riformula continuamente nuove condizioni, poiché il pubblico è dinamico, attivo, personificato in un determinato personaggio.<sup>660</sup> Proprio per questo si è attuato un'analisi di significati e significanti, obbligandoci a decifrare parte espressiva e parte contenutistica interna all'immagine.<sup>661</sup>

Lo sguardo dell'individuo si avvicina all'immagine tramite i mass media, dalla fotografia all'immagine cinematografica alla televisione; si ha così una rottura dello spazio naturale che intercorre tra spettatore e rappresentazione: Susan Sontag si serve delle parole di Henry James e di Lippmann per confermare quanto detto fino ad ora, ovvero che la parola è uno strumento di difficile utilizzo, indebolita e deteriorata, mentre le fotografie acquistano autorità, sembrando del tutto reali<sup>662</sup>. La guerra a cui fanno riferimento i due scrittori, ha, dunque, frantumato l'immaginario umano che non riesce più a descrivere a parole ciò che vede, i frammenti fermi, immobili, sono recuperati solo tramite un tipo particolare di immagine, la fotografia, fonte e testimone allo stesso tempo dei suoi orrori. Questo, abbiamo visto, è quanto accade con Martha Rosler, la quale, maestra delle suture, crea un nuovo tessuto di memorie, di spiccata sensibilità, cogliendo ciò che gli spettatori erano ormai disabituated a riconoscere come proprio: la Guerra del Vietnam e i suoi scenari. Si avvicina lo sguardo e si iniziano a intravedere i "ben-day dots" delle immagini provenienti da riviste e giornali, così come il reticolo a mosaico dello schermo televisivo, in un tentativo materiale di avvicinamento alla tragedia di una guerra e al deterioramento della società americana. Questo deterioramento verrà reso ancora più esplicito tramite avvicinamento dello sguardo da McQueen quarant'anni dopo, nel 2009. Con *Static* infatti l'artista attraverso l'immagine in movimento, tramite video, mostra a una distanza oculare disumana

---

<sup>660</sup> M. Bertolini 2008, p. 395.

<sup>661</sup> R. Barthes 1982, p. 10.

<sup>662</sup> S. Sontag 2021, p. 37.

Lady Liberty, testimoniandone il decadimento fisico: questa visione, abbiamo detto, corrisponde a un messaggio, trasforma il segno in simbolo e, successivamente, in *iper*-simbolo, spogliandolo dei suoi caratteri mitici e andando oltre la patina della tradizione. L'ingrandimento, l'avvicinamento dello sguardo tramite close-up però non è solo un fattore possibile a livello cinematografico o video artistico; anche Barbara Kruger, tornando indietro agli anni 80 dimostra che per essere guardato e studiato con attenzione, per far sì che la sua funzione rivelatrice sia attuata, il frammento ha bisogno di essere ulteriormente frammentato, ovvero ingrandito.

McQueen dimostra molti tratti in comune con l'operato delle tre artiste: in *Illuminer* la sua immagine emerge, abbiamo detto, attraverso dei fasci di luce che inondano la stanza e sono provocati dalla rappresentazione televisiva delle registrazioni fatte dai giornalisti durante un bombardamento in Afghanistan; questo ci ha ricollegati precedentemente a *Hunger*, poiché lo stesso media televisivo *dà luce* allo sciopero della fame dei detenuti dell'I.R.A. di Long Kesh. Si parla di metaforizzazione del loro atto nel momento in cui questo dare visibilità a uno sciopero della fame tramite lo schermo materialmente illuminato è utile per *fare luce* su un altro scandalo carcerario: Abu Ghraib e Guantanamo. Vediamo, dunque, che almeno a livello del fronte artistico, è stato ben assimilato quanto prodotto da Martha Rosler: se inizialmente la televisione con la sua luce abbaglia lo spettatore e non gli fa percepire in modo corretto quanto viene mostrato, provocando una sua desensibilizzazione a fatti, eventi, persone, McQueen torna a *mettere in luce* tematiche che saranno a sua volta trattate dalla stessa Rosler che, conscia dell'efficacia del suo mezzo artistico, produrrà tra 2004 e 2008 una nuova serie di *House Beautiful*. Il corpo diventa il vero "campo di battaglia", ed è paradossale come anche in questo caso si crei automaticamente un altro confronto, un'altra consonanza che fa emergere, come una sorta di profeta, un'altra delle artiste qui studiate: Barbara Kruger.

L'immagine televisiva ridefinisce la memoria, contribuisce a selezionare quanto è importante rispetto a ciò che invece deve essere scartato secondo le strutture stesse del potere; lo spettatore in questo modo si passivizza, abbiamo visto, e solo attraverso la frammentazione del ricordo, la sua sparizione dalle maglie della storia, si può recuperare una visione diversa di quanto accaduto, si possono creare nuove memorie interrompendo il discorso creato da una storia, da una narrazione.

Da questo punto di vista, la questione si fa interessante anche a proposito del filone audiovisivo, e di come esso reagisce, con il video, a questa possibilità di comunicare per immagini, specialmente nel campo dell'arte; importante è, qui, citare Arthur Jafa e quanto ha prodotto con *The White Album* (2018), *Love is The Message* (2016) e *Apex* (2013), relativamente all'idea di *Black Visual Intonation*, dove vengono fusi insieme i due concetti di materiale visivo e immateriale sonoro; si crea così una condizione "fra le immagini" per citare una delle più importanti opere di Raymond Bellour<sup>663</sup> dove ogni frammento, che sia esso sonoro o musicale o visuale, al pari del cinema, ha la possibilità di essere unificato attraverso il ricorso al montaggio, mezzo principale che dà vita ad ogni sequenza di immagine in movimento.<sup>664</sup> Lo sguardo e l'udito sono i due principali definitori di tempo e spazio. In questo modo, il secondo valuta la situazione spazio-temporale in cui l'individuo è immerso, inaugurando la relazione con l'altro: dalla voce riconosco gli altri, ne percepisco le sensazioni e le emozioni, un'immagine del corpo e un'immagine della mente nel momento attuale.<sup>665</sup> Lo sguardo definisce lo spazio e il tempo su un fronte diverso e complementare: cento anni dopo la nascita del cinema, si sono sviluppati modi cinematografici di vedere il mondo, strutturare il tempo, narrare una storia; questi sistemi sono stati estesi e diventati la base per gli utenti dei computer per accedere e interagire con i dati culturali.<sup>666</sup> La musica, il suono, ci aiutano a rafforzare la memoria, chiamano in causa ciò che lo spettatore non è riuscito a penetrare, ad esempio in *Hunger*, quando diventa la chiave di accesso per la memoria di Bobby che, alla fine del film – che coincide con la fine della vita del personaggio –, è l'unico elemento vitale che è rimasto in funzione e di cui possiamo vedere lo svolgersi dei suoi ragionamenti e delle sue emersioni di coscienza: il piccolo Bobby che corre per i campi dell'Irlanda e poi si perde, al confine con un nulla o con qualcosa che noi comunque, di fronte a lui, come uomini vivi, non possiamo vedere, mentre si avvia verso la morte. Lo sguardo, inoltre, rende l'immagine

---

<sup>663</sup> R. Bellour 2007.

<sup>664</sup> Nel capitolo a lui dedicato, si è parlato di avvicinamento, prossimità audiovisiva che provoca nel pubblico un aumento dell'attenzione. È giusto ricordare, inoltre, che questo tipo di avvicinamento era stato teorizzato già da diversi studiosi tra XIX e XX secolo, sia nel campo dell'arte "tradizionale", antica, sia nel campo dei mass media. In particolare, si consiglia di rivedere quanto elaborato da Wölfflin e Riegl per quanto riguarda i diversi regimi di visibilità (visualità ottica o tattile), così come Hildebrand distingue da *Nahbild* e *Fernbild* (visione ravvicinata e colpo d'occhio), fino ad arrivare alle moderne teorie di McLuhan di cui si è ampiamente discusso già nel primo capitolo.

<sup>665</sup> R. Barthes 1982, pp. 238 e 246.

<sup>666</sup> L. Manovich 2001, p. 87.

fisica, si appropria del corpo del personaggio e vede, in certi casi, con i suoi occhi, tramite lo schermo.

Anche il computer soddisfa le aspettative del mezzo visivo poiché non solo fornisce una comunicazione da sé allo spettatore, ma permette a tutti gli utenti di imparare il suo linguaggio e poterlo utilizzare, oltre che farlo capire.<sup>667</sup> Si acquisiscono così nuovi linguaggi culturali basati su forme precedenti e già familiari.<sup>668</sup> Ciò che permane è, ovviamente, lo schermo, che si atteggia ancora a finestra sul mondo, tuttavia, Manovich si dimostra consapevole, al di là dell'iniziale entusiasmo che aveva pervaso cinema e autori alla sua nascita, dei limiti che lo schermo stesso impone: solitamente infatti, ricorda l'autore, lo spazio sullo schermo viene percepito come incluso in uno spazio scenografico molto più vasto, ma bisogna comunque considerare che la porzione di realtà che ci viene mostrata da questa sorta di finestra, non è che parziale, un istante visivo che, presentandosi, esclude tutto il resto, non solo ciò che è intorno allo spettatore che si immerge nell'immagine, ma anche ciò che dell'immagine è il contorno, ovvero il resto della scenografia.<sup>669</sup>

Dunque, quando la critica parla di equivalenza al Panopticon di Bentham studiato da Foucault in relazione ai media visuali lo fa in virtù della stessa percezione che, a sua volta ognuno di noi come spettatore, si manifesta relativamente all'idea di stretto controllo che essi esercitano sull'esistenza individuale e collettiva. Già precedentemente, in un'analisi più mirata ai singoli artisti si è studiato e approfondito la funzione che dispositivo fotografico, cinematografico e video hanno rivestito non solo come strumenti delle opere stesse, ma come punto di partenza per rendere consapevoli del loro grande potere di diffusione di informazioni e di formazione di un aspetto dell'informazione stessa. La credenza culturale che viene a formarsi e a confermarsi ogni volta che ci scopriamo incuriositi, affascinati da un'immagine diffusa da uno di questi dispositivi, che ha nello schermo il suo elemento più importante, è il fatto che, come afferma Foucault, la visibilità è una trappola, poiché siamo sempre

---

<sup>667</sup> *Ibidem.*

<sup>668</sup> *Ibidem.*

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 88. Si aggiunge qui una precisazione: Manovich infatti afferma che lo schermo è un supporto aggressivo; funzionando come filtro, infatti, rende inesistente quello che si trova al di fuori di esso. Ritorna, dunque, ancora una volta la tematica della presenza/assenza, elemento che ha caratterizzato lo studio dell'immagine fin dai suoi esordi nella Cultura Visuale. L'unica cosa che permane è la stabilità legata alla visione di una piccola porzione di "realtà" alla volta.

oggetto di informazione, ma mai soggetto di una comunicazione.<sup>670</sup> Le informazioni che riceviamo contribuiscono a formare la nostra cultura, a mandare avanti i meccanismi di culturalizzazione, ed è proprio da qui che si dipanano gli elementi principali individuati nel corso di questa ricerca come parti del “vocabolario” visivo. L’uomo cerca di mettere ordine a qualcosa da cui pensa di essere controllato, cosciente della pura visibilità a cui è sottoposto, e non può farlo altrimenti se non con gli stessi mezzi che ha a disposizione internamente, come “bagaglio di partenza”: dal corpo, alla mente, in particolare facendo uso della capacità di raccogliere e ordinare il passato, tramite l’uso della memoria. Ci si convince che quest’ultima è frutto delle regole che il Panopticon stesso implicitamente impone, senza consapevolizzarci riguardo al fatto che si tratta, in fondo, di un’auto-imposizione, poiché la forza del dispositivo sta nel non intervenire mai costruendo un meccanismo, un sistema, una struttura, come più volte citato da Martha Rosler, che instaura un rapporto di causa ed effetto.<sup>671</sup>

#### 4.2.1 Collage materiali, collage digitali

«Le fotografie di un’atrocità possono provocare reazioni opposte. Appelli per la pace. Proclami di vendetta. Oppure, semplicemente, la vaga consapevolezza che nel mondo accadano cose terribili, continuamente alimentata da altre fotografie.»<sup>672</sup>

Susan Sontag, 2003

In Steve McQueen si è spesso parlato di riferimenti alla “iconografia della sofferenza”: la rappresentazione dell’ira divina o umana, come il gruppo del *Laocoonte*, la *Passione di Cristo*, le esecuzioni dei martiri cristiani per commuovere o eccitare, istruire, fornire un esempio.<sup>673</sup> Il pubblico partecipa all’atto creativo in modo dinamico, secondo un doppio movimento: dall’esterno verso l’interno, ovvero capendo cosa le opere, le immagini, i testi vogliono rappresentare e raccontare; dall’interno verso l’esterno, riconoscendo in ciò che hanno visto qualcosa che appartiene alla loro esperienza, sottoforma di reminiscenza, come abbiamo più volte constatato nelle analisi delle opere sopra riportate. Gombrich a questo proposito parla di molte manifestazioni interne che aiutano a capire, ad appropriarsi di quanto viene percepito dallo sguardo:

---

<sup>670</sup> M. Foucault 1976, p. 218.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>672</sup> S. Sontag 2021, p. 23.

<sup>673</sup> *Ibid.*, p. 53.

proiezione guidata, effetto corale, consapevolezza di far parte di una determinata cultura.<sup>674</sup> Si crea così un collage di frammenti diversi, che uniscono memoria, ovvero passato, a esperienza, ovvero presente, visto e vedente nell'attuale. Godard aveva attuato questo stratagemma nelle sue *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), aiutandoci a percepire lo scorrere di immagini su pellicola come se fossero delle immagini mentali, fluttuanti nel nostro cervello che andavano avanti e indietro tra la nostra attenzione e l'inconscio in una materializzazione del pensiero. Di nuovo ritorna la memoria che forma un pensiero derivato dal passato, di nuovo ritornano le connessioni tra frammenti diversi, base della nostra attività cerebrale, formando associazioni.<sup>675</sup>

Nello statico, così come nell'audiovisivo, uno dei maggiori principi regolatori è il montaggio, per cui le immagini scelte diventano un tutt'uno, ad esempio come abbiamo visto in Arthur Jafa, con il ritmo musicale con cui viene scandita la loro durata sullo schermo.<sup>676</sup> Il montaggio unisce più frammenti diversi, unisce più spazi diversi e, allo stesso tempo, regolando la durata, regola anche il tempo dell'immagine e il tempo dell'intera opera, coinvolgendo a tutto tondo l'esperienza dello spettatore e ciò che percepirà tramite essa.

Il montaggio è strumento principale per far sì che si crei un collage; è il meccanismo che unisce più frammenti diversi dandogli un senso univoco; quindi non si tesse più le fila della storia, ma si montano e si aggiustano pezzi diversi, incastrandoli; di nuovo ritorna l'idea della scissione tra visualità e narratività; vengono scanditi gli estremi di spazio e tempo. Inoltre, se consideriamo il medium fotografico in contrapposizione alla pittura, vedremo che quest'ultimo non crea, ma prende delle immagini, ovvero degli equivalenti di porzioni di realtà. Tuttavia, questa presa non è, come ben sappiamo, frutto di un evento naturalmente scaturito dal dispositivo fotografico: l'immagine fotografica della rivista, del giornale, in televisione viene scelta dal fotografo che ha deciso di inquadrare, appunto, una determinata porzione di spazio piuttosto che un'altra.<sup>677</sup> In questa ottica cosa sono i photo-collage di Martha Rosler? Possono essere chiamati ancora "fotografie", oppure necessitano di un nuovo nome

---

<sup>674</sup> I termini qui utilizzati sono stati oggetto di un'approfondita analisi nei Cap. 2-3, per ulteriori informazioni si rimanda a E. H. Gombrich 1985, *L'immagine e l'occhio* e a E. H. Gombrich 2002, *Arte e Illusione*.

<sup>675</sup> L. Manovich 2001, pp. 142-43.

<sup>676</sup> K. Joseph, A. Jafa, *Kahlil Joseph & Arthur Jafa: in conversation* /TATE TALKS. [Kahlil Joseph & Arthur Jafa: In Conversation | Tate Talks - YouTube](#). [Data Ultima consultazione: 16.02.2021.]

<sup>677</sup> S. Sontag 2021, p. 59.

considerando che non solo sono stati scelti come immagini, allo stesso modo in cui il fotografo sceglie un luogo o un soggetto da fotografare, ma, c'è stata un'ulteriore scelta dettata dalla necessità di trasformare un'immagine già prodotta in qualcos'altro. La Rosler non esclude, ma include ciò che nella fotografia, nello scatto, è il non visto perché non presente nello spazio intorno a chi produce la fotografia. Trasforma, dunque, la fotografia in altro, in un'immagine che è un palinsesto di frammenti diversi, provenienti da più immagini, da più luoghi, oltre i confini dell'obiettivo.

