



Università degli Studi di Udine

Ciclo XVIII

Dottorato di ricerca in Studi Audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione

Linee di rappresentazione politica:

la funzione storiografica del video d'artista dopo l'11 settembre

Supervisore

Prof.ssa Cosetta G. Saba

Dottorando

Vincenzo Estremo

Anno
2016

INDICE

Introduzione	III
--------------	-----

Capitolo I. Teorie della storia e funzione storiografica dell'arte contemporanea

I.1. Il problema della narrazione storica nella teoria della storia	1
I.2. Il <i>linguistic turn</i> e la storia come narrazione: ricerca; prove documentarie e spiegazione; racconto	10
I.3. La svolta storiografica in arte	20
I.4. L'artista come storiografo	35

Capitolo II. Il video d'artista dopo l'11 Settembre 2001

II.1. Video, memoria e controinformazione	45
II.2. L'11 settembre 2001 come evento mediatico: sincronia dell'immagine e amnesia collettiva	53
II.3. Relazioni tra le rappresentazioni politiche e culturali degli eventi	63
II.4. Appropriazione e uso critico dei media di comunicazione. Valore politico e libertà espressiva	73

Capitolo III. Narrazione storica in video

III.1. Decostruzione e frammentazione	81
III.2. <i>Storytelling</i> e <i>counter-storytelling</i>	90
III.3. Narrazione e produzioni video	102
III.4. Il metodo archeologico come reazione alla fine della grande narrazione storiografica	112

Capitolo IV. Forme e tipologie di riscrittura storiografica nel video d'artista

IV.1. L'appropriazione di un passato perduto o il ritorno di un represso storico: la nostalgia	126
IV.2. <i>Reenactment</i> e ricostruzione storiografica	141
IV.3. Il <i>found footage</i> come analisi metastorica	151

Capitolo V. Studi di caso

V.1. Descrizione, analisi, interpretazione	161
V.2 ...and Europe will be stunned (Trilogia), 2007-2011, Yael Bartana	163
V.2.a. <i>Mary Koszmary (Nightmare)</i> , 2007, Yael Bartana	166
V.2.b. <i>Mur I Wieża (Wall and Towers)</i> , 2009, Yael Bartana	172
V.2.c. <i>Zamach (Assassination)</i> , 2011, Yael Bartana	176
V.3. <i>Marxism Today (prologue)</i> , 2010, Phil Collins	181
V.4. <i>The Battle of Orgreave</i> (2001), Jeremy Deller	190
V.5. <i>November</i> (2004), Hito Steyerl	198
V.6 <i>Lovely Andrea</i> (2007), Hito Steyerl	204
V.7 <i>5.000 Feet is the Best</i> (2011), Omer Fast	211
V.8. <i>Continuity</i> (2012), Omer Fast	219
Conclusioni	225
<i>Summary of Dissertation</i>	228

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

APPARATO ICONOGRAFICO

Introduzione

La presente dissertazione si propone di indagare le forme di scrittura storiografica del video e delle immagini in movimento¹ nell'ambito dell'arte contemporanea a partire dal *turning point* degli attacchi terroristici dell'11 settembre 2001. Oggetto di analisi saranno le modalità con cui al di fuori dell'ambito istituzionale della storiografia i *media* audiovisivi vengono utilizzati quali strumenti di indagine, spiegazione e narrazione storica. Il lavoro presterà particolare attenzione a quelle produzioni artistiche di immagini in movimento che si occupano della narrazione della storia recente o contemporanea, considerando un arco cronologico che parte dai primi anni Duemila per arrivare ai giorni nostri. Si tratta di un ambito di ricerca che, a fronte di un massiccio numero di contributi che analizzano le declinazioni storiche delle pratiche delle immagini in movimento, merita indubbiamente di essere approfondito per la sua ricchezza di implicazioni da un punto di vista interdisciplinare.

Per confrontarci con questi temi si è scelto di suddividere la tesi in quattro capitoli tematici a cui fa seguito un ultimo capitolo dedicato all'analisi di "opere" che esprimono particolare attenzione alla narrazione per immagini in movimento di materiali risultanti da processi di ricerca storica. Si è avviato il lavoro dedicando particolare attenzione alle modalità e agli approcci teorici che hanno contribuito al processo di formazione della disciplina storica, sottolineando il peso e il ruolo della narrazione all'interno di questo percorso di sviluppo. Successivamente si è cercato di individuare le ragioni e le esigenze che hanno spinto un ampio numero di artisti visivi a sfruttare le immagini in

¹ Considerando il fatto che alcuni termini ritorneranno più volte nel corso di questa dissertazione, si rende opportuno precisare il loro utilizzo sin dall'inizio. Per "video" in questo caso si intende quella forma espressiva sviluppata nell'ambito dell'arte contemporanea, che ha le caratteristiche del *meta-medium*, in cui confluiscono un insieme di forme espressive e sul quale sono converse negli anni, quei fattori intellettuali del sistema culturale contemporaneo. Con il termine video viene indicato sia il mezzo di produzione culturale che l'oggetto culturale in sé, a livello tecnico va specificato che il formato originario del video è quello elettronico di derivazione televisiva in cui una videocamera riceve informazioni audio e video trasformando quelle stesse informazioni in impulsi elettronici immagazzinati poi su nastro magnetico. Con il passaggio al digitale resta in uso la dicitura "video" ma cambiano i parametri tecnici di registrazione e funzionamento. Una videocamera digitale registra un'immagine mediante un processo di memorizzazione di informazioni. La quantità di informazioni registrate dipende dal *rate* del formato video. Il *rate* viene calcolato in *Megabit* per secondo (Mb/sec, Mbps, Mbit/s) quindi all'aumentare del *rate* corrisponde un aumento dei dati immagazzinati per secondo e quindi un aumento della definizione dell'immagine. Come sostiene Paolo Granata: "Dal cinema al *broadcasting* televisivo, dai personal computer ai dispositivi portatili, dai videogames ai display dei tanti apparati tecnologici disseminati negli spazi urbani, *tutto è video*". P. Granata, *Arte, estetica e nuovi media. 'Sei lezioni' sul mondo digitale*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2009, p. 164. La locuzione "immagine in movimento" verrà usata in maniera estensiva per definire le qualità intrinseche della mobilità delle immagini anche se non necessariamente cinematografiche. Il termine "film" sarà inteso in senso ampio, a partire dalla definizione datane dalla Fiaf: "Ogni registrazione di immagini in movimento, con o senza accompagnamento sonoro, quale che sia il supporto" Cfr. FIAF, *Statuts et règlement intérieur/Statute and Internal Rules*, Brussels, 2009, art. 1. In alcune circostanze – che si provvederà a segnalare in nota – si userà altresì il termine "film" per evidenziare quelle immagini in movimento prodotte su supporto filmico. Si utilizzerà il termine "cinema" per fare riferimento al dispositivo identificato come "classico" della sala buia, con schermo di proiezione. Si provvederà di volta in volta a segnalare in nota accezioni diverse da quanto appena riportato.

movimento nel quadro delle proprie attività produttive, al fine di indagare e raccontare i fatti del passato. Si è quindi individuato negli attacchi terroristici dell'11 settembre il punto di svolta di questa tendenza tratteggiando le relazioni tra quello che si è definito come *historiographic turn*² in arte e il clima politico susseguente ai fatti del 2001.

Alla base di questo lavoro vi è la convinzione che le questioni sollevate dalla storiografia non si risolvano soltanto nell'ambito della sua produzione istituzionale. Lo studio della storia è in grado di rivelare il ruolo e il peso delle azioni umane nel mondo e l'arte, in qualità di attività umana, può e deve contribuire alla continuazione della discussione pubblica intorno ai fatti del passato. Il presente studio vuole quindi mettere sotto analisi le conseguenze dell'11 settembre interrogandone la natura evenemenziale e provando ad individuare i motivi dell'emergenza della svolta storiografica in arte, così come i motivi della coincidenza di questa tendenza artistica con il periodo della cosiddetta Guerra al Terrore susseguente ai fatti del 2001. L'evento dell'11 settembre è stato osservato sotto punti di vista diversi considerandone prevalentemente la dimensione mediatica o meglio la sua "impressione mediatica".³ Si è lavorato ad un'analisi in grado di fare emergere sia le potenzialità storiografiche che la carica critico politica delle produzioni di immagini in movimento ad interesse storico.

Gli attacchi terroristici al World Trade Center e al Pentagono negli Stati Uniti d'America hanno avuto una ricaduta su tutta la società occidentale e di conseguenza sulla sua produzione artistica. I fatti del 2001 hanno segnato uno spartiacque epocale nella storia contemporanea dell'Occidente, tanto che si è soliti parlare di un periodo pre-11 settembre e di un post-11 settembre.⁴ L'arte contemporanea, che negli stessi anni andava definendosi come fenomeno globale, ha reagito in maniera disparata al riassetto politico internazionale. Da un punto di vista sociale e a partire dal dibattito susseguente agli attentati, si è assistito ad una sostanziale polarizzazione delle posizioni,⁵

² La definizione di *Historiographic Turn in Art* è stata avanzata da Dieter Roelstraete, attuale *senior curator* del MCA di Chicago in un articolo comparso sulla rivista on line "e-flux journal". Roelstraete specifica di aver usato il termine *historiographic* invece che *historian* come aveva fatto Mark Godfrey in M. Godfrey, *The Artist as Historian*, "October", n.120 spring 2007, per enfatizzare la parte narrativa di questa tendenza artistica. D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, "e-flux journal" n. 4, 2009. <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> [10/02/2015].

³ J. Derrida, *Fede e sapere. Le due fonti della "religione" ai limiti della semplice ragione*, in J. Derrida, G. Vattimo, (a cura di), *La religione*, Bari, Laterza, 1995, p. 97.

⁴ La locuzione aggettivale post-11 settembre (post 11 settembre) è relativa alla fase della storia statunitense e mondiale successiva agli attentati terroristici dell'11 settembre 2001 nel nord est degli Stati Uniti. La locuzione è stata inserita tra i neologismi dall'enciclopedia Treccani. [http://www.treccani.it/vocabolario/post-11-settembre_\(Neologismi\)/](http://www.treccani.it/vocabolario/post-11-settembre_(Neologismi)/) [11/06/2016]

⁵ Il termine polarizzazione, seppur utilizzato in maniera estensiva dalla comunicazione massmediatica, è stato adottato da Jürgen Habermas per spiegare le ragioni della crescita del fondamentalismo religioso che ha portato agli attentati dell'11 settembre. Habermas sostiene che i processi di globalizzazione hanno diviso la società mondiale in vincenti e perdenti. Il fondamentalismo mostra un'insofferenza verso il processo di modernizzazione di società legata a precise tradizioni culturali e religiose. La polarizzazione individuata da Habermas è il risultato di un'analisi storica che getta le sue basi all'origine del processo di modernizzazione della società occidentale con il conseguente "sradicamento violento da forme di vita tradizionali". Da questa analisi nasce, secondo Habermas, il dualismo riproposti tutt'oggi tra

che ha avuto l'effetto di incasellare lo scontro politico in grossolane distinzioni di opposte fazioni come occidentalisti e islamisti, filoamericani e antiamericani, cristiani e musulmani. Il manicheismo della fase politica susseguente agli attacchi del 2001 ha prodotto dicotomie topiche, frutto di una semplificazione binaria del pensiero.⁶ In una parte dell'opinione pubblica americana si è sviluppata una certa islamofobia, un sentimento che a causa dell'eccezionalità e della massiccia diffusione mediatica dell'evento, è divenuto latente anche in molti cittadini occidentali. Negli anni susseguenti all'11 settembre questo sentimento è stato sfruttato agilmente a fini elettorali. I *mass media* hanno fatto uso di quest'onda raccontando la società occidentale come vulnerabile e vittima di una minaccia terroristica sempre presente. Questa forma esemplificata di polarizzazione su opposte fazioni, ha avuto modo di crescere e rafforzarsi sia attraverso la comunicazione di massa di tipo televisivo, sia attraverso l'affermarsi della blogosfera di Internet. I canali di comunicazione hanno influito ingentemente sul racconto della società con una narrazione caratterizzata da una sensibile esemplificazione delle cause storiche e delle conseguenze politiche di quanto avvenuto l'11 settembre del 2001. Al racconto di questo contesto politico schierato per blocchi contrapposti ha provato a reagire il mondo dell'arte contemporanea, esprimendo una sostanziale insoddisfazione per il rischio di esemplificazione del dibattito.

A partire dalla definizione del contesto storico si è provato quindi a circoscrivere il fenomeno artistico tentando di comprendere in che modo le produzioni audiovisive d'arte contemporanea, abbiano sviluppato modi di analisi capaci di valutare la realtà e l'irrealtà delle immagini della contemporaneità mediante la loro auscultazione e decostruzione.⁷ L'elaborato prova a rendere evidente le metodologie e le tipologie di narrazione delle produzioni di immagine in movimento concepite nell'ambito dell'arte contemporanea, in rapporto agli spostamenti e all'apertura della disciplina storica e in relazione ai modelli contemporanei di *storytelling*. Nel corso della dissertazione si è tentato di sottolineare in quale momento e per quali motivi, la narrazione è ritornata a giocare un ruolo fondamentale nelle produzioni video in arte contemporanea, sino ad individuare quelle ricorsività che caratterizzano il fenomeno. Infatti, dopo aver appurato la crisi dell'idea universalistica della storia e l'avvio del processo di dissoluzione/decostruzione della materia, si è giunti allo studio

il supposto spiritualismo del fondamentalismo religioso e la secolarizzazione occidentale, percepita dai primi come pericolosa e sostanzialmente amorale. G. Borradori. *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Bari, Laterza, 2003, p. 31.

⁶ Le scelte retoriche nella comunicazione istituzionale dell'amministrazione Bush per descrivere e giustificare gli interventi militari in Afghanistan e in Iraq, si sono articolate sostanzialmente intorno all'opposizione tra bene e male. A questa opposizione primaria hanno fatto seguito una serie di altre coppie oppostive funzionali alla giustificazione del conflitto. Di seguito si elencano quelle che risultano essere state più usate nei discorsi del presidente George W. Bush: libero vs. oppresso; sicurezza vs. pericolo; umano vs. animale; civiltà vs. barbarie. D. Kellner, *9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation. A critique of Jihadist and Bush media politics*, "Critical Discourse Studies". Vol. 1 N. 1. April, pp. 41-64.

⁷ J. T. Mitchell, *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, Chicago, Chicago University Press, 2011, trad. It. *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Lucca, La Casa Usher, 2012, p. 16.

dei codici narrativi delle produzioni d'arte contemporanea in relazione con la ricerca d'archivio. Si è provato a chiarire i modi in cui l'arte contemporanea ha ampliato le possibilità di produzione narrativa a partire dai dati d'archivio, tentando quindi di descrivere l'emergenza di un metodo archeologico nel contesto dell'arte contemporanea. In questa parte della dissertazione sono stati indagati gli aspetti peculiari della metodologia archeologica in arte al fine di comprendere il modo in cui questa abbia influito e influisca sulla forma narrativa di quelle produzioni di immagini in movimento che hanno a che fare con la ricerca e con il racconto della storia. Lo studio dei diversi livelli di intersezione della cultura visuale di queste produzioni ad interesse storiografico lascia emergere nuove forme, nuovi discorsi e nuove necessità che si pongono in aperta rottura con il contesto del racconto massmediatico della storia e della realtà. Si è quindi ampliata la prospettiva per andare ad osservare come le pratiche prese in analisi riflettano sulla trattazione dei materiali storici e sul rischio di omologazione che si corre nell'analisi dei documenti. Sono state sottolineate, in questo modo, le potenzialità di pluralità espressiva offerte dalla proliferazione delle tecnologie visuali, specificando che non si tratta dello studio di produzioni che hanno relazioni dirette con gli attentati dell'11 settembre,⁸ bensì dell'analisi di lavori che mostrano di avere dei vincoli con la cultura visuale e con il tempo in cui sono stati generati. Si è provato dunque ad opporre la pluralità delle narrazioni storiche prodotte in ambito artistico, alle strategie di uniformazione e banalizzazione dei contenuti del passato. Nello specifico si è analizzato in che modo il sentimento di nostalgia possa divenire un viatico per instradare un processo di ricerca di quelle memorie frammentarie e non ingabbiate in un sistema di ricostruzione istituzionale del passato. Memorie che, come nel caso di *Marxism Today (prologue)* (2008) di Phil Collins, possono rappresentare la base da cui è possibile ripartire per costituire un patrimonio storiografico alternativo. Parallelamente si sono affrontati i casi in cui il racconto della storia diviene veicolo per focalizzare l'attenzione sui fatti del presente, come nelle pratiche di *reenactment* e in particolare nel lavoro dell'artista britannico Jeremy Deller. Inoltre si è affrontata la funzione dell'uso e riuso di materiali di *found footage* nella narrazione storica. Una pratica ipertestuale, quella dell'appropriazione dei materiali d'archivio, che può essere assunta sia come strumento di narrazione storica che come dispositivo di riflessione critica sulla storia stessa. Una modalità in grado di restituire quella costellazione di vicende private e pubbliche che vivono ai margini della storiografia dominante.

Nell'ultimo capitolo della dissertazione è stata operata una selezione di nove studi di caso che si considerano sintomatici del cosiddetto *historiographic turn* in arte e quindi espressione del

⁸ Si noti che nel testo di presentazione della mostra *September 11* al MOMA PS1 (2011) il curatore Peter Eleey sottolinea come la necessità principale della mostra fosse proprio quella di riunire un largo numero di produzioni artistiche in grado di rappresentare un evento che pur essendo stato il più "pictured" della storia recente, risulta essere allo stesso tempo anche uno dei più "underrepresented in cultural discourse—particularly within the realm of contemporary art". P. Eleey, *September 11*, (exhibition catalogue) New York, MoMA PS1, 2011.

modo in cui negli ultimi anni l'attenzione nei confronti dei materiali storici abbia prodotto un sostanziale processo di trasformazione della narrazione storiografica.⁹ Il *corpus* dei lavori presi in considerazione è frutto di una selezione che intende circoscrivere alcune delle modalità di narrazione storica in ambito artistico provando a sottolineare le potenzialità di ricerca sul passato di queste produzioni audiovisive. La scelta è stata dettata dall'interesse di mettere in evidenza la molteplicità di tematiche nelle quali oggi si orienta il multiformato delle immagini in movimento a partire da una nuova "politicizzazione dell'arte".¹⁰ Un'azione che ricolloca la critica alle invadenze del sistema massmediatico all'interno di una storia critica delle immagini della contemporaneità. Queste "opere" riflettono sull'evento dell'11 settembre quale punto di svolta di un processo di cambiamento. Un mutamento di scenario socio politico che ha finito per influenzare sia il significato che la ricezione di tutta la produzione visiva contemporanea. Le immagini in movimento, così come tutte le immagini della nostra contemporaneità, vengono in questo caso lette sia nel loro significato intrinseco, sia per il loro uso.¹¹ In altre parole il significato di ogni produzione video d'arte contemporanea non è mai determinato dall'artista ma sempre in relazione ai contesti (apparati, istituzioni, *media*) in cui queste produzioni vengono distribuite e in base a chi le fruisce. Lo sguardo sposta il punto di definizione del significato di ogni immagine, che si compone dell'articolazione tra osservatore e osservato, nelle possibilità di significato della stessa e nelle capacità di chi osserva di interpretare quel significato. A questo va aggiunto il ruolo dei *mass media* e il modo in cui queste narrazioni storiche fatte per immagini in movimento sono in grado di fronteggiare quel labirinto di comunicazione costituito dalla produzione mediatica contemporanea. Queste narrazioni si confrontano con i *mass media* e con la realtà brutalmente *depicted*, obbligando chi guarda a ridefinire le coordinate visive a cui si era abituati in precedenza.¹² Produzioni artistiche che vengono fuori da un momento storico caratterizzato dal clima di chiusura post-11 settembre¹³ e che mirano ad accogliere, in ogni caso e circostanza, un numero ampio di voci per rappresentare al meglio la molteplicità, la diversità e la liminalità della storia.

L'attenzione di queste narrazioni fatte per immagini in movimento si apre verso i centri non deputati alla produzione storiografica. Gli artisti contemporanei rivolgono le loro attenzioni agli

⁹ Si è prodotta un'analisi per i lavori di Yael Bartana (*Mary Koszmary, Nightmare*, 2007; *Mur I Wieża, Wall and Towers*, 2009; *Zamach, Assassination*, 2011); Phil Collins (*Marxism Today (prologue)*, 2010); Jeremy Deller e Mike Figgis, (*The Battle of Orgreave*, 2001); Hito Steyerl, (*November*, 2004; *Lovely Andrea*, 2007) e Omer Fast (*5000 Feet Is The Best*, 2011; *Continuity*, 2012).

¹⁰ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, trad. It., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino Einaudi, 2000.

¹¹ J. Evans, S. Hall, (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, London, Sage, 1999.

¹² A. Camaiti Hoster, *Introduzione all'edizione italiana*, in N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, New York, Routledge, 1999, trad. It., *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002, p. 13.

¹³ Anna K. Swartz parlando dell'arte americana dopo gli attentati dell'11 settembre sostiene che un "new literalism" ha caratterizzato la produzione di molti artisti statunitensi o operanti negli Stati Uniti. A. K. Swartz, *American Art after September 11. A Consideration of the Twin Towers*, "sympløke", n. 14.1, 2006, p. 81.

archivi e ai contesti del quotidiano. Il ruolo delle istituzioni, politiche e della cultura, viene prima messo in discussione per poi essere trasformato. Nella fruizione di queste “opere” il pubblico diviene determinante ai fini del completamento del discorso che gli artisti hanno avuto il merito di avviare, ma non di concludere. Una funzione critico-costruttiva che spinge i fruitori a portare avanti indagini parallele. Il pubblico delle produzioni d’immagine in movimento d’arte contemporanea ha il compito di esprimere un desiderio: deve volere fortemente ciò con cui si interfaccia e ritagliarsi un ruolo attivo nella produzione di senso finale. Tutto ciò avviene in un rapporto dialettico e di opposizione rispetto alla logica della spettatorialità *mainstream* imposta dai *mass media* ed in cui l’*audience* si ritrova ad assistere impotente alla standardizzazione della comunicazione e dell’informazione. Una tendenza in cui ad essere sacrificata è proprio la pluralità e il beneficio del dubbio.¹⁴ Nicholas Mirzoeff (1999) sostiene che all’indomani dell’11 settembre e data la polarizzazione di opinioni in blocchi contrapposti, il compito della cultura visuale¹⁵ è quello di cercare e trovare i mezzi per comprendere la cultura globale provando ad uscire da “binarismi restrittivi”.¹⁶ Se per Adorno, la comparsa del sonoro rendeva “Real life [...] indistinguishable from the sound film” il problema, a distanza di più di mezzo secolo da quella dichiarazione, non è più solo quello di distinguere cosa sia finzione e cosa sia realtà, ma è comprendere in che modo sia possibile disegnare una mappa critico interpretativa della produzione visiva contemporanea.¹⁷ È in quest’ottica e in virtù di un *corpus* di produzioni artistiche, che pongono al centro dell’indagine la ricerca storica, che i fatti dell’11 settembre sono stati analizzati. L’evento, storico mediatico, irripetibile, che ha violato per la prima volta un territorio e un credo politico, viene recepito per la sua capacità di influenzare, al di sopra della soglia individuale di ogni cittadino occidentale, la percezione della storia. Il ruolo dell’arte, delle immagini e nello specifico delle immagini in movimento, è anche quello di mettere in discussione le informazioni, dirette e indirette, prodotte dall’evento mediatico. Gli artisti si pongono al centro della discussione storico politica susseguente l’11 settembre provando a comprendere il rapporto tra la storia e la sua ricezione, in quella che Guy Debord aveva definito come “società dello spettacolo”.¹⁸

Le conseguenze di questi cambiamenti ricadono sulle forme di articolazione narrativa, sulla

¹⁴ Hito Steyerl parla dell’*Uncertainty of Documentarism* proprio ad enfatizzare quanto di dubbio vi sia nelle informazioni con cui ci relazioniamo quotidianamente. H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, “A Prior” n. 15, 2007.

¹⁵ Per cultura visuale Nicholas Mirzoeff intende l’insieme di elementi culturali che confluiscono e influenzano le produzioni visive. N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, cit. p. 27. I *Visual Studies* sono un’area di ricerca interdisciplinare sviluppatasi sulla scia dei *Cultural Studies*. Al centro dei *Visual Studies* vi è l’indagine della *Visual Culture*, termine utilizzato per la prima volta da Svetlana Alpers nel 1972 per indicare un approccio attento non solo alla storia che precede e influenza, ma anche alla cultura che le circonda ogni produzione artistica. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

¹⁶ N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, cit. p. 23.

¹⁷ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, in G. S. Noer (a cura di), *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 99.

¹⁸ G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, trad. It. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini e Castoldi, 2008. p. 60.

diffusione e legittimazione delle immagini stesse, in breve, su ogni elemento che contribuisce alla definizione di senso di un lavoro d'arte. Alla base di questa dissertazione vi è quindi uno studio dell'influenza e del peso delle immagini dell'11 settembre, della loro capacità di generare il clima che ha caratterizzato e che continua a caratterizzare l'epoca in cui viviamo. Esiti che ritornano, se pur in maniera latente, nelle produzioni artistiche post-11 settembre e che condizionano il racconto della storia, che in questa luce va intesa non come la rendicontazione di quanto avvenuto, ma come narrazione e/o riduzione visuale di quello che si è percepito.

Capitolo I.

Teorie della storia e funzione storiografica dell'arte contemporanea

I.1. Il problema della narrazione storica nella teoria della storia

La comprensione e la descrizione del mondo e di noi stessi passano attraverso un atto narrativo. La narrazione non può considerarsi esclusivamente una formalizzazione di idee, ma un vero e proprio strumento di indagine delle esperienze e conoscenze umane. Stefano Calabrese, nell'introduzione di *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto* (2009), sostiene che: "L'uomo è sempre un 'homo narrans' proprio in quanto la narratività costituisce uno strumento cognitivo in grado di fornire modelli di comprensione concettuale delle situazioni".¹ Narrare una storia, o la storia, è necessariamente un modo per approcciarsi alla ricerca e alla costruzione e trasmissione del sapere. Jean François Lyotard ne *La Condition Postmoderne* (1979)² parla della preminenza del pensiero e della forma narrativa rispetto al sapere scientifico, assegnando alla narrazione la funzione di trasmissione ed elaborazione della conoscenza (Cfr. Capitolo III.2, pp. 93-95).

Ma cosa è la narrazione storica e cosa si intende oggi per narrazione storica? Essa implica svariati modi di produzione: scritte, audio o per immagini in movimento, aprendosi di conseguenza a possibilità di trasmissione della memoria di tipo non esclusivamente istituzionale. Oggi è opportuno tenere in considerazione diverse tipologie di avvenimenti come quelli di natura privata e non per forza connessi con le grandi periodizzazioni. Si deve quindi, alla luce di un ampliamento degli strumenti di registrazione della memoria e alla proliferazione di documenti prodotti, valutare molte più fonti e considerare, insieme ai materiali d'archivio, diverse tipologie di documenti. Lo storico si trova di fronte alla necessità di prendere in considerazione testimonianze che provengono da esperienze quotidiane che hanno legami impliciti con il contesto politico o istituzionale. In questo contesto di

¹ Il volume curato da Stefano Calabrese ha il merito di aver tradotto per la prima volta in italiano i contributi delle ricerche di narratologia cognitiva raccolti intorno all'attività di David Herman. S. Calabrese, (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 14.

² Il libro venne pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1979 per Les Editions de Minuit. In Italia il libro è stato pubblicato nel 1981 dalla casa editrice Feltrinelli. In questo frangente il riferimento va in particolare ai capitoli 6 ed 8 (dell'edizione Feltrinelli) intitolati *Pragmatica del sapere narrativo* e *La funzione narrativa e la legittimazione del sapere*. J. F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, trad. It., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2012, pp. 37-58.

apertura della disciplina storica si va ad inserire lo studio dei modi in cui è possibile produrre delle narrazioni a partire dai fatti del passato nell'ambito dell'arte contemporanea. Produrre un'analisi che mostri i percorsi di ricerca, a volte paralleli e altre volte sovrapponibili, che gli storici da un lato e gli artisti visuali dall'altro, intraprendono quando si rapportano con la narrazione storica. L'ambito di interesse è quello delle produzioni video e d'immagini in movimento realizzati nel contesto dell'arte contemporanea degli ultimi quindici anni,³ mentre l'intento è quello di mettere in discussione il rapporto tra l'arte e i diversi regimi di temporalità storica, così come di sottolineare il modo in cui queste produzioni d'immagine in movimento hanno dato e danno forma a nuove esperienze storiografiche.

Nei *Time Based Media*⁴ si prende atto del fatto che la rappresentazione di un dato evento storico può essere talvolta impossibile, proprio a causa dei paradossi temporali insiti negli stessi eventi storici. Viene quindi da chiedersi: in che modo i film sperimentali e d'artista o i video d'arte contemporanea, e più in generale le immagini in movimento, possano dare forma alle esperienze storiche? Oppure In che modo un'opera d'arte può consentire esperienze di elaborazione e di azione

³ Come si è anticipato nell'introduzione, con il termine "video" si intendono quelle produzioni realizzate nell'ambito dell'arte contemporanea. Video e Immagini in movimento intesi come dispositivi produttori di un processo di soggettivazione. Per l'accezione di dispositivo – proposta da Giorgio Agamben – si intende "qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi". G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Roma, Nottetempo, 2006, p. 22.