Eppure, sono queste immagini che ci ingannano? Avendo perso la loro unitarietà fotografica originale, potremmo essere tentati di rispondere affermativamente, eppure, le immagini della Rosler, così come le frasi della Holzer e i manifesti pubblicitari della Kruger sono sempre stati presi molto seriamente, in alcuni casi a tal punto da riservare una sorta di "botta e risposta".<sup>678</sup> La falsità di un documento, sia esso fotografico, televisivo, filmico o quant'altro, non viene data necessariamente dal fotomontaggio, dalla modifica dell'originale, quanto tramite la scoperta inattesa di un inganno; le immagini di Rosler e Kruger non devono temere questa accusa o questo sospetto, in quanto a loro volta utilizzano l'immagine stessa come mezzo per creare da frammenti utilizzati in modo fraudolento degli scorci di verità, delle rivelazioni riguardo a questi inganni.<sup>679</sup> Cosa svelano infatti grazie all'uso del frammento, al mixaggio di più elementi mediali diversi? Semplicemente ciò di cui continuiamo a sorprenderci vedendo una fotografia non modificata, scattata *scegliendo* un istante tra i tanti che scorrono nel tempo: che esse, per la maggior parte, sono tutte una montatura.<sup>680</sup>

Qual è la posizione che prende l'immagine digitale in risposta a questa caratteristica svelata della fotografia in genere? Gunthert in *L'immagine condivisa* (2016) fa una riflessione interessante relativamente a quanto accaduto con lo scandalo di Abu Ghraib, qua ripreso e approfondito già nel Cap. 3 in quanto fonte di ispirazione per Steve McQueen e la sua opera.<sup>681</sup> Cosa ha ispirato l'artista che ha voluto creare

---

<sup>678</sup> Si fa qui riferimento in particolare al caso della Kruger e del cartellone su cui era stato affisso *Untitled (Your Body is a Battleground)* nel 1989 accanto al quale, come contro-risposta all'opera dell'artista che lottava a favore della libertà di aborto, si è trovato un altro cartellone con un'immagine relativa al movimento pro-vita.

<sup>679</sup> S. Sontag 2021, p. 60.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>681</sup> In realtà è giusto sottolineare, anche se non è stato possibile affrontare l'argomento in sede, che gli eventi che hanno scatenato la consapevolizzazione delle torture di Abu Ghraib e, soprattutto, le immagini che sono state fondamentali nella capacità di consapevolizzare l'individuo su quanto accadeva nella prigione irachena sono stati oggetto di studio da parte di Martha Rosler, la quale ha "riaperto" la

un'opera al cui interno si parlasse principalmente di abusi che vengono subiti nelle carceri? Se nel Capitolo 3 abbiamo analizzato la componente relativa all'evento, per giustificare quanto è stato fatto da McQueen, Gunthert porta comunque la riflessione a un altro livello: quanto ha ispirato la creazione di *Hunger* è relativo alla diffusione di un'immagine digitale. Quest'ultima ha delle caratteristiche che dovrebbero renderla, giustamente a detta dell'autore, un elemento visuale estremamente poco affidabile in quanto l'utente medio è perfettamente consapevole del suo alto tasso di possibilità di modifica pre-pubblicazione. Eppure, gli scatti che hanno provocato una reazione a catena di notizie e indignazione, sono scatti amatoriali che hanno avuto di diritto un posto tra le più celebri fotografie del nostro tempo.<sup>682</sup> Nessuna contestazione, continua l'autore, verrà mai imputata alle immagini, perché? Il motivo è molto semplice: esse hanno costituito fin da subito uno dei materiali dell'inchiesta, come prove a carico dell'imputazione di colpevolezza di quanti, minimo, erano raffigurati al loro interno.<sup>683</sup> C'è il ritorno del concetto di Panopticon foucaultiano: cosa accade quando veniamo effettivamente avvistati dalla torre di controllo a fare qualcosa che non rientra nelle maglie del potere costituito? L'attenzione si sposta tutta quanta sulle nostre azioni, facendo tirare un sospiro di sollievo agli altri detenuti, provocando automaticamente la reazione del pubblico, anzi, della popolazione al di fuori della struttura: indignazione, grande fiducia in chi è riuscito ad avvistare il colpevole, gogna sociale, anzi, mediatica. Allo stesso tempo, però, l'immagine che colpevolizza coloro che sono nelle maglie del Panopticon ha una reazione collaterale imprevista: il fatto che si applichino direttamente delle regole, inficia l'unico fondamento del Panopticon stesso, ovvero che esso, per esistere e funzionare come strumento perfetto di ordine e controllo, non deve mai emergere come tale, non deve mai esporsi e imporre direttamente regole e pene. Si dimostra così allo stesso tempo la sua forza e la sua debolezza, nel rintracciare che qualcuno è effettivamente, per un attimo, riuscito a violarne le regole.

---

serie *House Beautiful: Bringing the War Home* creando ai primi del 2000 una nuova serie, relativamente all'accaduto e alla guerra intrapresa dagli Stati Uniti in quegli anni. Con questo appunto si vuole lanciare una riflessione riguardo alla necessità e all'importanza di approfondire questo aspetto, in concomitanza con quanto è stato fatto fino a qui, non solo in relazione ad *House Beautiful*, ma portando il focus su quanto efficace sia stato il metodo utilizzato dall'artista, se essa dopo quasi quarant'anni lo ha riproposto per dimostrare e comunicare che l'America stava andando nella stessa direzione del Vietnam.

<sup>682</sup> A. Gunthert 2016, p. 37.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 41.



È come se la parola diventasse il contenuto dell'immagine, ovvero come se l'immagine diventasse il medium della parola.

### **4.3 Questione di spazi**

#### **4.3.1 Fruibilità dell'opera: spazi espositivi, spazi urbani**

Secondo Ranciere si possono riconoscere due regimi di visibilità: uno spazio pubblico, urbano, non artistico e uno spazio altamente codificato, relativo alle istituzioni artistiche.<sup>684</sup> Alla luce dell'analisi svolta nei precedenti capitoli (2-3) si partirà da questa dicotomia per approfondire un lato della produzione degli artisti presi in considerazione, in relazione ai luoghi in cui l'individuo, il pubblico, hanno potuto fruire le loro opere.

Una precisazione doverosa è da farsi relativamente a ciò che le opere rivelano tramite il luogo materiale in cui sono collocate, in concomitanza con le caratteristiche fisiche che ne costituiscono la loro manifestazione materiale: grandezza, forma, aspetto del contenuto. Questa relazione modifica, ovviamente, gli stessi luoghi di cui entrano a far parte. Si re-immagina non solo il singolo spazio in cui sono collocate, ma anche l'esterno, la città, attraverso azioni artistiche che ne minano le strutture sociali e comunicative che hanno invaso la sua superficie<sup>685</sup> (come nel caso di Rosler, Holzer e Kruger); si re-immagina lo spettatore che si ritrova, come in McQueen e Jafa, in una posizione intermedia tra realtà sensoriale e meta-sensorialità, offerta dalla visione tecnologica che accompagna l'occhio e lo fa diventare parte di un corpo proiettato in immagine.<sup>686</sup> Ciò che si nota principalmente confrontando l'operato dei due gruppi di artisti è una presa di posizione netta all'interno delle maglie della Cultura Visuale. Da una parte abbiamo le tre artiste che si schierano verso un movimento della struttura istituzionale, architettonica in generale, verso lo spettatore che quasi "inciampa" nelle opere, le trova per caso sul suo cammino; dall'altro lato abbiamo due artisti che utilizzano gli spazi maggiormente istituzionalizzati, quali cinema, gallerie, musei, padiglioni che si risvegliano per eventi di respiro internazionale, per portare il pubblico a prendere visione delle loro opere. Questo implica una successiva discussione relativa al diritto d'autore che richiederà una precisazione nelle prossime pagine e che, a sua

---

<sup>684</sup> M. Irvine 2012, p. 2.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>686</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 134.

volta, complica o facilita spazialmente la possibilità dello spettatore di investirsi dei messaggi mandati dagli artisti stessi, a volte con l'impressione di una seria contraddizione in termini.

Si potrebbe azzardare che ciò che Rosler, Holzer e Kruger attuano è un «portare il pubblico nei musei portando i musei verso il pubblico»<sup>687</sup> come afferma Danto riguardo alla modalità americana di fare arte pubblica costruendo monumenti cittadini.<sup>688</sup>

Le tre artiste prediligono spazi non istituzionalizzati; la scena urbana è il loro “white cube” dove possono esprimere coerentemente la loro posizione in relazione a quelle correnti a cui verranno successivamente associate. Lo spazio pubblico è il campo di prova della loro arte: grazie all'anonimato, i passanti, trasformati in spettatori-lettori si interfacciano con volantini, manifesti, cartelloni che sortiscono un effetto disorientante rispetto al resto. La città diventa un diffusore di idee: si applicano strategie volte alla temporanea modifica dell'architettura, si crea uno spazio espositivo senza muri<sup>689</sup>, dove il pubblico è ignaro della stessa valenza artistica del manufatto, per considerarlo solo nei suoi contenuti. Il volantinaggio, per Rosler ad esempio, è per questo simbolico di tutta una serie di posizioni sociali che corrispondono a determinate posizioni spaziali: si vuole far emergere che esistono soggetti che hanno una voce, ma che non possono usarla manifestatamente.<sup>690</sup> La versatilità, riproducibilità, leggerezza e facilità di produzione del volantino permettono all'artista di potersi creare un vasto pubblico tra quanti accettano il suo materiale, così come le pagine di giornali indipendenti a cui spesso si associa.<sup>691</sup>

Anche Jenny Holzer ricorre, tra i vari strumenti e dispositivi, al volantino come forma di diffusione delle proprie opere; l'artista apporta un ulteriore valore a questa pratica poiché, soprattutto per determinate serie, a un preciso spazio corrisponderà il contenuto dell'opera. Ciò, come abbiamo visto, non avviene per i *Truisms*, i quali sono diffusi a tappeto per la città senza che vi sia in alcun modo l'intenzione di rivolgersi a una classe sociale particolare<sup>692</sup>, ma avviene ad esempio per gli *Inflammatory Essays*,

---

<sup>687</sup> A. C. Danto 2008, p. 190.

<sup>688</sup> *Ibidem.*

<sup>689</sup> *Ibidem.*

<sup>690</sup> G. Saunders 2011, p. 5.

<sup>691</sup> *Ibidem.*

<sup>692</sup> La loro permeabilità spaziale trasforma lo spazio cubico intonso della galleria o il luogo pubblico in una vera e propria appendice dell'esterno: non si entra più in una bolla abitata e compresa dai pochi

opera direttamente successiva, elaborata tra il 1979 e il 1982. Il contenuto delle opere in Jenny Holzer va di pari passo con le modalità di interazione con lo spettatore: come afferma Diane Waldman in un'intervista con l'artista, nel momento in cui si decide di esporre in uno spazio aperto si è in balia di segni perennemente in movimento, che cambiano velocemente e anche le persone seguono nello spazio questo mutamento e movimento.<sup>693</sup> Il luogo è parte del suo contenuto, così come era parte del contenuto dell'opera dei suoi predecessori, i minimalisti.<sup>694</sup>

Il vantaggio dei *Truisms* è proprio quello di non avere un contesto referenziale di riferimento, permettendo al linguaggio di resistere al valore che potrebbe essergli attribuito e potrebbe connotarlo.<sup>695</sup> Per questo motivo lo spazio esterno è importante: richiamando il truismo ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE possiamo infatti individuarne alcuni degli “spazi” in cui e con cui viene mostrato al pubblico: in forma di volantino, attraverso i manifesti, le insegne pubblicitarie come lo Spectacolor di Times Square, la maglietta di LadyPink, spazialità e supporto sono legate a doppio filo.<sup>696</sup> Per quanto entrambi possano variare, il significato generale permane, dimostrando la validità e l'ovvietà di quanto viene letto, applicandovi variabili determinate che lo contestualizzeranno, se possibile, in riferimento al corpo,<sup>697</sup> all'edificio, allo spazio urbano. Il luogo di esposizione conferma o precisa il significato dell'opera, ma non lo definisce mai in modo permanente. Il pubblico capirà il senso generale dell'opera attraverso vari fattori, tra i quali il più importante è il cosiddetto “effetto corale”. Questa modalità di apprendere informazioni si fonda sulla capacità di

---

“addetti ai lavori”, ma si tenta di coinvolgere tutto il substrato cittadino, con i suoi abitanti, poiché quello che interessa è la funzione dell'opera, più che il suo valore intrinseco come opera d'arte; una riflessione personale, di riconoscimento delle proprie idee e del proprio status in conseguenza di queste e, infine, il riconoscimento di idee di altri che saranno presenti e formulate in egual misura. R. Sabourin 2017.

<sup>693</sup> D. Waldman 1986, p. 17.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>695</sup> G. Hughes 2006, p. 431-32.

<sup>696</sup> Riprendendo le parole di Hans Belting “il luogo delle immagini, naturalmente, è l'uomo [...] un loro organo vivente [...] il luogo in cui le immagini trovano una spiegazione e un significato naturale [...]”, in H. Belting 2013, p. 73.

<sup>697</sup> Il corpo è un altro spazio che deve essere tenuto in considerazione; utilizzato dalle artiste come soggetto per cui combattere, Hans Belting ne parla in riferimento al fatto che il corpo umano sia origine e scrigno delle immagini: immagini personali, manipolate dalla nostra mente, specchio di immagini materiali che vediamo ogni giorno. Le artiste così rappresentano qualcosa secondo la loro idea degli eventi e delle situazioni, portando dall'interno verso l'esterno una figurazione, un elemento visuale che si rapporterà nello spazio con diversi individui. Orientandoci con le immagini infatti, il corpo è inevitabilmente chiamato a cooperare, non solo in virtù dell'opinione del singolo, ma anche in rapporto al gruppo di cui fa parte. H. Belting 2013, p. 76-77.

ogni individuo di influenzare a vicenda l'altro e se stesso, creando una serie di reazioni omogenee alla stessa immagine o situazione, contemporaneamente.<sup>698</sup> Le reazioni dell'uno e dell'altro, infatti, chiariscono il significato dell'immagine o della parola scritta, trasformando il pubblico in un insieme di voci e opinioni che contribuirà a definire contesto e contenuto.<sup>699</sup> Ad esempio, il formato di grandi dimensioni permette allo spettatore di ricostruire la propria posizione e identità nello spaesamento: abbiamo in questo modo una transizione da uno spazio a un altro, ovvero da uno spazio reale,<sup>700</sup> quello della stanza, allo spazio dell'immagine che inizia ad assumere le forme del simulacro baudrillardiano, divenendo una sostituta materialmente presente della realtà, divenendo realtà in quanto presente come parte dell'architettura.<sup>701</sup>

Holzer e Kruger sono rompitruci di pareti: intervengono nella città mediata e nel sistema di messaggi delle pareti urbane, rispondendo al sistema di comunicazione di New York.<sup>702</sup> Questa propensione a localizzare le proprie opere in uno spazio anti-istituzionale evidenzia il loro legame con l'arte precedente, in particolare in riferimento alla cerchia neodadaista del secondo dopoguerra, fino agli anni 80: il sistema spaziale seguito da questi ultimi si basa sul rapporto dell'opera "intramuro" o "extramuro"; nonostante la diversità di media e concetti che caratterizza artisti compresi in un così ampio arco temporale, la cifra comune riguarda proprio la gestione degli spazi e la necessità di staccarsi dai tradizionali luoghi di esposizione per dare la possibilità a chiunque di poter avere accesso alle proprie opere, catalizzatrici di messaggi "contro-culturali".<sup>703</sup>

Proprio dagli anni 80, con l'avvento del pensiero post-moderno, proviene l'idea di recepire diversamente dall'arte, ciò che è arte o ciò che è non arte, come abitudine delle istituzioni artistiche.<sup>704</sup> La post-era è stata definita l'era del *dispositif*, considerato da autori come Marin una condizione di possibilità ed efficacia della rappresentazione equivalente, ad esempio in pittura, alla cornice, la decorazione, il layout della rappresentazione. La novità, sottolineata da vari studiosi quali Frank

---

<sup>698</sup> D. Freedberg, V. Gallese in A. Pinotti, A. Somaini 2009, p. 343.

<sup>699</sup> E. H. Gombrich 1985, pp. 97-98.

<sup>700</sup> M. Bertolini 2008, p. 395.

<sup>701</sup> J. Baudrillard 1988, *Simulacra and Simulations*, in [Baudrillard Simulacra and Simulations \(stanford.edu\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<sup>702</sup> M. Irvine 2012, p. 17.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>704</sup> D. Chateau 2020, p. 259.