⁴ In questo caso si fa riferimento alla macro area tassonomica di riferimento per il film e per il video d'arte, ovvero ai *Time Based Media* oppure *Time Based Art*. Una molteplicità di forme artistiche che utilizzano il passaggio e la manipolazione di tempo come elemento essenziale. Il termine fu introdotto dall'artista britannico David Hall. Le definizioni istituzionali di cui si dispone sono estremamente onnicomprensive e provengono da due importanti istituzioni museali come il Solomon R. Guggenheim Museum di New York e la Tate Modern di Londra. Stando al Solomon R. Guggenheim Museum tutti i lavori contemporanei che hanno a che fare con video, film, tecnologie digitali sono classificabili sotto la voce di *Time Based Media*: "Contemporary artworks that include video, film, slide, audio, or computer-based technologies are referred to as time-based media works because they have duration as a dimension and unfold to the viewer over time" <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/time-based-media>. [10/11/2014]. Per la Tate Modern "Time-Based Media refers to works of art which depend on technology and have duration as a dimension" <http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media#art> [10/11/2014]. Queste definizioni non risolvono però alcune problematicità che sono state oggetto di revisione soprattutto in relazione ai formati installativi e all'estensione spaziale dell'esposizione del video e del film. Queste forme installative hanno caratterizzato massicciamente il panorama dell'arte contemporanea sino a diventare egemoniche a partire dagli anni Novanta. Cosetta Saba (2013) sostiene che nel caso degli *un-expanded* e *expanded* cinema l'aspetto performativo è connesso all'esibizione del lavoro in un *Time Based Media*. Saba specifica che la *performative* "force" del lavoro di Matthew Barney – nello specifico nella mostra curata da Nancy Spector *Matthew Barney The CREMASTER Cycle* al Guggenheim Museum (New York 2002) – è racchiusa nella modalità di installazione "that contemporaneously maintains (local level) and transforms (global level) the difference between the expressive methods (including the 'objects'), also in relation to the exhibition space. And yet in the co-extension and co-existence of the compositional elements of the work installed [...] activates the modulating and transformative capacities of the different expressive components, in relation with the spectator-visitor." C. Saba, *Extended Cinema. The performative power of cinema in installation practices*, "Cinema & Cie. International Film Studies Journal" vol. XIII, n. 20, Spring 2013, p.135. Per un approfondimento a riguardo si veda tra gli altri: F. Federici, *Undefined Temporalities. Contemporary Cinematic Forms: from Cronophobia to Chronophilia*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano-Udine, Mimesis International, 2016, pp. 107-109; D. Birnbaum, *Chronology*, Berlin, Sternberg Press, 2005.

a partire dai fatti storici? Come è possibile cogliere il paradosso della temporalità degli eventi storici?⁵ Lo studio di questo rapporto dialettico tra storia e arte si articolerà intorno alla necessità di indagare l'impatto sul panorama socio politico internazionale degli attentati terroristici dell'11 settembre e di come questo mutamento abbia condizionato la produzione di immagini in movimento all'interno e all'esterno del contesto dell'arte contemporanea. Si partirà quindi da una coincidenza – l'emergenza e l'affermazione della cosiddetta svolta storiografica in arte contemporanea susseguente al 2001 – per provare a comprendere se tra le diverse conseguenze dell'11 settembre vi possa essere stata la necessità di un ritorno alla storia. L'analisi terrà in considerazione il racconto che i *media*⁶ hanno prodotto intorno all'evento, indagandone le relazioni politiche e gli esiti diretti ed indiretti sul panorama artistico occidentale.

Questa prima fase della ricerca verrà dedicata alla chiarificazione degli approcci teorici che hanno partecipato al processo di formazione della disciplina storica. Partendo dal prerequisito che la storia non è e non può essere una semplice registrazione di fatti, ma anche un luogo per delle riflessioni sulle azioni politiche si cercheranno, proprio nei modelli teorici e metodologici, i momenti in cui è stato affrontato il problema epistemologico e in che misura la narrazione storica possa considerarsi parte della formazione epistemologica.

Le teorie della storia hanno contribuito a conferire struttura, metodologia e categorie interpretative alla disciplina. All'interno di questo percorso di formazione la narrazione ha avuto sia un ruolo pratico che uno teorico, definendone i limiti e le strutture. Le vicende della formazione teorica della storia si presentano ai nostri occhi così come qualsiasi altro oggetto storico ovvero come un insieme di livelli sovrapposti ed intrecciati. All'interno di questa struttura multilivello vi sono specifiche rotture e cedimenti, delle crepe che caratterizzano l'incedere formativo della disciplina. Per sottolineare il ruolo della narrazione, all'interno della cronologia della formazione della scienza storica,⁷ è necessario analizzare proprio i momenti di discontinuità. Michel Foucault (1969) ci ha

⁵ Per evento storico in questo caso si intende l'accezione foucaultiana. Foucault definisce l'evento come qualcosa che ha un inizio e una fine. Ogni esperienza umana, ogni attività, idea e forma culturale possono essere analizzati come un evento o una serie di eventi. Foucault usa l'evento come concetto argomentativo contro un'idea metafisica della storia. M. Foucault, *History, Discourse and Discontinuity*, "Psychological Man: Approaches to an Emergent Social Type", n. 20, Summer Fall 1972, pp. 225-248.

⁶ La parola *media* (intesa al singolare) che compone la locuzione *mass media* è stata proposta da Rosalind Krauss (1999) come sineddoche per indicare le tecnologie di comunicazione. Nella specifica circostanza il plurale della parola *medium* (in questo caso inteso come elemento tecnico espressivo) risulterebbe essere *mediums*. Nel corso di questa dissertazione si utilizzerà la parola *media* quale plurale del termine latino *medium* e le eccezioni verranno segnalate in nota come nel caso corrente. R. Krauss, "A voyage on the north sea" *Art in the age of post-medium condition*. New York, Thames and Hudson, 1999. p. 57; F. Casetti, *I media nella condizione post-mediale*, in R. Diodato, A. Somaini, (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2011.

⁷ Con la locuzione "Scienza storica" si intende quella disciplina afferente agli studi sociali in grado di fornire verità, sia pure parziali e relative, sulle attività umane dispiegate nel tempo e nello spazio. Un'attività che partendo dallo studio delle fonti, impiega metodi, strumenti e modelli empirici per l'elaborazione dei materiali in documenti a cui dare forma narrativa. Nel prosieguo della dissertazione verrà chiarificata la relazione tra scienza e storia.

messo in guardia dal considerare ancora valide, ai fini dell'analisi storica, le nozioni di influenza, sviluppo e di evoluzione.⁸ Lo stesso Foucault, nel delineare il mutamento di statuto della nozione di discontinuità all'interno delle discipline storiche, afferma:

Potremmo dire, in modo schematico, che la storia, e in generale le discipline storiche, hanno smesso di essere la ricostruzione dei concatenamenti al di là delle successioni apparenti; esse praticano oramai la messa in gioco sistematica del discontinuo. Il grande mutamento che le ha contraddistinte nella nostra epoca, non l'estensione del loro dominio verso i meccanismi economici che esse conoscevano da molto tempo; nemmeno è l'integrazione dei fenomeni ideologici, delle forme di pensiero, dei tipi di mentalità: il XIX secolo li aveva già analizzati. È piuttosto la trasformazione del discontinuo: il suo passaggio da ostacolo a pratica; l'interiorizzazione nel discorso dello storico che gli ha permesso di non essere più la fatalità esteriore da ridurre, ma il concetto operativo da utilizzare.⁹

Si farà uso della nozione di discontinuità come “concetto operativo” al fine di individuare, all'interno del complesso delle teorie della storia del Novecento, come il dibattito sulla natura della disciplina, abbia inciso sulla riconsiderazione delle facoltà dello storico nel fare la storia. Nel definire il ruolo dello storico si proverà a sottolineare come sia stato possibile riabilitare la narrazione attraverso l'applicazione delle funzioni critiche, prendendo le distanze dall'idea preconcepita di narrazione storica intesa come attività di racconto senza alcuna validità epistemologica. Prestando attenzione agli orizzonti teorici, metodologici da un lato e prassologici dall'altro, si proverà, in questo primo capitolo, a chiarire innanzitutto il rapporto esistente tra la storia e le scienze sociali, prendendo a modello quella che Peter Burke (1990) ha definito la “rivoluzione storiografica”¹⁰ dell'*École des Annales*.¹¹ Successivamente si chiarificherà il concetto contemporaneo di narrativismo in storia e l'incidenza delle teorie sul linguaggio – *Linguistic Turn* – sulla disciplina ed infine si affronterà il problema della rappresentazione del passato tenendo in considerazione le specificità del concetto e provando a comprendere in che modo sia possibile una sua rappresentazione. Durante questo percorso si terrà in considerazione in che modo la ridefinizione della storiografia possa relazionarsi con le

⁸ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, trad. It., *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1999, pp. 29-30.

⁹ M. Foucault, *Sull'archeologia delle scienze* in A. Curto (a cura di), *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, Verona, Ombre Corte, 2007, pp. 35-36.

¹⁰ P. Burke, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Redwood City, Stanford University Press, trad. It., *Una rivoluzione storiografica*, Bari, Laterza, 1992.

¹¹ Sull'*École des Annales* vi è una sconfinata bibliografia critica, in questo caso ci si limiterà a segnalare solo alcuni dei tanti contributi bibliografici del nucleo fondativo della rivista “Annales d'histoire économique et sociale”. M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, trad. It., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009; F. Braudel, *Histoire et science sociales: la longue durée*, “Annales” n. 4 Oct-Dec, 1958, trad. It., *Storia e scienze sociali. la “lunga durata”* in Id., *Scritti sulla storia*, Milano, Mondadori, 1973; J. Le Goff, *L'histoire nouvelle*, in J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel (a cura di), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1979, pp. 210-241; L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976.

forme dell'audiovisivo nell'ambito dell'arte contemporanea.

L'atteggiamento interdisciplinare dell'*École des Annales* rappresenta un primo grande momento di discontinuità rispetto ai vecchi modelli teorici della storiografia e si inserisce all'interno di un più ampio dibattito intorno al pensiero razionalista e allo sviluppo della conoscenza scientifica. Una predisposizione critica, quella degli annalisti, finalizzata a conferire alla disciplina storica sia una certa dignità metodologica che un'indipendenza rispetto all'oggettivismo scientifico. Nel parlare dalle *Annales* va sottolineato come gli annalisti, insieme alla rottura con i passati modelli di storiografia evenemenziale,¹² abbiano rimarcato la necessità di elaborare una progettualità in grado di aprire la disciplina alle scienze sociali ma che, allo stesso tempo, prendesse le distanze dai retaggi “positivisti” di Charles-Victor Langlois e Charles Seignobos.¹³ La storiografia rompe con il passato utilizzando in modo dinamico proprio il pensiero razionale per fornirsi di strutture teoriche e pratiche simili a quelle del sapere scientifico.¹⁴ Nell'ampio contesto della crisi delle scienze, le *Annales* provano ad adeguare in maniera funzionale la razionalità scientifica per metterla al servizio del processo storico.

Le innovazioni di metodo e l'apertura verso nuove discipline scientifiche rendono fondamentale l'esperienza dell'*École des Annales* per l'intera formazione storica del Novecento. L'interesse verso la sociologia, l'antropologia, la geografia e più in generale verso le scienze sociali, sono un punto programmatico determinante della scuola delle *Annales* e quindi di Marc Bloch, Lucien Febvre e Fernand Braudel. Il primo nucleo metodologico della rivista si articolò intorno ai punti del “metodo comparativo” che Marc Bloch aveva abbozzato preliminarmente nella sua opera giovanile *Les Rois thaumaturges* (1924)¹⁵ e che successivamente organizzerà e definirà ne l'*Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1949). Per Bloch la storia può fare chiarezza su questioni del passato

¹² Per storiografia “evenemenziale” e “politica” gli annalisti intendono (polemicamente) tutta quella produzione storiografica francese di fine XIX secolo. Fernand Braudel in contrasto con la storia tradizionale basata sullo studio della brevità degli avvenimenti politici, elabora una scala di valori in cui l'evento ricopre una posizione subalterna a vantaggio di un modello di ricerca basato sulla relazione storia e tempo. Una concettualizzazione che successivamente si strutturerà nel saggio sulla *Longue durée*. F. Braudel, *Storia e scienze sociali...*cit., pp. 57-74. Le posizioni della scuola delle *Annales* fanno seguito a una stagione in cui il concetto di evento era stato messo in discussione. Nel 1903 il sociologo François Simiand lancia una sfida agli storici, invitandoli a liberarsi dei 3 “idoli” che hanno condizionato la storia sino a quel momento: quello politico, quello delle individualità, quello cronologico. Il lavoro di Simiand si basa sulle teorie di Francis Bacon, il sociologo prova a stabilire delle “leggi” in grado di individuare dei fenomeni ripetibili, invariati. In questa ottica si discredita l'importanza degli eventi considerati delle singolarità incostanti e non osservabili scientificamente. F. Simiand, *Méthode historique sociale*, “Revue de synthese historique”, n. 16, 1003.

¹³ Charles Seignobos era stato maestro di Marc Bloch che sarà, insieme a Lucien Febvre il fondatore dell'*Annales d'histoire économique et sociale*. Bloch pur riconoscendo il valore del lavoro del suo maestro prende le distanze dall'idea di storia come semplice collezione di fatti “positivi”. C.V. Langlois, C. Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Parigi, Les Éditions Kimé, 1992.

¹⁴ E. Castelli Gattinara, *Epistemologia e storia: un pensiero all'apertura nella Francia tra le due guerre mondiali*, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 10-13.

¹⁵ M. Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Paris, Strasbourg, Librairie Istra, 1924, trad. It., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1973.

e del presente ma deve necessariamente collaborare con le altre scienze sociali al fine di potenziare e perfezionare le proprie possibilità di ricerca.¹⁶ Bloch mette al centro della storia l'uomo “L'oggetto della storia è per natura l'uomo. O meglio gli uomini”¹⁷ una scienza “degli uomini nel tempo”¹⁸ fatta di pluralità di tempi organizzati su piani sovrapposti e componibili. In questo tempo eterogeneo si muovono e accadono le vicende degli uomini e all'interno di questo quadro temporale di lunga durata,¹⁹ dovrà essere lo storico ad esercitare la sua funzione critica. Grazie alle sue facoltà critiche, sarà in grado di questionare ed interrogare le fonti al fine di ricostruire il fatto storico.²⁰

Le posizioni teoriche dell'*École des Annales* ridefiniscono il ruolo degli uomini nella ricerca storica; allontanano la storia da assoggettamenti teorici e ideologici di tipo Ottocentesco e mutano radicalmente il rapporto tra storia e scienze sociali.²¹ La relazione che l'*École des Annales* ebbe con le scienze sociali fu di tipo critico, l'avvicinamento della storia ai metodi della sociologia provocò non poche discussioni interne al circolo delle *Annales*; esemplare quella tra Febvre e lo stesso Bloch, con il primo che rimproverava all'amico una certa libertà nell'accostare la storia alla sociologia.²² A questo proposito è interessante considerare il rapporto tra Bloch ed Émile Durkheim perché è nella ricezione del pensiero del sociologo francese da parte di Bloch che viene operata una prima trasformazione dei modelli teorici per la storia e un susseguente accrescimento valoriale della disciplina storica. Il *sociologismo* di Bloch, come lo definisce Francesco Pitocco (2000), è stato spesso usato come un'arma per screditare la carica innovativa e l'intero valore del lavoro dello storico francese.²³ Nell'analizzare questo rapporto R. Colbert Rhodes (1978) sostiene che è possibile considerare il pensiero di Durkheim “the major source” a disposizione di Bloch per avviare il suo processo di innovazione teorica e metodologica della storia.²⁴ Ma le cose forse non sono così dirette

¹⁶ Marc Bloch nel capitolo terzo della redazione definitiva de *L'Apologia della storia*, edito in Italia da Einaudi, si sofferma specificatamente sulla logica del metodo critico. Il calcolo delle probabilità/statistica e la filologia sono due tra gli strumenti di cui può disporre lo storico. L'autore però ci mette in guardia sul fatto che la storia non può essere il risultato di un processo filologico e che in essa vi sono troppe varianti non assoggettabili al calcolo statistico. M. Bloch, *Apologia della storia...*, cit., pp. 90-103.

¹⁷ Ibid. p. 22

¹⁸ Ibid. pp. 23-24

¹⁹ Il concetto di *longue durée* è stato inizialmente affrontato da Marc Bloch e Lucien Febvre, ma nel secondo dopoguerra è stato Fernand Braudel a concentrare i suoi studi sulla *longue durée* per distruggere tre nozioni cardine della storia evenemenziale ovvero: tutti gli eventi sono ciò che gli individui fanno accadere o subiscono; l'individuo è portatore ultimo del cambiamento storico; i cambiamenti significativi – le svolte – sono eventi puntuali brevi ed immediati. Concetti ripresi da Braudel sia nell'introduzione di *La Méditerranée et le Monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, trad. It., *Civiltà mediterranea e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1953. che in Id., *Storia e scienze sociali...* cit.

²⁰ M. Bloch, *Apologia della storia...*, cit., p. 51

²¹ P. Rossi, *Modelli di società e paradigmi storiografici tra Ottocento e Novecento*, in G. De Luna, P. Ortoleva, M. Revelli, N. Tranfaglia, (a cura di) *Il mondo contemporaneo, vol. X, Gli strumenti della ricerca, Questioni di metodo, parte I*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 538-571.

²² Recensendo la *Société féodale*, Febvre lamentò lo spazio eccessivo concesso da Bloch alla sociologia: F. Pitocco, *L'itinerario dell'"aspirante" storico: Marc Bloch su un "sentiero fuori mano", alla ricerca di una storia nuova*, in “Dimensioni e problemi della ricerca storica”, n. 2, 2000, p. 8.

²³ Ibid. p. 7.

²⁴ R. C. Rhodes, *Emile Durkheim and the Historical Thought of Marc Bloch*, “Theory and Society”, n. 5, 1978, pp. 45-

come Rhodes sostiene, infatti, vi sono degli elementi problematici non trascurabili, primo tra tutti il rapporto di forza tra storia e sociologia. Durkheim sosteneva che la storiografia poteva essere scientifica, quindi in grado di produrre enunciazioni oggettive, solo se associata alla sociologia, senza questa affiliazione – cooptazione – la storiografia doveva considerarsi un’attività aneddotica non paragonabile alle altre scienze.²⁵ Rispetto a questa posizione Bloch ha sempre provato a reagire, dimostrando che anche la storia può considerarsi un “scienza” pur con una serie di distinguo. La storia è una scienza in movimento che usa “simultaneamente tanti strumenti diversi”²⁶ ed è questa sua specificità che la differenzia totalmente dalle altre scienze. Jacques Le Goff nella prefazione all’edizione italiana de l’*Apologia della storia* del 2009, afferma che l’opera di Bloch è innanzitutto “una difesa della storia”²⁷ una forte presa di posizione rispetto alle mire di Durkheim e François Simiand e rispetto alle scienze – sociologia, economia, geografia – che Bloch ritiene, in ogni caso, determinanti per lo sviluppo di una nuova epistemologia storica.

Nel tentativo di individuare la funzione della narrazione storica all'interno della formazione epistemologica della storia è molto importante rimarcare il concetto che Bloch definisce di “interpretazione”²⁸ a cui lo storico avrebbe voluto dedicare la terza parte del suo lavoro. Bloch sostiene che la prima necessità di una ricerca storica non è quella di “registrare puramente e semplicemente le informazioni dei [...] testimoni” infatti, “dal momento che intendiamo farli parlare [...] si impone [...] un questionario”.²⁹ Lo strumento, allo stesso tempo dialettico e scientifico dello storico è quello del “questionario” che serve a interrogare le testimonianze e a scrivere la storia; da ciò deriva tutta la concezione della storia-problema propria delle *Annales*.³⁰ È possibile riconoscere nella funzione critica dello storico uno di quei distinguo della storia rispetto alla scienza, oppure possiamo usare la definizione dello stesso Bloch che definisce la storia una “scienza poetica” che ha “[...] i propri godimenti estetici, che non assomigliano a quelli di nessun’altra disciplina” la storia è “[...] fatta per sedurre l’immaginazione degli uomini”.³¹

Si è di fronte ad una storia che reagisce all’idea dei fatti come fenomeni oggettivi,³² che

73.

²⁵ É. Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Paris, Alcan, 1924, trad. It., *Sociologia e filosofia*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001, p. 137.

²⁶ M. Bloch, *Apologia della storia...*, cit. p. 54

²⁷ J. Le Goff, *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia...*, cit., p. IX

²⁸ Etienne Bloch nella *Premessa. Una nuova edizione della 'Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien'*, riporta la trascrizione di un foglio manoscritto – difficilmente databile – in cui sarebbe abbozzato il primo schema dell’opera del padre. L’*Apologia* doveva essere divisa in tre parti: I La conoscenza storica; II La caccia ai dati; III L’interpretazione. Cfr. E. Bloch, *Premessa. Una nuova edizione della Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, in *Ibid.* pp. XLV-XLVII.

²⁹ *Ibid.* p. XI

³⁰ *Ivi.*

³¹ *Ibid.* p.10.

³² L’osservazione dei fatti o dei fenomeni della natura è accessibile mediante la percezione sensoriale e/o attraverso degli strumenti. Tali fatti e fenomeni sono affidabili quando possono essere condivisi da osservatori indipendenti. Essi

rifiuta definitivamente le ideologie forti e si sente in grado di utilizzare un insieme di apparati teorici pur reclamando definitivamente per sé una certa indipendenza.³³ Questi modelli teorici a cui la disciplina storica si riferisce non sono, o almeno non sono più, dei presupposti a cui adeguarsi, ma degli strumenti per districarsi all'interno della complessità della ordinazione storica. Essa beneficia quindi di modelli teorici per non sottomettersi o patteggiare ad un apparato teorico filosofico-politico piuttosto che ad un altro.

Le teorie della storia del Novecento, con il passare degli anni hanno metabolizzato ed espulso l'idea che esistesse uno spirito del tempo, una sorta di chiavistello, come dice Paul Veyne, con cui fosse possibile aprire e interpretare i documenti.³⁴ Ammettere che vi sia un pensiero – un concetto – alla base della produzione storiografica vuol dire credere che sia possibile ricostruire i nessi di causalità che hanno prodotto quel tipo di formalizzazione storiografica. La concettualizzazione storica è un'attività interrogativa specifica dello storico e non stereotipata, che estrae dalle circostanze confuse della storia, i nessi di causalità. Questo tipo di procedimento deve tener conto di una serie di fattori tipici solo agli esseri umani come quelli di contingenza ambientale, di necessità materiale e più generalmente del carattere indefinito delle cose e delle azioni degli uomini. *L'École des Annales* ci traghetta fuori dalle categorie della “storia politica” che si sforzava di raccontare e celebrare la monumentalità delle imprese dei grandi personaggi ed offre la possibilità di prendere in considerazione nuovi strumenti per l'analisi storica.

Pur nella ristrutturazione operata dagli annalisti il racconto resta lontano dall'essere un momento centrale della teoria della storia, solo in alcuni casi esso viene menzionato e sempre in relazione ad altri fattori. Paul Ricoeur in *Temps et Récit* (1983) pur sottolineando che la nozione di racconto non è mai presa in esame per sé stessa dagli annalisti, puntualizza che in realtà la critica che Lucien Febvre muove alla nozione di fatto storico, altro non è che una difesa di una realtà storica creata dallo storico e di conseguenza un avvicinamento alla narrazione di finzione.³⁵ Ricoeur si domanda retoricamente :

[...] è mai venuto in mente a Lucien Febvre [...] che la sua critica vigorosa della nozione di fatto

sono convalidabili dagli esperimenti e debbono rispondere ad un principio di uniformità e ad un grado di ripetibilità. Questa ripetibilità risulta essere regolare nello studio dei fenomeni fisici e chimici mentre è variabile per i fenomeni biologici, geologici e umani. A partire dalla fine del XIX secolo la neutrale oggettività del fatto scientifico è stata messa in discussione sino ad assumere la non esistenza di “fatti oggettivi”. In quest'ottica negli anni venti del XX secolo anche il “fatto storico” è stato dibattuto dal punto di vista pratico e teorico per negarne l'oggettività documentaria. L'oggettività del “fatto storico” cedeva così il passo all'interpretazione soggettiva dello storico. E. Castelli Gattinara, *Come si legge un fatto storico?* “Aperture” n. 6/7, 1999, pp. 77-94.

³³ B. Arcangeli, *La storia come scienza sociale. Letture di Marc Bloch*, Napoli, Guida, 2001. pp. 152-153.

³⁴ P. Veyne, *Pensare la storia. La storia concettualizzante*, in J. Le Goff, P. Nora (a cura di), *Fare Storia, Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981. p. 28.

³⁵ P. Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Le Seuil, 1983, trad. It., *Tempo e Racconto*, vol. I, Milano, Jaca Book, 2008. p. 158.

storico, considerato come atomo della storia e interamente dato con le fonti, e la difesa di una realtà storica costruita dallo storico, avvicinavano fondamentalmente la realtà storica, così creata mediante la storia, al racconto di finzione a sua volta creato dal narratore.³⁶

Negli stessi anni e parallelamente alle innovazioni dell'*École des Annales* è da annoverare anche un ritorno a posizioni neo-scientiste, come nel caso dell'esperienza di Hans-Ulrich Wehler e Jürgen Kocka a cui si deve la nascita della *Neue Sozialgeschichte*.³⁷ La *Neue Sozialgeschichte* mirava a rompere con i vecchi modelli storici: storicismo, ermeneutica, storia politica, modello narrativo, *Kulturgeschichte*, Wehler e Kocka rivendicano per la storia la possibilità di essere una disciplina eclettica.³⁸ L'eclettismo, nell'ottica della *Neue Sozialgeschichte*, doveva considerarsi come la qualità in grado di allargare i confini della storia, annullando le contrapposizioni dicotomiche tra storia strutturale e storia evenemenziale.³⁹ L'apparato teorico della *Neue Sozialgeschichte* fa riferimento alle posizioni espresse da Max Weber sulle scienze umane,⁴⁰ propendendo per un modello marcatamente scientifico di teoria storica. Le forme di razionalizzazione della storia debbono funzionare come strumenti per la comprensione della realtà, Giuseppe Cacciatore (1984) definisce l'atteggiamento della storia sociale come "strutturale".⁴¹ In questa "struttura" va letto l'interesse per una storia generale all'interno della quale deve esserci spazio per una settorializzazione e per le altre discipline. Questa idea di *Gesellschaftsgeschichte*, ovvero di storia complessiva della società, mostra, pur con modalità ed approcci diversi da quelli neopositivistici, l'interesse della *Neue Sozialgeschichte* verso una storia oggettivante e dipendente da leggi assimilabili a quelle che regolano le scienze. Lo sforzo della *Neue Sozialgeschichte* si direziona verso la ricerca di modelli concettuali e tipologici universalmente validi, in grado di funzionare come strumenti di conoscenza storica. Modelli teorici epurati da qualsiasi

³⁶ Ivi.

³⁷ La nascita della *Neue Sozialgeschichte* è connessa alla pubblicazione in Germania dei testi: H. U. Wehler, *Geschichte als Historische Sozialwissenschaft* 1973 e J. Kocka *Sozialgeschichte: Begriff, Entwicklung, Probleme*. 1977. In Italia le traduzioni di alcuni contributi teorici della *Neue Sozialgeschichte* sono contenute in: H. U. Wehler J. Kocka (a cura di), *Sulla scienza della storia. Storiografia e scienze sociali*, Bari, De Donato, 1983; G. Corni, *La "Neue Sozialgeschichte" nel recente dibattito storiografico tedesco*, "Annali I.S.I.G.", n.3, 1977, pp. 513-539; G. Cacciatore, "*Neue Sozialgeschichte*" e *Teoria della storia*, "Studi Storici" n. 1, 1984.

³⁸ L'eclettismo della storia rende possibile una convergenza altrimenti impensabile tra la dottrina della scienza di Max Weber e gli elementi di analisi della teoria di Karl Marx. Kocka auspica una mediazione, in ambito storico, tra le esigenze di oggettività e la necessità di un processo ermeneutico. G. Corni, *Introduzione*, in H. U. Wehler J. Kocka (a cura di), *Sulla scienza della storia...*, cit. pp. 7-27.

³⁹ G. Cacciatore, "*Neue Sozialgeschichte*" e *Teoria* ...cit., p. 130.

⁴⁰ Per Max Weber le condizioni che permettono di stabilire che una ricerca storico-sociale sia oggettiva sono: l'esclusione di giudizi di valore e il ricorso a una spiegazione di tipo causale. M. Weber, *Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen* (1095) in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, J.C.B. 1922, pp. 215-290, trad. It., *Studi critici intorno alla logica delle scienze della cultura*, in P. Rossi (a cura di), *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino Einaudi, 1958.

⁴¹ In merito all'aggettivo strutturale Cacciatore sostiene che "[...] il discorso sulle strutture [...] non è volto né alla concezione marxista delle strutture né agli sviluppi delle concezioni strutturaliste. Qui il termine "struttura" è usato nel senso di un processo "strutturale", di una serie di connessioni che allargano l'intervento dello storico al di fuori del ridotto ambito interpretativo dell'esperienza dell'avvenimento singolo e individuale". G. Cacciatore, "*Neue Sozialgeschichte*" e *Teoria*..., cit., pp. 120-121.

scopo deterministico – direzione questa in cui era andata anche l'esperienza dell'*École des Annales* – ma a cui è affidato il compito di normare la storia.

In seno a questo quadro teorico, caratterizzato da un rapporto di reciprocità dialettica di metodologie e contenuti tra storia e scienze sociali da una parte e da una considerazione sociale e oggettivante della storia dall'altra, sembra riaprirsi il dibattito sulla natura scientifica o narrativa della storia. Un dibattito in cui si inseriscono coloro che rivendicano per la storia la specificità del suo carattere narrativo e che considerano parte effettiva e determinante del processo di costruzione storico la trasformazione degli elementi della ricerca in racconto. Queste posizioni verranno prese in esame nel corso del prossimo paragrafo.

I.2. Il *linguistic turn* e la storia come narrazione: ricerca, prove documentarie e spiegazione; racconto

Il dibattito sulla scientificità della storia viene riproposto ogni qualvolta si è provato ad applicare alla storia modelli di formalizzazione ispirati alle scienze “dure”.⁴² Questi tentativi sono solitamente di tipo genealogico, ovvero appartengono a scuole o tendenze storiografiche ben precise ed hanno come intento principale quello di affiliare la storia all'autorevole famiglia delle scienze attraverso processi di riconoscimento delle attinenze comuni. Ripercorrendo a ritroso le tappe della formazione della disciplina si incrociano due dibattiti teorici, quasi speculari, che hanno caratterizzato la ridefinizione stessa del concetto di storia; quello di fine Ottocento, strutturato intorno alla domanda: la storia è una scienza o è arte?⁴³ e quello che, nel corso del Novecento, ha opposto i narrativisti agli epistemologi della storiografia. In questo frangente della ricerca si proverà a mostrare in che modo questi dibattiti – puramente speculativi – abbiano contribuito a ridefinire il modo di fare storia.

Nella ricostruzione delle “tappe evolutive” della disciplina si può iniziare con l'annoverare il contributo degli storicisti tedeschi e in particolare di Leopold von Ranke a cui si deve il primo tentativo di inserire la storia tra le discipline scientifiche. Ranke credeva che l'uso del metodo filologico rappresentasse una soluzione alla soggettività e imprecisione storiografica che aveva

⁴² Con l'espressione *hard science* si intende quelle scienze naturali, come la fisica, la chimica e la biologia.

⁴³ E. A. Bevar, *Storia come scienza o storia come arte? Un carteggio tra Croce e Villari*, “InStoria”, n. 6 - Novembre 2005. http://www.instoria.it/home/Storia_scienza_storia_arte.htm [15.06.2014]

caratterizzato la disciplina sino a quel momento.⁴⁴ Un'idea, quella di Ranke, che non ammetteva possibilità d'errore e che assorbiva la storia all'ampio gruppo delle *Wissenschaft*.⁴⁵ Ranke fu tra i primi a considerare l'importanza della ricerca d'archivio per affermare il primato dei fatti, la sua idea di storia "obiettiva" si spingeva sino ad affermare che essa doveva essere "*wie es eigentlich gewesen*".⁴⁶ Le posizioni di Ranke sono precedute da quelle dello storico inglese Henry Thomas Buckle che affermava, nella sua opera incompiuta *History of Civilization in England* (1857), che la storia può essere considerata una scienza esatta. In questo filone è possibile annoverare altri storicisti tedeschi come Johann Gustav Droysen e Wilhelm Dilthey. Quest'ultimo si proponeva di condurre una critica alla storia, mediante le scienze dello spirito,⁴⁷ aprendo la strada a un'idea di storia come scienza ibrida e *sui generis*.⁴⁸

La tesi della storia come scienza ibrida verrà ripresa negli stessi anni in Italia da Andrea Villari che, nel 1891, con il suo contributo *La storia è una scienza?*,⁴⁹ si renderà protagonista di un'aspra polemica con Benedetto Croce, il quale, nel 1893, rispondendo al saggio di Villari, scriveva *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* in cui sosteneva la natura artistica della storia. Croce affermava che la storia non elabora concetti così come fanno le scienze, ma ha a che fare con i "fatti particolari".⁵⁰ La storia è per Croce quel tipo di arte che, a differenza dell'arte propriamente detta, la quale rappresenta il possibile fingendo il verosimile, si occupa dello "storicamente interessante ossia non di ciò che è possibile, ma di ciò ch'è realmente accaduto".⁵¹ Nella disputa si inserisce una terza voce, quella di Gaetano Salvemini, le cui posizioni aprono uno spiraglio a favore di una nuova concezione di scientificità della storia.⁵² Salvemini costruisce il suo intervento partendo dalle misconoscenze degli ultimi sviluppi in materia di scienze naturali da parte di Villari e di Croce, sostenendo che il sostanziale spostamento delle scienze naturali verso un orizzonte antidogmatico, con un progressivo superamento dello scientismo positivista, ha contribuito alla riduzione delle

⁴⁴ L. Von Ranke, *Geschichte der Romanischen und Germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Sämtliche Werke, Leipzig 1885.

⁴⁵ In tedesco il termine *Wissenschaft* non si riferisce esclusivamente alle scienze naturali come per esempio in francese in cui con il termine *les sciences* si intendono esclusivamente le scienze naturali. In tedesco la distinzione tra le scienze si fa aggiungendo il prefisso come nel caso di *Naturwissenschaft* (scienze naturali), *Geisteswissenschaft* (scienze umane) o *Kulturwissenschaft* (scienze della cultura o *cultural studies*), discipline diverse tra loro ma tutte *Wissenschaft* (scienze). Questo è possibile perché il termine *Wissenschaft* viene da *Wissen* (conoscenza) e quindi, pur volendo dubitare della scientificità degli studi umanistici, non si può negare che essi appartengano alla conoscenza umana. H. Wesseling, *History: science or art?*, "European Review", vol. 6, issue 03, 1998, p. 265.

⁴⁶ L. Von Ranke, *Geschichte der Romanischen und... cit.*, p. XV.

⁴⁷ W. Dilthey, *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito*, in Id. *Critica della ragione storica*, Torino, Einaudi, 1954. p. 236.

⁴⁸ H. Wesseling, *History: science or art?* cit., p. 265.

⁴⁹ P. Villari, *La storia è una scienza?* Rubbettino, Soveria Mannelli, 1999.

⁵⁰ B. Croce, P. Villari, *Controversie sulla storia (1891-1893)*, Milano, Unicopli, 1993. p. 80-81.

⁵¹ Ibid. pp. 89-90.

⁵² P. Lauria, *Un dibattito a tre voci. Storia: Arte o Scienza?*, "Bibliomanie", n. 28 gennaio/marzo 2012 http://www.bibliomanie.it/storia_arte_scienza_lauria [15.06.2014].

distanze tra scienza e storia.⁵³ La scientificità della storia, secondo Salvemini, risiede quindi nell'adozione di una metodologia.⁵⁴

Si è parlato nel paragrafo precedente dell'influenza delle scienze sociali sulla storia mostrando in che modo gli storici delle *Annales* e gli storici della *Neue Sozialgeschichte* abbiano tentato di far convergere le scienze sociali in ambito storiografico. L'instaurazione di un dialogo, nel tentativo di rinnovare la disciplina storica, o l'emulazione di modelli e metodologie, sono gli esiti a cui sono giunti annalisti e storici della *Neue Sozialgeschichte*. Nonostante le diversità delle conclusioni, c'è da rimarcare quanto a partire da queste esperienze, sia diventato determinante il peso di una definizione teorica all'interno della disciplina storica. La costante bipolarizzazione della disputa teorica in ambito storico viene riconosciuta anche da Paul Ricoeur il quale, nel primo volume di *Temps et récit* (1983) contrappone alla storiografia francese di tradizione annalistica quella dell'epistemologia neo-positivista. Si è già parlato della scuola delle *Annales* ma è interessante notare come Ricoeur offra l'opportunità di riaffermare una forma di continuità tra la lezione di Bloch e l'emergenza delle teorie narrativistiche.⁵⁵ Questi punti di continuità vanno certamente trovati nella metodologia che Bloch volle dare alla storiografia della scuola delle *Annales*, una storia artigiana in cui ha un peso rilevante la componente empirica. Nel tentativo di comprendere in che modo la disputa tra i narrativisti e gli epistemologi neo-positivisti della storiografia abbia contribuito ad allargare ulteriormente i confini della disciplina storica, si terrà nuovamente in considerazione il contesto teorico facendo riferimento al *Linguistic Turn* (svolta linguistica) e più in generale alle teorie filosofiche, antropologiche e letterarie sul linguaggio che hanno condizionato notevolmente l'orientamento disciplinare del secondo dopoguerra.⁵⁶

A partire dalla metà del XX secolo si sono infittiti gli scambi tra le teorie filosofiche e la prassi storiografica dando vita ad un vero e proprio "intreccio di teoria e ricerca nella storiografia".⁵⁷

⁵³ G. Quagliariello, *Gaetano Salvemini*, Bologna il Mulino, 2007, p. 288.

⁵⁴ Salvemini sostiene che: "Non dai suoi prodotti immediati si riconosce il lavoro scientifico, ma dagli scopi, a cui fu volto, dal metodo con cui fu condotto. Ora gli scopi e i metodi della ricerca storica corrispondono in tutto e per tutto agli scopi e ai metodi delle altre ricerche scientifiche". G. Salvemini, *La storia considerata come scienza*, in *Scritti Vari*, Milano Feltrinelli, 1978. p. 135.

⁵⁵ P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, vol. I, cit. p. 154.

⁵⁶ Il *Linguistic Turn* è una tendenza che ha interessato l'intera produzione filosofica occidentale a partire dalla fine del XIX secolo. Ad introdurre l'espressione *linguistic turn* fu Richard Rorty il quale identificava sotto la definizione la svolta linguistica presa dalla filosofia del Novecento. Questa svolta consisteva in una prevalente attenzione per il linguaggio e i suoi meccanismi, dovuta soprattutto alla volontà di risolvere i problemi filosofici (che sono espressi attraverso la lingua) come se fossero problemi linguistici. Se pur non direttamente possono considerarsi precursori di questa svolta linguistica i filosofi analitici tra cui Ludwig Wittgenstein, George Edward Moore e Bertrand Russell, e gli studi sul linguaggio di Martin Heidegger e di Hans-Georg Gadamer. Si veda tra gli altri: R. Rorty (a cura di), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press. 1967, trad. It., *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano, 1994; J. E. Toews, *The Linguistic Turn and Discourse Analysis in History*, in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Amsterdam, Elsevier Press, 2001, XIII, pp. 8916-8922.

⁵⁷ D. Bondi, *Filosofia e storiografi nel dibattito anglo-americano sulla svolta linguistica*, Firenze, Firenze University Press, 2013. pp. 28 - 30.

Un processo di costante innovazione dell'idea stessa di storia, iniziato dalla scuola delle *Annales*,⁵⁸ che ha portato alla rifondazione della disciplina. In questa parte della ricerca si proverà a chiarire in che modo le teorie sullo studio del linguaggio siano connesse alla disciplina storica.

A partire dagli anni Sessanta il discorso filosofico e teorico diviene un riferimento al quale lo storico non può fare a meno, Hayden White afferma nel suo *The Fictions of Factual Representation* (1976) che: “[...] every historical discourse contains within it a full-blown, if only implicit, philosophy of history.”⁵⁹ White è tra i primi a mettere in discussione forme sociologiche e materialistiche di epistemologia in storia e a spostare la contesa su di un terreno propriamente culturale. La cultura non può essere considerata, studiata, analizzata, con i parametri qualitativi e quantitativi; la cultura, secondo White, si discosta dal mondo delle scienze naturali ed è qualcosa a cui manca regolarità perché molto più simile ad un artefatto. Dopo la pubblicazione di *Metahistory* (1975)⁶⁰ si è riaperto il dibattito sulla “natura” della storia, il testo ha scatenato non poche critiche da parte di numerosi storici che hanno considerato le posizioni di White sulla storia estremamente relativiste.⁶¹ L'opera di White si inserisce pienamente all'interno del *Linguistic Turn* riproponendone alcune definizioni teoriche fondamentali come il passaggio dal soggetto al linguaggio in qualità di centro teorico nell'indagine della realtà. White afferma, decisamente, sia che la storia non è una scienza al pari delle scienze naturali, sia che la narrazione storica si comporta allo stesso modo della narrazione letteraria. Per White la narrazione non è il problema, come nell'Ottocento quando il narrativismo veniva letto come soggettivistico e pieno di giudizi morali, ma rappresenta la soluzione al dilemma del rapporto tra storia e finzione. La narrazione offre il modo per tradurre la conoscenza in racconto e deve essere considerata il codice senza il quale non sarebbe possibile condividere e trasmettere i fatti.⁶² La storia altro non è che il discorso della realtà a cui la narrazione conferisce una forma ideale, una forma senza la quale non sarebbe possibile nessun tipo di trasmissione dei dati.⁶³

Lo spostamento dell'attenzione sulla storia come “oggetto” linguistico è il punto

⁵⁸ Dopo la fondazione della rivista “Annales” da parte di Marc Bloch e Lucien Febvre e dopo la morte di Bloch nel 1944 vi è un secondo periodo di attività per la rivista, contraddistinto dall'attività di Lucien Febvre e Fernand Braudel. Il terzo periodo invece ha inizio nel 1968 e ruota intorno alla figura di Jacques Le Goff che dà inizio al periodo della antropologia storica. S. Caporossi, A. Pierangeli, (a cura di), *Un rinnovamento storiografico del Novecento: la scuola delle Annales*, Milano, Web-Press Edizioni Digitali, 2013.

⁵⁹ H. White, *The Fictions of Factual Representation* in Id. *Tropics of Discourse, essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1978. pp. 126-127.

⁶⁰ Id., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, London, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

⁶¹ Le critiche all'opera di Hayden White sono numerosissime e molto diversificate tra loro. A criticare l'approccio di White furono numerosi storici tra cui: Carlo Ginzburg, Natalie Zemon Davis, Emmanuel Le Roy Ladurie. Per una sintesi si veda il paragrafo: *1980-2010: Obiezioni alla filosofia narrativistica della storia* in D. Bondi, *Filosofia e storiografia...*, cit., pp. 118 – 137. In merito alla polemica tra Carlo Ginzburg e Hayden White si veda: D. Pisani, *Carlo Ginzburg e Hayden White Riflessioni su due modi di intendere la storia*, “Engramma” n. 55, Marzo 2007.

⁶² H. White. *The Value of Narrativity in Representation of Reality*, “Critical Inquiry”, n. 1, Autumn, 1980, pp. 5-6.

⁶³ Ibid. p. 24.

caratteristico del *Narrative Turn*,⁶⁴ che è qualcosa di molto più articolato di una semplice rivalutazione della funzione narrativa nel processo di produzione storica. Con la *Metahistory* White decodifica la retorica del discorso storiografico – che diventa oggetto di ricerca – per scoprire le rappresentazioni ideologiche che conducono lo storico ad organizzare i fatti secondo una certa forma narrativa. Questo spostamento segna una definitiva presa di posizione rispetto a quelle forme di analisi storica costruite sulla base di metodi scientificamente determinati come le “leggi” di cui parla Karl Gustav Hempel nel suo *The Function of General Laws in History* (1942).⁶⁵ Stando a quanto affermava Hempel la spiegazione (*erklären*) è una delle fasi epistemiche della storia e può essere determinata attraverso una metodologia basata su sistemi logici, modelli comuni sia alle scienze naturali che alle scienze storico-sociali.⁶⁶ Per Hempel, così come per Karl Raimund Popper, qualsiasi evento (*explanandum*) può essere spiegato quando le affermazioni che lo descrivono possono essere deducibili ipoteticamente (*explanans*).⁶⁷ Spiegare un evento significa ricostruirne le cause attraverso delle leggi. Hempel sostiene che è logicamente necessario avere delle leggi che siano empiricamente confermate al fine di ottenere una spiegazione scientificamente comprovata e nega la funzione epistemologica della comprensione (*verstehen*), in sostanza si tratta di un tentativo di unificazione logica di storia e scienza.⁶⁸

Sulla funzione epistemica della spiegazione, le teorie narrativistiche e neo-epistemologiche differiscono notevolmente. Arthur Coleman Danto costruisce la sua definizione di storia sul piano della filosofia analitica del linguaggio.⁶⁹ In ambito narrativista viene rifiutata la distinzione tra comprensione e spiegazione, partendo dal presupposto che la comprensione di un racconto implichi la spiegazione dai dati (fatti storici) che esso dispiega. Nel libro *Analytical Philosophy of History* (1965) Danto dichiara sin da subito che il suo lavoro si concentrerà “sull’analisi del pensiero e del linguaggio storico”.⁷⁰ Secondo Danto il significato dei fatti storici è acquisito non solo attraverso la testimonianza ma mediante l’analisi del contesto narrativo. Nel saggio intitolato *Proposizioni narrative* (1965) Danto indica in che modo isolare ed analizzare le *proposizioni narrative* che si incontrano frequentemente all’interno del discorso storico.⁷¹ Le *proposizioni narrative* contengono

⁶⁴ G. Roberts, *History, Theory and the Narrative Turn*, “Review of International Studies” vol. 32, no. 4, Oct., 2006, pp. 703-714.

⁶⁵ K.G. Hempel, *The Function of General Laws in History*, “The Journal of Philosophy” vol. XXXIX, n. 2, Jan. 15, 1942, pp. 35-48.

⁶⁶ Id., *La spiegazione nella scienza e nella storia*, in V. Predaval Magrini (a cura di), *Filosofia analitica e conoscenza storica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

⁶⁷ Id., *The Function of General ...*, cit. p. 235. Si veda anche. K.R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, New York, Routledge, 1959, trad. It., *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 2010, p. 44.

⁶⁸ K.G. Hempel, *The Function of General...*, cit., p. 40.

⁶⁹ D. A. Herwitz, M. Kelly, (a cura di), *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*, New York, Columbia University Press, 2013.

⁷⁰ A.C. Danto, *Analytical philosophy of history*, London, Cambridge University Press, 1965, trad. It., *Filosofia analitica della storia*, Bologna, il Mulino, 1971, p. 4.

⁷¹ Ibid. p. 195.

predicati che si riferiscono al passato e sono peculiarmente connesse al concetto di storia; lo scopo della loro analisi filosofica è funzionale a fare chiarezza sulla questione della scientificità della storia.⁷² Danto analizza i processi di causalità nel discorso storico a partire dallo studio delle peculiarità formali delle *proposizioni narrative* che devono raccontare di almeno due eventi separati nel tempo, accaduti in momenti diversi e posti in due punti separati sulla linea temporale. Le *proposizioni narrative* più remote debbono essere secondo Danto, legittimate e definite nel significato dalle proposizioni narrative temporalmente meno remote perché queste ultime agiscono retroattivamente sulle prime. Una prospettiva rovesciata in cui l'effetto definisce la causa e in cui solo la conoscenza e l'attività dello storico legittimano la realtà dei fatti storici. Le *proposizioni narrative* servono a Danto per mostrare come la storia non possa essere una semplice ripetizione degli eventi del passato e che, attraverso la struttura narrativa, si utilizzano eventi del futuro per conoscere e spiegare il passato.⁷³ Danto sottolinea come pur in presenza di un "cronista ideale"⁷⁴ in possesso del "dono della trascrizione istantanea"⁷⁵ e in grado di produrre una "cronaca ideale"⁷⁶ del passato, ci sarebbe da ammettere che a questo tipo di cronaca mancherebbe comunque la conoscenza del futuro e gli sarebbe negato l'uso di proposizioni che implicano verbi di "progetto" in riferimento ad eventi che si realizzeranno in futuro.⁷⁷ Data per possibile l'esistenza di una cronaca ideale, Danto rimarca come la caratteristica principale di tale cronaca, sarebbe l'istantaneità; la cronaca ideale, infatti, vive nel farsi e non può che essere incompleta. Lo storico, rispetto al cronista ideale, rivede le testimonianze del passato, le organizza e le ricostruisce partendo da un punto temporale futuro agli eventi in quesitone. In questa prospettiva l'idea stessa di "significato storico" viene a mutare, divenendo un'induzione dei fatti del passato e non un'equivalenza dei fatti del passato. Le posizioni di Danto relativizzano l'idea di storia rispondendo sul piano filosofico a coloro i quali vedevano validi per la ricerca storica dei modelli di spiegazione mono-causale e adoperavano strumenti quantitativi di analisi statistica. La storia non dipende esclusivamente dalla qualità delle testimonianze, ma dall'organizzazione di queste evidenze in *proposizioni narrative*, la storiografia, per Danto, è quindi una costruzione semantica in cui l'arbitrarietà dello storico resta determinante.⁷⁸

L'influenza della svolta linguistica ha prodotto un sostanziale spostamento della considerazione dei fatti storici verso un contesto narrativo, l'applicazione delle teorie del linguaggio

⁷² Ivi.

⁷³ Ibid. pp. 208 - 212.

⁷⁴ Ibid. p. 204.

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ Danto porta ad esempio la frase: "l'autore dei *Principia Mathematica* è nato a Woolsthorpe il giorno di Natale del 1642" In questa proposizione narrativa di tipo storico, vi è un riferimento al passato, ma la proposizione si compie solo grazie al riferimento implicito ad un evento futuro, ovvero la stesura nel 1687 da parte di Isaac Newton del testo *Principia Mathematica*. Ibid. pp. 222 – 226.

⁷⁸ D. Bondi, *Filosofia e storiografia nel...*, cit., p. 92.

hanno operato sulla disciplina una relativizzazione della autenticità e una riconsiderazione del concetto di scientificità in storia. Viene messa in dubbio non la verità, ma gli strumenti utili per affermare il concetto di verità. A proposito di questo è doveroso mostrare in che modo anche Foucault muova la questione dalla pura prassi metodologica predeterminata, parlando di “regime di veridizione” e affermando che la ricerca della verità non può essere confusa con la ricerca di sistemi di verità chiusi ed autonomi: “il regime di veridizione non è una certa legge della verità ma l’insieme delle regole che permette, a proposito di un discorso dato, di fissare quali sono gli enunciati che potranno essere caratterizzati come veri o falsi”.⁷⁹ La ricerca della verità è inserita all’interno di un’attività discorsiva caratterizzata da una serie di passaggi concatenati tra loro da concetto a concetto; un processo che prende le distanze dalla successione sistematica e che migra dal contesto scientifico a quello culturale. Questo processo ha una sua credibilità teorica che si basa sul linguaggio, una proprietà tipica dell’essere umano che, come sostiene Noam Chomsky: “[...] entra in modo cruciale nel pensiero, nelle azioni e nelle relazioni sociali”.⁸⁰ È possibile intendere la storia come qualcosa che non riguarda l’affermazione delle verità definite, ma come un’attività intellettuale tesa ad accertare criticamente i fatti del passato attraverso delle analisi. Lo spostamento di panorama verso un ambito linguistico di analisi ha contribuito ad inficiare la domanda – pretenziosa – sulla veridicità o scientificità della storia. L’attenzione del ricercatore si sposta sulla possibilità di sviluppare strumenti di analisi critica sui fatti del passato. La storia contemporanea può essere considerata come una forma di teoria critica che interroga le fonti e le pratiche di produzione dei significati storici. Una teoria della storia che mira, in ultima analisi a esplorarne le possibilità e i limiti della materia, attraverso un approccio interdisciplinare che, ancora una volta, fa della storia una disciplina più aperta di quanto non fosse in passato.

Sulla scia di queste affermazioni è interessante fare riferimento alle *Philosophies critiques de l’histoire* (1994)⁸¹ di Paul Ricoeur, il quale definisce critiche e non critica, come qualche anno prima aveva fatto Raymond Aron (1969),⁸² le sue filosofie della storia perché è convinto di dover superare la tradizione ermeneutica tipica delle scienze sociali. La filosofia della storia deve, secondo Ricoeur, trasformarsi in qualcosa di diverso. Il passaggio attraverso il *Linguistic Turn* ha convinto Ricoeur sia della necessità di un approccio metodologicamente esplicito ai testi, evitando in questo

⁷⁹ M. Foucault, *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2004, trad. It., *Nascita della biopolitica. Corso al College de France, 1978-79*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 42.

⁸⁰ N. Chomsky, *Language and Problems of Knowledge: The Managua Lectures*, Cambridge, M.I.T. Press, 1988, trad. It., *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 4.

⁸¹ P. Ricoeur, *Philosophies critiques de l’histoire*, in G. Fløistad, (a cura di), *Philosophical Problems Today*, Dordrecht, Kluwer Academic Publisher, 1994, trad. It., *Filosofie Critiche della storia. Ricerca, spiegazione, scrittura*. Bologna, Clueb, 2010.

⁸² L’orizzonte a cui Raymond Aron fa riferimento è quello della critica della ragione storica di matrice neokantiana. R. Aron, *La philosophie critique de l’histoire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1969.

modo le accuse di soggettività che erano state mosse precedentemente alle posizioni teoriche di Hayden White,⁸³ sia di scongiurare un'ermeneutica che si basi su metodologie oggettive e universalizzanti. L'intento programmatico di Ricoeur rispetto all'applicazione della narrazione nella storia è quello di chiarire precisamente in che modo si comportano le diverse fasi della produzione storiografica. Il sottotitolo di *Filosofie critiche della storia* recita *ricerca, spiegazione e scrittura* e designa in partenza i tre punti prassologici del fare storia. Il processo formativo della disciplina storica è passato attraverso definizioni e ridefinizioni in un moto centrifugo di accettazione e rifusione di teorie molto diverse tra loro. Un processo per nulla lineare e caratterizzato dall'avvicendamento di "corsi e ricorsi", fatto di momenti costruttivi e di repentine destrutturazioni. Alla storia non viene chiesto di fornire degli strumenti di legittimazione filosofica del passato, ma, come sostiene Ricoeur, di interrogarsi sul modo in cui questo viene rappresentato.⁸⁴ Prima di arrivare al momento della restituzione delle tracce e dei dati del passato lo storico deve avviare un processo di ricerca nel quale i dati a sua disposizione vengono analizzati e spiegati. Stando a Ricoeur la produzione di un testo storico è il frutto di una serie di fasi che ogni storico può articolare a seconda del proprio metodo. Questi punti programmatici sono la base da cui partire e sono indispensabili per la stesura storiografica. Ricoeur ammette di aver derivato questa tripartizione dal lavoro di Michel De Certeau *L'Écriture de l'histoire* (1975).⁸⁵

La prima delle fasi, quella propriamente preliminare di *ricerca*, prevede la raccolta di idee e dati, queste informazioni dovranno supportare la tesi che si intende sviluppare e dovranno essere *spiegate* per poi essere organizzate in una forma scritta. La fase probatoria, parafrasando il linguaggio giuridico, fornisce allo storico le argomentazioni della ricerca e può essere definita come una base su cui ancorare le proprie tesi. In questa fase è necessario distinguere quali siano i materiali della storia, definire le differenze e comprendere cosa è un documento.⁸⁶ Una prima analisi critica, in cui lo storico si sforza di interrogare le fonti a sua disposizione.⁸⁷ La seconda fase è quella della spiegazione/interpretazione e fornisce allo storico gli strumenti per avviare una critica ai dati e agli eventi storici. Dopo il lavoro di ricerca ed analisi dei dati, lo storico può passare alla stesura narrativa della sua tesi in forma di *racconto*. Comprendere il modo in cui funziona il racconto storico, significa comprendere e definire l'eccezionalità della materia del passato e il modo in cui sia possibile la sua

⁸³ Il lavoro teorico di Hayden White è stato più volte criticato e considerato estremamente relativista Cfr. Capitolo I.2, nota 61.

⁸⁴ P. Ricoeur, *Filosofie Critiche...*, cit., p. 25.

⁸⁵ P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, trad. It., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina editore, 2003. pp. 193-195; M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, trad. It., *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.

⁸⁶ La differenza sostanziale tra documento e traccia di tipo teorico. Il documento è il frutto di una elaborazione da parte dello storico che seleziona e vaglia le tracce del passato per conservarle in uno spazio di potere come un archivio.