Kessler e Rouillé, risiede nel fatto che queste opere d'arte facciano riferimento ai sensi attraverso determinati aspetti: tecnologia materiale, posizionamento del pubblico, forma istituzionalistica di presentazione artistica, avendo come obiettivo comune il voler richiamare l'attenzione dello spettatore.<sup>705</sup> Ad esempio, *Hunger*, così come tutta la produzione di McQueen, può essere inserita dunque nell'ambito dell'opera *dispositif*, elemento che, in accordo con Pinotti e Somaini, ha un ruolo cruciale nella definizione della posizione dello spettatore in rapporto allo spazio esterno in cui è inserita ed esperita l'opera.<sup>706</sup> Secondo i due autori, che citano a loro volta Jonathan Crary, con il dispositivo il soggetto dello sguardo è un osservatore piuttosto che uno spettatore, un essere che compie un atto visivo e che allo stesso tempo ubbidisce ai regolamenti, convenzioni, codici precedentemente enunciati da Kessler.<sup>707</sup> Dunque, le tecnologie ottiche, opposte e complementari all'occhio organico, saranno designate, nell'ambito dello spettatore cinematografico, come innervazioni che, integrandosi nel corpo individuale e collettivo, ne trasformano il sensorio.<sup>708</sup>

Si può portare, dunque, l'esempio di Raymond Bellour che riporta il caso di una presentazione che aveva tenuto per quattro film di Mark Lewis sulle collezioni del Louvre. L'autore si chiede chi abbia veramente visto l'opera proiettata;<sup>709</sup> la sala di proiezione era un luogo dove potersi sedere infatti, ma era anche un luogo di passaggio, di transito museale;<sup>710</sup> questo ci riporta alle collocazioni di Jafa, Holzer, Rosler e Kruger da un lato e di Steve McQueen dall'altro; considerando la loro diversa destinazione d'uso e, di conseguenza, la diversa tipologia di pubblico e di modalità di fruizione, è interessante vedere come si trovino affinità con la presentazione di Bellour del 2014: se prendiamo, ad esempio, l'opera di Jafa, esposta alla Biennale di Venezia nel 2019, si constaterà che essa era esattamente all'interno di uno spazio definibile allo stesso tempo di sosta e transitorio; di sosta in quanto vi era spazio a sufficienza per potersi soffermare o fermare a guardare l'opera, ma, nonostante la scarsità di posti a

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>706</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p.174.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>709</sup> Ciò ci riporta a quanto affermato da Dominique Chateau riguardo al cinema in gallerie e musei: non c'è una durata fissa imposta dai luoghi deputati al cinema per lo spettatore; la ricezione equivale all'elasticità temporale dello spettatore che comunque dovrà tenere conto del percorso che deve fare. D. Chateau 2020, p. 261.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 262.

sedere, era come se ci trovassimo all'interno di una sala cinematografica; l'entrata era stata totalmente oscurata, l'unica luce disponibile per il visitatore era quella fornita dalla proiezione in corso su grande schermo. Le opere delle tre artiste, allo stesso modo, richiamano nel sostrato urbano questa tendenza a trasformare le strade cittadine da spazio di transito a "proiettore" di immagini e testi al di fuori della quotidianità, in quanto opere create da un'artista, ma allo stesso tempo ineluttabilmente riferite alla vita. Durante la proiezione di *The White Album* lo schermo, strumento che svolge un ruolo chiave all'interno della fruizione di immagini su larga scala, era posizionato addossato a una delle pareti, in modo da mimare nell'aspetto uno schermo cinematografico.<sup>711</sup> Essendo questo un supporto, elemento indispensabile per la fruizione di opere visuali, sia che si parli di cinema che di video arte, dalla sua natura dipendono i modi in cui un'immagine può essere riprodotta, prodotta, visualizzata, manipolata, archiviata, trasmessa e condivisa.<sup>712</sup> Cosa provoca ciò al visitatore?

In *Hunger*, lo spazio di fruizione del film è totalmente assoggettato alle regole vigenti negli spazi cinematografici: il film viene presentato per la prima volta al Festival del Cinema di Cannes e successivamente distribuito nelle sale cinematografiche comuni. Avviene, dunque, la perdita dell'aura originale, in quanto la pellicola sarà copiata in più esemplari per essere esperita da un pubblico su larga scala. Finiamo, così, per andare contro a quanto affermato da molti artisti che, pur di non disperdere l'opera in copie di copie di copie preferiscono mantenerne l'aura di originalità e diminuirne la fruizione a pochi eventi scelti.<sup>713</sup> Infatti, sia McQueen che Arthur Jafa si dimostrano molto severi ed esigenti nell'affidare la loro opera al di fuori di uno spazio espositivo istituzionale e "convenzionato" nella maggior parte dei casi. Questo è dovuto a diversi fattori, non solo di conservazione dell'aura dell'opera, ma che riguardano anche il modo in cui l'opera deve essere esperita in termini di proporzioni fisiche del supporto materiale. In entrambi i casi ci troviamo davanti a una proiezione a tutto schermo, che riempie completamente la parete: questo aiuta il coinvolgimento dell'osservatore che diventa partecipante attivo dell'opera e come si può a questo punto non richiamare

---

<sup>711</sup> Per schermo cinematografico riprenderemo qui la definizione di Francesco Casetti: al tempo stesso finestra, quadro e specchio, apertura sullo spettacolo di una realtà captata e documentata dal cinema, spazio ben delimitato in cui il cinema stesso compone e organizza liberamente delle forme, e luogo di un riconoscimento e di una identificazione. In A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 145.

<sup>712</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 138.

<sup>713</sup> M. Hearn Bishop 2001, p. 186-187.

anche alla mente le monumentali proiezioni di Jenny Holzer a Times Square, o i grandi cartelloni pubblicitari conquistati e occupati dalla Kruger? In questo modo si nota un elemento particolare: è la grandezza del supporto che ingloba in sé lo spettatore, non solo attraverso degli stratagemmi interni alla narrazione e al montaggio (sia questo un collage o un montaggio cinematografico), ma anche tramite la sua esposizione in un ambiente socialmente e individualmente attivo. McQueen stesso, per i suoi video, afferma di rigettare il cosiddetto “theater system”, non concependo una mentalità da “pop corn” per le sue opere.<sup>714</sup>

Il formato di grandi dimensioni, riprende Bertolini, equivale al luogo in cui lo spettatore ricostruisce la propria posizione e identità attraverso lo spaesamento; emblematico a questo proposito è il caso di *Hunger*, in cui questa transizione da uno spazio all’altro, da uno spazio reale della sala a uno spazio diegetico, avviene tramite un’introduzione al carcere che, come abbiamo visto, ci coinvolge talmente tanto da farci dimenticare di non essere mai usciti da lì per tutta la durata del film. Questo effetto di totale immersione nello spazio diegetico è incentivato dalla struttura stessa della sala cinematografica: un ambiente di raccoglimento corale (elemento che torna nuovamente, come visto in precedenza), dotato di una platea ampia, dove ogni spettatore ha le migliori possibilità di fruizione offerte dal posto che gli è stato assegnato. Enfatizzato da un oscuramento totale della sala durante la proiezione che allo stesso tempo interrompe ed aumenta la sensazione di socialità e, dunque, di coralità, immergendosi ognuno nella propria individualità, ma allo stesso tempo essendo tutti i presenti dipendenti dalle reazioni degli altri.<sup>715</sup> È una modalità di fruizione che si discosta da quella della video arte, dove la transitorietà della sala, la questione dell’opera all’interno di una mostra dotata di più esemplari artistici, sono delle variabili importantissime che danno un peso diverso alla visione e alla capacità di assimilazione dello spettatore riguardo a quella singola opera.<sup>716</sup>

A questo proposito, altro elemento che aiuta al raccoglimento o distoglie l’attenzione, è il suono che, come detto da Michel Chion, a differenza dell’immagine, non ha una

---

<sup>714</sup> D. Chateau 2020, p. 263.

<sup>715</sup> E. H. Gombrich 1985, p. 96.

<sup>716</sup> A questo proposito è importante citare T. J. Demos 2005, p. 66-67, il quale afferma che, ad esempio, in McQueen artista la materialità dell’installazione del film ha un ruolo cruciale nella definizione dello spettatore in termini di esperienza: non deve essere infatti un soggetto passivo, così come, in certi casi, come in *Catch* (1997), l’immagine e il dispositivo non devono essere trasparenti, autonomi e ideali.

cornice che lo controlla e lo definisce entro i termini del montaggio come per l'immagine.<sup>717</sup> Il suono è un organismo che si diffonde indipendentemente dalla proiezione più o meno variegata di diversi elementi filmici e se, mentre stiamo guardando un'opera in una galleria, accanto ne abbiamo un'altra allo stesso modo audiovisiva, non possiamo auto-isolarci come potremmo fare con l'immagine, focalizzando il nostro orecchio solo su ciò che vogliamo ascoltare.<sup>718</sup> Da questo punto di vista, un ambiente come la sala cinematografica offre al suono una migliore possibilità di fruizione per il fatto che ci troviamo all'interno di un spazio interamente dedicato a un'unica opera, votato a un'immagine che ci abbracci e ci immerga ancora di più nella diegesi dei fatti. L'immagine in questo caso diventa statica per dare la possibilità all'orecchio e alla comprensione di lavorare contemporaneamente per capire la parola.<sup>719</sup>

Le immagini, il testo, il luogo di esposizione, il suono, ci portano a un disorientamento spaziale, emotivo e cognitivo, dal momento che come metro di giudizio abbiamo principalmente la nostra soggettività.<sup>720</sup> Il medium diventa trasparente nel momento stesso in cui iniziamo a percepire l'immagine come elemento del reale; nemmeno il montaggio, le sue suture, o le inquadrature, a volte, riescono a farlo riemergere e a opacizzare la nostra visuale.<sup>721</sup>

La sala cinematografica, lo spazio espositivo in generale diventano un falso "panopticon" dove l'osservatore pensa di poter essere al centro e vedere tutto quanto senza essere visto, ma l'amplificazione e l'esperienza delle sensazioni fisiche, del disagio o dello smarrimento, porta quest'ultimo a concepire durante la visione un velato senso di impotenza, di abbandono a sensazioni che pervadono necessariamente corpo e mente.<sup>722</sup>

Bertolini prova a confutare questa teoria della trasparenza del dispositivo cinematografico affermando che prima o poi l'opacità di quest'ultimo si renderà manifesta: il supporto mostrerà i suoi limiti poiché lo spettatore attraverso il suo farsene "scudo" può fare esperienza di ciò che vede e che sente nel modo estetico e

---

<sup>717</sup> M. Chion 2017, pp. 53-55 e 82.

<sup>718</sup> *Ibidem.*

<sup>719</sup> M. Chion 2017, pp. 189-190.

<sup>720</sup> M. Bertolini 2008, p. 395.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>722</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 124.



morale che sarà a lui più congeniale, creerà un senso a posteriori.<sup>723</sup> Tuttavia, si deve tenere in conto che la visione stessa di un determinato formato di immagine dato dalla grandezza di ciò che la ospita, elemento che ha permeato ormai la vita di ogni individuo dal pubblico al privato, trasforma, come abbiamo visto, le nostre abitudini percettive, le forme e i ritmi della nostra attenzione e la relazione con lo spazio che ci circonda: questo provoca anche un parziale reindirizzamento delle percezioni e dell'empatia attraverso l'imposizione dello schermo stesso come elemento governatore dello spazio che diventa una sorta di realtà aumentata.<sup>724</sup>

### *Appropriazione indebita? Breve nota sul copyright*

Ci si chiede cosa sia un archivio fotografico, come possa essere interpretato o ricostruito un libro; nel primo caso il territorio da esplorare, abbiamo visto, è quello relativo alle immagini. L'unità dell'archivio è, ovviamente, prima di tutto, quella imposta dalla proprietà e dell'uso nell'ambito di logiche di scambio.<sup>725</sup> L'autorità degli archivi tradizionali controlla e regola la riproduzione dei loro oggetti, con criteri da seguire su come riprodurli fedelmente; in questo campo la ripetizione all'interno dell'archivio è controllata da diverse logiche del potere e della conoscenza, rinforzate dallo stato nazione e dagli interessi del capitale, secondo Hito Steyerl.<sup>726</sup> Ogni volta che acquistiamo i diritti di riproduzione di qualcosa, sotto le leggi del copyright, acquistiamo anche una licenza semantica: a nuovi proprietari, seguono nuove interpretazioni dei contenuti,<sup>727</sup> così come, nel corso della naturale vita dell'immagine essa acquista un nuovo significato ogni volta che passa da un osservatore all'altro, dove l'artista, nel momento della diffusione dell'opera, perde ogni potere sul suo significato sociale e culturale futuro.<sup>728</sup> Tuttavia, nel corso della ricerca, anche per le problematiche riscontrate nel difficile reperimento di alcune fonti primarie riguardanti l'opera, ci si è chiesti quanto incidesse il ruolo del copyright nel creare l'opera d'arte e, soprattutto, sulla fruibilità e interpretazione della stessa, considerando che, come

---

<sup>723</sup> M. Bertolini 2008., p. 413.

<sup>724</sup> A. Pinotti, A. Somaini 2016, p. 144.

<sup>725</sup> A. Sekula in Wells 2002, p. 444.

<sup>726</sup> Steyerl 2008, p. 3.

<sup>727</sup> Sekula in L. Wells 2002, p. 444.

<sup>728</sup> S. Sontag 2004, p. 21.

abbiamo visto e ricordato più volte, l'idea di partenza per cui un'immagine o un testo sono capiti e assimilati si basa anche sul fattore contesto in larga misura.

Si sono così aperte due linee di fruibilità diversa, gestita anche dal ricorso o meno a un forte copyright, che hanno scaturito una riflessione che va di pari passo con la stessa suddivisione tra le tre artiste della Pictures Generation e della Critica Istituzionale da una parte, e gli artisti McQueen e Jafa dall'altra. In questo modo, si è voluto dare, a conclusione di questo elaborato, uno spunto di riflessione che speriamo possa non solo portare a far luce sulla questione, ma possa aprire un ulteriore spazio di dibattito in relazione a un possibile “ammorbidimento” della norma relativa al copyright per la più agevole fruizione del materiale artistico.

Per quanto riguarda la questione relativa a Steve McQueen e Arthur Jafa è risultato importante e, allo stesso tempo, questione ancora aperta, sottolineare il problema del copyright quando si parla di *media arts*: si è notato, infatti, che quanto più ci avviciniamo alla digitalizzazione dell'opera, tanto più diventa difficile fruirne in modo pubblico; tuttavia, allo stesso tempo, si è consapevoli della facilità di reperimento del materiale per la sua creazione senza essere vincolati da permessi e richieste di accesso al ciò che viene caricato da altri utenti “comuni”. Com'è possibile che vengano differenze così tanto grandi tra utente medio e artista? Se lo scopo dell'opera rimane comunque quello di diffondere un messaggio di sensibilizzazione, come mai la paura dell'infrangimento del copyright e del plagio è così grande da vietarne la diffusione sulle varie piattaforme? Come influisce sulla “mission” dell'opera video-artistica?

Risulta doveroso fare qui un accenno alle modalità e capacità di fruizione delle opere di Rosler, Kruger e Holzer. Come approfondito nel Cap. 2, l'importanza massima dell'opera della Holzer, ad esempio, è data dal raggiungimento del suo pubblico dominio.<sup>729</sup> Stessa cosa si può dire per quanto riguarda Rosler e Kruger, le quali, probabilmente forti della loro già avvenuta “storicizzazione” e musealizzazione sono facilmente reperibili sulle varie piattaforme sia istituzionali che di broadcasting. Le loro opere sono estremamente aperte alla fruizione, coerentemente con quanto viene espresso dalle correnti artistiche all'interno delle quali sono categorizzate, tanto che frequentemente ci si trova di fronte a operazioni di *grassrooting*, ovvero utenti terzi

---

<sup>729</sup> Da The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, 1999, p. 279. [Jenny Holzer. Truisms. 1978–87 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

che utilizzano le tecniche, i contenuti, lo stile dell'artista per creare dei video-tributo, foto-tributo, materiale insomma che esprime ammirazione e voglia di sperimentare e creare secondo le loro tecniche.<sup>730</sup> YouTube, ad esempio, invece di accogliere contenuti prevalentemente autoprodotti, senza alcun riguardo per le norme del copyright, ospita al suo interno un insieme di video, film e musica "riciclata", come se fosse un enorme archivio.<sup>731</sup>

Tuttavia, se tecnicamente dovrebbe essere più facile fruire dell'opera, il sistema delle arti impone misure pesanti per gestire questo tipo di processi creando una palese disparità tra utenti: c'è un'idea, dunque, dell'uso, riuso e riciclo che fa percepire il salto enorme di qualità e gerarchizzazione tra contenuti caricati per diletto e contenuti presi per essere trasformati in opera d'arte. Nel caso di Arthur Jafa in particolare, questa gerarchia indotta dallo status artistico si fa sentire in modo pesante, considerando che il riuso di materiale reperito su alcune delle più importanti piattaforme social è estremamente permeante la sua opera e confermato dallo stesso artista. Secondo quanto affermato da Hito Steyerl le piattaforme online dovrebbero essere il luogo dove avviene la ripetizione del nuovo, portando il film, la fotografia d'autore, il video oltre i confini della nazione e del capitale, in un archivio, dunque, redento, dove non vi sono confini legalizzanti dati dalle logiche di potere che si instaurano nel "mondo reale". Ciò, secondo la studiosa, dovrebbe avvenire poiché la sua distribuzione nega l'autorialità e il copyright di partenza, trasformando il contenuto in una sorta di dono o oggetto rubato. Tuttavia, le illusioni svaniscono nel momento in cui ci si accorge che le politiche statali, oltre ai trattati internazionali, popolano e spopolano in internet così come nella società materiale.<sup>732</sup> Il web2.0 ha già minacciato e sospeso la divisione tra spazio pubblico e privato, dando l'impressione di una democratizzazione dei contenuti, così come si è visto sia tramite i materiali caricati dalle artiste, sia tramite le stesse immagini, ad esempio, che sono presenti come ulteriore oggetto di ricerca e strumento di analisi in questo elaborato.<sup>733</sup> La giurisprudenza ha tentato di muoversi di pari passo con le evoluzioni tecnologiche e

---

<sup>730</sup> Molto frequente è la citazione, soprattutto da parte di giovani ragazze, dell'opera *Semiotics of the Kitchen* (1975), principalmente su siti quali Vimeo e YouTube. Non è compito di questa ricerca analizzare in sede l'opera di questi utenti, tuttavia, si è consapevoli che possano costituire un materiale di studio interessante e uno stimolo per continuare ciò che è stato affrontato in questo elaborato.

<sup>731</sup> A. Gunthert 2016, p. 86.

<sup>732</sup> H. Steyerl 2008, pp. 6-7.

<sup>733</sup> A. Gunthert 2016, p. 83.

digitali, appoggiando l'idea di una "free culture" e riconfigurando il diritto della piattaforma a controllare e decidere dei contenuti caricati tramite il diritto del distributore.<sup>734</sup> Tutto questo, in funzione di uno spazio dove la collettivizzazione dei contenuti diventa il nuovo principio guida.<sup>735</sup>

In questo modo si prova che è responsabilità dello stato e delle aziende internazionali controllare i propri utenti e in particolare i loro contenuti<sup>736</sup> e, il fatto che questo avvenga con delle conseguenze che minano ciò per cui il web2.0 è stato inizialmente concepito, ovvero come piattaforma di scambio di informazioni, idee, opere, dovrebbe essere un chiaro segnale di due elementi distinti e complementari.<sup>737</sup> Il primo è che l'autorialità si definisce ancora tramite gli strumenti che fanno parte della struttura governativa e di tutti i sistemi satelliti, tramite aziende quali Google, YouTube ecc., che impongono la loro tutela, dunque la loro autorità e le loro condizioni, sulla capacità di fruire o meno di un determinato contenuto, di appropriarsi o meno, a seconda del fine, di ciò che viene caricato su piattaforma. In secondo luogo, questo va a incidere pesantemente sulla capacità dell'individuo di poter attuare una ricerca e una comunicazione efficace per immagini, creando una contraddizione in termini anche per lo stesso obiettivo dell'artista: riprendendo infatti le parole di Jafa, così come le sue due più famose opere *The White Album* e *Love is The Message, The Message is Death*, risulta che ciò che lui ha creato dovrebbe essere utile per il pubblico, la società in generale, poiché mostra elementi che, facilmente reperibili singolarmente su ogni piattaforma, scrivono un nuovo punto di vista per quanto riguarda la storia dell'America Bianca in relazione alla popolazione afroamericana. Tuttavia, la contraddizione si fa sentire pesantemente nel momento in cui i frammenti di video da lui mostrati in entrambi i casi sono facilmente reperibili su piattaforma, per l'appunto, ma difficilmente si potranno visualizzare nella loro unitaria forma di "racconto" per

---

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 90 in poi.

<sup>735</sup> *Ibidem.*

<sup>736</sup> Come affermato in A. Sirotti Gaudenzi 2014, «il carattere transnazionale e multinazionale di internet e l'assenza di qualsiasi genere di frontiera, se non quella del pensiero, pone notevoli contrasti e problemi di compatibilità tra le diverse normative nazionali. [...] internet è un mezzo di comunicazione e rende per sua natura molto difficoltosa la collocazione geografica dei soggetti che di esso si servono per comunicare.» in A. Sirotti Gaudenzi 2014, p. 120.

<sup>737</sup> L'immagine, nel web, acquista un nuovo status, è una proprietà comune, apparentemente, il cui vero e più importante valore è quello associato alla condivisibilità (A. Gunthert 2016, pp. 90 in poi). L'autore, come creatore supremo dell'opera, dovrebbe essere colui che ne acquisisce i diritti in quanto suo realizzatore grazie al momento creativo. Per ulteriori informazioni si veda A. Sirotti Gaudenzi 2014, p. 85.

immagini tramite l'opera. Uno degli ultimi momenti in cui ciò, in Italia, è stato possibile, ad esempio, si è avuto a luglio 2020, quando Palazzo Grassi ha dato la possibilità di visionare dal suo portale l'opera del 2016, *Love is The Message, the Message is Death*.<sup>738</sup>

---

<sup>738</sup> Per accedere alla pagina in archivio di Palazzo Grassi: [Arthur Jafa "Love is the Message, The Message is Death" 48h Streaming: mostre d'arte a Venezia – Palazzo Grassi](#) [Data ultima consultazione: 25.06.2020].

## **Conclusioni**

A conclusione di questa ricerca molti sono ancora gli interrogativi che rimangono aperti. Tuttavia, alla luce di quanto analizzato, si ritiene che parola e immagine siano due elementi antitetici e complementari, che non possono, almeno nel momento presente, essere immischiati in una “gara al sorpasso” l’uno contro l’altro. Al contrario, quale che sia l’evoluzione di questa relazione nel futuro, per il momento presente ci si chiede se la critica relativa alla Cultura Visuale si renderà conto della necessità di specificare, per il periodo che intercorre tra la seconda metà del XX secolo e oggi, che la questione della “svolta iconica”, così come il più volte citato avvento dei “news” media, siano concetti che debbano essere ridimensionati, non incorrendo nell’errore di considerarli meno di quanto sono, ma nella consapevolezza che gran parte della percezione dello spettatore e la sua capacità di comunicare e capire fanno ancora affidamento a entrambi i canali del linguaggio e della visione in egual misura, in uno zenit ideale tra parole e immagini; perciò, si auspica una più dettagliata e chiara definizione delle due svolte storiche e storicizzate che continuano a modificarsi nel nostro presente, iniziando ad accettare, ad esempio, che siamo di fronte a un’evoluzione anche nel momento in cui si parla di “nuovi” media, termine anch’esso fuorviante in quanto demarcatore di un confine netto tra vecchio e nuovo in quello che è, invece, un molteplice, plurale e costante prendere forma dei mezzi di comunicazione e di visione.

Infatti, l’inclinazione ad affermare che le forme di comunicazione abbiano un ciclo vitale di nascita, crescita e morte è sempre più un concetto che va rafforzandosi, probabilmente in virtù della sua capacità semplificativa che rende più facile collocare cronologicamente il cambiamento tecnologico a cui incorrono questi stessi mezzi di comunicazione. Nonostante ciò, si auspica il raggiungimento di una maggiore consapevolezza relativa all’imprescindibilità di considerare un’evoluzione dello stesso medium in più forme e grazie a tecnologie diverse, prendendo atto che la metamorfosi di queste ultime, non inficia le istanze per cui esse sono create e agiscono.

Il discorso è relativo a quanto già anticipato nell’introduzione all’elaborato: così come il “vocabolario visivo” si costituisce di concetti che per contenuti sono mutevoli, ma mantengono a livello linguistico la stessa struttura, ovvero l’idea di frammento, corpo e memoria, i media, al contrario, mantengono intatte le loro funzioni di registratori della realtà, del suono, dell’immagine, cambiando aspetto e modificando il loro

rapporto con lo spazio e con il tempo – pensiamo, ad esempio, al rimpicciolimento degli stessi dispositivi fotografici o di ripresa e alla conseguente riduzione della durata di registrazione di un evento o di un pezzo di realtà, andando avanti nell'evoluzione del medium fotografico o cinematografico.

Alla luce di ciò, si vuole lanciare una proposta riguardo alla posizione storica che le tre artiste Rosler, Holzer e Kruger rivestono nel panorama artistico contemporaneo. Benché infatti, la definizione di avanguardia storica, per quanto allettante, sia consapevolmente da evitare per definire la loro pratica artistica, in virtù delle precise accezioni storiche, stilistiche e formali che caratterizzano il termine nell'ambito, si vuole proporre il loro operato come elemento imprescindibile e necessario alla formazione di una definizione di "svolta iconica"; l'uso dell'immagine estrapolata dai mezzi di comunicazione, infatti, è una delle prove che mostrano quanto quel tipo di comunicazione diffuso a tappeto per tutto il globo terrestre, fosse e sia ancora considerato strumento fondamentale ed efficace per formare la percezione e la personalità sociale dello spettatore, dell'uomo culturale. Questa importanza dell'immagine proiettata nel nostro sguardo dai mass media è comprovata dal tentativo di riabilitazione dello spettatore stesso, tramite il suo riuso e la sua risignificazione in campo artistico, favorendo l'emergere di etichette quali Critica Istituzionale e, ancora di più, Pictures Generation per poter collocare e catalogare quanto prodotto dalle artiste. In tal senso, si suggella l'importanza del loro operare tramite la diffusione, il riutilizzo e il riconoscimento delle opere attraverso la loro firma stilistica, sia essa un testo, un collage di immagini, un font specifico incorniciato su fondi monocromi e fotografie in bianco e nero. L'artista diventa manipolatore della visione, quasi un inconsapevole nuovo guardiano del Panopticon foucaultiano.

Il lavoro di questa generazione di artisti, di fatto, ha consolidato le basi su cui poggia la storia dell'arte contemporanea, su cui poggiano gli stessi Steve McQueen e Arthur Jafa, dove i termini di riuso, appropriazione, montaggio, collage, come abbiamo ripetuto più volte, riecheggiano nella struttura delle opere qui presentate e, in generale, nella loro produzione artistica in toto. Anche in questo caso, si ha la prova che quanto detto riguardo all'idea di "nuovi" media, sia una terminologia fuorviante e ornamentale di un concetto che già da prima esprimeva le funzioni essenziali del mezzo stesso di comunicazione o registrazione: l'utilizzo da parte di questi artisti di materiale digitale,

infatti, o delle più innovative tecniche di registrazione cinematografica, ha comunque portato all'utilizzo di frammenti, di oggetti e di corpi nello spazio che si restituivano degli sguardi dentro e fuori dallo schermo, contribuendo a creare delle associazioni scaturite dalla mente sottoforma di ricordo, per creare un nuovo ricordo e ampliare la memoria del singolo e, pertanto, la memoria collettiva del pubblico.

La nostra naturale condizione di spazio e tempo, immersi in un luogo, privato o pubblico che sia, in un determinato momento, per cui non possiamo essere fisicamente in un altro posto contemporaneamente, confermano, così, alcuni elementi che contribuiscono a orientare la percezione umana nel panorama di immagine e parola che, come già affermato, si incontrano allo zenit, raggiungendo quella linea di confine che ne determina un nuovo equilibrio, un cambiamento che presuppone una ridistribuzione delle funzioni del visivo. Le opere qui analizzate sono frutto di una scelta personale, in funzione di riuscire a mostrare che gli elementi fin qui individuati possono trovarsi in ogni situazione nel cammino di chi vede o legge. Chiaramente, infatti, il guardare fa uso a sua volta di una triade che si rispecchia nei tre elementi qui indicati: frammento, corpo, memoria. Il vigilare col corpo, l'insorgere delle perplessità che attivano nella mente il ragionamento – anche attraverso il ricordo, creando associazioni – e la conseguente integrazione dei frammenti precedentemente notati e visionati.



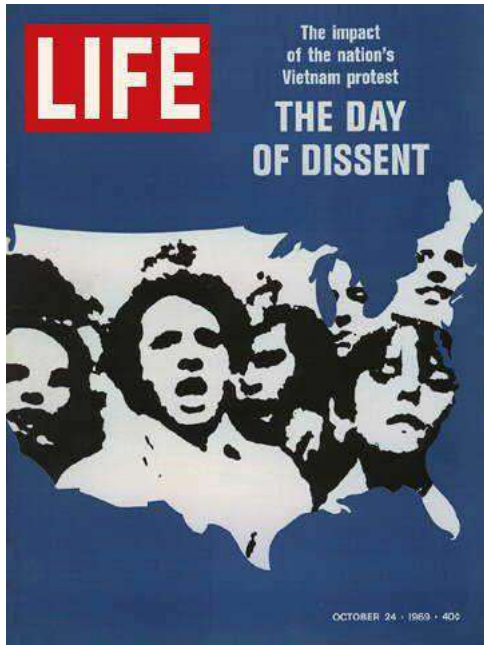


Figura 1- *The day of dissent* in “Life” Magazine, 24 Ottobre 1969, copertina.



Figura 2 – *This girl Tron* in “Life” Magazine, 8 Novembre 1969, copertina.

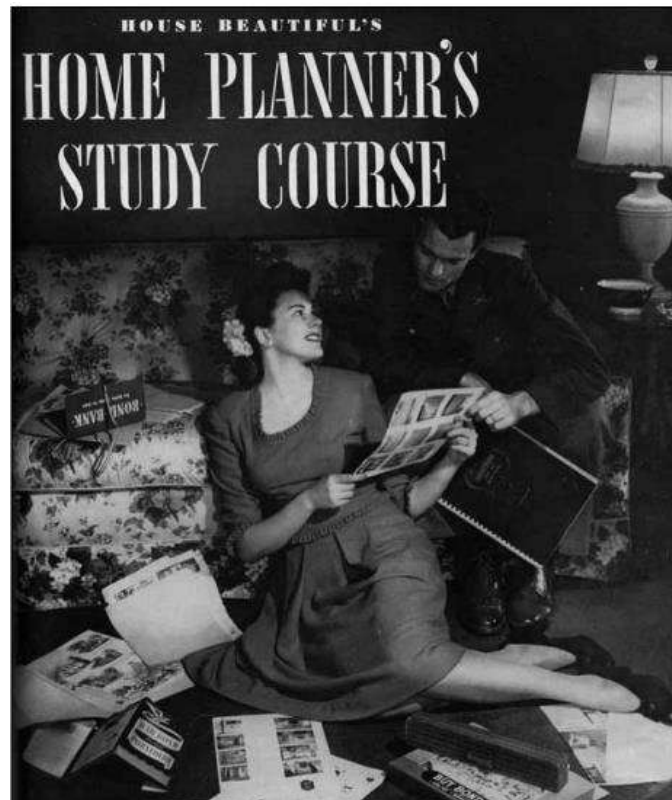


Figura 3 - *House Beautiful's Home Planner Study Course* in “House Beautiful” August 1943: 41.



Figura 4- Hannah Höch, *Das schöne Mädchen*, 1920, Private Collection.



Figura 5- John Heartfield *Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Motto: Millonen Stehen Hinter Mir!*, 1932, MET Collection.



Figura 6- Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), MoMA, New York.

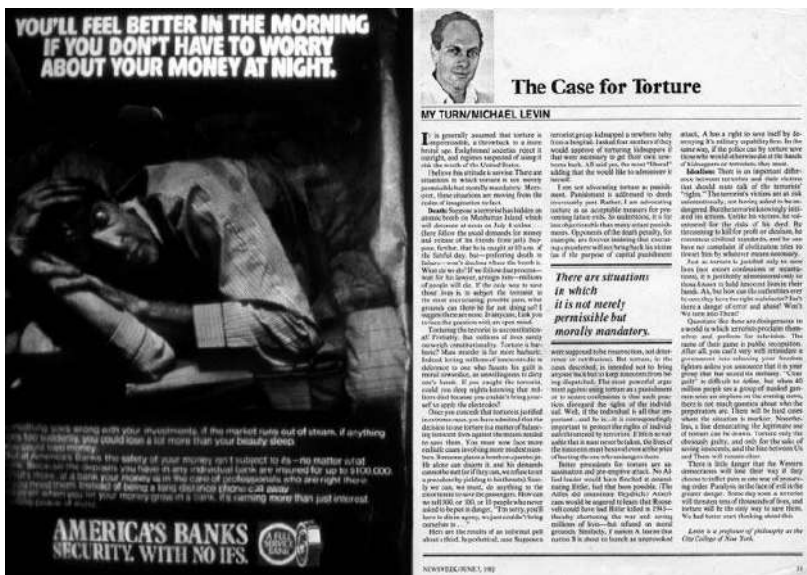


Figura 7- Martha Rosler, *A Simple Case for Torture* (1983), frame.