⁸⁷ M. Bloch, *Apologia della storia...*, cit., pp. 90-103.

rappresentazione. Roland Barthes nel saggio *Le discours de l'histoire* (1967) si domandava se “la narrazione degli avvenimenti passati, sottoposta di solito nella nostra cultura, dai Greci in poi, alla sanzione della ‘scienza’ storica, [...] è davvero differente, per qualche tratto specifico e per un’indiscutibile pertinenza, dalla narrazione immaginaria, quale possiamo trovare nell’epopea, nel romanzo, nel dramma?”.⁸⁸ Barthes sostiene che “il discorso storico è un discorso performativo truccato” o che “il fatto non ha mai altro che un’esistenza linguistica”.⁸⁹ Sulla stessa linea si pone il lavoro di Hayden White “Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another”.⁹⁰

Cosa distingue quindi una narrazione finzionale come quella di un romanzo, dalla narrazione storica? Per rispondere a questa domanda è necessario affacciarsi allo studio delle strutture narrative e capire se vi siano differenze tra il racconto storico (*history*) e quello di finzione. Tra gli studiosi concentratisi sui nodi del problema sono da annoverare Gérard Genette e Dorrit Cohn,⁹¹ entrambi, infatti, hanno cercato, da un punto di vista narratologico, di analizzare il discorso storico (*history*) provando al contempo ad individuarne particolarità e tratti distintivi. Dorrit Cohn, nel suo saggio *Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective* (1990) definisce quelle che sono le differenze tra il racconto storico (*history*) e il racconto di finzione, partendo con il precisare quali sono i diversi livelli di analisi di entrambi i racconti. La narratologia ha individuato nella forma dicotomica *fabula/sjužet* (favola/intreccio) coniata dai formalisti russi, il nucleo di partenza per tutte le analisi sul racconto finzionale.⁹² Secondo la Cohn quando parliamo di racconto storico (*history*) dobbiamo aggiungere al modello binario *sincronico* di *story e discourse* un livello referenziale o una base di dati.⁹³ Se si volesse riprendere il programma triangolare dei momenti teorici della storia suggerito da Ricoeur, per ottenere un testo storiografico, si dovrebbe mettere in connessione la terza fase, quella del racconto, con la prima, quella della ricerca che fornisce allo storico una base referenziale fatta di

⁸⁸ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, in “Social Science Information”, vol. 6, n. 4, August 1967, pp. 63-75, trad. It., *Il discorso della storia*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 137.

⁸⁹ Ibid. p. 147.

⁹⁰ H. White, *The Fictions of Factual...* cit., p. 122.

⁹¹ G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, trad. It., *Racconto di finzione, racconto fattuale*, in Id. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994, pp. 55-76; D. Cohn, *Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective*, “Poetics Today”, vol. 11, n. 4, 1990.

⁹² Dorrit Cohn riassume queste corrispondenze nello schema seguente:

Funzioni + Azioni Narrazione; R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001.

Storia racconto + Narrazione; G. Genette, *Narrative discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.

Storia Discorso; S. Chatman, *Story and discourse*, in S. Levin (a cura di) *Essays on the language of literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Narrato Narrazione; G. Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publisher, 1982.

Storia Testo + Narrazione; S. Rimmon-Kenon, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London Methuen, 1983.

Fabula storia + Testo; M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto University Press, 1985.

⁹³ Ibid. p. 779.

dati. Il racconto fornisce ai dati un'unità intellegibile, attraverso quella che Ricoeur definisce la *mise en intriga* che contribuisce a regolare la successione temporale di materiali preesistenti.⁹⁴

Nella storiografia moderna il racconto viene presentato attraverso gli occhi di una figura non presente sulla scena. Lo storico non corrisponde, o meglio non corrisponde più come in passato, al personaggio che narra le vicende dall'interno, egli è l'autore/narratore che si limita a osservare il passato per poi rielaborare un racconto. Secondo la Cohn il racconto di finzione e il racconto storico (*history*) sono diversi per tipo e grado, ma allo stesso tempo è impossibile tracciare un confine tra loro. Quella linea di separazione che, sempre secondo la Cohn, l'attività critica decostruzionista ha contribuito negli anni a cancellare.⁹⁵ Sia Genette che la Cohn sono in realtà concordi nell'accettare che nella prassi della narrazione storica e finzionale esistano una serie di scambi che rendono l'area interstiziale tra i due discorsi sfumata e mai netta, ma l'individuazione di un livello referenziale nel racconto storico scongiura una serie di pregiudizi nei confronti delle teorie narrative. Lo storico non è il personaggio protagonista del suo racconto e il peso dell'elemento autobiografico è irrilevante. Se in passato il ricorso alla narrazione veniva considerata una sorta di esercizio memorialistico, oggi è necessario riqualificare la funzione del racconto all'interno del discorso storico. Lo storico effettua delle congetture basandosi sulle referenze fattuali di cui dispone, con il solo intento di farle emergere all'interno di un discorso comprensibile a livello intellettuale.⁹⁶

In merito alle potenzialità della narrazione storica lo stesso Ricoeur afferma, in chiave ermeneutica, che il racconto storico non è esclusivamente una formalizzazione di contenuti documentari, ma fa parte del processo di ricerca. La narrazione in storia non è qualcosa di alternativo alla spiegazione, ma qualcosa ad essa parallelo. La fase narrativa chiude e completa la rappresentazione del passato risolvendo una serie di enigmi. Punto fondamentale di questo processo è il ricorso all'immaginazione in chiave critica. Paul Ricoeur dopo aver preso le distanze da White e dalla sua nozione teorica di immaginazione poetica in funzione della costruzione verbale basata su tropi narrativi,⁹⁷ passa a definire direttamente il concetto di immaginazione come strumento per colmare, criticamente, le lacune del processo storico.⁹⁸ L'immaginazione è una facoltà d'emergenza che ricorre tutte le volte in cui si palesano i limiti della comprensione di un dato evento, essa non si sostituisce mai alla ragione ed è comunque sempre soggetta al controllo dello storico. Stando a

⁹⁴ P. Ricoeur, *Narrative Time*, in "Critical Inquiry", vol. 7, n. 1, p. 171.

⁹⁵ D. Cohn, *Signpost of Fictionality...*, cit., p. 793.

⁹⁶ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 337.

⁹⁷ La parola immaginazione si trova anche nel sottotitolo dell'opera di White e rappresenta un punto importante della sua teoria. Secondo White l'azione dell'immaginazione serve a fornire un'immagine verbale della realtà perché lo storico, con lo scopo di mettere in forma ciò che è accaduto nel passato, ha bisogno di prefigurarsi la totalità degli eventi di cui dispone solamente dei documenti. H. White, *Metahistory. The Historical...*, cit., p. 31.

⁹⁸ P. Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, Roma, Università di Roma 3, 2003. p. 3.

http://www.filosofia.it/images/download/argomenti/Ricoeur_Memoria_dopo_la_storia.pdf [24.10. 2014].

Ricoeur, il ricorso all'immaginazione diventa necessario proprio nella rappresentazione del passato che risulta essere, allo stesso tempo, l'oggetto della rappresentazione e quindi il vero "assente della storia".⁹⁹ Per rappresentare il passato è necessario risolvere l'enigma connesso alla presenza del ricordo/immagine che non è più presente ma che risulta essere "essente stato".¹⁰⁰

Nel corso della ricerca si mostrerà che questo tipo di enigma può essere riscontrabile anche nelle produzioni di immagini in movimento, infatti, studiare l'immagine come documento, porta con se una serie di considerazioni sulle potenzialità della rappresentazione. Nei paragrafi a seguire le teorie della storia serviranno come base per lo studio dei regimi discorsivi che l'immagine svela, per conoscere i processi d'identificazione che le immagini legittimano e per comprendere le strutture temporali in cui le immagini vivono. La ricerca d'archivio risulterà essere un elemento chiave per costruire e consolidare un'ipotesi di confronto tra la produzione estetica e quella storiografica in relazione alle immagini dell'attentato al *World Trade Center* del 11 Settembre 2001. Alla luce della trasmissione a ciclo continuo di quelle immagini-documento sui canali di informazione, si proverà a svelare le strategie politiche di uniformazione del messaggio e si proverà a mostrare come gli artisti abbiano provato a ricostruire strategie critiche partendo dal passato e dalla messa in immagine di una nuova tipologia di narrazione storica.

I.3. La svolta storiografica in arte

La riflessione intorno alla condivisione della memoria e alla formalizzazione storica della memoria non è più, ai giorni nostri, compito esclusivo degli storici. A partire dalla metà del XX secolo la registrazione degli eventi ha avuto un sostanziale migrazione di supporto. La pellicola e il formato video televisivo hanno prodotto un allargamento dei materiali a disposizione per la registrazione e trasmissione dei dati storici. Questo processo di spostamento verso la visualità si è andato completando con il passaggio dall'immagine chimica/elettronica a quella digitale. Supporti flessibili

⁹⁹ In questo caso Ricoeur fa riferimento a Michel de Certeau a cui Ricoeur guarderà spesso. La definizione di passato come assente del discorso storico è riconducibile a: M. de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Paris, Mame, 1973.

¹⁰⁰ All'enigma della rappresentazione del passato corrisponde una prima risoluzione concernente uno sforzo di *anamnesis*, consistente nel richiamare alla mente le immagini della nostra memoria per poi essere in grado di riconoscerle. Allo sforzo di riconoscimento fa seguito quello di appartenenza. Il discorso della memoria in ultima analisi, viene assegnato a uno più enunciatori, dando il via a quelle storie (*story*) che danno il là alla produzione della storia (*history*). P. Ricoeur. *La memoria dopo la storia.*, cit., pp. 2-4.

e condivisibili, come il video, hanno fatto sì che i documenti storici divenissero molto più facilmente trasferibili e comunicabili. Tutto ciò ha prodotto una serie di implicazioni etiche ed aperto a delle possibilità espressive che gli artisti contemporanei hanno colto in pieno. In questa fase della ricerca ci si occuperà di analizzare il perché dell'interesse degli artisti verso la storia e in particolare si analizzerà il sorgere di una vera e propria svolta (*turn*) storiografica in arte. Se ne analizzeranno i motivi e si proverà a comprendere perché molti artisti si sono rivolti alla storia come a uno strumento di conoscenza capace di conferire significato al presente. Ci si occuperà di lavori video per diversi motivi ma primo tra tutti perché la conformazione dei lavori prodotti con le immagini in movimento ci offre la possibilità di analizzare in che modo le strutture narrative possano raccontare quell'universo di storie marginalizzate che mirano a offrire una contro-narrativa rispetto ai miti dominanti e ai modelli storiografici istituzionali. Successivamente ci si sposterà invece sullo studio della figura dell'artista e del modo in cui questi si rapporta con il contesto istituzionale della produzione storica.

Nella storia recente vi sono due date che hanno segnato simbolicamente sia la memoria collettiva che la rielaborazione culturale di tale memoria.¹⁰¹ Stiamo parlando del 1989 e del 2001 rispettivamente quindi della caduta del muro di Berlino e dell'attentato terroristico dell'11 Settembre alle *Twin Towers* del *World Trade Center* di New York e al Pentagono a Washington D.C. In termini socio politici questi due eventi hanno demarcato l'avvio di due momenti contrastanti per la storia contemporanea, infatti, se per la caduta del muro si è avuta una percezione di ottimismo e speranza,¹⁰² dall'altro lato, dopo gli attentati dell'11 Settembre, il mondo è crollato in una fase distopica con l'avvio di un periodo di regressione e terrore. Nel proseguo della dissertazione si prenderà in considerazione il periodo storico susseguente l'11 Settembre e il modo in cui alcuni lavori d'arte contemporanea hanno ridefinito storicamente e politicamente le conseguenze mondiali di quell'evento.

Nel 2002, a pochi mesi dagli attentati del Settembre 2001, durante la Whitney Biennial, l'artista libanese Walid Raad presentò il suo *The Atlas Group*.¹⁰³ Il progetto, ancora in corso, consiste nella fondazione di un immaginario gruppo di ricerca il cui obiettivo è di documentare la storia contemporanea del Libano e in particolare la lunga guerra civile che ha avuto luogo nel paese

¹⁰¹ La memoria collettiva nell'ambito degli studi sulla memoria non è un qualcosa di astratto che riguarda la società in genere, ma trattasi di una memoria ben precisa che nasce in un contesto e per opera di persone in carne e ossa facenti parte di una società e di uno strato sociale ben definito. La teoria sulla memoria collettiva è stata sviluppata da Maurice Halbwachs a partire dagli anni Venti del XX secolo. M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950 trad. It. *La Memoria Collettiva*, Milano, Feltrinelli, 2007.

¹⁰² Un'impressione di ottimismo che ha avuto un contraltare negativo nello scoppio dell'odio etno-nazionalistico balcanico che ha portato, per la prima volta dopo il secondo conflitto mondiale, la guerra all'interno del continente europeo.

¹⁰³ <http://www.theatlasgroup.org/> [10.03.2015]

mediorientale tra 1975 e il 1991. Il lavoro di Raad, a partire da esplicite metodologie “documentali”, mira a evidenziare la costruzione dei “fatti”, la loro narrazione storica, l’interferenza della memoria individuale e collettiva attraverso lezioni frontali, video, mostre fotografiche, e la presentazione di una varietà di documenti d’archivio. Tra i materiali che compongono l’archivio de *The Atlas Group* vi sono, oltre ad un numero di documenti anonimi dal titolo *Secrets in the Open Sea*, anche i quaderni appartenuti allo storico libanese Fadl Fakhouri. L’obiettivo di Walid Raad è quello di comporre un archivio di natura fittizia che operi una critica alla presunta obiettività del discorso storico in quanto attività retorica. Il progetto oltre ad essere emblematico per la specifica condizione libanese prova a mostrare come la storiografia possa essere uno strumento discorsivo dietro al quale si nascondono i desideri di controllo della politica istituzionale. Raad, infatti, propone e inscena una teoria critica delle relazioni tra la storia e la sua riduzione performativa, così come rivela e sottolinea il lato autoriale dello storico e lo fa tenendo in considerazione il peso del pubblico nel processo di definizione di senso.¹⁰⁴ Il progetto di Walid Raad è emblematico di come, nell’ambito dell’arte contemporanea, si sia assistito, a partire dai primi anni Duemila, ad un interesse verso i temi della storia con un progressivo aumento della ricerca d’archivio conseguente all’aumento delle possibilità di accesso ed uso di un numero sempre crescente di dati. Le nuove tecnologie, secondo Jacques Derrida hanno prodotto uno sconvolgimento del ricordo, amplificando la percezione del rischio di perdita di memoria e di distruzione:

*La pulsione di morte tende così a distruggere l’archivio ipomnestico, salvo travestirlo, truccarlo, dipingerlo, stamparlo (imprimer), rappresentarlo nell’idolo della sua verità in pittura. Un’altra economia è così all’opera, la transazione tra questa pulsione di morte e il principio di piacere, tra Thanatos ed Eros, ma anche tra la pulsione di morte e questa apparente opposizione duale dei principi, delle archai, ad esempio il principio di realtà e il principio di piacere. La pulsione di morte non è un principio. Minaccia anche ogni principato, ogni primato arcontico, ogni desiderio di archivio. È quello che soprannomineremo più tardi il mal d’archivio.*¹⁰⁵

Ed è anche sulla paura di perdere le tracce del nostro passato su cui si fonda parzialmente quella che Dieter Roelstraete ha definito svolta storiografica in arte, *Historiographic Turn in Art* (2009).¹⁰⁶ Prima di addentrarsi nella definizione di Roelstraete e prima ancora di individuare quali

¹⁰⁴ In merito al pubblico André Lepecki sottolinea come Walid Raad utilizzi gli spettatori in funzione metastorica: “the audience as a partner in the historian’s many forgeries, reveries, conscious or unconscious manipulations, political desires, ambitious poetics, and feverish archival drive”. A. Lepecki, *After All, This Terror Was Not Without Reason: Unfiled Notes on the Atlas Group Archive*, in “TDR: The Drama Review” vol. 50, n. 3 (T 191), Fall 2006, pp. 88-99.

¹⁰⁵ J. Derrida, *Mal d’archive une impression freudienne*, Paris, Edition Galilée, 1995, trad. It., *Mal d’archivio*.

Un’impressione freudiana, Napoli, Filema, 2005, p. 22.

¹⁰⁶ D. Roelstraete, *The Way of the ...cit.*

siano i lavori rappresentativi di tale tendenza, va precisato che l'individuazione dei "turn" (svolte) in arte contemporanea è divenuta una pratica molto popolare negli ultimi vent'anni.¹⁰⁷ Se si è scelto di adottare la definizione di *Historiographic Turn in Art* è per ragioni di comodo e non perché si crede che sia possibile racchiudere sotto questa definizione un nucleo omogeneo di produzioni artistiche. Il pensiero di Dieter Roelstraete matura in un contesto in cui l'interesse verso la storia è andato allargandosi non solo in arte ma anche in ambito sociale e di cultura popolare.¹⁰⁸ La definizione di *Historiographic Turn in Art* servirà da macro-contenitore per quelle produzioni interessate ai fattori, ai meccanismi, ai cambiamenti e al funzionamento della storia e della storiografia. Un movimento cresciuto in un contesto teorico artistico specifico che Jan Verwoert in *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art* (2007) individua nel mutamento strategico degli atti di *Appropriation Art* degli anni Settanta e Ottanta,¹⁰⁹ e che segna un deciso cambiamento nella considerazione dei materiali storico documentari.

Secondo Verwoert dopo la caduta del muro di Berlino, l'appropriazione e l'utilizzo delle tracce del passato non può essere considerato una forma di feticizzazione del tempo, ma un "invocation of something that lives through time".¹¹⁰ Verwoert vede nella storia un elemento malleabile, qualcosa a cui si può attingere per produrre qualcosa di nuovo. Quest'interesse al riscrivibile e al ri-interpretabile non può prescindere dall'interesse verso le tracce e i materiali della storia così come verso la nozione di archivio. Nel 2004 Hal Foster nel suo saggio *The Archival Impulse* ha descritto i modi diversi con cui gli artisti contemporanei mettono in forma le loro ricerche d'archivio. Hal Foster ha definito la ricerca d'archivio come un genere che: "make[s] historical information, often lost or displaced, physically present. To this end [archival artists] elaborate on the

¹⁰⁷ Il concetto di "turn in art" viene preso di mira in un saggio umoristico da Lars Bang Larsen (2012), il quale si chiede se non sia la necessità di voler scovare il prossimo turn la vera e propria attività definitoria. L. B. Larsen, *Turn! Turn! Turn!*, "Mousse", n. 35, October, 2012. <http://moussomagazine.it/articolo.mm?id=879> [10/02/2015]

¹⁰⁸ La svolta storiografica non è un fenomeno esclusivamente artistico o culturale ma anche sociale, televisivo e di costume. Nel suo articolo *The Big History Quiz* (2008) la curatrice olandese Frits Gierstberg, rimarca la crescita di programmi televisivi di argomentazione storica portando l'esempio del format televisivo De Grote Geschiedenis Quiz (The Big History Quiz). F. Gierstberg, *The Big History Quiz*, in F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool, (a cura di) *Questioning History, Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, NAI Publishers, 2008, pp. 45-46. Andrea Fioravanti (2006) rimarca come in Italia il successo di alcuni programmi radiofonici e televisivi che fanno divulgazione del passato passi per una fortunata formula in cui al centro della trasmissione viene posto il racconto orale della memoria. A. Fioravanti, *La 'storia' senza Storia. Racconti del passato tra letteratura e televisione*, Perugia, Molrlacchi Editore, 2006, pp. 271-283. Va aggiunto che alcune piattaforme social media come facebook e instagram offrono all'utente la possibilità di rivivere un ricordo o un dato momento della propria storia personale in occasione dell'anniversario di quel momento. La stessa Google ha un programma di celebrazioni di eventi storici mediante la creazione apposita di *doodle* ovvero versioni modificate del logo che vengono visualizzate sulla *home page* del portale in occasione di particolari eventi.

¹⁰⁹ Sulla modificazione delle strategie e della funzionalità degli atti appropriativi in arte ci si concentrerà più approfonditamente nel paragrafo riguardante il sentimento di nostalgia e le forme di *reenactment* in arte contemporanea. Cfr. Capitolo IV.1. e IV.2. J. Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, "Art and Research" 2007. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/verwoert.pdf> [10/02/2015]

¹¹⁰ Ivi.

found image, object, and favor the installation format”.¹¹¹ La ricerca d’archivio nelle pratiche d’arte contemporanea ha alimentato una larga discussione curatoriale¹¹² e vede impegnati tanto artisti che curatori in delle pratiche che superano i confini disciplinari. Okwui Enwezor nella mostra *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* tenutasi nel 2008 presso l’International Center of Photography di New York, ha evidenziato in che modo le ricerche che utilizzano i documenti d’archivio, vengano formalizzate in arte.¹¹³ Nell’ambito dei due più importanti eventi d’arte contemporanea internazionale – l’Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia e la Documenta di Kassel – è da segnalare il lavoro di Massimiliano Gioni e Carolyn Christov-Bakargiev.

Massimiliano Gioni già nella biennale di Gwangju del 2010, aveva scelto di presentare un ampio numero di materiali fotografici d’archivio connessi alla storia contemporanea come la documentazione delle atrocità della guerra in Cambogia o il progetto dell’artista americano Paul Fusco – rimasto per anni inedito in forma di archivio fotografico – che documenta il viaggio del giugno 1968 in cui un treno di dieci vagoni parte dalla *Penn Station* di New York diretto a Washington DC – cimitero di Arlington – con la salma di Robert F. Kennedy.¹¹⁴ Nella 55th Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia del 2013, curata da Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*¹¹⁵ il curatore lavora mostrando il doppio aspetto dell’azione del collezionare e dell’accumulare. Gioni insiste sulla tensione esistente tra l’idea singolare di raccogliere ogni cosa esistente – non a caso sceglie di mostrare il lavoro dell’impiegato austriaco di un’agenzia di assicurazioni Peter Fritz il quale aveva costruito un archivio con centinaia di modellini di case¹¹⁶ – e la necessità di dare ordine e selezione a quanto accumulato.¹¹⁷

A dOCUMENTA 13 Carolyn Christov-Bakargiev ha ripercorso a ritroso la storia dell’arte riportando al centro della manifestazione più importante per l’arte contemporanea occidentale, artisti marginalizzati o che si erano auto-marginalizzati.¹¹⁸ La retrospettiva *In 2048* del finlandese Erkki

¹¹¹ H. Foster, *An Archival Impulse*, “October” n. 110, Fall 2004, Cambridge MA, MIT Press Journal, p. 4.

¹¹² Il numero di mostre, esposizioni internazionali e biennali dedicate all’uso degli archivi da parte degli artisti contemporanei è estremamente ampio. Per una sintesi si rimanda al volume: C. Merewether, (a cura di), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2006.

¹¹³ O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Exh. cat. New York, Göttingen, International Center of Photography and Steidl, 2007.

¹¹⁴ C. Alemani (a cura di) *I’m not there*, Gwangju, The Gwangju Biennale Foundation, 2010.

¹¹⁵ Il progetto si è ispirato all’utopia dell’artista autodidatta italo-americano Maurino Auriti che aveva pensato e brevettato un *Palazzo Enciclopedico* in cui sarebbe stata stivata tutta la conoscenza del mondo. M. Gioni, *È tutto nella mia testa*, in Id., (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico*, Catalogo Biennale Arte 2013, Venezia, Marsilio, 2013, p. 23.

¹¹⁶ Ibid. p. 25.

¹¹⁷ La lettura che la mostra del padiglione centrale della 55th Biennale di Venezia si fondasse sulla tensione tra l’atto del raccogliere e la necessità del selezionare (archiviare) è stata proposta da Cosetta Saba nel suo, *Archivio, Cinema, Arte*, Milano, Udine, Mimesis, 2013, pp. 101-102.

¹¹⁸ Carolyn Christov-Bakargiev ha riportato in mostra il lavoro di Francesco Matarrese, artista Italiano degli anni Settanta, che dal 1978 aveva smesso di produrre qualsiasi attività artistica in risposta ad una mostra a cui era stato invitato dalla galleria napoletana Lia Rumma affermando, attraverso un telegramma, il suo rifiuto del lavoro astratto, una estremizzazione della negazione critica. Attraverso la riproposizione del pensiero di Matarrese, la Bakargiev pone l’accento su come la sospensione, l’attesa, il rifiuto siano modalità con cui l’arte mette in discussione le dinamiche

Kurenniemi è il frutto di un *database* che l'artista ha modellato a partire dai fatti occorsi negli ultimi 40 anni della sua vita. *Audio tapes* in cui Kurenniemi ha registrato i suoi monologhi o *video tapes* di incontri con amici, oggetti della sua quotidianità (giornali, ricevute, biglietti del cinema, note ecc.), fotografie, film in 8mm e 16mm. Un insieme di documenti eterogenei, destinati ad essere la traccia fenomenologica e intellettuale dell'esistenza dell'artista in attesa di diventare un archivio organizzato dal calcolo di un computer quantistico.¹¹⁹

L'archivio può diventare anche dispositivo della disobbedienza ed entrare in relazione con il carattere "mediatizzato della storia". Il passato attraversato dai *media* dell'immagine in movimento, va a depositarsi in contesti differenti da quelli dei *corporate media* come nel caso del progetto di Marco Scotini *Disobedience Archive* (2005-),¹²⁰ che raccoglie pratiche da trasmettere e non "archiviabili" le quali, più che dare risposte, fanno domande interrogandosi sulla pluralità e le possibilità della storia.

Nel caso specifico della produzione video la tendenza da parte degli artisti all'uso dei materiali d'archivio sembra giustapporsi perfettamente con la struttura stessa del formato. Il video, in quanto luogo dinamico della memoria (Cfr. Capitolo II.1, pp. 45-46), si pone come strumento per la raccolta, l'elaborazione e preservazione di diversi dati documentali. Il video, così come il film prima di esso, è da tempo divenuto un oggetto storico. L'inizio dell'impiego delle immagini in movimento in qualità di documenti, può essere fatto risalire alla massiccia produzione di dati visivi susseguente all'avvento della televisione come strumento di trasmissione e comunicazione. I *mass media* hanno quindi posto gli storici di fronte a nuove sfide epistemologiche¹²¹ e la presenza di un ampio numero di documenti audio-visivi ha rappresentato l'occasione per un aggiornamento degli statuti scientifici della disciplina storica. Un processo accresciuto dall'avvento delle tecnologie digitali di registrazione e distribuzione dei dati e il susseguente incremento dei materiali a disposizione.¹²²

consolidate dell'economia di mercato. V. Estremo, *L'arte del rifiuto. Una conversazione con Cesare Pietroiusti sul peso dell'arte nell'economia di mercato*, "Arte e Critica" n. 70, Marzo-Maggio 2012, p. 115.

¹¹⁹ AAVV, *dOCUMENTA (13) Catalog 1/3 The Book of Books*, Kassel, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2012, pp. 218- 219.

¹²⁰ La mostra *Disobedience Archive (The Republic)*, Castello di Rivoli Torino, 23 Aprile - 30 Giugno 2013 era divisa in 9 sezioni: *1977 The Italian Exit; Protesting Capitalist Globalization; Reclaim the Streets; Bioresistence and Society of Control; Argentina Fabrica Social, Disobedience East; Disobedience University; The Arab Dissent*. Il progetto *Disobedience Archive* (2005-) è un progetto itinerante ed è stato presentato nel 2005 a Berlino al PLAY platform for Film & Video, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien in collaborazione con Transmediale 05; a Praga, alla Prague Biennale n. 2; a Città del Messico nella Sala de Arte Público Siqueiros; a San Pietroburgo durante il Manifesta Journal Discussion; nel 2006 a Barcelona in occasione di Interferencia, nel 2007 ad Eindhoven per la mostra *Forms of Resistance* al Van Abbenmuseum, nel 2008 al Nottingham Contemporary; nel 2010 a Londra in occasione della mostra *A History of Irritated Material* Raven Row; Nel 2011 *Disobedience an ongoing video archive* presso l'MIT di Boston; nel 2012 *Disobedience Archive (The Parliament)* al Bildmuseet di Umeå; nel 2014 *Disobedience Archive (Park)* al Salt Beyoglu di Istanbul. <http://www.disobediencearchive.com/index.html> [19/08/2016].

¹²¹ S. Cubitt, *Timeshift: On Video Culture*, London, New York, Routledge, 1991, p. 106.

¹²² G. De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 2001,

Dal punto di vista teorico la svolta storiografica in arte segue cronologicamente l'evoluzione della disciplina storica a partire dal rovesciamento della prospettiva di ricostruzione storica e la conseguente pluralità della materia. La scuola delle *Annales* con la "history from the bottom up",¹²³ come la definisce Eric Hobsbawm (2007), avvia quel processo di apertura disciplinare che nei paragrafi precedenti si è provato a ricostruire (Cfr. Capitolo I.1, pp. 4-8). In precedenza si è parlato della svolta linguistica e dell'importanza delle ricerche teoriche sul linguaggio (Cfr. Capitolo I.2, pp. 13-14) ed ora si sottolineerà in che modo la componente della produzione culturale sia diventata parte della ricostruzione storica e in che maniera le stesse produzioni culturali e nel caso specifico le produzioni video, abbiano iniziato a fare uso di materiali e metodologie storiografiche.¹²⁴ L'idea di cultura come elemento centrale ed efficace per la lettura del sistema sociale ha permesso, in abito storiografico, il superamento dei modelli marxisti di storia e della scuola delle *Annales*. La nuova storia culturale ha fatto in modo che si potesse andare oltre il determinismo o le semplici relazioni di casualità, proponendo sistemi culturali come base dei significati della società e, quindi, come una forza materiale nei processi storici. A partire dalla fine degli anni Settanta del XX secolo, parallelamente alle innovazioni delle esperienze culturali, la *New Cultural History* si è rinnovata acquisendo sempre più valore nel dibattito teorico internazionale.¹²⁵ La *New Cultural History* deriva da principi mutuati dalla sociologia e dall'antropologia, ma anche dalle teorie post-strutturaliste nate nell'ambito della critica letteraria degli anni Settanta in un'ottica di multidisciplinarietà e interdisciplinarietà.