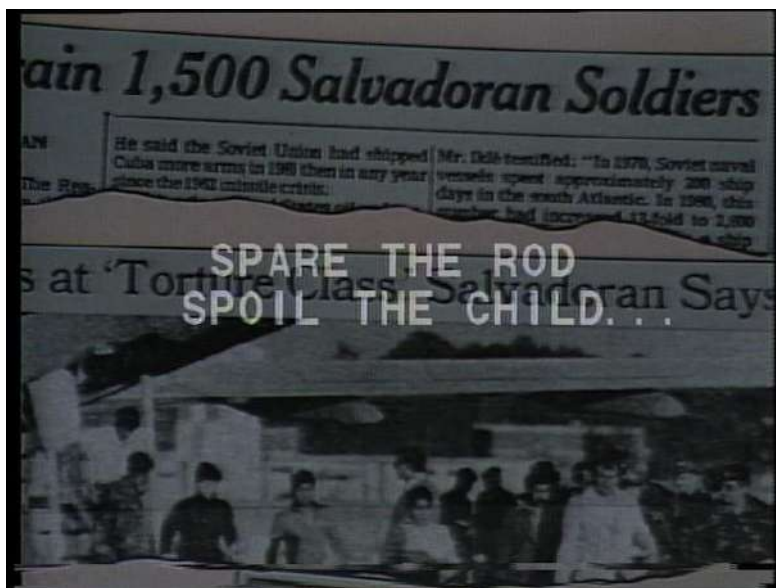


Figura 8 - Martha Rosler, *A Simple Case for Torture* (1983), frame.

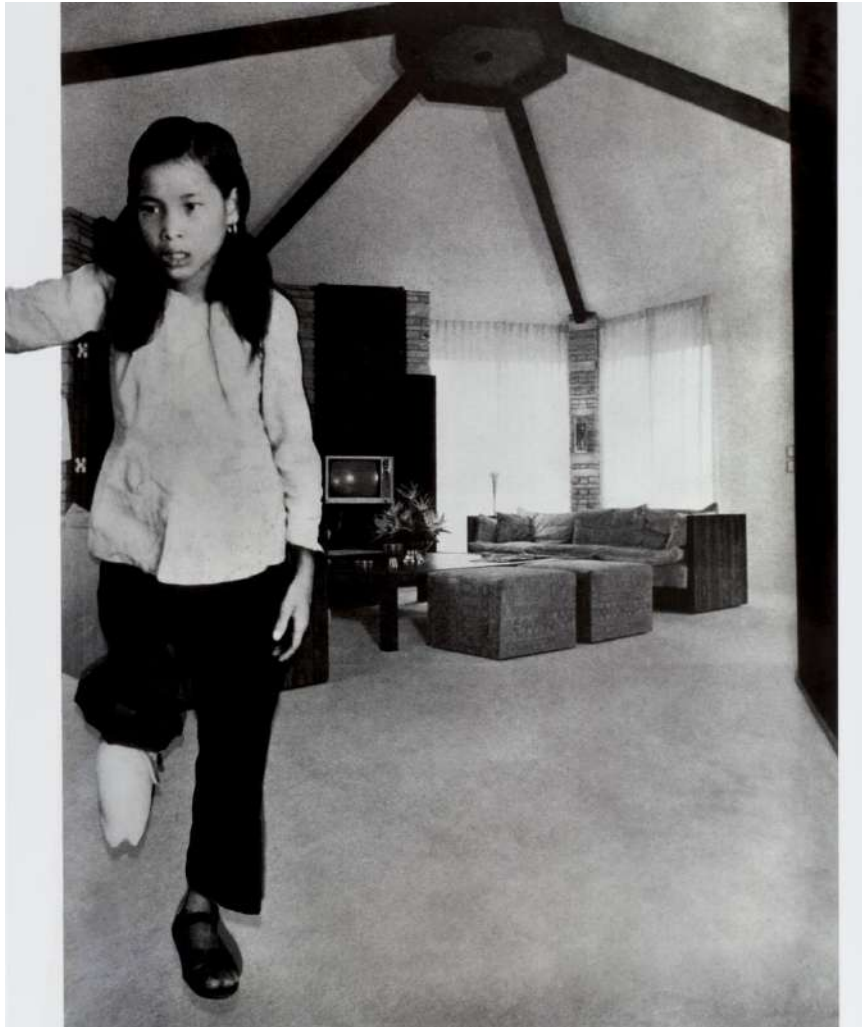


Figura 9 - Martha Rosler, *Tron (Amputee)*, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972)

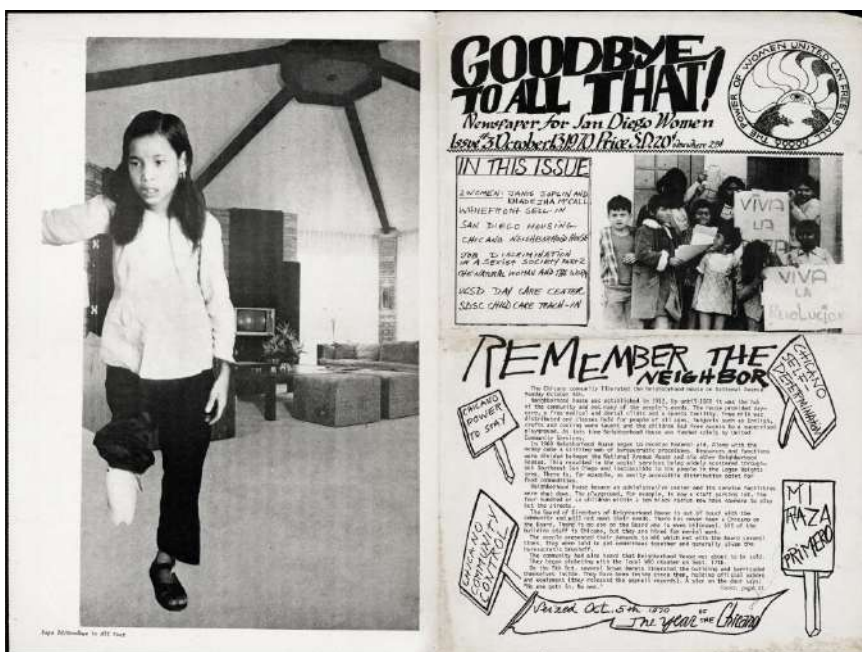


Figura 10 - *Tron (Amputee)*, esempio di volantino utilizzato come supporto dall'artista per diffondere i suoi collage, anche, come in questo caso, all'interno di giornali.



Figura 12 - Martha Rosler, *Tron (Amputee)*, particolare dell'interno



Figura 11 - Martha Rosler, *Tron (Amputee)*, particolare della piccola Tron

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE  
 ALIENATION PRODUCES ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES  
 AN ELITE IS INEVITABLE  
 ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE  
 ANY SURPLUS IS IMMORAL  
 DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS  
 EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT  
 EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS  
 FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW  
 FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY  
 GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE  
 HUMANISM IS OBSOLETE  
 HUMOR IS A RELEASE  
 INHERITANCE MUST BE ABOLISHED  
 KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS NOTHING TO BE PROUD OF  
 LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY  
 MONEY CREATES TASTE  
 MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE  
 MOST PEOPLE ARE NOT FIT TO RULE THEMSELVES  
 MOSTLY YOU SHOULD MIND YOUR OWN BUSINESS  
 MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN  
 MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE  
 PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING  
 PEOPLE ARE NUTS IF THEY THINK THEY CONTROL THEIR LIVES  
 PEOPLE WHO DON'T WORK WITH THEIR HANDS ARE PARASITES  
 PEOPLE WON'T BEHAVE IF THEY HAVE NOTHING TO LOSE  
 PRIVATE PROPERTY CREATED CRIME  
 ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN  
 SELFISHNESS IS THE MOST BASIC MOTIVATION  
 SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY  
 STARVATION IS NATURE'S WAY  
 STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED  
 TECHNOLOGY WILL MAKE OR BREAK US  
 THE FAMILY IS LIVING ON BORROWED TIME  
 THE LAND BELONGS TO NO ONE  
 TIMIDITY IS LAUGHABLE  
 TORTURE IS BARBARIC  
 YOU ARE GUILTESS IN YOUR DREAMS  
 YOU MUST REMEMBER YOU HAVE FREEDOM OF CHOICE

Figura 13 - Jenny Holzer, *Truisms* (1977)

ABUSE OF POWER SHOULD COME AS NO SURPRISE  
 ALIENATION CAN PRODUCE ECCENTRICS OR REVOLUTIONARIES  
 AN ELITE IS INEVITABLE  
 ANGER OR HATE CAN BE A USEFUL MOTIVATING FORCE  
 ANY SURPLUS IS IMMORAL  
 DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS  
 EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT  
 EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS  
 FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW  
 FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY  
 GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE  
 HUMANISM IS OBSOLETE  
 IDEALS ARE EVENTUALLY REPLACED BY CONVENTION  
 INHERITANCE MUST BE ABOLISHED  
 KILLING IS UNAVOIDABLE BUT IS NOTHING TO BE PROUD OF  
 LABOR IS A LIFE-DESTROYING ACTIVITY  
 MONEY CREATES TASTE  
 MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE  
 MOST PEOPLE ARE NOT FIT TO RULE THEMSELVES  
 MOSTLY YOU SHOULD MIND YOUR OWN BUSINESS  
 MUCH WAS DECIDED BEFORE YOU WERE BORN  
 MURDER HAS ITS SEXUAL SIDE  
 PAIN CAN BE A VERY POSITIVE THING  
 PEOPLE ARE NUTS IF THEY THINK THEY CONTROL THEIR LIVES  
 PEOPLE WHO DON'T WORK WITH THEIR HANDS ARE PARASITES  
 PEOPLE WHO GO CRAZY ARE TOO SENSITIVE  
 PEOPLE WON'T BEHAVE IF THEY HAVE NOTHING TO LOSE  
 PLAYING IT SAFE CAN CAUSE A LOT OF DAMAGE  
 PRIVATE OWNERSHIP IS AN INVITATION TO DISASTER  
 ROMANTIC LOVE WAS INVENTED TO MANIPULATE WOMEN  
 SELFISHNESS IS THE MOST BASIC MOTIVATION  
 SEPARATISM IS THE WAY TO A NEW BEGINNING  
 SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY  
 STARVATION IS NATURE'S WAY  
 STERILIZATION IS OFTEN JUSTIFIED  
 STUPID PEOPLE SHOULDN'T BREED  
 TECHNOLOGY WILL MAKE OR BREAK US

Figura 14 - Esempio di modifica dei *Truisms* per intemperie e azione del pubblico



Figura 15 - Jenny Holzer, *Protect me from what I want*, 1982, Time Square, New York.



Figura 16 - Jenny Holzer, *For 7 World Trade*, 2006, vista dall'interno, 7 World Trade, New York.

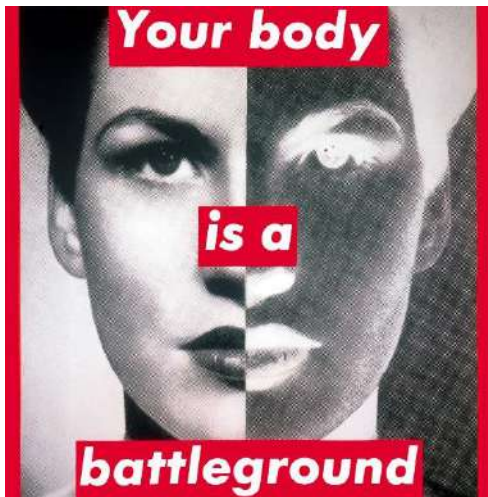


Figura 18 - Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1989.

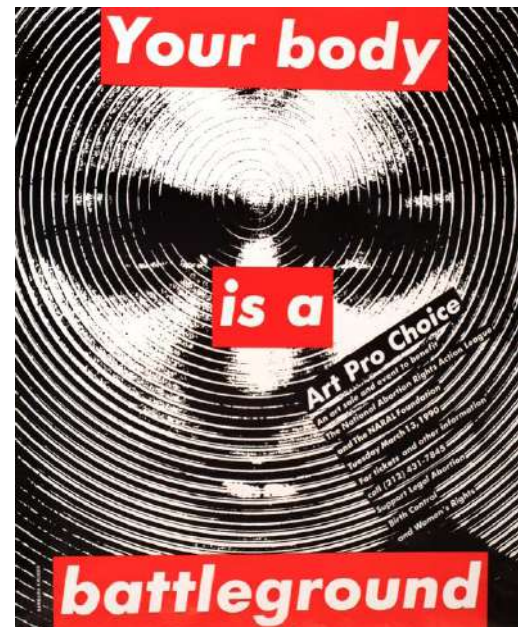


Figura 17- Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1990.

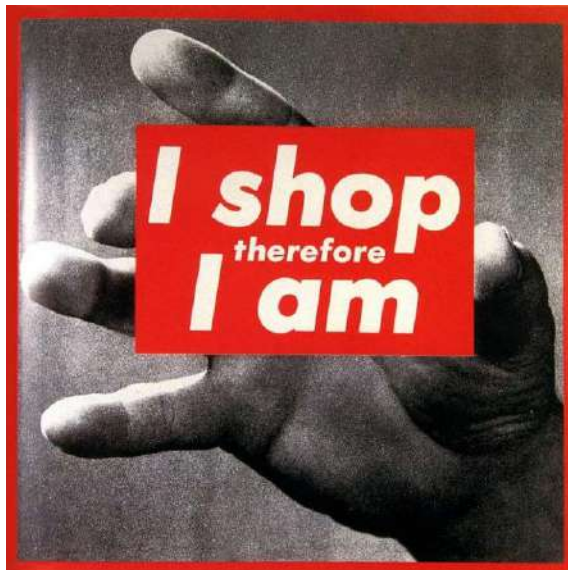


Figura 19 - Barbara Kruger, *Untitled (I Shop therefore I Am)*, 1987



Figura 20 – *TWINPACK! Ipana*, Pubblicità del dentifricio IPANA, 1956 circa

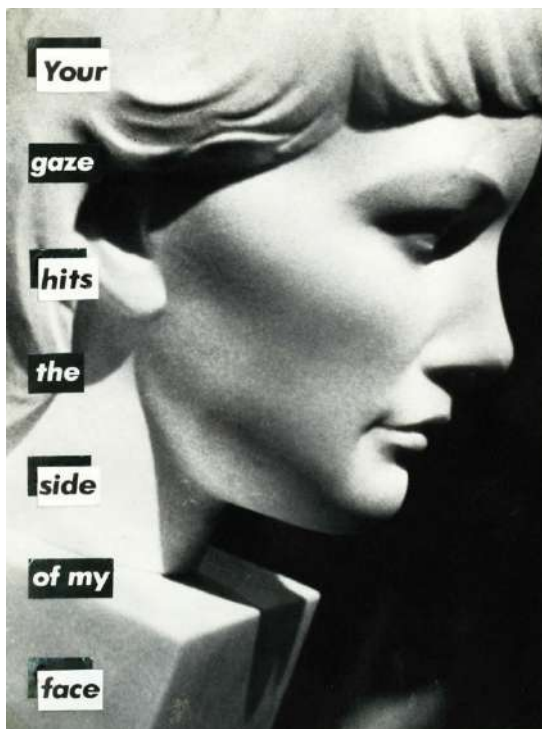


Figura 21 - Barbara Kruger, *Untitled (Your Gaze hits the Side of my Face)*, 1981, New York, Mary Boone Gallery



Figura 22 - Barbara Kruger, *Untitled (You are not Yourself)*, 1984



Figura 23- Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame del corridoio



Figura 24- Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, frame, courtesy: Thomas Dane Gallery e Marian Goodman Gallery.



Figura 25 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame





Figura 27- Richard Hamilton, *The Citizen*, 1981-83, Tate Modern.



Figura 28 - Interno di una cella della Maze Prison, frame, 1980 circa.



Figura 29 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), interno ricostruito di una delle celle, frame.