Nel percorso di ridefinizione della disciplina storica vi è stata una riduzione sensibile dell'importanza dell'approccio politico ed economico alla materia – basato sulla lettura dei documenti di stato e di dati socio-economici – e un incremento notevole di interesse, da parte degli storici, verso la cultura linguistica e i sistemi di rappresentazione. La storia non è più vista come una narrazione apparentemente oggettiva con la conseguenza diretta dell'uso di diverse strategie retoriche. In abito storiografico il peso del culturalismo ha rappresentato quindi un valido oppositore alle idee di storiografia del vero. La storia culturale, che Peter Burke definisce quella che una volta era considerata la "Cindarella" tra le discipline storiche, non è qualcosa di nuovo, ma ha una lunga tradizione alle spalle. In *What is Cultural History?* (2004) Burke disegna una parabola cronologica che parte dalla *Kulturgeschichte* tedesca del XVII secolo e arriva sino alle teorie narrativiste in

p 132.

¹²³ E. Hobsbawm, *On History From Below*, in Id., *On History*, London, Abacus, 2007, pp. 201-216.

¹²⁴ Va precisato che per produzioni culturali non si intende un *corpus* di artefatti appartenenti ad un ristretto gruppo sociale, ma, al contrario, si accetta l'accezione di cultura come elemento modificabile a seconda del contesto. Le produzioni video risultano essere, in quest'ottica, produzioni artistiche che si pongono come mediatrici tra differenti contesti culturali.

¹²⁵ P. Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity Press, 2004. p.100.

storia.¹²⁶ Porre la cultura al centro della discussione storica significa considerare possibili nuove forme di approvvigionamento e di informazione. Roge Chartier (1982) sostiene che alla luce di questo spostamento è necessario guardare alla rappresentazione culturale del mondo come ad un elemento esso stesso costituente della realtà storica e sociale.¹²⁷ L'inserimento della cultura nei processi di definizione degli eventi storici ci riporta a considerare il rapporto tra parte pratica e parte teorica della produzione storiografica e a tenere in maggior considerazione la fase di rappresentazione della storia.¹²⁸ Con la svolta culturale il discorso storiografico si sposta verso una rappresentazione linguistica della storia.¹²⁹ La definizione di storia, intesa come attività culturale, pone la disciplina nel tempo del presente.¹³⁰ L'accettazione della cultura come segno delle modificazioni storico-sociali ribadisce quindi la moltiplicazione delle possibilità di rappresentazione del passato e apre, stando a quanto dice Richard Biernacki (1999) a: "possibility of multiple, even irreconcilable reconstructions by historians".¹³¹ Allo stato delle cose la scrittura della storia non è garantita dal ritrovamento di qualcosa di concreto ma mostra tuttalpiù le crepe e i rischi della rappresentazione, una vera e propria costruzione formale degli eventi del passato.

Il problema della rappresentazione storica è un punto centrale della svolta storiografica in arte e se da un lato si può accettare che un'apertura interdisciplinare in ambito storiografico abbia permesso alla disciplina storica di aprirsi a nuove possibilità, dall'altro resta da chiedersi per quale motivo, in ambito artistico ci si è avviati verso una svolta storiografica.¹³² L'inquadramento teorico della storia, pur essendo decostruito, resta fondamentale ai fini della coerenza del discorso storico. Una forma di coerenza basata però sulla rottura e sulla frammentazione e non più sull'idea di progressione ed evoluzione. La svolta storiografica in arte si innesta sulla critica al sistema concettuale della storia tradizionale e affonda idealmente le sue radici teoriche nel dibattito di fine anni Settanta intorno ai modelli tradizionali di conoscenza degli eventi del passato. Si sta parlando dello scetticismo degli storici decostruzionisti e di come questi abbiano recepito e applicato alla storia la lezione post-strutturalista e della svolta linguistica. Per quanto riguarda il decostruzionismo gli

¹²⁶ Ibid. pp. 1-17.

¹²⁷ R. Chartier, *Intellectual History or Sociocultural History? The French trajectories*, in D. La Capra, S. L. Kaplan, (a cura di), *Modern European Intellectual History: Reappraisal and New Perspectives*, New York, Ithaca 1982, p. 30.

¹²⁸ V. E. Bonnell, L. Hunt (a cura di), *Beyond The Cultural Turn*. Berkeley, University of California Press. 1999, p.14.

¹²⁹ Sulle relazioni tra il *cultural turn* e il dibattito sulla produzione storiografica si veda: A. Biersack, L. Hunt (a cura di), *The New Cultural History*. Berkeley, University of California Press. 1989; R. Wightman Fox, T. J. Jackson Lears, (a cura di), *The Power of Culture: Critical Essays in American History*. Chicago, University of Chicago Press.1993; V. E. Bonnell, L. Hunt, (a cura di), *Beyond The Cultural...*, cit., 1999; J. R. Hall, *Cultural Meanings and Cultural Structures in Historical Explanation*, "History and Theory" n. 39, 3, October, 2000, pp. 331-347.

¹³⁰ I. Olábarri, "New" *New History: A Langue Durée Structure*, "History and Theory", vol. 34, n. 1, 1995, pp. 1-29.

¹³¹ R. Biernacki, *Method and Metaphor after the New Cultural History*, in V.E. Bonnell, L. Hunt (a cura di), *Beyond The Cultural...*, cit., 1999, pp. 65.

¹³² Stando a quanto sostiene Jane M. Gaines (2014) la domanda del perché si sia scelto di intraprendere una svolta storica ha fundamentalmente una risposta teorica. J. M. Gaines, *Why We Took the "Historical Turn" The Poisons and Antidotes*, in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani (a cura di), *At the borders of (film) history*, Udine, Forum 2014. p 184

storici britannici Keith Jenkins e Alun Munslow (2004) sottolineano come il ruolo dello storico sia virato verso una forma creativa tanto da poter: “dispens[es] with linear narratives in favour of multi-voiced, multiperspectival, multilevelled, fragmented arrangements”.¹³³ La molteplicità delle possibilità teoriche in ambito storico deve essere accettata come la condizione *sine qua non* che ha reso possibile la migrazione del discorso storico verso il contesto delle arti visive. Lo *statement* curatoriale di Dieter Roelstraete per cui l’arte trova se stessa guardando al proprio passato e al passato in genere,¹³⁴ inquadra la *mission* di questa svolta e ci introduce ad uno degli esiti di questo cambiamento.

Per spiegare le ragioni di questo *turn* in arte bisognerà da un lato concentrarsi sul concetto di dissoluzione dell’idea tradizionale, egemonica, dualistica e progressiva di storia e dall’altro affrontare il tema della messa in discussione critica della storia. L’impressione che la meta-storia si sia dissolta ci pone di fronte al problema della fine della storia e all’inizio di una fase post-storica. Nella seconda metà del XX secolo è il filosofo russo Alexandre Kojève (1946)¹³⁵ ad affrontare il problema della fine della storia intesa come attività umana progressiva. Kojève nella sua lettura della dialettica del *Selbstbewußtsein*¹³⁶ ricostruisce il percorso hegeliano sull’azione storica. Nella lezione di Kojève vengono riprese le ragioni della contrapposizione signore – servo (*Herrschaft - Knechtschaft*) che ha regolato, secondo Hegel, il fare dell’azione storica. Il servo, infatti, produce la storia con il suo lavoro (*Arbeit*) assoggettato al signore. Questa progressività della storia, in quanto attività, inizia ad interrompersi quando, dopo la rivoluzione francese, il “servo” Napoleone trionfa sull’esercito del “signore” nella battaglia di Jena del 1806. La Storia si arresta nel momento in cui sparisce questa opposizione. Quando il signore cessa di essere tale, perché non avrà più un servo e il servo cessa di essere tale perché non avrà più un signore. In questa prospettiva hegeliana si inserisce la nota di Kojève (I. ed. 1946 – II. ed. 1949), unico intervento scritto del filosofo russo a margine

¹³³ Nel volume *The Nature of History Reader* Keith Jenkins e Alun Munslow distinguono tra tre generi storici fondamentali: *reconstructionist*, *constructionist* e *deconstructionist*. A questi aggiungono la posizione di *endism*, come una sfida all’idea stessa della storia, riconoscendo la porosità dei confini del genere storico. Jenkins e Munslow mettono in primo piano le possibilità della storia in chiave estetico-figurativa, sottolineandone le potenzialità evocative enunciabili attraverso le rielaborazioni letterarie. K. Jenkins, A. Munslow, *The Nature of History Reader*, London, New York, Routledge, 2004, p. 116.

¹³⁴ D. Roelstraete, *The Way of...*, cit., 2009, p. 2. <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> [10/02/2015]

¹³⁵ Alexandre Kojève, esule russo in Francia, tenne delle lezioni all’École Pratique des Hautes Études *Introduzione alla lettura di Hegel* tra il 1933 e il 1939 che successivamente Raimond Quenau, allievo di Kojève, raccoglierà in un libro. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, trad. It., *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano, 1996.

¹³⁶ Nei capitoli iniziali della *Fenomenologia dello Spirito* Friedrich Hegel descrive il percorso della coscienza, ovvero di come l’uomo prende coscienza di sé. L’essere umano si eleva dal proprio stato di animale attraverso una lotta a morte per il riconoscimento. A guidare l’uomo è il desiderio d’essere riconosciuto dagli altri uomini. In questo confronto uno dei contendenti soccombe dando inizio alla contrapposizione Servo (*Knecht*) - Signore (*Herr*) le due figure archetipiche della storia dell’umanità. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1976, vol. I, pp. 124-130.

della raccolta delle sue lezioni, in cui si spiegano le ragioni della fine della storia.¹³⁷ Per Kojève la fine della Storia è in realtà la fine dell'azione storico-politica, nel momento in cui il mondo storico vede realizzata l'idea di "libertà", risolvendo il desiderio di riconoscimento e il conflitto signore – servo, viene meno l'azione della storia e si avvia un processo di regressione.¹³⁸ Un paradosso che porta l'uomo all'oblio espresso emblematicamente dall'*American Way of Life* in cui ogni uomo, liberato da classi e condizionamenti, può raggiungere ciò che desidera in una sorta di ri-animalizzazione del senso della storia.¹³⁹

Il fatto che Kojève riconosca nel sistema capitalistico avanzato americano l'oblio dell'azione storica si ricongiunge con quanto dice Fredric Jameson che individua proprio nell'ultima fase del capitalismo avanzato l'inizio della periodizzazione postmoderna.¹⁴⁰ Il postmoderno, per Jameson, descrive un'epoca caratterizzata dalla fine del moderno e dalla fine della sua spinta sociale economica e culturale. Le grandi narrazioni moderniste come il liberalismo, la scienza, il marxismo o il socialismo, si fondavano strutturalmente su un'idea che avallava il concetto di evoluzione storica. Sarà Jean-François Lyotard a mostrare come la crisi delle meta-narrazioni portasse ad una condizione di sostanziale scetticismo verso il racconto totalizzante della storia.¹⁴¹ Il blocco o quantomeno l'arresto della spinta evolutiva, è il punto centrale della svolta storiografica in arte perché si ha a che fare con un arte che guarda al passato per trovare se stessa.¹⁴² Una relazione che se da un lato afferma che ogni espressione artistica appartiene al suo tempo, dall'altro ci introduce alla differenza tra uso e menzione: "[...] se non possiamo 'usare' forme artistiche di un'altra epoca o di un altro contesto, possiamo invece 'menzionare' quelle stesse forme, che nei diversi contesti assumeranno, tuttavia, significati diversi".¹⁴³ L'arte scopre la possibilità di attingere a un vasto repertorio di ricordi

¹³⁷ A. Kojève, *Introduzione alla lettura...*, cit., 1996, pp. 541-546.

¹³⁸ A partire dagli studi di Kojève sulla fine della storia Francis Fukuyama scrive il suo discusso *The End Of History and the Last Man* in cui l'economista americano mette a confronto l'evoluzione tecnico-scientifica e la nascita di un sistema politico democratico. Fukuyama sostiene che dobbiamo la fine della storia alla contraddizione susseguente al fatto che ad una progressiva evoluzione tecnica non è corrisposta un efficace sistema politico democratico. F. Fukuyama, *The End Of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992. pp. 131-139.

¹³⁹ A. Kojève, *Introduzione alla lettura...*, cit., 1996, pp. 541-546.

¹⁴⁰ F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991. p. 60.

¹⁴¹ J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit., pp. 30-36.

¹⁴² L'idea di una fine della storia dell'arte è stata elaborata sia come interruzione interna all'arte e sia come necessità di ripensare l'arte e il mondo dell'arte. A partire dagli anni Ottanta due studiosi pubblicano contributi a riguardo con finalità opposte. Hans Belting con *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983) e Arthur Coleman Danto con *The end of art* (1984). I due teorizzano scenari opposti per l'arte, da un lato Belting parla della fine della concezione di una storia dell'arte universale e unificata e dall'altro Danto annuncia la fine della storia dell'arte e l'avvio di quella che definisce la "filosofia della storia dell'arte" (Danto 1986) concetto che troverà la sua più ampia sintesi nel volume *After the end of art. Contemporary art and the pale of history* (1997). Cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983, trad. It., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990; A. C. Danto, *The end of art*, in B. Lang (a cura di), *The death of art*, New York, Heaven Publisher, 1984, trad. It. *La destituzione filosofica dell'arte*, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 111-136; Id., *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton, Princeton University Press, 1997, trad. It., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Mondadori, 2008.

¹⁴³ L. Marchetti, *La storia dell'arte nell'epoca post-storica*, "Studi di estetica", anno XLII, IV serie, 1-2/2014, p. 203.

provenienti dalla storia dell'arte e si riscopre allo stesso tempo "morta" ed inevitabilmente tesa al cambiamento proprio perché intrinsecamente storica.¹⁴⁴ Guy Debord nel suo *La Société du Spectacle* (1967) ripercorre il superamento dell'arte all'interno della società borghese:

*La conoscenza e il riconoscimento storico di tutta l'arte del passato, retrospettivamente costituita in arte mondiale, la relativizzano in un disordine globale, che costituisce a sua volta un edificio barocco a un livello più elevato, edificio nel quale devono fondersi la produzione stessa di un'arte barocca e tutte le sue risorgenze. Le arti di tutte le civiltà e di tutte le epoche, per la prima volta, possono essere tutte conosciute e ammesse insieme.*¹⁴⁵

Debord riconosce come la possibilità di un sistema fatto da un vasto "repertorio di ricordi" della storia dell'arte porti inevitabilmente alla fine del mondo dell'arte:

*È in quest'epoca di musei, quando nessuna comunicazione artistica può più esistere, che tutti i trascorsi momenti dell'arte possono essere ugualmente ammessi, perché nessuno di essi patisce più della perdita delle proprie condizioni particolari di comunicazione, nella perdita presente delle condizioni di comunicazione in generale.*¹⁴⁶

Secondo Debord il tempo storico-economico basato sull'efficienza produttiva ha del tutto esautorato l'arte del suo valore simbolico con la diretta conseguenza che nessuna delle produzioni artistiche ha bisogno di essere contestualizzata precisamente. Ne deriva un'arte che è riproposizione senza continuità, in cui si riscontrano sia "cambiamento" che "l'espressione pura del cambiamento impossibile."¹⁴⁷ La perdita di specificità dell'arte e la fine di un'arte storico-progressiva si avverte come con la fine delle grandi narrazioni.

Arthur Coleman Danto (1997) sostiene che anche per l'arte, così come per la storia, vi è la sensazione che essa non appartenga più a nessuna di queste grandi narrazioni.¹⁴⁸ Quella linea di continuità, garantita dalla tensione modernista al superamento del passato è venuta a mancare e, nel definire l'arte contemporanea, Danto sottolinea come le espressioni artistiche contemporanee non siano più in conflitto con quelle del passato. L'arte del passato secondo il filosofo americano è invece a disposizione degli artisti contemporanei che attingono al patrimonio storicizzato dell'arte. La storia

¹⁴⁴ In merito a questa che potrebbe sembrare una contraddizione Danto sostiene che nell'epoca di massimo pluralismo qual è quella post-storica "tutto è possibile nel senso che tutte le forme sono nostre. Ma non tutto è possibile nel senso che non possiamo fare a meno di rapportarci a esse a modo nostro" A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte...*, cit., p. 209.

¹⁴⁵ G. Debord, *La società dello spettacolo* cit., p. 60.

¹⁴⁶ Ibid. p. 61.

¹⁴⁷ Ivi.

¹⁴⁸ A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte...*, cit., p. 3.

contenuta nei grandi musei diventa per gli artisti materia su cui intervenire e lavorare. Assistiamo ad una nuova funzionalizzazione del museo che passa dall'essere il luogo di destinazione finale dell'arte a un luogo di produzione. A partire dagli anni Sessanta del XX secolo saranno gli artisti stessi a mettere in crisi il valore dell'istituzione museale mediante la cosiddetta *Institutional Critique*.¹⁴⁹ Il museo secondo Danto può essere considerato l'incarnazione degli atteggiamenti protostorici dell'arte contemporanea.¹⁵⁰

Quelle di Danto sono le basi estetiche su cui si fonda la fine dell'arte intesa, anche in questo caso, come interruzione di una linea progressiva ed evolutiva. L'arte pensata storicamente non si sta muovendo perché il concetto stesso di evoluzione è svanito, si è arrivati a quello che Danto sostiene essere il confine della storia. Il confine però non è il limite o il fosso in cui l'arte precipita, anzi quello stesso confine rappresenta l'approdo per l'arte a un diverso grado di consapevolezza. Una natura che da espressiva diviene cognitiva e che Danto definisce come fase filosofica dell'arte.¹⁵¹ Con la fine dell'arte o con l'inizio di una fase post-storica dell'arte, l'intero apparato delle referenze si arricchisce incorporando al suo interno pratiche e discipline esterne. Una moltiplicazione che produce una proliferazione degli esiti espressivi. Nella fase post-storica dell'arte vi sono innumerevoli direzioni che questa può imboccare e nessuna di queste può ritenersi esteticamente privilegiata rispetto ad un'altra, in questo contesto gli artisti attingono a discipline diverse come l'antropologia,¹⁵²

¹⁴⁹ L'*Institutional Critique* è un ambito dell'arte concettuale che riflette sul ruolo di musei e degli spazi "istituzionali" dell'arte all'interno del suo processo di legittimazione. L'*Institutional Critique* è un movimento trasversale che a partire dagli anni Sessanta e in particolare con il museo fittizio denominato *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle* di Marcel Broodthaers (1968) ha cercato di mostrare la finzione delle narrazioni e degli investimenti ideologici di chi commissionava o acquistava arte (Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher), di esaminare il linguaggio della rappresentazione e il valore dato all'originalità (Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Barbara Bloom) o di lavorare nelle stesse istituzioni forzandole e modificandole dall'interno (Andrea Fraser o Antoni Muntadas). In merito al tema dell'*Institutional critique* vi è un'ampia bibliografia, molti dei testi sono stati prodotti dagli artisti stessi nel corso degli anni e nel corso delle tre diverse ondate di critica istituzionale, dagli anni Sessanta agli anni Settanta la prima, negli anni Ottanta la seconda e alla fine degli anni Novanta la terza. Di seguito si riporta l'ampia ed esaustiva antologia di scritti di artisti curata da Alexander Alberro e Blake Stimson e una selezione di letteratura di seconda mano riguardante l'*Institutional Critique*. A. Alberro, B. Stimson, (a cura di), *Institutional critique. An anthology of artists' writings*, Cambridge, London, The MIT press, 2009. Altri testi sulla critica istituzionale: M. Archer, *Art Since 1960*, London, Hudson world of art, 2002; G. Raunig, G. Ray (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009; G. Bachelard, *The Poetics of Space: The classic look at how we experience intimate places*, Boston, Beacon Press, 1994; N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, trad. It., *Estetica Relazionale*, Milano, postmediabooks, 2010; A. Alberro (a cura di) *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser*, Cambridge and London, The MIT press, 2005; B. Groys, *Art Power* Cambridge and London, The MIT press, 2008, trad. It. *Art Power*, Milano, postmediabooks, 2012; J. C. Welchman (a cura di), *Institutional Critique and After*, SoCCAS Symposium vol. II: JRP Ringier, 2006; L. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger Publishers, 1973; B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles, University of California Press, 1999; P. Selz, K. Stiles, (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art, A source book of Artists' Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

¹⁵⁰ A.C. Danto, *Dopo la fine...*, cit., 2008, p. 4.

¹⁵¹ Ibid. p.140.

¹⁵² J. Kosuth, *The artist as Anthropologist*, in Id., *Art after Philosophy, Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, The MIT Press. 1991.

l'etnografia¹⁵³ o la storia stessa.

Nel prosieguo di questa dissertazione si proverà quindi a capire quali siano le modalità produttive delle immagini in movimento in relazione alla narrazione storica, prendendo in considerazione parallelamente l'allargamento delle possibilità espressive così come l'apertura della disciplina storica dall'altro. Per tutto l'arco del XX secolo le produzioni cinematografiche sono state essenzialmente uno strumento di mnemotecnica, produzioni e pratiche archivistiche.¹⁵⁴ Secondo Francesco Casetti il cinema ha da un lato reso popolari interi brani di storia altrimenti destinati a non poter mai essere pubblici e dall'altro divulgato *topoi* di storia nazionale.¹⁵⁵ Il cinema in qualità di prodotto industriale sottostante a logiche e politiche di mercato, ha spesso contribuito a cementificare sentimenti di identità, appartenenza e coesione nazionale ma, nella sua accezione indipendente, ha spesso provato a problematizzare l'istituzione storiografica e le sue strutture normative.¹⁵⁶ Siamo di fronte a politiche della memoria per certi versi opposte in cui da un lato la memoria storica confluisce in un regime narrativo standard connotato da scelte estetiche e retoriche atte alla divulgazione e popolarizzazione della storia e dall'altro entra in discussione con gli eventi del passato.¹⁵⁷ Nel corso del presente studio si indagherà il rapporto dialettico tra la storia e le immagini in movimento, illustrando i modi in cui questo rapporto viene affrontato nell'ambito della produzione video nel contesto dell'arte contemporanea.

Nelle produzioni video contemporanee possiamo riconoscere un nuovo dispositivo dell'esperienza alla pari del cinema, del monumento e del museo.¹⁵⁸ Con la differenza sostanziale che il video non si basa più esclusivamente sull'attendibilità del documento quale segmento tassonomico della ricostruzione narrativa della storia, ma sulla possibilità e sul valore d'uso dell'effetto di realtà.¹⁵⁹ La struttura polimorfa del video genera a questo punto una molteplicità di narrazioni storiche, una proliferazione che va nella stessa direzione della teoria della post-storia illustrata da Danto. Il racconto del passato assume quindi un ruolo non esclusivamente documentario, ma di critica e conoscenza del presente in cui compare la possibilità di un uso sociale della storia. Una storia che mediata in video si propone di combattere forme di amnesia, di memoria selettiva e di

¹⁵³ H. Foster, *The Artist as ethnographer*, in Id., *The Return of the Real*. Cambridge, The MIT Press, 1996

¹⁵⁴ F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2005.

¹⁵⁵ A. Cati, *Immagini della Memoria, Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano, Udine, Mimesis, 2013, p. 65.

¹⁵⁶ Sul rapporto tra storia e cinema si veda: T. Barta (a cura di), *Screening the Past. Film and Representation of History*, London, Praeger, 1998; M. Landy (a cura di), *The Historical Film: history and memory in media*, Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2001.

¹⁵⁷ Marco Scotini (2014) sostiene che sia stato proprio il cinema ad inaugurare "l'effetto di mediatizzazione della soggettività capitalista" in cui il presente e il passato coesistono in un'operazione che rende indistinguibile il reale dalla sua immaginazione. M. Scotini, *Governo del Tempo e Insurrezione delle Memorie*, E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della Memoria*, Roma, Derive Approdi, 2014. p. 9.

¹⁵⁸ G. Bruno, *Atlante delle emozioni, in viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano Mondadori, 2006, p. 308.

¹⁵⁹ A. Cati. *Immagini della Memoria...*, cit., p. 69.

dimenticanza.

Nell'ambito dell'arte contemporanea i *visual media* – come la televisione, il video, il cinema e la fotografia – giocano un ruolo importante in questa modalità di rappresentazione. La questione dei *media* spinge a chiedersi in che modo la storia possa essere rappresentata e quindi quali possono essere i contenuti trasmessi mediante le immagini in movimento. Non esiste un modo univoco di trattare materiali storici mediante le immagini in movimento – questo è vero anche per il testo scritto – ma è possibile distinguere diverse modalità di rappresentazione del passato.¹⁶⁰ Nell'analizzare le modalità di rappresentazione storica delle produzioni per immagini in movimento nell'ambito dell'arte contemporanea è possibile imbattersi in una molteplicità di modi e di pratiche in cui il dispositivo del cinema diviene strumento per la restituzione dei fatti del passato in funzione di commento, in modo contrappuntistico, come strumento di critica al pensiero dominante. Una ricerca in cui emerge la natura pluralistica delle relazioni tra cinema e arte. Una modalità di rappresentazione del passato in cui diverse tipologie operative si combinano per restituire produzioni in cui i documenti storici si amalgamano tra loro grazie a forme di sperimentazione drammatica.

Nel caso di *Surname Viet Given Name Nam* (1989) dell'artista e regista vietnamita Trinh T. Minh-ha, il problema della natura della rappresentazione storica nel discorso mediatico si combina ad una pratica documentaria estremamente innovativa. La costruzione filmica evoca il passato del Vietnam – la vita di quattro donne dopo la caduta di Saigon (1975) – attraverso la combinazione di documenti e materiali di archivio (*film footage* in bianco e nero e stampe fotografiche) con riprese originali (*reenactment* di danze rituali vietnamite e interviste).¹⁶¹ Il modo in cui le immagini del film vengono messe in quadro – spesso le intervistate scompaiono dall'inquadratura – ha come risultato un'evocazione testimoniale del conflitto vietnamita in cui si inseriscono riflessioni sulla condizione femminile durante e dopo la guerra.¹⁶² Il lavoro di Trinh T. Minh-ha si richiama alla metodologia di produzione storiografica, ma allo stesso tempo si apre a sperimentazioni auto-riflessive sul linguaggio cinematografico.

L'atteggiamento della Minh-ha è stato avanguardistico (alla fine degli anni Ottanta) e ha rappresentato un punto di riferimento per una serie di produzioni successive in cui le relazioni tra ricerca storica, produzione storiografica e sperimentazione cinematografica si sono combinate tra loro. In questa prospettiva non sembra esservi nessuna conflittualità tra l'operato degli artisti

¹⁶⁰ Nel caso degli "historical film" Robert Rosenstone suggerisce tre modalità: "history as drama, history as document and history as experiment". R. Rosenstone. *The Historical Film as Real History*, "Film-Historia", vol. V, n. 1, 1995, p. 6.

¹⁶¹ S. Higashi, *Surname Viet Given Name Nam by Trinh T. Minh-ha*, "The American Historical Review", vol. 95, n. 4 October 1990, p. 1124.

¹⁶² Ibid. p. 1125.

contemporanei e quello degli storici di professione¹⁶³ proprio perché i primi non si pongono autorevolmente rispetto alla rappresentazione storica ma mirano piuttosto ad un'analisi dettagliata di quelle che possono essere le relazioni generate a partire dai fatti del passato. In ambito visivo gli artisti che scelgono di occuparsi di storia provano a districare (decostruire) il complesso processo di interferenza politica e commerciale che i *mass media* contemporanei esercitano sulle immagini della storia.¹⁶⁴ L'esercizio quindi di una lettura critica della e sulla società contemporanea mediante la produzione di nuovi racconti storiografici può essere ricondotto, da un punto di vista ideologico, ai movimenti di resistenza e contestazione e da quello formale alle avanguardie e post-avanguardie del XX secolo. La produzione video, sin dai suoi inizi, si è strutturata come una memoria culturale, con la funzione di contestare e intervenire sulla storia istituzionale (Cfr. Capitolo II.1, pp. 50-53).¹⁶⁵

Questi tentativi di ripensare la rappresentazione storica in forme del tutto innovative caratterizza la complessità del *historiographic turn* in arte in cui si prova in qualche modo a superare i *topoi* stessi dell'arte postmoderna. In questo impulso storiografico vi è qualcosa che va oltre le pratiche di appropriazione di un immaginario storico o dell'adozione di procedure citazioniste. Nelle produzioni odierne manca, per esempio, completamente il carattere parodistico che fu invece di molta arte postmoderna. Raramente, infatti, il *pastiche* o il *persiflage* sono strumenti alla luce dei quali viene riletta la storia.¹⁶⁶ In questi lavori troviamo un rigore che riproduce metodi della ricerca storica, riproponendo un timbro narrativo di tipo progettuale.¹⁶⁷ Questi lavori mirano a ricordare quello che la storiografia istituzionale vorrebbe dimenticare o lasciarsi definitivamente alle spalle, con una predilezione per la ricerca delle storie liminali e interstiziali. Una rottura con il paradigma della rappresentazione storica, sia nei modi di produzione che in quelli estetici, un atteggiamento che non

¹⁶³ Robert Rosenstone si pone una domanda provocatoria proprio sulla relazione tra gli storici di professione e i materiali cinematografici che si occupano di storia: "How many professional historians, when it comes to fields outside their areas of expertise, learn about the past from film? R. Rosenstone. *The Historical Film...*, cit., p. 6.

¹⁶⁴ F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool, (a cura di), *Questioning History, Imagining ...*, cit., p. 9.

¹⁶⁵ A sostenere la funzione di critica e la natura contestataria del video rispetto alla storia istituzionale inquadrando la produzione video come *cultural memory* è Marita Sturken che si occupa di contestualizzare politicamente l'attività dei primi videoartisti in ambito americano. M. Sturken, *The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions*, in M. Renov, E. Suderburg (a cura di), *Resolutions: contemporary video practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. p. 2. Per quanto riguarda la *cultural memory* va ricordato che con questa definizione si indicano quei processi culturali che stanno al di fuori della storia e della cultura istituzionale o non ancora istituzionale, e hanno contribuito all'aumento della condivisione della memoria personale e, allo stesso tempo, alla costruzione di vere e proprie comunità. La memoria culturale è un tipo di memoria che viene prodotta in siti alternativi rispetto alla storia, pur intrecciandosi ad essa. Per quanto riguarda la *cultural memory* si veda tra gli altri: A. Huyssen, *Twilight: Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995. Mentre sulla relazione tra *cultural memory* e i *media* si veda: A. Erll, A. Nünning, (a cura di), *Media and Cultural Memory*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008.

¹⁶⁶ D. Roelstraete, *Field Notes*, in Id., (a cura di) *The Way of the Shovel*, Chicago and London, MCA and University Press Chicago, 2013, p. 18.

¹⁶⁷ Forme di ricerca che ricalcano le indicazioni di Walter Benjamin, infatti, stando al filosofo tedesco, chi si accosta al proprio passato sepolto deve saper scavare e nel farlo deve essere in grado di "procedere secondo un progetto" W. Benjamin, *Scavare e ricordare* in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, (a cura di), *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003.

riproduce ma piuttosto contribuisce a rendere possibile una storia alternativa a quella raccontata per via istituzionale. La necessità di analizzare i motivi per cui il passato si contrae e agisce nel presente, è uno dei motivi che spinge gli artisti contemporanei a porsi domande sul concatenamento tra percezione e memoria, in una prospettiva di indagine dalla quale emergono approcci ambivalenti alla memoria che da un lato rivitalizzano e ridanno nuova struttura alle narrazioni storiche consolidate e dall'altro si pongono come forme di critica al presente. Nel prossimo paragrafo si vedrà quali possono essere le strategie produttive degli artisti rispetto a questi "progetti" incentrati sullo studio e rappresentazione/produzione del passato, si concentrerà l'analisi sul peso della decostruzione narrativa nella forma video e le relazioni tra il discorso artistico e le strategie di lotta politica di tipo situazionista e lettrista, che possono essere considerati predecessori diretti delle produzioni di immagini in movimento a soggetto storiografico.

I.4. L'artista come storiografo

Nel 2007 è apparso sulla rivista "October" il saggio di Mark Godfrey *The Artist as Historian*.¹⁶⁸ Il contributo del curatore americano può essere inquadrato all'interno di quel filone che in precedenza abbiamo individuato, adottando la definizione di Dieter Roelstraete, come *Historiographic Turn in Art*. La particolarità del testo di Godfrey sta nel fatto che, nel tentativo di definire le diverse caratteristiche dei lavori d'arte che si occupano della storia, si equipara la figura dell'artista a quella dello storico. La lista degli *artist as* è lunga e sembra destinata ad essere incrementata; la locuzione proviene, almeno per ragioni cronologiche, dal romanzo di James Joyce *A portrait of the Artist as a Young Man* (1917).¹⁶⁹ L'artista come storico di Godfrey arriva in coda ad un gruppo di definizioni: l'artista come antropologo, l'artista come etnografo, l'artista come teorico, l'artista come curatore etc.¹⁷⁰ Il punto centrale di queste definizioni per affiliazione consiste nell'individuare, nella pratica di un non ben specificato gruppo di artisti, l'uso di una metodologia

¹⁶⁸ M. Godfrey, *The Artist as Historian*, cit., pp. 140-172.

¹⁶⁹ J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Knoxville, Wordsworth Classics, New Edition, 1992, trad. It., *Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

¹⁷⁰ J. Kossuth, *The artist as Anthropologist*, cit., 1991; H. Foster, *The Artist as ethnographer*, cit., 1996. La collana di pubblicazioni *The artist as curator*, edita da Elena Filipovic e pubblicata della rivista d'arte contemporanea "Mousse" si concentra proprio sullo studio di quelle mostre d'arte in cui la figura del curatore è stata ricoperta da un'artista. <http://www.theartistascurator.org> [11/12/2015].

disciplinare estranea o almeno non propriamente assimilabile a quella dell'arte contemporanea. Data questa premessa sarebbe più corretto sostenere che al centro della seguente indagine vi è lo studio dell'utilizzo, libero e senza vincoli metodologici, della prassi storiografica a fini artistici. Se si è utilizzata la formula "artista come storiografo" è solo per ragioni di comodo e per fare riferimento ad una letteratura internazionale in lingua inglese già consolidata. Nello specifico si è scelto di non ricorrere fedelmente alla dicitura di Godfrey (*Artist as Historian*), optando per una definizione che sottolinei l'importanza dell'organizzazione narrativa dei materiali storici.¹⁷¹ L'uso di una metodologia storiografica sposta il baricentro delle attenzioni non solo alla produzione dell'analisi storica, ma anche verso le modalità di formalizzazione dei materiali in oggetto alle ricerche. Ecco spiegato il perché, nei paragrafi precedenti di questa ricerca, si è messo in evidenza il ruolo e l'importanza della funzione narrativa all'interno del processo di ricerca storica e l'importanza del pensiero come racconto, sintesi della teoria storica di Paul Ricoeur, che pone l'accento sul momento narrativo del pensiero.¹⁷²

Volendo approfondire la figura dell'artista come narratore storico si procederà ad individuare il paradigma storiografico a cui gli artisti contemporanei si sono riferiti negli ultimi anni. Dopo aver ripercorso parallelamente le vicende teoriche della storia e dell'arte contemporanea si passerà a delineare quelle che sono le caratteristiche principali di quegli artisti che negli ultimi vent'anni e mediante le immagini in movimento, hanno fatto uso della prassi storiografica. Prima di iniziare con l'individuazione dei riferimenti teorici è importante sottolineare come gli interpreti dell'arte contemporanea degli ultimi anni si siano fatti portavoce di un bisogno di ri-politicizzazione dell'arte stessa (Cfr. Introduzione. pp. I-IV).¹⁷³ Un fenomeno che pur connettendosi alle esperienze dell'arte degli anni Settanta si sviluppa autonomamente e con caratteristiche diverse, con un marcato interesse per la concretezza delle vicende sociali a discapito di visioni utopiche e/o politico-rivoluzionarie.¹⁷⁴ In Europa, ad esempio, questa dialettica affiliativa e differenziale tra l'arte politica degli anni Settanta e quella degli anni Novanta è sintetizzata dal rapporto tra Hans Haacke e il suo "allievo" Tino Sehgal.¹⁷⁵ Un atteggiamento che ripercorre a ritroso la formazione teorica ed estetica dell'arte del XX secolo al fine di comprendere la necessità di un'arte spuria, fatta con la storia degli uomini. Un

¹⁷¹ D. Roelstraete, *The Way of the Shovel...*, cit., 2009.

¹⁷² La storia come struttura narrativa del racconto accomuna, secondo Paul Ricoeur, il racconto storiografico con il racconto di finzione, in una metodologia di storia in grado di affrontare i cambiamenti epocali della società contemporanea in cui emergono molteplici possibilità di conoscenza storica. Ricoeur affronta il problema nel capitolo *Come si scrive la storia* nel primo volume di *Tempo e Racconto*. P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, vol. I, cit., pp. 254-261.

¹⁷³ Angela Vettese individua come negli anni Novanta l'interesse verso i diritti delle minoranze, delle donne e la parallela introduzione dei *cultural studies* e dei *post-colonial studies* all'interno delle università americane, abbia giocato un ruolo fondamentale per questa ri-politicizzazione. A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 ad Oggi*, Torino, Allemandi, 2006. pp. 353-356.

¹⁷⁴ Ivi.

¹⁷⁵ Ivi.

processo che ha visto crescere l'interesse verso il fattore umano a discapito degli estetismi, scientismi e tecnicismi che avevano caratterizzato l'arte della seconda metà del XX secolo.¹⁷⁶

La questione estetica contemporanea che a partire dalla disumanizzazione dell'arte giunge sino alla rivalutazione dei fattori umani e quindi all'interesse per la storia fatta dalle donne e dagli uomini,¹⁷⁷ si ripropone in relazione alla messa in immagine delle vicende storiche. Persone che sono, come sostiene l'artista Richard Wentworth, "historical vessel" perché in grado di trasportare a spasso per il mondo le radici della propria storia personale.¹⁷⁸ Per gli artisti i problemi di relazione con l'altro, le comunicazioni e le migrazioni, divengono nodi centrali su cui riflettere in una sostanziale ridefinizione del modo di concepire i rapporti umani.¹⁷⁹

In questo contesto è da riscontrare come, a livello teorico il progredire delle produzioni artistiche verso un panorama di ricerca di tipo storico, registri una svolta a partire dalla fine degli anni Ottanta, quando molti artisti smettono di appropriarsi delle tracce del passato al fine di usarle quali elementi feticci ma per riaprire una discussione storiografica.¹⁸⁰ In questo contesto disciplinare sembra essere maturato un interesse a trattare la storiografia e i documenti ad essa connessi come entità vive. Nel tentativo di voler avviare un confronto parallelo tra l'atteggiamento degli artisti e quello degli storici contemporanei si avvanzerà un'ipotesi per individuare quali metodologie di ricerca storica siano risultate – anche se in maniera implicita – da riferimento per gli artisti che lavorano a produzioni video a carattere storico. Si delinea quindi un orizzonte teorico di riferimento per quell'arte che guarda alla storiografia e si proverà a mostrare come due tendenze storiografiche contemporanee diametralmente opposte tra loro come la microstoria e la *Metahistory* possano altresì convivere in ambito artistico.

Si sta parlando in prima analisi di una coincidenza, ancorché conflittuale e mai apertamente dichiarata, tra l'affermarsi dell'esperienza storiografica della microstoria con le produzioni d'arte contemporanea.¹⁸¹ Lo storico così come l'artista che guarda con interesse alla storia, è immerso in

¹⁷⁶ H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1964.

¹⁷⁷ A teorizzare la necessità di un'arte pura e "disumanizzata" fu il filosofo spagnolo José Ortega y Gasset il quale auspicava, in un saggio del 1925 intitolato *La Deshumanización del Arte*, di riuscire a trovare la via per un'arte pura che, svuotata di tutto il patetico umano, potesse ugualmente raggiungere le persone. J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Alianza Ed., 1991, trad. It., *La Disumanizzazione dell'Arte*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2005.

¹⁷⁸ Richard Wentworth è stato tra i sette artisti che hanno preso parte tra il febbraio e l'aprile del 2015 alla mostra curata da Cliff Lauson *History is Now: 7 Artists Take on Britain*. La mostra ha avuto luogo negli spazi della Hayward Gallery presso il Southbank Center di Londra e aveva come oggetto proprio la storia contemporanea della Gran Bretagna. La mostra ha visto la partecipazione, oltre che di Richard Wentworth, di John Akomfrah, Simon Fujiwara, Roger Hiorns, Hanna Starkey e Jane e Louise Wilson. Ad ogni uno di questi artisti è stato chiesto di curare una sezione della mostra con l'obiettivo di riconsiderare alcuni momenti della storia britannica attraverso produzioni culturali, documenti d'archivio e materiali di *footage* della televisione pubblica. C. Lauson (a cura di), *History Is Now: 7 Artists Take on Britain*, London, Hayward Publishing Southbank Center, 2015.

¹⁷⁹ J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Bollinghieri, Torino, 2008.

¹⁸⁰ J. Verwoert, *Living with Ghosts...*, cit.

¹⁸¹ Pur non esistendo una letteratura critica di riferimento in questo caso si procederà a un accostamento su basi

una ricerca la cui finalità è: “relativa al modo conflittuale e attivo degli uomini di agire nel mondo” come sosteneva Giovanni Levi (1993).¹⁸² La ricerca documentaria offre la possibilità di ricostruire non solo delle masse indistinte attraverso la demografia e la sociologia, ma di ampliare verso il basso “la nozione storica di individuo”.¹⁸³ Secondo Ginzburg (1976) senza correre il rischio di cadere nell’aneddoto e nella evenemenzialità, è possibile ricavare degli elementi di un intero strato sociale e di un determinato periodo storico prestando attenzione alle storie e alla storia degli individui.¹⁸⁴ Ad accomunare questa tipologia storiografica e l’arte contemporanea è l’interesse verso il ruolo giocato dall’uomo nella costruzione e narrazione della storia. Levi identifica sette elementi fondamentali della microstoria tra cui la scala ridotta, il dibattito sulla razionalità e l’attenzione nei confronti della ricezione e della narrativa.¹⁸⁵ Gli storici, secondo Levi, sfruttano il fattore narrativo in modo da far emergere quanto il punto di vista del narratore possa essere parziale e frammentario. Allo stesso modo l’attenzione dell’artista che si occupa di storia si concentra sulla costruzione narrativa perché è lì che è possibile fare emerge la parzialità e la frammentarietà del punto di vista dell’artista. Una modalità critica che valorizza gli “archivi nascosti”, o quei modelli non riconosciuti dalla storiografia normativa, che ritornano e persistono nel tempo e tra il tempo.¹⁸⁶ Il modello della microstoria si basa sul paradigma che l’indagine storica è imperniata sul riconoscimento di contesti caratterizzati da parzialità e provvisorietà, una ricerca in cui lo storico bada più al processo che all’esito conclusivo.¹⁸⁷ Da questo parallelo si evince come il rapporto tra macrostoria e microstoria possa essere fondamentale per quegli storici e quegli artisti il cui scopo non è solo la restituzione degli avvenimenti, ma anche la caratterizzazione formale di tali eventi. Le storie individuali possono dire qualcosa di condiviso da molti – la coralità di una storia può comprendere molte sfumature e diversi punti di vista – così come può fare in modo che emergano aspetti sottaciuti dalla storia in quanto ente di potere.

Emblematico in questo senso è l’operazione di Deimantas Narkevičius che in una delle sue produzioni filmiche *His-story* (1998) opera lo sdoppiamento della parola *history* come a segnare la

programmatiche in modo da poter avanzare un’ipotesi di confronto che si possa avvalorare su affinità e divergenze fra il sistema teorico della microstoria e l’apparto prassologico delle produzioni artistiche contemporanee che fanno uso di una metodologia storiografica.

¹⁸² G. Levi, *A proposito di microstoria*, in P. Burke (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Roma-Bari, 1993, p. 112.

¹⁸³ C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Torino, Einaudi, 1999, p. XIX.

¹⁸⁴ In questo caso vi è l’uso coincidente dei termini storia e storie (in inglese la differenza è più netta *history* e *story*) proprio a volere dimostrare il valore gnoseologico delle vicende umane (*story*) non (ancora) assoggettate a forme normative (*history*). Ivi.

¹⁸⁵ G. Levi, *A proposito di microstoria*, cit., p. 112.

¹⁸⁶ M. Scotini, *Governo del Tempo...*, cit., p.12.

¹⁸⁷ L. Wren-Owens, *Un cambiamento microscopico? Microstoria e spazio storico concettuale negli ultimi romanzi storici di Sciascia* in S. Gola, L. Rorato, (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Pieterlen, Peter Lang International Academic Publishers, 2007.

“volontà di miniaturizzazione e individualizzazione della storia a cui si farebbe indossare l’abito domestico del tempo vissuto rispetto a quello astratto della storia collettiva e ideologica”.¹⁸⁸ Una storia e la storia che vengono messe in relazione nel loro essere contingenti e diverse. La *story* di una figura maschile che racchiude nelle sue (*his*) vicende personali il dramma della *history* e delle repressioni politiche nelle repubbliche baltiche.¹⁸⁹

Nonostante quanto detto in merito alle relazioni tra arte e microstoria, è da sottolineare come l'avversione di Carlo Ginzburg e degli altri rappresentati di questo gruppo eterogeneo di storici verso un marcato relativismo possa, insieme alla ricerca di quelle che Levi definisce forme di “verità relativa[e]”, confliggere con la libertà disciplinare delle produzioni d’arte contemporanea.¹⁹⁰

La teorica e video artista Olandese Mieke Bal invece associa, nella seconda parte di *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians* (2013), il lavoro di Hayden White all'arte visuale.¹⁹¹ La Bal nel suo articolo non avanza nessuna teoria sistematica sulle affinità esistenti tra un artista e uno storico, ma stabilisce un interessante dialogo tra il lavoro di White e la video installazione di Ana Torfs *Du mentir-faux* (2000). Nel video l’artista Belga mette in questione la relazione tra verità storica e realtà mediante l'associazione della figura di una donna contemporanea con quella del personaggio storico di Giovanna d'Arco. La Bal sostiene che un’operazione simile a quella dell’installazione video avviene nella filosofia della storia di White nella quale la nozione di verità viene rielaborata mediante la dicotomia *fact/fiction* e *true/false*.¹⁹² Secondo Bal il lavoro di White, nel trascurare esplicitamente la questione della verità, non opera l’annullamento della stessa, ma crea le condizioni per la desiderabilità del vero in storia.¹⁹³ La Bal da un lato offre la possibilità di riflettere sul modo in cui l’artista/storiografo sia in grado di sfruttare le potenzialità del discorso storico in chiave performativa e dall'altro mette in parallelo la concezione storiografica di White con quella di un artista visivo.¹⁹⁴ La scrittura della storia, vista sotto questa luce, perde la sua presunta stabilità e le

¹⁸⁸ M. Scotini, *Introduzione*, in Id., (a cura di), *Deimantas Narkevičius Da capo. Fifteen Films*, Berlin, Archive Books, 2015.

¹⁸⁹ D. Roelstraete, *His-Story*, in M. Scotini, (a cura di), *Deimantas Narkevičius Da...*, cit. p. 38.

¹⁹⁰ A discapito delle affinità va in ogni caso notato in che modo questa tesi presenti molti elementi di criticità, primo tra tutti il difficile rapporto che il gruppo di storici interessati alla microstoria ha nei confronti del *rethorical turn*. Si è già accennato alle posizioni di Carlo Ginzburg rispetto alla funzione della retorica nella produzione del sapere storico e delle sue divergenti con il teorico americano Hayden White. D. Pisani, *Carlo Ginzburg e Hayden White...*, cit.

¹⁹¹ M. Bal, *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians*, in R. Doran (a cura di), *Philosophy of history after Hayden White*, London Bloomsbury, 2013, pp. 67-88.

¹⁹² Ibid. p. 85.

¹⁹³ Ibid. p. 88. Per quanto concerne il “desiderio” si vedrà in seguito come questo sentimento giochi un ruolo determinate in quella tipologia di narrazioni storiche basate caratterizzate come di *counter-storytelling*. Si rimanda al Capitolo III.2.

¹⁹⁴ L'accostamento tra il pensiero di Hayden White e le pratiche d'arte contemporanea è stato avanzato, seppur non in maniera diretta da Stephen Bann il quale ha messo in parallelo il pensiero di Roland Barthes con quello di Hayden White, vedi: S. Bann, *History: Myth and Narrative; A Coda for Roland Barthes and Hayden White*, in F. Ankersmit, E. Domanska, H.Kellner (a cura di), *Re-Figuring Hayden White*, Redwood City, Stanford University Press, 2009, pp. 144-161.

informazioni possono essere articolate in un discorso libero e anche da chi non è propriamente uno storico. D'altronde già nel 1966 White aveva, in uno dei suoi primi scritti, sottolineato come nel XX secolo la storia avesse intrapreso un percorso di rottura grazie al contributo di storici non di professione quali Ernst Gombrich, Michel Foucault e Norman O. Brown.¹⁹⁵ Il rinnovamento che White auspica per la disciplina deve arrivare dall'esterno, ad occuparsi della storia non devono essere quindi, solo gli storici di professione. La storia diviene una disciplina permeabile a cui è possibile attingere e a cui si può contribuire in un'ottica dialettica e non normativa.

La figura dell'artista come storiografo deve essere relazionata ad un'idea di storia non monolitica, ad una disciplina modificabile in cui l'artista può e deve adottare liberamente un metodo, quello storiografico, senza nessuna forma di coerenza teorica. L'artista, infatti, si riferisce alla storia anche solo per avere una stabilità da parte di una disciplina che, a differenza del "mondo dell'arte",¹⁹⁶ non è dominata da regole di *trends* che finiscono per inflazionare velocemente il "lavoro" prodotto. Da questo processo di impossessamento nascono delle produzioni che non rientrano in nessuna delle griglie epistemologiche della storiografia, ma che sono in grado di sintetizzare le informazioni del passato in una forma narrativa.¹⁹⁷

L'artista come storiografo rientra quindi tra quei *research-based artist* il cui lavoro è caratterizzato sia da metodologie di progetto ben organizzate che da una certa libertà produttiva.¹⁹⁸ Le pratiche artistiche basate sulla ricerca utilizzano strutture di indagine in grado di perfezionare le possibilità dell'artista di intervenire, interpretare e agire su temi e idee che rivelano nuove comprensioni. Queste indagini sono svolte da artisti/ricercatori in maniera distintiva scardinando le norme della ricerca istituzionale e accademica. Graeme Sullivan sostiene che: "This dynamic process opens up several relational and transformative research practices that are found within and across,

¹⁹⁵ H. White, *The Burden of History*, "History and Theory" vol. 5, n. 2, 1966.

¹⁹⁶ L'espressione "*world of art*" fu introdotta, in sociologia dell'arte da Howard Becker il quale descrive l'arte nel suo sistema costituito da produttori, dalle istituzioni (musei e gallerie), dal pubblico consumatore dell'arte e dalle produzioni d'arte, questi elementi sono secondo Becker legati da relazioni sociali complesse. Per Becker l'arte è un sub-sistema della società. H. Becker, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, trad. It. *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004. Stando ad Arthur Danto (1992) i luoghi istituzionali dell'arte quali musei, gallerie e i protagonisti di quel mondo, come mercanti e critici, sono gli elementi in grado di conferire a certi oggetti lo *status* di arte. A. C. Danto, *The art world revisited. Comedies of similarity*, in Id., *Beyond the Brillo box. The visual arts in post-historical perspective*, New York, Noonday Press, 1992, trad. It., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti, 2010.

¹⁹⁷ Che l'artista operi una sintesi formale delle tracce ed informazioni del passato è un'idea che Claire Bishop avanza nella lettura del lavoro prodotto per la mostra *Mothertongue* nel padiglione Danese alla 56th Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia, dall'artista danese vietnamita Danh Vo. C. Bishop, *History Depletes Itself*, "Artforum" September 2015.

¹⁹⁸ L'argomento dei *research-based artists* è stato ampiamente trattato da Graeme Sullivan il quale esplora i temi, le pratiche e i contesti di indagine artistica che possono essere posizionati all'interno del campo della ricerca. Sullivan sostiene che gli obiettivi della ricerca possono essere raggiunti in arte, scegliendo metodi diversi rispetto a quelli accademici. Il denominatore comune tra la ricerca scientifico-accademica e quella artistica resta l'approccio sistematico d'indagine. Sullivan sottolinea inoltre come il ruolo dell'immaginazione e della "creatività" possa costituire un fattore di critica alla conoscenza istituzionale. G. Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, London, SAGE Publications, pp. 95-120.

between and around the framework, as visual arts research proceeds from a stable state to a liquid form of understanding”.¹⁹⁹ Stando a questa logica l’artista che agisce metodologicamente come uno storiografo si pone l’obiettivo di sviscerare l’apparato documentario che è parte della sua ricerca in una azione sinergica che si completa con quella probatoria (spiegazione) in funzione di una formalizzazione finale. L’artista così come lo storiografo avvia un processo di ricerca nel quale i dati a sua disposizione vengono prima analizzati e spiegati e poi messi in forma narrativa, questo schema è stato illustrato in precedenza quando si è parlato del modello metodologico di produzione storiografica teorizzato da Paul Ricoeur (Cfr. Capitolo I.2, p. 17).²⁰⁰ Interrogare i dati e allo stesso tempo processarli (sottoporli a processo) per individuare il regime di verità che li regola e che contribuisce a produrre la storia così come la si conosce.

L’interesse degli artisti nei confronti della storia è contraddistinto, secondo Mark Godfrey e Hal Foster, dall’assunzione dell’archivio quale modello di rappresentazione della cultura artistica, visiva, performativa, progettuale. Godfrey, nel definire l’artista come storico, individua due gruppi di artisti che si relazionano all’idea di archivio: “There is an increasing number of artists whose practice literally starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of enquiry leading to another)”.²⁰¹ Godfrey specifica come la ricerca d’archivio di artisti quali: Jeremy Deller, Francis Alÿs, Tacita Dean e Anri Sala; sia sostanzialmente diversa rispetto a quella perseguita in passato dagli artisti concettuali degli anni Sessanta e Settanta e da quelli dell’*Appropriation Art* degli anni Ottanta. Secondo Godfrey la differenza sostanziale sta proprio nel fatto che l’utilizzo di materiali d’archivio rappresenta una possibilità di critica alla rappresentazione storica istituzionale.²⁰² Una ricerca che Hal Foster definisce un “archival impulse” che spinge gli artisti a “seek to make historical information, often lost or displaced, physically present”.²⁰³ Godfrey precisa come al centro della disamina vi siano solo quegli artisti che si confrontano con la ricerca d’archivio perché “concerned with historical representation”.²⁰⁴

Si è già accennato in precedenza allo sfruttamento della forma archivio in ambito espositivo,

¹⁹⁹ Ibid. p. 102.

²⁰⁰ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 193-195.

²⁰¹ M. Godfrey, *The Artist as Historian*, cit. p.142.

²⁰² Secondo Godfrey gli artisti concettuali degli anni Sessanta e Settanta erano interessati ad esaminare criticamente processi interni alla creazione artistica quali la produzione, diffusione e ricezione delle opere d'arte. Mentre gli artisti dell’*Appropriation Art* degli anni Ottanta hanno fatto uso di materiali d’archivio per minare il concetto di autorialità e per ridiscutere la funzione delle immagini nella società di massa. Ibid. p. 141.

²⁰³ H. Foster, *An Archival Impulse*, cit., p. 4.

²⁰⁴ La precisazione di Godfrey conferma che la ricerca d’archivio può assumere forme diverse sino a proliferare in ramificazioni molteplici. Godfrey intende affrontare quelle ricerche d’archivio che hanno esiti esclusivamente storici. In *An Archival Impulse* di Hal Foster invece trovano spazio progetti che hanno alla base diverse forme di ricerca d’archivio come *No Ghost Just a Shell*, lavoro collettivo iniziato da Pierre Huyge e Philippe Parreno nel 1999. Il lavoro di Huyge e Parreno inizia con l’acquisizione e il riutilizzo concettuale del materiale legale di Annlee, personaggio animato di proprietà della società giapponese Kworks. <http://www.noghostjustashell.com> [10.02.2016]. M. Godfrey, *The Artist as Historian*, cit. p.142.

in questa circostanza è necessario mostrare come l'organizzazione libera del discorso permette di rifuggire da ogni "monumentalizzazione" della storia. Il concetto stesso di archivio è divenuto metafora della cultura postmoderna, non solo quale forma di trasmissione della memoria, ma pure come sintomatico del suo rapporto con la storia, della sua rappresentazione e delle relazioni socio-culturali. Tale assunzione lascia significative tracce nel dibattito disciplinare relativo all'archivistica. La nozione d'archivio, quella esplicitamente foucaultiana, è alla base di quella che Hal Foster definisce "archival art".²⁰⁵ Queste forme di arte si collocano fra la realtà e le produzioni narrative e si manifestano in una dimensione ibrida, in uno spazio intermedio tra pubblico e privato.²⁰⁶ La concezione foucaultiana di "processo al documento" che ne *L'archéologie du Savoir* (1969) Foucault ha elevato ad azione basilare di ogni attività storiografica,²⁰⁷ è il punto di partenza di questo processo. L'archivio secondo Foucault fa sì che i documenti possano da un lato sopravvivere e dall'altro trasformarsi. Lo studio delle trasformazioni che avvengono nell'archivio è alla base delle affinità tra la ricerca d'archivio e le pratiche d'arte che, seguendo la dinamica processuale indicataci da Foucault, interrogano e modificano i documenti a cui si riferiscono. In quest'ottica l'archivio è da considerarsi come luogo di produzione e non di esclusiva conservazione, spazio instabile, dove è possibile attivare e iniziare il discorso. Questa natura doppia dell'archivio viene messa in evidenza da Jacques Derrida il quale, nella conferenza da lui tenuta nel 1994 a Londra, in occasione del convegno *Memory. The question of Archives*, abbozza quello che poi sarà il suo *Mal d'archive une impression freudienne* (1995).²⁰⁸ L'archivio "istitutore" e allo stesso tempo "conservatore" della memoria che ha nella sua ambiguità di luogo del cominciamento e luogo di istituzionalizzazione la sua caratteristica più intrigante.