Figura 30 - Steve McQueen, *Static* (2009), frame



Figura 31 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame



Figura 32 - Robert Bresson, *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ OU LE VENT SOUFFLE OÙ IL VEUT* (1956), frame



Figura 33 - Robert Bresson, *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ OU LE VENT SOUFFLE OÙ IL VEUT* (1956), frame



Figura 34 - Robert Bresson, *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ OU LE VENT SOUFFLE OÙ IL VEUT* (1956), frame



Figura 35 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame

Figura 36- Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame del Close-up



Figura 37 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame del long-take

Figura 38- Hans Holbein il Giovane – *il Corpo di Cristo Morto nella tomba* (1521), con particolare

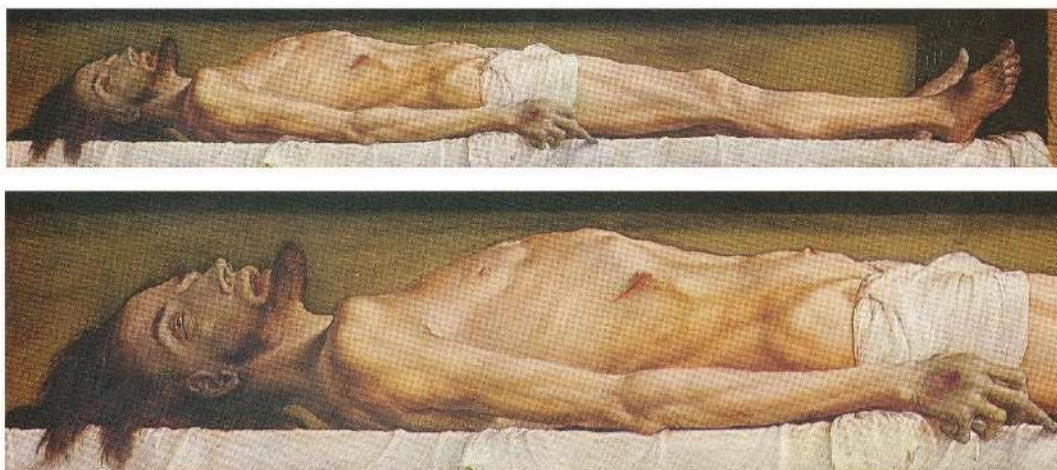


Figura 39 - Steve McQueen, *Hunger* (2008), frame, confronto con l'opera di Holbein



Figura 40 - Jean Luc Godard,  
*Histoire(s) du cinema* (1988-1998),  
frame

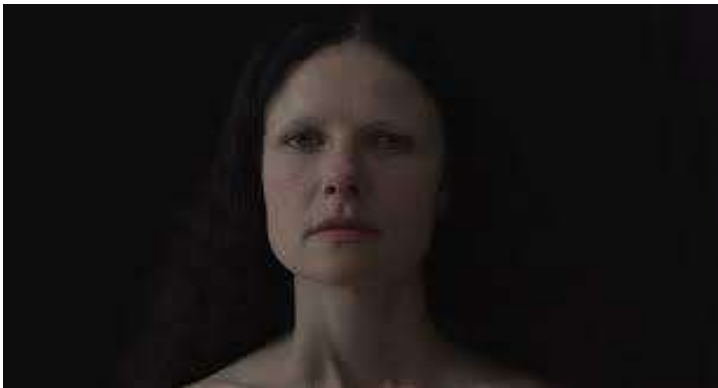


Figura 41 - Arthur Jafa, *The White Album* (2018), frame

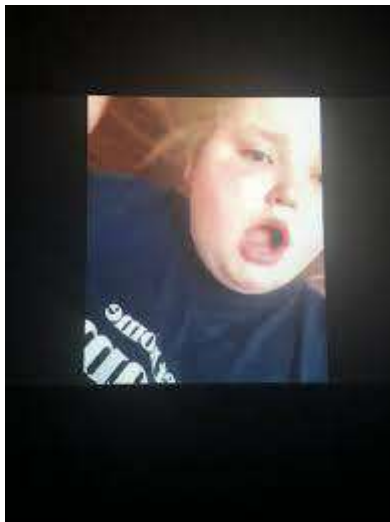


Figura 42 - Arthur Jafa, *The White Album* (2018), frame



Figura 43- Arthur Jafa, *Love is the Message, the Message is Death* (2016), frame



Figura 44 - Arthur Jafa, *The White Album* (2018), frame



Figura 45 - Arthur Jafa, *Love is the Message, the Message is Death* (2016), frame



Figura 46- Aby Warburg, *Bilderatlas Menmosyne* (1926), particolare



Figura 47- Arthur Jafa, *Books* (1980 circa- in corso), particolare



Figura 48 - Gerhard Richter, *Atlas* (1962-66), particolare



## Elenco delle immagini

Figura 1: LIFE Magazine October 24, 1969, *National Day of Dissent Protesting Vietnam War*.

Figura 2: LIFE Magazine November 8, 1968, *This girl Tron*.

Figura 3: *Home Planner Study Course*, House Beautiful August 1943: 41. Steenbock Memorial Library, University of Wisconsin.

Figura 4: Hannah Höch, *Das schöne Mädchen*, 1920, collage, Private Collection, courtesy: [Hannah Höch, a Female Dada Pioneer - Artsy](#) [Data ultima consultazione: 27.06.2021].

Figura 5: John Heartfield, *Der Sinn Des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Motto: Millionen Stehen Hinter Mir!*, 1932, rotogravure, MET Collection, dono di The Horace W. Goldsmith Foundation, tramite Joyce and Robert Menschel, 1987, crediti: © 2021 Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 6: Martha Rosler, *Tract House Soldier*, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), photocollage, 35.2 × 60.3 cm, MoMA Dipartimento di Fotografia, crediti: © c. 1967-72 Martha Rosler.

Figura 7: Martha Rosler, *A Simple Case for Torture, or How to Sleep at Night*, 1983, video (colore, suono), 61:46 min., MoMA Dipartimento di Media e Performance, crediti e copyright: dono dell'artista e della Galerie Nagel, Berlino, © 2021 Martha Rosler.

Figura 8: Martha Rosler, *A Simple Case for Torture, or How to Sleep at Night*, 1983, video (colore, suono), 61:46 min., MoMA Dipartimento di Media e Performance, crediti e copyright: dono dell'artista e della Galerie Nagel, Berlino, © 2021 Martha Rosler.

Figura 9: Martha Rosler, *Tron (Amputee)*, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), photocollage, 60.3 × 46.5 cm, MoMA Dipartimento di Fotografia, crediti e copyright: Committee on Photography and The Modern Women's Fund, © c. 1967-72 Martha Rosler.

Figura 10: Martha Rosler, esempio di volantino utilizzato come supporto per diffondere i collage di House Beautiful, qui mostrata *Tron (Amputee)*.

Figura 11: Martha Rosler (particolare), *Tron (Amputee)*, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), photocollage, 60.3 × 46.5 cm, MoMA Dipartimento di Fotografia, crediti e copyright: Committee on Photography and The Modern Women's Fund, © c. 1967-72 Martha Rosler.

Figura 12: Martha Rosler (particolare), *Tron (Amputee)*, dalla serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-72), photocollage, 60.3 × 46.5 cm, MoMA Dipartimento di Fotografia, crediti e copyright: Committee on Photography and The Modern Women's Fund, © c. 1967-72 Martha Rosler.

Figura 13: Jenny Holzer, *Truisms*, 1977, litografia stampata su carta, 8 ½ x 8 ½ x ½ inches, crediti: Rosemary Furtak Collection, Walker Art Center Library, © Jenny Holzer / Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 14: Jenny Holzer, *Truisms*, 1977, stampa su carta, esempio di poster consumato dal tempo e dal “pubblico”.

Figura 15: Jenny Holzer, *Protect me from what I want*, 1982, cartellone elettronico, Times Square, New York, © 2021 Jenny Holzer / Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 16: Jenny Holzer, *For 7 World Trade*, 2006, LED, New York, © 2021 Jenny Holzer / Artists Rights Society (ARS), New York.

Figura 17: Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1989, serigrafia fotografica su vinile, 284 x 284 cm c.ca, The Broad Museum, © Barbara Kruger.

Figura 18: Barbara Kruger, *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1990, emulsione fotografica su vinile, 284.48 x 284.48 cm, collocazione sconosciuta, © Barbara Kruger.

Figura 19: Barbara Kruger, *Untitled (I Shop therefore I Am)*, 1987, emulsione fotografica su vinile, 281.94 x 287.02 cm, New York, Mary Boone Gallery, © 2021 Mary Boone Gallery.

Figura 20: *TWINPACK! Ipana*, Manifesto pubblicitario dentifricio IPANA, 1956 circa, fotografia in bianco e nero.

Figura 21: Barbara Kruger, *Untitled (Your Gaze hits the Side of my Face)*, 1981, emulsione fotografica su vinile, 152.4 x 101.6 cm, New York, Mary Boone Gallery, © 2021 Mary Boone Gallery.

Figura 22: Barbara Kruger, *Untitled (You are not Yourself)*, 1984, stampa su gelatina d'argento, 183x122 cm, Glenstone Museum, fotografia di Tim Nighswander/Imaging4Art.com, ©Glenstone 1998–2021 .

Figura 23: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 24: Steve McQueen, *Western Deep*, 2002, 24 min. 12 sec., Thomas Dane Gallery e Marian Goodman Gallery, © Steve McQueen. Courtesy the artist, Thomas Dane Gallery and Marian Goodman Gallery

Figura 25: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 27: Richard Hamilton, *The Citizen*, 1981-83, 217 × 206 × 5 cm, olio su tela (x2), Tate Modern, © The estate of Richard Hamilton.

Figura 28: Interno di una cella della Maze Prison, frame da una ripresa televisiva, 1980 circa.

Figura 29: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 30: Steve McQueen, *Static*, 2009, 7:03 min., 35mm film trasferito su video (colore, suono), Crediti e copyright: The Michael H. Dunn Memorial Fund © 2021 Steve McQueen.

Figura 31: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 32: Robert Bresson, *Un condamné a mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut*, 1956, 97 min., pellicola (bianco e nero, suono).

Figura 33: Robert Bresson, *Un condamné a mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut*, 1956, 97 min., pellicola (bianco e nero, suono).

Figura 34: Robert Bresson, *Un condamné a mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut*, 1956, 97 min., pellicola (bianco e nero, suono).

Figura 35: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 36: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 37: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 38: Hans Holbein il Giovane, *Il corpo di Cristo morto nella tomba*, 1521, 30.5 cm × 200 cm, olio e tempera su pala, Kunstmuseum Basel, Copyright © 2021 Kunstmuseum Basel.

Figura 39: Steve McQueen, *Hunger*, 2008, 96 min., video (colore, suono), © Steve McQueen.

Figura 40: Jean Luc Godard, *Histoire(s) du Cinema*, 1988-1998, 266 min. (totale), video (suono, colore), © Jean Luc Godard.

Figura 41: Arthur Jafa, *The White Album*, 2018, 50 min. (durata in ampliamento), video (suono, colore), Gladstone Gallery New York, © 2021 Gladstone Gallery.

Figura 42: Arthur Jafa, *The White Album*, 2018, 50 min. (durata in ampliamento), video (suono, colore), Gladstone Gallery New York, © 2021 Gladstone Gallery.

Figura 43: Artur Jafa, *Love is the Message, the Message is Death*, 2016, 7 min. circa, video (suono, colore), Gladstone Gallery New York, © 2021 Gladstone Gallery.

Figura 44: Arthur Jafa, *The White Album*, 2018, 50 min. (durata in ampliamento), video (suono, colore), Gladstone Gallery New York, © 2021 Gladstone Gallery.

Figura 45: Artur Jafa, *Love is the Message, the Message is Death*, 2016, 7 min. circa, video (suono, colore), Gladstone Gallery New York, © 2021 Gladstone Gallery.

Figura 46: Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1926, pannello 47, foto: Wootton / fluid; Courtesy: The Warburg Institute, Londra, © 2018 The Warburg Institute.

Figura 47: Arthur Jafa, *Books*, 1980 in poi circa, fotografie, collocazione sconosciuta, © 2021 Arthur Jafa.

Figura 48: Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-66, Tavola dell'atlante: 2, 51.7 cm x 66.7 cm, album di fotografie, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Monaco, Germania, © 2021 Gerhard Richter - Tutti i diritti riservati.

## Bibliografia

Aitkenhead D., *Steve McQueen: my hidden shame*, in “The Guardian” 2014; [Steve McQueen: my hidden shame | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

Adorno T., Horkheimer M., “L’industria culturale: illuminismo come mistificazione di massa”, in *Dialettica dell’Illuminismo*, tr. it. di Vinci L., Einaudi, Torino, 1966, pp. 130-151.

Albrechtsen P., *Paul Davis Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview*, 2011; [Paul Davies Special: Sound Design of Hunger – Exclusive Interview \(designingsound.org\)](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

Amann D. M., *Abu Ghraib*, in “University of Pennsylvania Law Review”, 53-6, 2005 (*Symposium: Current Debates in the Conflict of Laws*), pp. 2085-2141; [https://www.jstor.org/stable/4150658?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/4150658?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 15.01.2021].

Anderson P., *Harmony in the Home: Fashioning the “Model” Artistic Home or Aesthetic House Beautiful through Color and Form*, in “Interiors”, 5-3, 2014, pp. 341-360; <https://doi.org/10.2752/204191114X14126916211265> [Data ultima consultazione: 26.04.2021].

Bailey R., *Unknown Knowns: Jenny Holzer’s Reaction Paintings and the History of the War on Terror*, in “OCTOBER”, 142, 2012, pp. 141-161.

Baldacci C., *Archivi impossibili: un’ossessione dell’arte contemporanea* (2016), Johan & Levi Editore, Cremona 2019.

Baldacci C., *Il duplice volto dell’Atlas di Gerard Richter*, in “Leitmotiv”, 4, 2004, pp. 207-225; <http://www.ledonline.it/> [Data ultima consultazione: 14.11.2020].

Bandtel M., Tenschler J., *Front Cover Imagery and the Social Construction of the Vietnam War: A Case Study of LIFE Magazine’s Iconology and its Impact on Visual Discourse*, in “Journal of War & Culture Studies”, 7-2, 2014, pp. 100-118; <https://doi.org/10.1179/1752627213Z.000000000035> [Data ultima consultazione: 08.05.2021].

Bargu B., *Odysseus Unbound: sovereignty and sacrifice in hunger and the dialectic of enlightenment*, in “Angelaki”, 19-4, 2014, pp. 7-22; <https://doi.org/10.1080/0969725X.2014.984429> [Data ultima consultazione: 26.01.2021].

Barthes R., *L’ovvio e l’ottuso: saggi critici III* (1982), tr. it. della IX ed. (2001) di vari, Einaudi, Torino 2001.

Barthes R., *Miti d’oggi* (1957), tr. it. di Lonzi L., Einaudi, Torino 1974.

Barthes R., *Image, Music, Text*, tr. ing. della I ed. (1977) di Heath S., Fontana Press, Londra 1977.

Barthes R., *Scritti: società, testo, comunicazione*, tr. it. di Di Leo M., Marrone G., Volpe S., Einaudi, Torino 1998.

Battan C., *Solange Knowles's Album of Black Life in America*, in "The New Yorker" 2016. [Solange Knowles's Album of Black Life in America | The New Yorker](#). [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

Baudrillard J., *Simulacra and simulations*, in Stanford University Press, 1988; [Baudrillard Simulacra and Simulations \(stanford.edu\)](#) [Data ultima consultazione 29.04.2021].

Baudrillard J., *Lo Spirito del Terrorismo*, Feltrinelli, Milano 2002.

Belting H., *Antropologia delle immagini*, tr. it. della II ed. (2013) di S. Incardona, materiale a c. di S. Incardona, Carocci, Roma 2013

Benjamin W., *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media* (2012), materiale a c. di Pinotti A. e Somaini A., Einaudi, Torino 2012.

Bertolini M., "Il luogo dello spettatore fra distanza ed empatia in alcuni momenti dell'esperienza estetica contemporanea: dall'astratto sublime allo stile trascendentale", in *Estetica della fruizione*, materiale a c. di Mazzocut-Mis M., Lupetti, Milano 2008, pp. 385-424.

Bertozzi M., *Recycled cinema: immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012

Bellour R., *Fra le immagini: fotografia, cinema, video*, tr. it. di Costantino V. e Lissoni A., Mondadori, Milano 2007.

Boehm G., "Il ritorno delle immagini" (1995) in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo* materiali a c. di Pinotti A. e Somaini A., Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 39-72.

Buchloh B. H. D., *From Gadget Video to Agit Video: Some Notes on Four Recent Video Works*, in "Art Journal", 45-3, 1985, (*Video: The Reflexive Medium*), pp. 217-227. <https://doi.org/10.1080/00043249.1985.10792301> [Data ultima consultazione: 23.03.2021].

Cavell R., "The Tragedy of Media: Nietzsche, McLuhan, Kittler", in *Remediating McLuhan*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016; <http://www.jstor.com/stable/j.ctt1gsmw7b.16> [Data ultima consultazione: 11.05.2021].

Castelli P., *Le parole e le immagini/Le parole e le cose. Il triangolo parola-immagine-cosa in René Magritte e Michel Foucault*, in "Engramma", 150, 2017; [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3236](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3236) [Data ultima consultazione: 22.09.2020].