*[...] arché, ricordiamocelo, indica assieme il cominciamento e il comando. Questo nome coordina apparentemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, là dove le cose cominciano - principio fisico, storico o ontologico - ma anche il principio secondo la legge, là dove uomini e dèi comandano, là dove si esercita l'autorità, l'ordine sociale, in quel luogo a partire da cui l'ordine è dato.*²⁰⁹

²⁰⁵ Il concetto di *Archival Art* viene elaborato da Hal Foster in diversi studi condotti dal critico e teorico americano, tra cui: H. Foster, *Archive of Modern Art*, "October" n. 99, Winter 2002; Id., *An Archival Impulse*, cit.; Id., *Design & Crime*, Milano, postmediabooks, 2004. A partire dagli anni 2000 il numero di contributi di letteratura secondaria rispetto all'arte e l'archivio è proliferato notevolmente: M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002; B. von Bismarck, H. P. Feldmann, H.U. Obrist (a cura di), *Interarchive: Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Köln, Walter König, 2002; C. Merewether, *The Archive...cit.*; O. Enwezor, *Archive Fever: Uses...*, cit.

²⁰⁶ Ivi.

²⁰⁷ M. Foucault, *L'Archeologia del sapere*, cit., p. 12.

²⁰⁸ *Le concept d'archive. Un'impression freudienne* era il titolo della conferenza tenuta da Jacques Derrida al convegno *Memory. The question of Archives*, presso la Società internazionale di Storia della Psichiatria e della Psicoanalisi, del *Freud Museum e del Courtauld Institut of Art*.

²⁰⁹ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione...*, cit., p. 15.

L'archivio rappresenta l'origine e l'autorità. L'azione di archiviare rende la memoria qualcosa di autorevole connettendosi alla funzione antica dell'archivio quale luogo dei magistrati degli arconti. Non esiste potere politico e democrazia senza accesso all'archivio e non vi è memoria senza controllo politico dell'archivio.²¹⁰ In funzione storiografica l'accesso alle informazioni e la possibilità di modificare i documenti a cui si ha accesso, rappresenta un'opportunità di democratizzazione dell'informazione storica. L'artista quindi vede nell'archivio (anche) un luogo di possibilità. Secondo Rosalind Krauss è a partire dalla stagione delle neo-avanguardie che gli artisti hanno iniziato a guardare con interesse all'archivio. La Krauss porta ad esempio "Perpetual inventory" un *combine painting* di Robert Rauschenberg, che, stando alla critica americana è una collezione che guarda all'indietro con una perpetua proiezione in avanti.²¹¹ Per la Krauss il riconsiderare ininterrottamente ciò che vi è nel nostro passato è uno snodo indispensabile per capire il nostro presente: "l'inventario perpetuo" è contraddistinto da una condizione di conflittualità "lavora controcorrente rispetto alle idee consolidate".²¹²

All'assunzione dell'archivio quale rimedio alla crisi della storicità, o meglio come ripensamento di nuove storicità, si connette anche l'uso del dispositivo cinematografico come strumento di indagine al fine di produrre variazioni del concetto di storia.²¹³ Lo stesso Godfrey, riconosce il valore del video in funzione di scrittura storica e vi dedica una parte sostanziale del suo saggio, elencando i nomi di artisti che, mediante le immagini in movimento, hanno saputo reinventare i modi di rappresentazione della storia.²¹⁴ Occupandosi di storia mediante il filtro dell'arte contemporanea diviene evidente la necessità di riconoscere che la storia non è solo il frutto delle ricerche, ma che oggi, più che in passato, a pesare sulla disciplina è la sua dimensione mediatica. L'artista non affronta solamente argomenti storici, ma applica alle storie che compongono l'universo

²¹⁰ Ibid. p. 25.

²¹¹ Il volume, una collezione di saggi di Rosalind Krauss, ha a che fare con la condizione della memoria personale e la trasmissione della stessa. Il libro segue una drammatica vicenda personale. Alla fine del 1999 a Manhattan, Rosalind Krauss subisce la rottura di un aneurisma con una conseguente emorragia cerebrale che azzerava i ricordi della storica e critica d'arte americana. R. Krauss, *Inventario Perpetuo*, Milano, Mondadori, 2011.

²¹² Ibid. p. 5.

²¹³ C. G. Saba, *Archive, Cinema, Art*, in F. Federici, C. G. Saba (a cura di), *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Milano, Mimesis International 2014, p. 32.

²¹⁴ Godfrey parte analizzando lavori in formato video e film che indagano momenti di guerra e di conflitto: Steve McQueen *Carib's Leap* (2002); Zarina Bhimji *Out of Blue* (2002); Tacita Dean *Sound Mirrors* (1999) e *Teignmouth Electron* (1999). Lavori che invece partano dal riutilizzo di materiali di *footage* come quello di Fiona Tan *Facing Forward* (1998-99). Altri invece che invece raccontano eventi storici mediante vicende personali come quello di Laura Horelli *You Go Where You're Sent* (2003) e di Fiona Tan, *May You Live In Interesting Times* (1997); oppure il noto lavoro di Anri Sala *Intervista* (1998). Godfrey passa poi a parlare di lavori che invece muovono una critica alle modalità di rappresentazione storica hollywoodiana, è il caso di Pierre Huyghe *The Third Memory* (2000) e Omer Fast *Spielberg's List* (2003). La disamina sulle immagini in movimento si conclude con i lavori che invece affrontano gli eventi storici con nuove forme di finzione come quelli di Jeremy Deller *The Battle of Orgreave* (2001), il progetto di Walid Raad e *The Atlas Group*. M. Godfrey, *The Artist as Historian*, cit. pp.142 -145.

storico, un'estetica soggetta al giudizio del pubblico.²¹⁵ Dopo aver fatto menzione della libertà con cui gli artisti adoperano la metodologia storica è il momento di precisare che l'artista non si sostituisce allo storiografo, ma si offre come vettore per mettere in discussione il modo in cui la storia viene rappresentata.²¹⁶ Le immagini in movimento sono generate da apparati tecnici e sono lo strumento che rendono possibile la rappresentazione di una dato evento. Questo processo è alla base della produzione di contenuti in formato video, o caratterizzati da immagini in movimento. Il punto di connessione tra l'artista e lo storico è da individuare nella volontà, da parte di entrambi, di dare forma alle informazioni della storia. Il concetto di storiografia, intesa come attività di articolazione narrativa delle informazioni storiche, si avvicina sostanzialmente al concetto di rappresentazione artistica.²¹⁷

Sia la storiografia che le produzioni artistiche possono essere messe in discussione a partire dal grado di influenza che i diversi *media* esercitano sulla "riscrittura" delle informazioni del passato. L'artista storiografo, così come lo storiografo propriamente detto, si trova ad affrontare i problemi della rappresentazione (storica) avendo a disposizione un'ampia gamma di possibilità tecnologiche, opportunità non solo tecniche e che da un lato contribuiscono allo sviluppo di forme diverse di rappresentazione e fruizione e dall'altro necessitano di una riflessione di natura estetica.²¹⁸ La riscrittura della storia in formato video acquisisce una testualità ibrida, in cui le istanze documentaristiche si mescolano ai materiali d'archivio, ai brani di memoria autobiografica e alla storia collettiva. L'artista storiografo opera una sintesi in cui elementi di microstoria si collocano nel panorama della storiografia istituzionale, arricchisce e ristruttura la narrazione del passato con memorie anonime, liminali. Una riscrittura fatta per frammenti in cui spesso la sfera pubblica si confonde a quella privata dell'artista-narratore. L'artista può quindi definirsi uno storiografo nella misura in cui è in grado di fronteggiare i modi di rappresentazione della storia a partire dall'acquisizione dalla discontinuità e frammentarietà della disciplina.

²¹⁵ Il peso dell'estetica contemporanea nella ricostruzione storica in arte è oggetto di discussione nella tavola rotonda curata da Kathrin Peters e inserita nel numero monografico "Geschichte" dalla rivista tedesca "Text der Kunst". K. Peters, *History and Fiction. A roundtable discussion on the (re)construction of history in art and film with Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar and Clemens von Wedemeyer, moderated by Kathrin Peters*, "Text der Kunst", Issue n.76 / December 2009.

²¹⁶ K. Ruchel-Stockmans, *Images Performing History. Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven, Leuven University Press, 2015. p. 51.

²¹⁷ Si fa riferimento in questo caso alle teorie di Hayden White e di Frank Ankersmit e in dettaglio ai lavori dedicati dagli studiosi alla rappresentazione storica. F. Ankersmit, *Historical Representation*, "History and Theory", vol. 27, n. 3, 1988, pp. 205-228; H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.

²¹⁸ D. Dogo, A. Masecchia, (a cura di), *Riscrivere le immagini del passato tra cinema, letteratura, fotografia e nuovi media*, "Cinergie" n. 8, Novembre, 2015, p. 5.

Capitolo II.

Il video d'artista dopo l'11 Settembre 2001

II.1 Video, memoria e controinformazione

L'attenzione verso il panorama della memoria da parte di chi lavora con il *medium* video è stata evidente sin da subito. Il fatto che i primi artisti che operavano in video fossero interessati a compilare delle banche dati di *videotapes* mostrava, secondo Marita Sturken, come vi fosse un'intenzione spontanea di preservare memorie visive diverse da quelle convenzionali.²¹⁹ La comparsa dei *videotapes* in arte ha costituito una forma aperta di memoria in formato tecnologico. Negli anni Settanta gli artisti che avevano scelto di lavorare in video aspiravano a costruire un *medium* adatto al racconto storico, pur trovandosi a dover affrontare la contraddizione tecnologica di un formato basato su di un'ininterrottibile flusso elettronico che, come per la televisione, evoca un eterno presente.²²⁰ Nonostante questo doppio ruolo di conservazione e perdita delle immagini, il video è diventato, secondo Marita Sturken, il *medium* attraverso il quale sono stati indagati i problemi della memoria, uno strumento che funziona a partire dal desiderio di ricordare il passato e per rendere presente ciò che è assente.²²¹ La fenomenologia del video d'artista si interseca con le ambizioni di politicizzazione dell'arte contemporanea in modo da creare quelle che lei stessa definisce "counter-images to nationalistic histories".²²² In queste produzioni:

memory is not seen as a depository of images to be excavated, but rather as an amorphous, ever-changing field of images. This memory is not about retrieval as much as it is about retelling and reconstruction. It is about acknowledging the impossibility of knowing what really happened, and a search for a means of telling. This is memory within a postmodern context, not destroyed but different, memory that is often disguised

²¹⁹ Pur tenendo conto delle difficoltà tecniche di preservazione delle *tapes* Marita Sturken porta ad esempio il lavoro dei *Raindance Collective* (Frank Gillette, Michael Shamberg, Ira Schneider e Paul Ryan) e dei *Videofreex* (David Cort, Mary Curtis Ratcliff e Parry Teasdale) che fecero un ampio uso della video camera *Sony Portapak* come strumenti di controproduzione culturale. M. Sturken, *The Politics of Video Memory...cit.*, p. 3; per quanto riguarda il problema della conservazione e delle *videotapes* si veda: C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Venezia, Silvana Editoriale, 2007.

²²⁰ F. Jameson, *Postmodernism; or The... , cit.*, pp. 70-71.

²²¹ M. Sturken, *The Politics of Video... , cit.*, p. 3.

²²² La Sturken prende in esame i lavori di Woody Vasulka, *Art of Memory* (1987) e *History and Memory* (1991), di Janice Tanaka *Memories from the Department of Amnesia* (1990) e *Who's Going to Pay for These Donuts, Anyway?* (1992), così come il lavoro di Jeanne Finley *Nomads at the 25 Door* (1991). Ibid. p. 3.

as forgetting.²²³

Le questioni concernenti la relazione tra memoria e tecnologia vengono a porsi sin dalla comparsa del video analogico (elettronico su supporto magnetico). Il recupero, la salvaguardia e la trasmissione della memoria sono obiettivi centrali nella *videotape Art of Memory* (1987) di Woody Vasulka, che rappresenta uno dei primi esempi in cui il video viene utilizzato per affrontare temi connessi alla storia.²²⁴ Sean Cubitt sostiene che il video ha agevolato sia un processo di ricordo che di dimenticanza, infatti, se la televisione con il suo sistema di trasmissione industriale ci fornisce dei contenuti destinati a scomparire, il video è di per sé predisposto alla memoria.²²⁵

La nascita del video però non ha semplificato né ha uniformato il lavoro sulla memoria. Il *medium* video, infatti, si è caratterizzato sin dalla sua nascita come “strumento particolare, poliedrico per natura, impossibile da definire in termini univoci”.²²⁶ Con il termine video non si definisce nessun tipo di produzione specifica ma si attribuiscono i caratteri del dispositivo – nell’accezione proposta da Giorgio Agamben – ad una forma di produzione culturale (Cfr. Introduzione nota. 1).²²⁷ I modi delle produzioni video a loro volta possono essere molteplici e non sempre identificabili con precisione.²²⁸ Una molteplicità non quantificabile che non può essere tracciata né contenutisticamente, né a partire da basi tecnologiche, così come sostiene Johannes Birringer (1998):

Even if we could accurately trace the technological history of video over the past three decades,

²²³ Ibid. p. 8.

²²⁴ M. Struken, *The Politics of Video...*, cit., p. 4.

²²⁵ Sean Cubitt studia il video sin dalla comparsa del medium in formato elettronico concentrando le sue ricerche nelle relazioni tra l'uso “domestico” della televisione e l'uso “artistico” della videoarte. S. Cubitt, *Timeshift: On Video...*, cit., p. 106

²²⁶ S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Milano, Costa&Nolan, 1999, p. 35

²²⁷ Per Agamben la definizione di dispositivo resta estremamente ampia: “qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi” G. Agamben, *Che cosa è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 22. Nelle pratiche artistiche – a partire dalla proliferazione dei formati installativi in video – la definizione ontologica di dispositivo porta con sé la descrizione della fruizione video. Delle forme in cui la ricezione del video può coincidere con un'esplorazione fisica dei lavori da parte del fruitore, dando luogo ad un'esperienza che necessariamente si realizza nel tempo (che può essere: dilatato, contratto, interrotto, ecc.) e in diverse spazialità: multiple (monitor, proiezione) e singole (nel caso della videoinstallazione lo spazio che ospita la proiezione è lo stesso spazio del video). A. M. Duguet, *Dispositivi*, in V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 262-263. Negli ultimi anni le posizioni di Raymond Bellour (2012) e Philippe Dubois (2011) ripropongono la questione del dispositivo. Bellour ne *La querelle des dispositifs* (2012) afferma sostanzialmente la necessità di distinguere il cinema dall'arte pur accettando la necessità di definire il cinema quale dispositivo. Una distinzione (quella tra arte e cinema) che secondo Dubois non sussiste e che pone oramai un confine dove confini ormai non esistono. In merito alla *querelle* si veda: R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinema – Installations, expositions*, Paris, P.O.L. 2012; F. Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2012.

²²⁸ Così come con la teoria dei generi cinematografici anche le produzioni video hanno una moltitudine variegata di modi. Per quanto riguarda il cinema Rick Altman propone una lettura del processo di generificazione in cui si sottolinea il dialogo tra la tradizione, che è insieme di contenuto, produttiva e teorica, con le tensioni e i problemi del cinema contemporaneo a proposito della nozione di genere. R. Altman, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999, trad. It., *Film/Genere*, Milano, V&P, 2005.

*video-making in the current context of transnational multimedia transmissions cannot be adequately captured, documented, or explained in a single language since the information on video is always a process potentially intermingling a plurality of image/sound repertoires which can be infinitely reprocessed and re-sited.*²²⁹

Con l'avvento del video e le prime sperimentazioni di Wolf Vostell e Nam June Paik il numero di produzioni in formato elettronico aumentò sensibilmente nel giro di pochi anni. La duttilità tecnica del mezzo ampliava gli spazi e i tempi della narrazione con degli esiti linguistici che esaltavano il *plan-séquence* che per André Bazin rappresenta il nocciolo estetico della modernità cinematografica,²³⁰ caratterizzandosi sin da subito per delle qualità polisemiche. Nel corso degli anni si è provato a catalogare e distinguere le tipologie o i modi della videoarte. Questa differenziazione si è fondata inizialmente su basi prettamente modali ed è avvenuta in ambito museale.²³¹ Nel 1975 René Berger, direttore del Musée cantonal des Beaux-Arts di Losanna, indicava sostanzialmente tre vie per il video: quella della video esplorazione del corpo, quella che punta a svelare gli inganni della rappresentazione e quella della video performance.²³² In occasione della mostra *Vidéo et confrontation vidéo* (1974) tenutasi al Musée d'Art Moderne di Parigi si operò una distinzione in quattro gruppi: il primo gruppo (dispositivo) prendeva in considerazione il dispositivo tecnologico quale oggetto tematico, il secondo gruppo (plasticità) conteneva i video le cui immagini avevano carattere ottico o cinetico, al terzo gruppo (rappresentazione) erano assegnati quei lavori con ascendenze narrative, al quarto gruppo (configurazione) erano associate le tipologie video più astratte e senza alcuna tangenza con gli elementi reali.²³³ Il gruppo definito di "rappresentazione" conteneva tutte quelle *tape* che mostravano dei punti di contatto con i film e con il linguaggio cinematografico.

Secondo Mario Costa (1990) nel gruppo dei video di "rappresentazione" si possono inserire quelle produzioni in formato elettronico "che ricostruiscono spazi rappresentativi e narrativi, e forme di tipo filmico".²³⁴ Video che raccontano una storia o che organizzano delle informazioni alla maniera dei documentari. Nel gruppo dei video di "rappresentazione" si trova l'archetipo delle produzioni

²²⁹ J. H. Birringer, *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1998, pp. 145-146.

²³⁰ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, trad. It., *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 74-83.

²³¹ V. Fagone, *L'immagine Video*, Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 167-172; M. Costa, *L'estetica dei media: avanguardia e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 253.

²³² R. Berger, *L'art vidéo*, Zürich, JPR, 2014, p. 40.

²³³ In merito alla mostra di Parigi al Musée d'Art Moderne si veda il numero di "Opus International" (1975) dedicato al video. *Dossier Video*, "Opus international" n. 54, Gennaio 1975. Oltre a queste distinzioni è da ricordare quella degli *Hot Video* e *Cold Video* in cui per *Hot* si implica la partecipazione dell'artista all'evento video e per *Cold* un video che documenta teatro danza performance e qualsiasi altra manifestazione di tipo artistico. M. Costa, *L'estetica dei media...*, cit., pp. 253-262. Un'altra macro-distinzione nell'ambito dei modi del video è quella proposta da Wulf Herzogenrath nel 1977 di: "video as mirror, video as documentary medium" e in fine di "video as electronic medium". D. Davis, A. Simons (a cura di), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge, MIT Press, 1977, p. 90.

²³⁴ M. Costa, *L'estetica dei media...*, cit., p. 254.

contemporanee che sono oggetto dell'analisi in corso, proprio a causa delle loro relazioni con il linguaggio cinematografico e della loro capacità di narrazione.²³⁵ L'analisi delle similitudini e delle differenze tra cinema e arte sono oggetto di numerosi studi che si diramano in diverse direzioni, nel nostro caso saranno prese in esame esclusivamente le relazioni, le similitudini e le differenze contenutistiche nella rappresentazione in video e quella in film.²³⁶

Questi video di "rappresentazione" assorbono molte delle pulsioni che erano state tipiche del cinema sperimentale e d'avanguardia e mantengono delle relazioni aperte e non dogmatiche con il documentario (Cfr. Capitolo III.3, p. 108). I legami stabilitisi tra video e cinema si basano sulla condivisione di aspetti metalinguistici e sul trasferimento di figure retoriche dal cinema al video. Nel processo di formazione della videoarte vi è sicuramente una continuità tra i linguaggi dell'arte e quelli del cinema d'artista e sperimentale, ma queste relazioni non sono di tipo lineare. Non si può affermare che vi sia stato un travaso dei linguaggi cinematografici nel video, ma va sostenuto, come fa Cosetta Saba (2007), che tra video e cinema vi sia stata "un'intersezione mobile".²³⁷ La ricostruzione storica delle caratteristiche della forma video può aiutare a comprendere in che modo le forme del narrare si siano evolute nel corso degli ultimi anni, dalla comparsa dei primi strumenti di registrazione dell'immagine elettronica su supporto magnetico, sino alle odierne tecnologie digitali. Gli artisti hanno iniziato a sfruttare le potenzialità dei dispositivi elettronici indicando agli spettatori e alle spettatrici un modo di guardare il mondo sotto coordinate diverse da quelle della rappresentazione

²³⁵ Il video dei primordi ha una stretta relazione soprattutto con alcune forme di cinematografia di neoavanguardia che Vittorio Fagone chiama "cinema d'artista". V. Fagone, *L'immagine Video*, cit. Il video però, stando a quanto afferma Jameson (1991) può essere sia molto vicino ma anche diametralmente diverso dal film. Il filosofo americano porta ad esempio le parole di Franz Kafka che, parlando delle traduzioni dall'Yiddish al Tedesco, sosteneva che la vicinanza delle due lingue impediva qualsiasi tipo di traduzione soddisfacente. Per Jameson il concetto di videoarte sostituisce quello del film quale concetto rappresentativo dell'età che egli definisce del tardo capitalismo. Il video può essere considerato come costituito da "multiple dimensions of the material, the social, and the aesthetic" F. Jameson, *Postmodernism or The...*, cit., pp. 67-70.

²³⁶ *L'effet cinéma* è una formulazione di Philippe Dubois che mette l'accento sul fenomeno delle relazioni tra cinema e arte contemporanea rivendicando una "nuova" vitalità del cinema in relazione alle forme e alle tipologie delle immagini in movimento dell'arte contemporanea. P. Dubois, *Un 'effet cinéma dans l'art contemporain*, "Cinéma & Cie. International Film Studies Journal", n. 8, 2006, p. 16. Per una panoramica se pur parziale sugli studi delle relazioni tra cinema e arte si guardi: E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013; P. Dubois, (a cura di), *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Art*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal", n. 8, Fall 2006; Id., (a cura di), *Cinéma et art contemporain II / Cinema and Contemporary Visual Art II*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal", n. 10, Spring 2008; P. Dubois, J. Verraes (a cura di), *Cinéma et art contemporain III/ Cinema and Contemporary Visual Art III*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal" n. 12, Spring 2009; S. Lischi, *Film da percorrere: l'installazione "cinematografata"*, "Predella", n. 31, 2012; Id., *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia* in "Bianco e Nero" n. 1/2 anno 2001 pp. 73-85.; Id., *Cinema e video: riletture, riscritture*, in V. Zagarrío, (a cura di), *Cinema TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Torino, Lindau, 2004, pp. 193-200.; F. Federici, C. Saba, (a cura di), *Cinéma: Immersivité. Surface, Exposition*, Udine Campanotto Editore, 2013; C. Saba, C. Poian, (a cura di), *Unstable Cinema – Film and Contemporary Visual Art*, Udine, Campanotto Editore, 2007; R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism Rosalind Krauss October*, vol. 1., Spring, 1976, trad., It., *Il video, l'estetica del narcisismo* in V. Valentini, (a cura di), *Allo specchio*, Roma Lithos 1998 pp. 50-58.

²³⁷ C. Saba, *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e 'riattualizzazione'*. in Id., (a cura di) *Arte in Videotape*, cit., p. 22.

canonica.²³⁸ Il video ha introdotto nuove relazioni spazio-temporali in cui è impossibile definire un ordine di tipo prospettico, o dei ritmi di scorrimento.²³⁹ Tutto ciò si è riflesso in produzioni, che non hanno formati o generi e per cui è impossibile individuare un repertorio classificatorio basato sulla durata, inficiando di conseguenza le categorie di cortometraggio, mediometraggio o lungometraggio.²⁴⁰ Questa idiosincrasia per i formati e i generi, fa sì, secondo Valentina Valentini (2005), che il video cancelli lo scarto fra il tempo del discorso e quello della storia, spostando “la materia audiovisuale in un senza tempo che è dello spazio mentale”.²⁴¹ Il concetto di “spazio mentale” elaborato da Valentina Valentini tornerà utile nel momento in cui si vedrà in che modo il video è in grado di instaurare legami con un fuori da sé. Uno spostamento che favorisce la partecipazione del pubblico al racconto che si compie e si completa solo mediante l’interazione tra le parti (Cfr. Capitolo III.2, pp. 97-98). La natura partecipativa di queste strategie narrative in video rende quindi la proliferazione delle storie e dei punti di vista un dato potenzialmente realizzabile che porta con sé conseguenze innanzitutto politiche.

Da quanto si è visto il video ha agevolato un cambiamento radicale per la veicolazione dei contenuti. Nello studio di questi cambiamenti è interessante sottolineare in che modo l’ampliamento delle possibilità di rappresentazione e narrazione dei fatti abbia incentivato e facilitato forme di contestazione alle istituzioni del potere:

*The argument was not only about producing new form for new content, it was also about changing the nature of the relationship between reader and literary text, between spectator and spectacle, and the changing of this relationship was itself premised upon new ways of thinking about the relationship between art (or more generally “representation”) and reality.*²⁴²

Negli Stati Uniti chi si avviava a riformare la rappresentazione della realtà mediante il video, reagiva allo strapotere della Televisione quale strumento di controllo delle masse e contenitore di messaggi pubblicitari connessi al mercato. Con il lancio della prima SONY Portapak²⁴³ il cambiamento tecnologico finì per agevolare un sentimento di protesta che in artisti e attivisti si concretizzò con la *counter-information* (controinformazione) dei fatti di cronaca e degli eventi

²³⁸ Il video ha permesso di superare alcuni limiti della rappresentazione cinematografica in film, mediante il video è stato possibile rivolgersi direttamente allo spettatore o a se stessi, si è trasgredita alla norma della non frontalità dello sguardo in macchina o all’uso della prima persona e del discorso libero diretto. V. Valentini, *Le forme del narrare nel video*, “CloseUp”, n. 17, 2005, pp. 93.

²³⁹ Ibid. p. 92.

²⁴⁰ Ivi.

²⁴¹ Ibid. p. 93.

²⁴² S. Harvey, *May ‘68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978, p. 56.

²⁴³ Il “Portapak” è una camera elettronica con videoregistratore portatile presentata nel 1965 dall’azienda giapponese SONY. I primi modelli furono messi in commercio negli USA nel 1967 e in Europa nel 1969.

storici.²⁴⁴ Il video si è prestato e si presta alla frammentazione e alla proliferazione di modi e narrazioni. Con lo sviluppo della tecnologia video analogica (elettronico) le potenzialità a basso costo dei meccanismi di produzione e la duttilità delle nuove videocamere portatili ampliarono anche le possibilità di girare immagini in movimento con camera a mano. Parallelamente alle evoluzioni tecniche maturava negli artisti la consapevolezza che i mezzi di informazione potevano essere strumenti di cambiamento sociale più potenti della politica stessa, inducendo questi a guardare con interesse all'ambito dell'informazione televisiva. Impressione confermata nelle parole dell'artista Hermine Freed che aveva individuato nell'interesse per la comunicazione un legame fondamentale tra l'arte e la televisione e quindi nuove possibilità per l'arte di sfruttare la televisione quale forte veicolo di comunicazione.²⁴⁵

Sin dai primi contributi teorici riguardanti il video, come quello di Michael Shamberg (1971), si era avuta l'impressione che il nuovo *medium* di registrazione dell'immagine in movimento potesse essere in grado di ristrutturare teoricamente il concetto di televisione e garantire un'informazione più accessibile e pluralistica.²⁴⁶ La radice tecnologica comune del video elettronico e della televisione ha rappresentato un primo elemento di contatto, ma di certo non l'unico elemento di convergenza tra la videoarte e la televisione.²⁴⁷ Molti artisti, soprattutto negli anni Settanta, hanno lavorato attivamente a produzioni televisive sino ad occuparne il palinsesto. Queste radici comuni sono rimaste in qualche modo quale corredo identitario del video d'arte contemporaneo digitale, anche dopo il naufragio e l'interruzione di molte delle sperimentazioni tra videoarte e televisione.²⁴⁸

Oltre ai fattori tecnologici è però necessario rimarcare come siano soprattutto le potenzialità socio culturali del *mass medium* televisivo ad affascinare un ampio numero di artisti contemporanei. Tra i primi esempi di questo fenomeno si può annoverare il video di Martha Rosler, *Semiotics of the*

²⁴⁴ K. Horsfield, *Busting the Tube: A Brief History of Video Art*, in K. Horsfield, L. Hilderbrand, (a cura di), *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*, Philadelphia, Temple University Press, 2006, p. 5.

²⁴⁵ H. Freed, *Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?*, in I. Schneider, B. Korot (a cura di), *Video Art: An Anthology*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976. pp. 210-213.

²⁴⁶ *Guerrilla Television* (1971) può essere considerato un manifesto per il video-attivismo. Il testo si compone di due parti, nella prima vi sono delle istruzioni sull'ideologia dell'informazione, mentre nella seconda vi sono dei suggerimenti pratici su come utilizzare tecnicamente il video. M. Shamberg, *Guerrilla Television*, New York, Henry Holt & Company, 1971.