- Cati A., Albertini M. G., Casetti F., Eugeni R., *Pellicole di ricordi: figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926-1942*, in “Networked Digital Library of Theses and Dissertations”, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2007. [DocTA - Doctoral Theses Archive: Pellicole di ricordi. Figure della memoria nel cinema amatoriale italiano, 1926 - 1942 \(unicatt.it\)](#) [Data ultima consultazione: 26.06.2021].
- Chateau D., “Art, Otherwise Than Art Cinema and Contemporary Art: A Mutual Challenge”, in *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*, materiale a c. di Chateau D., Moure J., Amsterdam University Press, Amsterdam 2020; <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1b0fvtp.18> [Data ultima consultazione: 31.12.2020]
- Chateau D., Moure J., *Post-cinema: Cinema in the Post-art Era*, materiale a c. di Chateau D., Moure J., Amsterdam University Press, Amsterdam 2020.
- Chateau D., Moure J., *Screens: From Materiality to Spectatorship – A Historical and Theoretical Reassessment*, materiale a c. di Chateau D., Moure J., Amsterdam University Press, Amsterdam 2016.
- Chion M., *L’audiovisione: suono e immagine nel cinema* (1994), tr. it. della V ed. (2017) di Buzzolan D., Lindau, Torino 2017.
- Cielatkowska Z., *Affecting the Body*, in “Kunstkritikk. Nordic Art Review” 2019. <https://kunstkritikk.com/affecting-the-body/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].
- Cohen R., *The Radical Legacy of Hannah Höch, One of the Only Female Dadaists*, in “Artsy”, 2019. [Hannah Höch, a Female Dada Pioneer - Artsy](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].
- Costa C., *The Profound Power of New Solange Videos*, in “The New Yorker” 2016; <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-profound-power-of-the-new-solange-videos>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].
- Cox D., *Hunger strikes a very sour note*, in “The Guardian” 2008; [Hunger strikes a very sour note | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].
- Cricco G., Di Teodoro F. P., *Il Cricco, Di Teodoro. Itinerario nell’arte*, Zanichelli, Bologna 2011.
- Crimp D., *Pictures*, in “OCTOBER”, 8, 1979, pp. 75-88.
- Danto A. C., *Dopo la fine dell’arte: l’arte contemporanea e il confine della storia*, Mondadori, Milano 2008
- Deleuze G., *Cinema 1: l’immagine-movimento*, tr. it. di Manganaro J.-P., Ubulibri, Milano 1984.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, tr. it. di Guglielmi G., Raffaello Cortina, Milano 1997.

Deleuze G., Guattari F., *Che cos'è la filosofia?* (1996), tr. it. di De Lorenzis A., Einaudi, Torino 2002.

Demos T. J., *The Art of Darkness: On Steve McQueen*, in "OCTOBER", 114, 2005, pp. 61-89; [http://www.jstor.com/stable/3397625?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](http://www.jstor.com/stable/3397625?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 13.11.2020]

Derrida J., *Margini della filosofia*, tr. it. di Iofrida M., materiale a c. di Iofrida M., Einaudi, Torino 1997

Derrida J., *Della Grammatologia*, Jaca book, Milano 1969.

De Salvo D., McQueen S., Walker H., *The artist's voice: Steve McQueen* | *Institute of Contemporary Art / Boston*, in ICA Boston 2017. [The Artist's Voice: Steve McQueen | Institute of Contemporary Art/Boston - YouTube](#). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

Descartes R., *Discorso sul metodo* (1637), tr. it. di Barsi M. e Preda A., materiale a c. di Gori G., BUR, Milano 2012.

Diack H., "Too close to Home: rethinking representation in Martha Rosler's photomontages of war", in *Prefix photo*, 7-2, 2006, pp. 56-71; [https://www.academia.edu/15150310/Too\\_Close\\_to\\_Home\\_Rethinking\\_Representation\\_in\\_Martha\\_Roslers\\_Photomontages\\_of\\_War](https://www.academia.edu/15150310/Too_Close_to_Home_Rethinking_Representation_in_Martha_Roslers_Photomontages_of_War) [Data ultima consultazione: 15.03.2021].

Didi-Huberman G., *Rendere un'immagine* (2008), tr. it. di Odello L., in "aut aut", 348, 2010 (*Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*) pp. 6-27.

Didion J., *The White Album* (1979), Flamingo, Londra 1993.

Di Folco J., *Life magazine*, in "History of Photography", 29-2, 2005, pp. 207-208; <https://doi.org/10.1080/03087298.2005.10441377> [Data ultima consultazione: 16.04.2021].

Drakopoulou K., *Stencil Graffiti: a Low Technology Option for European and American Artists of the 1980s and 90s*, in 21st International Conference PHILOSOPHY ART AND TECHNOLOGY, 2009; [https://www.academia.edu/33637720/STENCIL\\_GRAFFITI\\_A\\_LOW\\_TECH\\_OPTION\\_FOR\\_THE\\_AMERICAN\\_AND\\_EUROPEAN\\_ARTISTS\\_OF\\_THE\\_80s\\_AND\\_THE\\_90s](https://www.academia.edu/33637720/STENCIL_GRAFFITI_A_LOW_TECH_OPTION_FOR_THE_AMERICAN_AND_EUROPEAN_ARTISTS_OF_THE_80s_AND_THE_90s) [Data ultima consultazione: 10.03.2021].

Drapac V., *Recasting the heroic resistance ideal: Robert Bresson's Un condamné à mort s'est échappé*, in "French Cultural Studies", 24-4, 2013, pp. 376-397; [sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav](http://sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav) [Data ultima consultazione: 28.01.2021]

Drozdek J., *Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer*, in "Kritikos", 3, 2006 [Looking to the Left...by Jenni Drozdek, Kritikos V.3, February 2006 \(intertheory.org\)](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].

Fabi G. M., *America nera: la cultura afroamericana*, Carocci, Roma 2002.



- Falcinelli R., *Cromorama: come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Einaudi, Torino 2017.
- Freedberg D., Gallese V., “Movimento, emozione ed empatia nell’esperienza estetica”, in *Teorie dell’immagine: il dibattito contemporaneo* materiali a c. di Pinotti A. e Somaini A., Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-352.
- Foucault M., “What is an author?”, in *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, materiali a c. di Harari J. V., Ithaca 1979, pp. 141-160. [Data ultima consultazione: 30.04.2021].
- Foucault M., *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*, tr. it. di Tarchetti A., Einaudi, Torino 1976.
- Foster H., *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), Bay Press, Seattle 1987.
- Freeman N., *The Messenger: How a Video by Arthur Jafa Became a Worldwide Sensation—and Described America to Itself*, in “Artnews” 2018. <https://www.artnews.com/art-news/artists/icons-arthur-jafa-9971/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].
- Freund G., *Fotografia e società* (1976), tr. it. di Loviseti Fuà L., materiali a c. di Bertelli C., Einaudi, Torino 2007.
- Goarzin A., “Seeing” in Steve McQueen’s “Hunger”, in “Nordic Irish Studies”, 13-2, 2014, pp. 79-97. <https://www.jstor.org/stable/24332410> [Data ultima consultazione: 2.12.2020].
- Gogarty L. K. A., *Review article: Steve Edwards Martha Rosler: The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems, London: Afterall Books, 2012*, in “Historical Materialism”, 22-3/4, 2014, pp. 520-528; doi 10.1163/1569206X-12341373, ([PDF](#)) [Review of Steve Edwards' 'Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems' | Larne Abse Gogarty - Academia.edu](#) [Data ultima consultazione: 19.03.2021].
- Gombrich E. H., *L’immagine e l’occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di Cane A., Einaudi, Torino 1985.
- Gombrich E. H., *Arte e Illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (1959), tr. it. di Federici R., Leonardo Arte, Milano 2002.
- Graham D., *Signs*, in “Artforum”, 19-8, 1981, pp. 38-43; <https://www.artforum.com/print/198104/signs-35706> [Data ultima consultazione: 8.04.2021].
- Grammel S., *One Million Years – System and Symptom*, materiali a c. di Grammel S., Basilea 2014.
- Grant S., *Interview: Steve McQueen Q&A*, “Tate etc” 2019. [Interview: Steve McQueen Q&A – Tate Etc | Tate](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

Gebreyesus R., *Why the film-maker behind Love Is the Message is turning his lens to whiteness*, in “The Guardian”, 2018; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/dec/11/arthur-jafa-video-artist-love-is-the-message>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

Gunthert A., *L'immagine condivisa: la fotografia digitale*, tr. it. di Boni G., Contrasto, Roma 2016.

Hearns Bishop M., *Evolving Exemplary Pluralism: Steve McQueen's "Deadpan" and Eija-Liisa Ahtila's "Anne, Aki and God"-Two Case Studies for Conserving Technology-Based Installation Art*, in “Journal of the American Institute for Conservation”, 40-3, 2001, pp. 179-191; <https://www.jstor.org/stable/3179878> [Data ultima consultazione: 31.12.2020].

Hooper-Lane E., *House Beautiful's "Victory Home" as Propaganda Tool: Prescriptive Connections between Domesticity and Patriotism in an American shelter magazine during and after the Second World War*, in “Home Cultures”, 9-1, 2012, pp. 5-34; <https://doi.org/10.2752/175174212X13202276383733> [Data ultima consultazione: 26.04.2021].

Hughes G., *Power's Script: Or, Jenny Holzer's Art after "Art after Philosophy"*, in “Oxford Art Journal”, 29-3, 2006, pp. 419-440; [https://www.jstor.org/stable/3841029?seq=1&cid=pdfreference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3841029?seq=1&cid=pdfreference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 25.03.2021].

Husserl E., “Fantasia e coscienza d'immagine (terza sezione delle lezioni del semestre invernale 1904/05 su «Lineamenti fondamentali di fenomenologia e teoria della conoscenza»)”, in *Fantasia e immagine*, materiali a c. di Rozzoni C., Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 1-128.

Ickes C., Shaw G. D., *Radical Immersion in the work of Melvin van Peebles, Isaac Julien, and Steve McQueen*, in “ProQuest Dissertations and Theses”, ProQuest Dissertations Publishing, University of Pennsylvania 2016; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/radical-immersion-work-melvin-van-peebles-isaac/docview/1796352644/se-2?accountid=17274> [Data ultima consultazione: 28.12.2021].

Irvine M., “The Work on the Street: Street Art and Visual Culture”, in *The Handbook of Visual Culture*, Barry Sandywell and Ian Heywood, London & New York 2012, pp. 235-278.

Jackson S., Yau J., *An Interview with Jenny Holzer*, in “Poetry Foundation” 2006. [An Interview with Jenny Holzer by Shelley... | Poetry Foundation](https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/45447/an-interview-with-jenny-holzer-by-shelley) [Data ultima consultazione: 22.04.2021].

Jakobson R., *Saggi di linguistica generale* (1963), tr. it. di Heilmann L. e Grassi L., materiali a c. di Heilmann L., Feltrinelli, Milano 1993.

Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

Jones L., “*Being Alone with Yourself is Increasingly Unpopular*”: *The Electronic Poetry of Jenny Holzer*, in “*Journal of Narrative Theory*”, 48-3, 2018, pp. 423-451; [https://www.academia.edu/40244936/Being\\_Alone\\_with\\_Yourself\\_is\\_Increasingly\\_Unpopular\\_The\\_Electronic\\_Poetry\\_of\\_Jenny\\_Holzer](https://www.academia.edu/40244936/Being_Alone_with_Yourself_is_Increasingly_Unpopular_The_Electronic_Poetry_of_Jenny_Holzer) [Data ultima consultazione: 7.03.2021].

Khatami N., “*Empathy, Disgust, and the Primal Aesthetic of Steve McQueen III*”, in *Alternative American Cinema*, materiali a c. di Ganjavie A. e Khoshchereh M., 2015; [https://www.academia.edu/9305146/Empathy\\_Disgust\\_and\\_the\\_Primal\\_Aesthetic\\_of\\_Steve\\_McQueen\\_III](https://www.academia.edu/9305146/Empathy_Disgust_and_the_Primal_Aesthetic_of_Steve_McQueen_III) [Data ultima consultazione: 2.12.2020].

Klee P., *Diari (1898-1918)*, tr. it. di Foeklel A., materiale a c. di Argan G. C., Il saggiaiore, Milano 1976.

Krauss R., *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, materiali a c. di Grazioli E., Mondadori, Milano 2005.

Krauss R., *L'inconscio ottico*, materiali a c. di Grazioli E., Mondadori, Milano 2008.

Keough J. C., Bogart M. H., Patterson Z., *Graffiti Research Lab: Bridging the Canonical and the Criminal*, in “*ProQuest Dissertations and Theses*”, ProQuest Dissertations Publishing, Stony Brook University 2010; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/graffiti-research-lab-bridging-canonical-criminal/docview/607244243/se-2?accountid=17274> [Data ultima consultazione: 26.06.2021].

Kuiper K., “*Steve McQueen*”, in *Encyclopedia Britannica*, 2020; <https://www.britannica.com/biography/Steve-McQueen-British-directorscreenwriter-and-artist>. [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

Lai R., “*Histoire(s) du cinema, o ‘dell’avvenire del cinema’*”, in *Supplementa a integrazione di Aesthetica Preprint*, materiali a c. di L. Russo, 26, 2011, pp. 77-96.

Landi L., Polacci F., *Barbara Kruger. Compendio di strategie verbo-visive*, tesi di laurea, Firenze A.A. 2016/2017; [\(PDF\) Barbara Kruger: compendio di strategie verbo-visive | Luca Landi - Academia.edu](#) [Data ultima consultazione: 15.03.2021].

Lant A., *Haptical Cinema*, in “*OCTOBER*”, 74, 1995, pp. 45-73; <https://www.jstor.org/stable/778820> [Data ultima consultazione: 26.06.2021].

Latour B., “*Che cos'è Iconoclash?*” in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo* materiali a c. di Pinotti A. e Somaini A., Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 287-330.

Leroy A., *Eros et Thanatos: Entrées en scène du corps dans le cinéma de Steve McQueen*, in “*Agôn*”, 5, 2012, pp. 1-9 ; <http://journals.openedition.org/agon/2337> [Data ultima consultazione: 3.12.2020].

- Lieberman S. M., *Martha Rosler*, in “Women Caucus for Art”, (*WCA Lifetime Achievement Honorees*), 2017; [https://www.academia.edu/42801775/Martha\\_Rosler](https://www.academia.edu/42801775/Martha_Rosler) [Data ultima consultazione: 15.03.2021].
- Lim D., *History through an Unblinking Lens*, in “The New York Times” 2009. [‘Hunger,’ Steve McQueen Views Bobby Sands’s Story Through an Unblinking Lens - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/steve-mcqueen-views-bobby-sands-story-through-an-unblinking-lens). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].
- Linker K., *Love for Sale: the words and pictures of Barbara Kruger*, Harry N. Abrams, New York 1990.
- Little C., In “*The White Album*”, *Arthur Jafa Invents a New Film Language to Take on the Clichés of Empathy*, in “Artnet” 2019. <https://news.artnet.com/exhibitions/arthur-jafa-white-album-1448167>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].
- Liu R., *In sharp focus – Steve McQueen at Tate Modern, reviewed*, in “Apollo Magazine” 2020. [Review of Steve McQueen at Tate Modern | Apollo Magazine \(apollo-magazine.com\)](https://www.apollo-magazine.com/review-of-steve-mcqueen-at-tate-modern). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].
- Luconi S., *La nazione indispensabile: storia degli Stati Uniti dalle origini a oggi*, Mondadori, Milano 2016.
- Luger M., *Poetry as monument: Jenny Holzer and the memorial poems of 9/11* (2014), in “Memory studies”, 8-2, 2015, pp. 183-196; [sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav](http://sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav) [Data ultima consultazione: 25.03.2021].
- Lynch J., *Evading the Media: Cinematic Techniques of Media Memory in Elephant and Hunger*, in “Nordic Irish Studies”, 13-1, 2014 (*Special issue: Cultural Memory and the Remediation of Narratives of Irishness*), pp. 95-110; <https://www.jstor.org/stable/24332395> [Data ultima consultazione: 12.12.2020].
- Lynch H., “*African Americans*” in “Encyclopedia Britannica”, 2020, <https://www.britannica.com/topic/African-American>. [Data ultima consultazione: 17.02.2021].
- Manovich L., *The Language of the New Media*, MIT Press, Cambridge Mass. 2001.
- Marra C., *L'immagine infedele: la falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano 2006.
- Marrone G., *Prima lezione di semiotica*, Laterza, Roma 2018.
- McDonald H., Thorpe V., *Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes*, in “The Guardian” 2008. [Anger as new film of IRA hero Bobby Sands screens at Cannes | Film | The Guardian](https://www.theguardian.com/film/2008/may/17/anger-as-new-film-of-ira-hero-bobby-sands-screens-at-cannes). [Data ultima consultazione: 20.12.2020].
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare* (1964), tr. it. della II ed. (1968) di Capriolo E., Il Saggiatore, Milano 1999.

McNamee E., *Eye witness - memorialising humanity in SteveMcQueen's Hunger*, in "International Journal of Law in Context", 5-3, 2009, pp. 281-294; <https://www.cambridge.org/core> [Data ultima consultazione: 4.12.2020].

Metz C., *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*, tr. it. di Orati D., Marsilio, Venezia 1980.

Mitchell W.J.T., "Cosa vogliono le immagini?", in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo* materiali a c. di Pinotti A. e Somaini A., Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 99-136.

Mitchell W.J.T., Kruger B., *An Interview with Barbara Kruger*, in "Critical Inquiry", 17-2, 1991, pp. 434-448; <http://www.jstor.com/stable/1343844> [Data ultima consultazione: 15.03.2021].

Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn: saggi di cultura visuale*, materiale a c. di Cometa M. e Cammarata V., Raffaello Cortina, Milano 2017.

Mitchell W.J.T., *What do pictures want?: the lives and loves of images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.

Moser D., *The Edge of Peace: As the U.S. and North Vietnam Reach Agreement, a Girl Named Tron in a Vietnamese Village Called Andien Tries to Readjust to the Loss of Her Leg*, in "Life", 65-19, 1968, pp. 26-38; <https://books.google.it/books?id=71MEAAAAMBAAJ&pg=PA3&dq=life+magazine+The+Edge+of+Peace:+As+the+U.S.+and+North+Vietnam+Reach+Agreement,+a+Girl+Named+Tron+in+a+Vietnamese+Village+Called+Andien+Tries+to+Readjust+to+the+Loss+of+Her+Leg.+By+Don+Moser.+Photographed+by+Larry+Burrows&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwjg37fVmpzWAhVSi6QKHWJ1AG4QuwUwAHoECAAQCA#v=twopage&q&f=true> [Data ultima consultazione: 29.04.2021].

Moss K., *Martha Rosler's Photomontages and Garage Sales: Private and Public, Discursive and Dialogical*, in "Feminist Studies", 39-3, 2013, pp. 686-721; <https://www.jstor.org/stable/23719432> [Data ultima consultazione: 22.02.2021].

Muhammad I., *Whiteness and Aesthetic Failure: Arthur Jafa's The White Album*, SFMOMA 2019. <https://openspace.sfmoma.org/2019/02/whiteness-and-aesthetic-failure-arthur-jafas-the-white-album/>. [Data ultima consultazione: 15.02.2021].

Nelson R. S., *The discourse of icons. Then and now*, in "Art history", 2, 1989, pp. 144-157.

Nixon M., *You Thrive on Mistaken Identity*, in "OCTOBER", 60, 1992, pp. 58-81; [https://www.jstor.org/stable/779035?seq=1&cid=pdfreference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/779035?seq=1&cid=pdfreference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 30.04.2021].

Obrist H. U., *Arthur Jafa in conversation with Hans Ulrich Obrist*, in "Moderna Museet" 2016. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/arthur-jafa-hans-ulrich-obrist/>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].

- O'Hagan S., *McQueen and Country*, in "The Guardian" 2008. [McQueen and country | Film | The Guardian](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].
- O'Toole F., '*Hunger*' fails to wrest the narrative from the hunger strikers, in "Irish Times" 2008. ['Hunger' fails to wrest the narrative from the hunger strikers \(irishtimes.com\)](#). [Data ultima consultazione: 24.12.2020].
- Panofsky E., "Stile e mezzo nel cinema" (1936), in *Tre saggi sullo stile: il Barocco, il cinema, la Rolls Royce*, materiali a c. di Lavin I., Abscondita, Milano 2011.
- Pavan E., *Saper osservare la pubblicità come documento interculturale*, in "!" *Revista de Italianística XXI – XXII* 2011, pp. 124-148.
- Peterson M. E., Nord R., *Rhetoric of Typography: Cross-Cultural Perceptions of Typefaces for Technical and Visual Communication*, in "ProQuest Dissertations and Theses", ProQuest Dissertations Publishing, Mankato 2017; <https://www.proquest.com/dissertations-theses/rhetoric-typography-cross-cultural-perceptions/docview/1904509412/se-2?accountid=17274> [Data ultima consultazione: 29.03.2021].
- Piccotti D., Zipoli R., *Fotografia e didascalìa: il rapporto tra immagine e testo*, in "Tesi di Ca' Foscari", Università Ca' Foscari, Venezia 2014.
- Pinotti A., Somaini A., *Cultura visuale: immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.
- Pires L., *Truisms and Lies*, in "ARTnews" 2018. [Issues & Commentary: Truisms and Lies – ARTnews.com](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].
- Portis-Winner I., *Jean Rouch: The semiotics of ethnographic film*, in "Sign Systems Studies", 41-2/3, 2013, pp. 230–240.
- Raengo A., *Blackness and the Image of Motility: A Suspenseful Critique*, in "Black Camera", 8-1, 2016, pp. 191-206; [https://www.jstor.org/stable/10.2979/blackcamera.8.1.0191?seq=1&cid=pdfreference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.2979/blackcamera.8.1.0191?seq=1&cid=pdfreference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 13.11.2021].
- Ratcliff C., *JENNY HOLZER*, in "The Print Collector's Newsletter", 13-5, 1982, pp. 149-152; <https://www.jstor.org/stable/44131144> [Data ultima consultazione: 03.03.2021].
- Rees C., *For Arthur Jafa, Black art is the heart of America*, in "Sidney Opera House", 2019; <https://www.sydneyoperahouse.com/digital/articles/art/arthur-jafa-interviewblack-art-heart-of-america.html>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020].
- Richards E., *Materializing Blame: Martha Rosler and Mary Kelly*, in "Woman's Art Journal", 33-2, 2012, pp. 3-10; [https://www.jstor.org/stable/24395283?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24395283?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 23.02.2021].

Rosler M., Weinstock J., *Interview with Martha Rosler*, in “OCTOBER”, 17, 1981 (*The New Talkies*), pp. 77-98; <https://www.jstor.org/stable/778252> [Data ultima consultazione: 24.02.2021].

Rosler M., *NOTES FROM THE FIELD: Materiality*, in “The Art Bulletin”, 95-1, 2013, pp. 10-37; <https://www.jstor.org/stable/43188793> [Data ultima consultazione: 17.03.2021].

Sabourin R., *Truisms: Jenny Holzer at Street Level*, 2017; [https://www.academia.edu/38317638/Truisms Jenny Holzer at Street Level](https://www.academia.edu/38317638/Truisms_Jenny_Holzer_at_Street_Level) [Data ultima consultazione: 30.04.2021].

Sacks O., *Musicofilia: racconti sulla musica e il cervello*, tr. it. di Bloom I., Adelphi, Milano 2009.

Sartori G., *Homo videns* (1997), Laterza, Roma-Bari 1999.

Saunders G., *Street Art: Prints and Precedents*, in “Art in Print”, 1-3, 2011, pp. 3-11; <https://www.jstor.org/stable/43045221> [Data ultima consultazione: 11.04.2021].

Sekula A., “Photography between labour and capital”, in *The Photography reader*, materiali a c. di Wells L., Routledge, New York 2002.

Sekula A., *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*, in “The Massachusetts Review”, 19-4, 1978, pp. 859-883; <https://www.jstor.org/stable/25088914> [Data ultima consultazione: 21.03.2021].

Sémoulé J., « Procès de Jeanne d'Arc » dans l'œuvre de Robert Bresson, in “Esprit”, 318, 1963, pp. 1190-1194 ; <https://www.jstor.org/stable/24258709> [Data ultima consultazione: 17.02.2021].

Sholette G., “Not Cool Enough to Catalog: Social Movement Culture and its Phantom Archives”, in *Art in the pursuit of social change, 1967-1987*, Peace Press Graphics, 2001, pp. 88-96; [https://www.academia.edu/41467439/Not Cool Enough to Catalog Social Movement Culture and its Phantom Archives](https://www.academia.edu/41467439/Not_Cool_Enough_to_Catalog_Social_Movement_Culture_and_its_Phantom_Archives) [Data ultima consultazione: 15.03.2021].

Simmel G., *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di Jedlowski e Siebert R., materiale a c. di Jedlowski P., Armando, Roma 1995.

Sirotti Gaudenzi A., *Il nuovo diritto d'autore*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2014.

Snoddy S., *'The Citizen' and 'The Subject': Richard Hamilton and Ireland*, in “Irish Arts Review Yearbook”, 9, 1993, pp. 163-166; <https://www.jstor.org/stable/20492729> [Data ultima consultazione: 28.01.2021].

Snyder J., *Picturing Vision*, in “Critical Inquiry”, 6-3, 1980, pp. 499-526; <https://www.jstor.org/stable/1343106> [Data ultima consultazione: 11.05.2021].

Sontag S., *Davanti al dolore degli altri* (2003), tr. it. della I ed. (2003) di P. Dilonardo, nottetempo, Milano 2021.

Sontag S., *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società* (1973), tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004.

Spini L., *L'arte dei video-saggi*, in: [L'arte dei video-saggi - Il Tascabile](#). [Data ultima consultazione: 17.02.2020].

Squiers C., "Who laughs last? The photographs of Barbara Kruger", in *Barbara Kruger* materiale a c. di A. Goldstein, The MIT Press, Los Angeles 1999, pp.141-168.

Squiers C., *BARBARA KRUGER*, in "Aperture", 138, 1995 (*ON LOCATION WITH: HENRI CARTIER-BRESSON GRACIELA ITURBIDE BARBARA KRUGER SALLY MANN ANDRES SERRANO CLARISSA SLIGH*), pp. 58-67; <https://www.jstor.org/stable/24471738> [Data ultima consultazione: 07.04.2021].

Steyerl H., *Politics of the archive: Translations in film*, tr. Ing. di B. Mennel e T. Waibel, 2008; <http://www.documnt.net/hito-steyerl-politics-of-the-archive> [Data ultima consultazione: 13.05.2021].

Strauven W., *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*, Meson Press, Lüneburg 2021.

Sturken M., Cartwright L., "Practices of Looking: Images, Power, and Politics", in *Practices of Looking: an introduction to visual culture*, Oxford University Press, Oxford New York 2002, pp. 10-44.

Szwed J., "The Man" in. O'Meally R. G., Hayes Edwards B., Griffin F. J., *Uptown Conversation. The new jazz studies*, Columbia University Press, New York 2004, pp. 166-199.

*Sands is Dead*, in "The Cork Examiner" 1981. [https://www.irishnewsarchive.com/free\\_search/?pub=IEX&search\\_olive=BobbySands&yearFrom=1981&toYear=1981&res=10](https://www.irishnewsarchive.com/free_search/?pub=IEX&search_olive=BobbySands&yearFrom=1981&toYear=1981&res=10) [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

van der Klei A., *Les truismes de Jenny Holzer, ou la fluidité des mots*, in "Spirale", 236, 2011, pp. 35-36; <https://id.erudit.org/iderudit/64178ac> [Data ultima consultazione: 07.05.2021].

Viano C. A., *Descartes Renée*, in L'Enciclopedia, 6, 2003, p. 281.

Wade W. P., *The 'living room war' in the escalation period: Romance, irony, and the narrative ambivalence of tragedy in Vietnam War era photojournalism*, in ""Media, War and Conflict", 8-3, 2015, pp. 312-328; DOI: 10.1177/1750635215613089 [Data ultima consultazione: 22.03.2021].

Waldman D., "The Language of Sings", in *Jenny Holzer*, materiale a c. di Waldman D., Harry N. Abrams, New York 1986, pp. 9-19.



Wall J., "'Marks of Indifference': Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", materiale a c. di A. Goldstein e A. Rorimer, *Reconsidering the Object of Art*, 1965-1975, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995, pp. 247-267.

Wallenfeldt J., *"The Troubles"*, in "Encyclopedia Britannica", 2020, <https://www.britannica.com/event/The-Troubles-Northern-Ireland-history>. Accessed 15 February 2021. [Data di ultima consultazione: 15.02.2021].

Wark J., *Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson*, in "Woman's Art Journal", 22-1, 2001, pp. 44-50; [https://www.jstor.org/stable/1358731?seq=1&cid=pdf-reference#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1358731?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents) [Data ultima consultazione: 24.02.2021].

Wigon Z., *You use your body to die: an interview with Steve McQueen. An interview with the director of "Hunger"*, in "Notebook Interview", 2009. [You Use Your Body To Die: An Interview With Steve McQueen on Notebook | MUBI](#). [Data ultima consultazione: 25.12.2020].

## Sitografia e Videografia

[H Block and hunger strikes \(alphahistory.com\)](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/ava-ricerca.php?scheda=377509&nuova=1&Sidopus=377509&ret=%2Fit%2Fricerca%2Fricerca-persona.php%3Fp%3D337299%26c%3Df>.

<https://www.academia.edu/>

[AIDS nell'Enciclopedia Treccani](#) [Data ultima consultazione: 30.04.2021].

<https://www.artnews.com/c/art-in-america/>

[Encyclopedia Britannica | Britannica](#)

<https://www.britannica.com/topic/African-American/The-Civil-War-era>. [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

Kuiper, Kathleen. "Steve McQueen". *Encyclopedia Britannica*, 1 Dec. 2020; <https://www.britannica.com/biography/Steve-McQueen-British-director-screenwriter-and-artist>. [Data ultima consultazione: 16.02.2021.]

[Nigger definition and meaning | Collins English Dictionary \(collinsdictionary.com\)](#). [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

[Deconstructing the maze-Mounds | daramcgrath \(wordpress.com\)](#).

[Home Decorating Ideas, Kitchen Designs, Paint Colors - House Beautiful](#)

<https://genius.com/Kanye-west-ultralight-beam-lyrics>.

<https://genius.com/Oneohtrix-point-never-the-pure-and-the-damned-annotatedMarthaRosler>. [House Beautiful: Bringing the War Home. c. 1967–72 | MoMA](#)

<https://www.jstor.org/?refreqid=search%3A3de5885c3d8fe4059720c87660757af1>

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/arthur-jafa/biography-arthur-jafa/>

<https://www.moma.org/>

The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, 1999, p. 279, da [Jenny Holzer. Truisms. 1978–87 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<https://mubi.com/it>

<https://www.newyorker.com/>

[The New York Times - Breaking News, US News, World News and Videos \(nytimes.com\)](#)

[Arthur Jafa "Love is the Message, The Message is Death" 48h Streaming: mostre d'arte a Venezia – Palazzo Grassi](#) [Data ultima consultazione: 25.06.2020].

<https://www.proquest.com/>

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/institutional-critique> [Data ultima consultazione: 29.04.2021.]

<http://rashaadnewsome.com/performance/shade-composition-2009/>

<https://www.theguardian.com/international>

[All About the Futura Font and Its History \(tutsplus.com\)](#) [Data ultima consultazione: 30.04.2021.]

<https://www.unive.it/pag/9756/>

[Vimeo | The world's only all-in-one video solution](#)

[YouTube](#)

*Dylann Roof Shooting Footage Shows Him Enter, Exit Church.*  
[https://youtu.be/IB6dwYx\\_dFM](https://youtu.be/IB6dwYx_dFM)

Best S., *In Conversation: Arthur Jafa and Stephen Best.* [In Conversation: Arthur Jafa and Stephen Best - YouTube.](#) [Data ultima consultazione: 16.02.2021].

Comer S., *Steve McQueen dialogue with Stuart Comer: Steve McQueen\_Art and Cinema\_a walker dialogue and retrospective.* 9.11.2013, in “Walker Art Service” 2013; [Steve McQueen Dialogue with Stuart Comer - YouTube.](#) [Data ultima consultazione: 19.12.2020].

De Salvo D., S. McQueen, Walker H., *The artist's voice: Steve McQueen* | *Institute of Contemporary Art / Boston*, in ICA Boston 2017. [The Artist's Voice: Steve McQueen | Institute of Contemporary Art/Boston - YouTube.](#) [Data ultima consultazione: 20.12.2020].

Jafa A., *Artist Talk with Arthur Jafa: A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions*, in “American Academy in Berlin” 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=xh\\_j1ahLzwI](https://www.youtube.com/watch?v=xh_j1ahLzwI). [Data ultima consultazione: 15.11.2020.]

*Kahlil Joseph & Arthur Jafa: in conversation /TATE TALKS*, in “Tate talks” 2017; [Kahlil Joseph & Arthur Jafa: In Conversation | Tate Talks - YouTube.](#) [Data Ultima consultazione: 16.02.2021].

Louisiana Channel, , *Arthur Jafa Interview: Not All Good, Not All Bad* in “Louisiana Museum of Modern Art”, 2019; [Arthur Jafa Interview: Not All Good, Not All Bad - YouTube](#) [Data ultima consultazione: 01.11.2020].

Rosler M., “House Beautiful (Bringing the War Home). 1967-72 | SEEING THROUGH PHOTOGRAPHS”, in *Seeing through photographs*, MoMA, New York 2019; [Martha Rosler. House Beautiful: Bringing the War Home. c. 1967–72 | MoMA](#) [Data ultima consultazione: 29.04.2021].

H. Steyerl 2004, *November*, [Hito Steyerl, November, 2004 on Vimeo](#). [Data ultima consultazione: 15.02.2021; Demos, 2009, p. 18].

*A chi c'è, ma non si vede.*