²⁴⁷ Questo flusso di energia viene solitamente mascherato nelle trasmissioni televisive, mostrarlo corrisponderebbe ad ammettere un errore, mentre è stato utilizzato come elemento linguistico in molte delle produzioni video. M. Lazzarato, *Video, Flows and Real Time*, in T. Leighton (a cura di), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, Afterall, 2008, pp. 283-285.

²⁴⁸ All'interno di una sconfinata bibliografica sulla storia delle relazioni tra la TV e il video si veda tra gli altri: D. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, in D. Hall, S. Jo Fifer, (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture 1990, pp. 51-71; K. R. Huffman, *Video Art: What's TV Got To Do With It*, in *Ibid.* p. 81-90. In Italia si segnalano gli studi di M. Maria Gazzano: M. M. Gazzano, *Raisat. Una Esperienza Di Interazione Tra Artisti, Nuove Tecnologie E Programmazione Progettuale Della Televisione Pubblica Italiana*, in S. Bordini, (a cura di), *Videoarte e Arte. Tracce Per Una Storia*, Roma, Lithos, 1995; M. M. Gazzano, *Tra Neotelevisione, Arti Elettroniche E Democrazia*, in M. Pecchioli (a cura di), *Neo-Tv: Paradigmi Della Comunicazione Globale*, Milano, Costa e Nolan, 2005.

Kitchen, (1975) in cui l'artista presenta se stessa nel *cliché* della moglie casalinga impegnata a rimette in scena una tipica trasmissione televisiva dedicata alla cucina. Un dispositivo che dà alla Rosler “the opportunity to do work that falls into a natural dialectic with TV itself”.²⁴⁹ *Semiotics of the Kitchen* è uno dei primi esempi in cui l'informazione, in questo caso l'informazione culinaria, viene messa in discussione e in cui se ne critica la natura pregiudiziale. Una critica che nel lavoro *This is a Television Receiver* (1976) del britannico David Hall, si direziona direttamente all'universo delle news e in cui Richard Baker, noto giornalista e voce della BBC, descrive i paradossi essenziali delle funzioni reali e immaginarie dello stesso televisore in cui appare sotto forma di immagine a monitor. Nel lavoro di David Hall si assiste al tentativo di commentare lo spazio immaginario dell'informazione televisiva, mostrando la materialità elettronica della trasmissione. A tale proposito Mark Wilcox (1984) sostiene che:

*This figure of authority is reduced to what, in essence, he is a series of pulsating patterns of light on the surface of a glass screen. In this way, paradoxically, the verbal statement is realised by its own disintegration, along with that of the image. The illusion of both transparency and of power are shattered. This is deconstruction in its primary, irreductable form; only by remembering these important lessons have artists subsequently been able to venture out of the enclosure of self-reflexivity and into the perilous world of representation and narrative.*²⁵⁰

L'utilizzo delle prime videocamere offriva quindi una maggiore libertà creativa e un abbassamento dei costi di produzione rispetto agli standard cinematografici.²⁵¹ Il video diviene onnipresente nella storia delle immagini della contemporaneità, con una tecnologia malleabile ad un ampio numero di possibilità di utilizzo: dalle applicazioni semplicistiche dello strumento di registrazione, fino all'*hacking* tecnologico in cui il *device* viene letteralmente fatto a pezzi (*to hack*) per poterne sfruttare potenzialità tecniche ed estetiche. Il *medium* acquisisce negli anni sempre più importanza in funzione di documentazione capillare dei fatti di cronaca e di conseguenza degli avvenimenti politicamente rilevanti.²⁵² Negli ultimi decenni si è visto, per esempio, come gli *home*

²⁴⁹ M. Rosler. *For an Art Against the Mythology of Everyday Life*, “Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal” n. 23, June-July 1979.

²⁵⁰ M. Wilcox, *De-construct, Subverting Television: a three part programme of British video art*, London, Arts Council of Great Britain 1984.

²⁵¹ L. Durante, *Quarantanni di arte elettrica alla Biennale di Venezia 1968-2007: dal videotape a internet* in C. Saba (a cura di) *Arte in Videotape*, cit., pp. 214-215.

²⁵² L'incremento delle circostanze in cui il *home video* divengono strumenti di documentazione per avvenimenti importanti, coincide con la diffusione capillare delle videocamere. Dalla fine degli anni Ottanta sino all'11 settembre la videocamera diviene lo strumento con cui sono stati registrati eventi di rilevanza storica. Dal processo sommario al dittatore rumeno Nicolae Ceaușescu e sua moglie Elena, ai video amatoriali dei turisti occidentali a Kuwait City durante l'inizio della prima guerra del Golfo il 2 agosto 1990, sino alla *tapes* della video *postcard* dell'immigrato ceco Pavel Hlava che accidentalmente riprende lo schianto del primo di aereo sul WTC, il Boeing 767 del volo American Airlines 11. Per questo motivo gli *home video* possono essere considerati *mnemonic device*. H. Westgeest, *Video Art Theory. A*

made video hanno occasionalmente e casualmente svolto funzione documentaria (Cfr. Capitolo II.2, p. 60). Nella costellazione delle tipologie video, quelli prodotti amatorialmente si sono sempre più spesso andati a sovrapporre per funzione, alle produzioni provenienti dall'ambito dell'attivismo politico e della contro-informazione (*alternative television*) o al video d'arte stesso.²⁵³

Il video quindi si propone come strumento di democratizzazione, agevolando un'apertura dell'arte verso l'intera società con dei lavori di denuncia incentrati di volta in volta su temi sociali come la crisi dell'AIDS, il diritto all'aborto o la condizione delle comunità omosessuali.²⁵⁴ Una modalità di produzione artistica in cui la comunicazione si compiva solo a contatto con l'altro²⁵⁵ e in cui le potenzialità del *medium* venivano individuate nella capacità/possibilità di interloquire con lo spettatore mettendone in questione la posizione.²⁵⁶ Con la videoarte il pubblico si trova ad essere catturato divenendo oggetto e soggetto dell'installazione. Una condizione di interazione che Jean Baudrillard ha definito "stadio video" ovvero una circostanza specifica in cui lo spettatore vede se stesso rappresentato fuori da sé.²⁵⁷ Una forza centrifuga capace di demandare verso l'esterno, nello

Comparative Approach, Malden-Oxford, John Wiley & Sons, Inc, 2016, p. 69. A questi vanno sommati i fatti registrati in video in ambito televisivo a partire dai primi anni Ottanta (sino alla fine degli anni Settanta il materiale per le news televisive veniva girato e registrato su pellicola), come l'esplosione del *Challenger Space Shuttle* (STS-51-L) il 28 gennaio 1986, gli scontri di Piazza Tiananmen a Pechino 5 Giugno 1989, la caduta del Muro di Berlino il 9 Novembre 1989, i bombardamenti notturni della Prima Guerra nel Golfo, solo per menzionare quelli più rilevanti. M. Sturken, *The Politics of Video Memory...*, cit., p. 3.

²⁵³ Secondo Deirdre Boyle negli anni Settanta era quasi impossibile operare una distinzione tra i video d'arte e quelli di attivismo, D. Boyle, *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York, Oxford University Press, 1997. Caso simile è anche quello del curatore italiano Marco Scotini che nel progetto di mostra itinerante *Disobedience Archive* (2005-) associa le prime produzioni artistiche di immagini elettroniche degli anni Settanta a quelle del video di protesta.

²⁵⁴ Diversi lavori video rivendicano, pur conservando una dimensione intima, il diritto a trattare temi e questioni di *gender* come nei lavori di Sadie Benning, Tom Rubnitz, Isaac Julien e Gillian Wearing, mentre in Asia cominciava a diventare centrale la questione della donna con i lavori di Trinh T. Minh-ha e Shirin Neshat.

²⁵⁵ In questo caso con il termine videoarte si tiene in considerazione un ambito limitato della produzione video. Si accoglie la definizione di Frank Popper, che identifica i lavori di videoarte come quelli prodotti mediante l'uso di telecamere, monitor e registratori nel periodo che va dal 1968 al 1990. Caratteristica peculiare di queste video-sculture (video usato nella sua forma plastica), video-ambienti (spazio interattivo del video), o video-installazioni, è l'utilizzo di una tecnologia foto-chimica per la registrazione dell'immagine su nastro magnetico. Cfr. F. Popper, *Art in the Electronic Age*, London, Thames and Hudson Ltd., 1993, p. 55. Il termine videoarte viene messo in discussione dagli studiosi di discipline audiovisive che problematizzano la presenza il suffisso arte (art) il quale orienterebbe le discipline verso il dominio delle arti visivo-figurative. A videoarte si preferisce spesso il termine generico video il quale può essere ricondotto, per aspetti linguistici e stilistici al cinema sperimentale. In merito a questa distinzione si veda: R. Bellour, A. M. Duguet, (a cura di), *Vidéo*, "Communications", n. 48, 1988; R. Albertini, S. Lischi, (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988; G. Youngblood, *Metaphysical Structuralism. The Videotapes of Bill Viola*, *Millennium*, "Film Journal", n. 20-21, 1988; D. Hall, S. J. Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An...cit.*; S. Lischi, (a cura di), *Cine ma video*, Pisa, ETS, 1996; Id., *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Edizioni Bianco & Nero, 2001; Id., *Il linguaggio del video*, Roma, Carrocci, 2005; M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Roma, Exòrma, 2012; Id., (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali*, "Bianco e Nero", n. 554-555, 2006. V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. 1986/1995*, Roma, Gangemi, 1996; Per quanto riguarda invece il termine video installazione si veda M. Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between*, in D. Hall, S. J. Fifer (a cura di), *Illuminating Video: An ...cit.*, p. 154.

²⁵⁶ Per quanto riguarda il rapporto tra il video e l'immagine del sé si faccia riferimento a M. Senaldi, *Enjoy! Il godimento Estetico*, Roma, Meltemi, 2003, p. 36.

²⁵⁷ Per la locuzione "stadio video" si veda J. Baudrillard, *Videosfera e soggetto frattale*, in AA.VV., *Videocultura di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1989.

spazio dello spettatore, il compimento della rappresentazione.²⁵⁸ Il pubblico del video è stato, sin dagli anni delle prime sperimentazioni di videoarte, stimolato a prendere parte al meccanismo di rappresentazione. Questa condizione di immersione nel meccanismo del *medium* è divenuta negli anni una sorta di codice genetico del video, una caratteristica che ha resistito alle mutazioni del linguaggio perdurando nel tempo e strutturandosi peculiarmente mediante forme trasversali di attivismo politico. Dai primi tentativi in seno alla produzione video finalizzati alla creazione di un apparato alternativo a quello delle *storie* “prodotte” dalle trasmissioni televisive, si è passati negli anni a una vera e propria problematizzazione della narrazione storica. Nei paragrafi a seguire si vedrà in che modo l’“eredità” di controinformazione del *medium* video sia riemersa in relazione al racconto dell’evento mediatico dell’11 settembre e come gli apparati narrativi alternativi abbiano trovato spazio negli odierni racconti per immagini in movimento in arte. Si rifletterà quindi su “opere” di artisti che non necessariamente si sono interrogati sull’evento specifico, ma i cui contributi possono essere classificati e/o inseriti nel *climate* di allarme post-11 settembre. La funzione di contro-narrazione storica delle produzioni video verrà mostrata nella sua azione anti istituzionale non rispetto agli studi storiografici – da cui ha invece attinto – ma in contrasto con il panorama politico e massmediatico dominato dal ricorso alla spettacolarità della memoria e dall’uniformazione dei messaggi. Un percorso che ritornerà spesso sul tema della pluralità delle rappresentazioni e sulla funzione dei *mass media* nell’elaborazione e costruzione della realtà. I paragrafi a seguire si propongono di accogliere gli stimoli teorici del capitolo precedente, proponendone altri in relazione alla tipologia dell’evento 11 settembre e alla lunga scia dei suoi effetti.

II.2. L’11 settembre 2001 come evento mediatico: sincronia dell’immagine e amnesia collettiva

Negli anni Settanta, a seguito di una serie di cambiamenti sociali, economici e culturali lo storico francese Pierre Nora pubblicava un articolo dal titolo emblematico: *Le retour del’événement* (1974).²⁵⁹ L’articolo reagiva in qualche modo alla teoria storica della scuola delle *Annales* e alla

²⁵⁸ Secondo Dubois il video funziona come un modo per pensare l’immagine, una forma che pensa. F. Dubois, *La Question vidéo...*, cit., p. 1.

²⁵⁹ P. Nora, *Le retour del’événement*, in Id., J. Le Goff, *Faire del’histoire. Nouveaux Problèmes*, Paris, Gallimard. Trad. It. *Il ritorno dell’avvenimento*, in Id., J. Le Goff (a cura di), *Fare storia*, cit. pp. 139-158.

concezione della storia intesa come “lunga durata” (Cfr. Capitolo I.1, p. 6). L’evento a cui Nora si riferisce e di cui dichiara il ritorno, non è però lo stesso evento contro cui gli annalisti avevano combattuto la loro battaglia teorica, ovvero quello della storia evenemenziale e del positivismo, ma qualcosa di completamente diverso.²⁶⁰ In questa parte della ricerca, dopo aver provato ad affrontare le tappe evolutive della formazione storiografica e individuato alcune peculiarità del *medium* video, si proverà a capovolgere i termini del discorso mostrando in che modo un evento come l’11 settembre abbia condizionato il ritorno di interesse verso i temi della storia. Si proverà quindi a tratteggiare le relazioni tra le tendenze connesse a quello che si è definito *Historiographic Turn in Art* e il clima politico susseguente agli attacchi terroristici del 2001. Nei paragrafi a seguire si descriverà le specificità dell’11 settembre nel panorama contemporaneo in relazione alla produzione massmediatica e alle strutture politiche istituzionali, introducendo teoricamente la funzione strategica dell’immagine nell’agenda politica occidentale e in modo particolare nella politica degli Stati Uniti d’America.²⁶¹ L’obiettivo centrale di questa parte della ricerca sarà quello di mostrare il modo in cui la produzione di immagini in movimento in arte contemporanea si sia riaffacciata alla storia per poter contravvenire alla sostanziale banalizzazione dei contenuti del passato operata dai *corporate media* in combutta con le strutture di potere politico dominante. Si intende quindi inserire la massiccia produzione di video di ricerca storica all’interno di un contesto socio politico ben definito e provare a sottolinearne la sua natura di strumento storiografico alternativo. Un tentativo che vuole essere anche un modo per descrivere l’intento dell’arte contemporanea di ampliare la discussione critica sul post-11 settembre e sulle informazioni insite nelle immagini mediatiche nell’era della Guerra al Terrore.²⁶²

A livello etimologico il termine evento (*event* in inglese, *événement* in francese) deriva dal latino *eventus*, da *evenire* e si riferisce a qualcosa di compiuto, qualcosa che ha un esito o un risultato. In italiano potrebbe essere associabile al participio passato del verbo “fare” e quindi a un “fatto”. L’evento è però un “fatto” che ha la particolarità di produrre una discontinuità. In grado di rompere la continuità della storia. Non si tratta quindi di qualcosa che è semplicemente accaduto, che si è

²⁶⁰ Secondo Michele di Martino la filosofia contemporanea ha iniziato a dibattere la questione dell’evento a partire dalla fine del XIX secolo, in concomitanza con la messa in discussione filosofica della storia della metafisica classica. La nozione di evento che risulta da questo dibattito è diversa (rispetto all’accezione di accadimento/fatto) in quanto molto più problematica. M. Di Martino, *Introduzione, il ritorno dell’evento*, in Id., (a cura di), *La questione dell’evento nella filosofia contemporanea*, Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 13-16.

²⁶¹ Si presterà particolare attenzione all’11 settembre quale *media event* così come sostiene lo studioso di *media* e comunicazione giornalistica, Yahya R. Kamalipour, che ha definito l’11 settembre come qualcosa che: “shattered the perceived invincibility and invulnerability of America”. Y. R. Kamalipour, *Foreword*, in T. Pludowski (a cura di), *How the World’s News Reacted to 9/11: Essays om Around the Globe*, Spokane, Washington, Marquette Books, 2007, p. 21.

²⁶² La tesi qui avanzata si basa sull’incapacità dell’immagine mediatica di produrre conoscenza oppure, come sottolineato da Marco Belpoliti: “Le numerose immagini e parole che possediamo – fotografie, filmati, registrazioni audio testimonianze scritte – di questo evento (...) rivelano l’impossibilità di rappresentare l’evento e la sua enormità” M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005, p. 50.

compiuto, di un semplice accadimento, ma di un e vero e proprio punto di svolta, qualcosa che porta con sé una novità non riconducibile al “prima” e in grado di creare uno spartiacque tra il “prima” e il “dopo”.²⁶³ Nel prosieguo del paragrafo si proverà a indagare questa definizione in merito alla specifica monumentalità mediatica dell'11 settembre, con l'intento di comprendere che tipo di cambiamenti si sono generati a partire da quel dato evento.²⁶⁴ Il centro del discorso non risiederà quindi nell'individuazione di una possibile definizione di evento che, a causa delle oscillazioni di significato del termine e per le sue numerose sfumature,²⁶⁵ sembra essere un esercizio fine a se stesso, ma piuttosto nel comprendere i meccanismi di mutevolezza dell'evento. Lo storico francese Pierre Nora inizia i suoi studi sull'evento riportandolo all'interno della struttura generale della storia. Qualcosa che è allo stesso tempo parte integrante del flusso cronologico ma che ne rimarca i momenti di discontinuità.²⁶⁶ Nora, testimone oculare del Maggio 68', si interroga sulle modalità di produzione e di percezione dell'evento anche a partire dalla sua trama e dalle possibilità della sua diffusione attraverso i *media*.²⁶⁷ Lo storico testa in prima persona in che modo la circolazione delle informazioni e l'accelerazione del loro ritmo, rendano possibile una dilatazione della disciplina storica. Un sentimento che egli stesso definisce come l'“effusione di un sentimento storico di fondo”.²⁶⁸ Nella storiografia degli anni Settanta quindi si iniziava a prendere atto dell'esistenza di un nuovo tipo di evento, di qualcosa non creato dalla storia ma dallo storico e che, grazie ai *media* di allora, iniziava a produrre effetti su di una scala sempre più ampia.²⁶⁹

Sulla scia della riflessione di Pierre Nora il caso dell'11 settembre potrà essere sezionato in modo tale da distinguere il dato sconcertante dell'evento – qualcosa di per sé stupefacente, singolare

²⁶³ M. Di Martino, *Introduzione, il ritorno dell'evento*, cit., pp. 11-13.

²⁶⁴ La scelta di nominare la catastrofe degli attacchi terroristici al *World Trade Center* e al Pentagono con la datazione dell'11 settembre mira, secondo Jacques Derrida, sia a dare una monumentalità storica a quanto accaduto rispecchiando paradossalmente sia la volontà dei *mass media* occidentali che quella dei terroristi, ma allo stesso tempo rimarca l'impossibilità di rappresentare e spiegare ciò a cui si è assistito. G. Borradori, *Filosofia del terrore...*, cit., p. 34; pp. 93-115.

²⁶⁵ Slavoj Žižek sostiene che la nozione di evento è di per sé ambigua “con ben più di cinquanta sfumature”. S. Žižek, *Evento*, Milano, UTET, 2014, p. 7.

²⁶⁶ P. Nora, *Il ritorno dell'avvenimento*, cit., p. 140.

²⁶⁷ Pierre Nora assiste agli scontri del Maggio del 1968 dal suo appartamento parigino dove accoglie un cronista della radio *Europe 1* iniziando da quel momento una riflessione personale sulle possibilità della radio di diffondere immediatamente, in tutta la Francia, ciò che sta accadendo a Parigi. F. Dosse, *Il ritorno dell'evento come dato complesso alla prova della pluridisciplinarietà*, in B. Maj (a cura di), “Discipline Filosofiche” *Tempo e temporalità storica*, XXII 2012-1, pp. 80-81.

²⁶⁸ P. Nora, *De l'histoire contemporaine au présent historique*, in IHTP, *Ecrire l'histoire du temps présent*, Paris CNRS Éditions, 1993, p. 45, trad. It., in F. Dosse, *Il ritorno dell'evento come...*cit., p. 87.

²⁶⁹ J. Le Goff, J. P. Vernant, *Dialogo sulla storia*, Bari, la Terza, 2015, p. 35.

e soprattutto imprevedibile²⁷⁰ – dalla sua manifestazione mediatica mondiale.²⁷¹ L'11 settembre verrà analizzato nel suo passaggio attraverso i *mass media* perché la sua scia, le tracce del suo racconto e l'insieme delle storie costituite a margine, rappresentano un apparato paratestuale indispensabile per comprendere e spiegare la tipologia di quell'evento.²⁷² Questa forma di analisi tiene in considerazione la natura problematica della nozione di evento, qualcosa che emerge in maniera evidente nel lavoro di Martin Heidegger sull'essere. Il filosofo tedesco pone in linea di continuità la domanda sull'essere con quella sulla storicità, infatti, per Heidegger l'essere, smessa la sua veste di ente (metafisico), si manifesta nel suo proprio accadere, nella sua evenemenzialità.²⁷³ L'*Ereignis* (evento) non è il “fatto” fenomenico singolare, ma l'evento della fenomenalità, il modo in cui ciò che è avvenuto si ostende.²⁷⁴ Non è questo il luogo per approfondire il pensiero heideggeriano sull'evento,²⁷⁵ ma basterà rimarcare che con Heidegger diviene necessario prestare attenzione allo studio di quanto rimane celato dalle apparenze piuttosto che a quello che si rende evidente. L'analisi dell'accadimento non può e non deve limitarsi all'oggetto dell'11 settembre, ma piuttosto, all'ambiente dell'esperienza (*Erfahrung*) di quell'evento.²⁷⁶ Qualcosa che diviene possibile grazie al

²⁷⁰ In merito all'imprevedibilità – quale condizione tipica dell'evento – va sottolineato la puntualizzazione di Jacques Derrida a proposito dell'11 settembre. Per il filosofo gli attacchi terroristici non erano del tutto imprevedibili visto che le *Twin Towers* erano già state oggetto di un attentato terroristico il 23 febbraio 1993. Nonostante ciò Derrida riconosce nell'11 settembre qualcosa dell'evento perché: “ogni volta che qualcosa accade, e anche nella più banale esperienza quotidiana, c'è una parte d'evento e di singolare imprevedibilità: ogni istante segna un evento, come anche tutto ciò che è altro, ogni nascita e ogni morte” G. Borradori. *Filosofia del terrore...* cit., p. 52.

²⁷¹ Secondo Jürgen Habermas, l'esperienza dell'11 settembre è stata doppiamente unica, sia per i newyorchesi, costretti a convivere con la tragedia e sia per gli spettatori televisivi sparsi per il mondo. La copertura mediatica dell'11 settembre rappresenta per Habermas il “primo evento storico mondiale” che trasforma il pubblico in “testimone oculare universale”. *Ibid.* p. 52.

²⁷² Secondo Jean Baudrillard sarebbe impossibile distinguere l'evento dell'11 settembre dalla sua immersione nei *media* perché senza *media* non vi sarebbe stata violenza. J. Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, “Monde” 3, Novembre, 2001, trad. It., *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina Editore, 2002, p. 41.

²⁷³ Evento dinamico è un movimento, perché l'essere degli enti non è qualcosa di statico, di dato per assodato, ma l'azione che si dispiega temporalmente. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, HGA 1927, trad. It. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005, p. 390.

²⁷⁴ L'analisi etimologica del termine *Ereignis* mostra delle notevoli difficoltà ma è alquanto chiarificatrice della complessità a cui Heidegger associa la nozione di evento. Il filosofo collega il termine *Ereignis* a due verbi, nel primo caso in maniera arbitraria egli associa il termine a *sich ereignen* (accadere) e nel secondo caso alla sua etimologia autentica *eräugen* (adocchiare, gettare uno sguardo su, oppure mostrare, esibire, ostendere, portare o mettere sotto gli occhi). Nonostante *Sich ereignen* abbia la radice *eign-* (proprio) Heidegger utilizza il verbo in forma non riflessiva e in senso transitivo privilegiando l'accezione di far avvenire. Seguendo questo procedimento possiamo sintetizzare che *Ereignis* esplicita il legame tra l'evento e l'ambito del manifestare del rendere evidente/visibile. Per l'analisi etimologica del termine si veda la voce *Ereignis* in *Enciclopedia Filosofica*, Milano, Bompiani, vol. IV, pp. 3535-35336. Si veda inoltre la descrizione datane da Roberto Terzi. R. Terzi, *Esperienza o tautologia? La questione dell'evento in Heidegger*, in M. Di Martino (a cura di), *La questione dell'evento...*, cit., p.100, n. 5.

²⁷⁵ Nel saggio di Roberto Terzi la domanda sulla questione dell'evento in Heidegger resta aperta, l'autore conclude affermando una sostanziale “indecidibilità” sulla cosa, perché l'evento è in fine qualcosa di cui possiamo fare esperienza, ma che non si presta ad una piena comprensione: “Il carattere problematico di diversi testi tardi di Heidegger è invece proprio la loro tendenza ad arrestarsi nell'indecidibile come tale, rappresentato in modo emblematico dalla tautologia *das Ereignis ereignet* – ad arrestarsi quindi nell'indecisione tra la meditazione insistente ma paralizzata su questa tautologia e la sua messa in opera in un nuovo pensiero”. *Ibid.* p. 127.

²⁷⁶ Heidegger distingue tra *Erlebnis* (l'esperienza vissuta) dall'*Erfahrung* (esperienza). Queste due azioni differiscono sostanzialmente nel fare esperienza (*Erlebnis*) e nell'aver esperienza (*Erfahrung*). M. De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, postmediabooks, 2013, p. 38.

senso di ciò che si è esperito, che in Heidegger si configura mediante la percezione della vista. L'esperienza mediante l'immagine permette di stabilire un rapporto con le forme con cui ci si confronta.²⁷⁷ E così quindi “non è successo che la realtà sia entrata nella nostra immagine, ma che l'immagine sia entrata e abbia sconvolto la realtà”.²⁷⁸ L'11 settembre sembra essere l'occasione storica sintomatica di questa tipologia di esperienza che Jacques Derrida ha definito come qualcosa di “impossibile” che diviene possibile,²⁷⁹ sintomo di un “processo autoimmunitario”.²⁸⁰ L'evento irrompe in maniera “mostruosa”, la sua complessità oltrepassa i limiti delle capacità dell'uomo di conoscerlo e di rappresentarlo, tanto complesso da non essere nemmeno nominabile. La produzione mediatica, la trasmissione televisiva e la narrazione giornalistica, sono parte costitutiva di quella che Derrida distingue come l'impressione dell'evento.²⁸¹ I *mass media* hanno contribuito all'“artefattualità” dell'11 settembre, a una produzione artificiosa in cui la rappresentazione non può essere discinta dai fatti accaduti.²⁸² Il racconto mediatico è sempre il risultato di una scelta a partire dai materiali del reale. Qualsiasi cosa trasmessa come immagine in movimento è frutto di una produzione cinematografica.²⁸³ Seguendo la linea tracciata da Derrida e privilegiando il lato visivo dell'organizzazione artefatta di quanto accaduto l'11 settembre, diviene necessario “guardare” da vicino alle immagini e quindi all'impressione dell'evento, provando a sezionarle nella loro “natura” televisiva e tentando di comprendere a che regime iconico queste appartengono.

A partire dalla tavola sinottica delle trasmissioni televisive mondiali del giorno 11 settembre 2001, raccolte nella sezione *Understanding 9/11: A Television News Archive* di *Internet Archive*, è possibile ricostruire tipologia e tempistica delle immagini in video trasmesse dai *networks* americani e di altri continenti.²⁸⁴ In questa breve ricostruzione si prenderanno in considerazione esclusivamente

²⁷⁷ A. Masullo, *Heidegger e la questione del “senso”*, in E. Mazzarella (a cura di) *Heidegger oggi*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 47.

²⁷⁸ S. Žižek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11*, London-New York, Verso, 2002, tr. It. *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002, p. 20.

²⁷⁹ G. Borradori, *Filosofia del terrore...*, cit., p. 204.

²⁸⁰ La metafora dell'autoimmunità deriva dall'ambito biologico. L'autoimmunità si configura come un processo tramite cui l'organismo distrugge le sue stesse difese immunitarie. Questa logica si esprime evidentemente nella tendenza suicida della politica statunitense ed occidentale che negli anni ha auto-generato il proprio nemico. L'11 settembre 2001 viene descritto da Derrida come un triplice suicidio: il suicidio reale degli attentatori, il suicidio metaforico dell'occidente (USA) che ha prima armato gli afgani durante la Guerra Fredda per poi subirne le conseguenze e il suicidio simbolico quello del sistema militare e commerciale e della sua ideologia. Per la nozione di autoimmunità si veda J. Derrida, *Fede e sapere. Le ...cit.*, p. 48.

²⁸¹ Derrida individua due impressioni da un lato l'impressione emotiva e privata dell'avvenimento sulle persone che vi hanno assistito e dall'altra l'impressione pubblica costruita dalla retorica linguistica e visiva dei *media*. Ibid. p. 97.

²⁸² J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 3.

²⁸³ In questo caso con l'aggettivo cinematografico si intende l'insieme dei codici filmici, tecnologici, iconici, fotografici, sonori e sintattici che contribuiscono a qualsiasi produzione audio visiva. F. Casetti, F. di Chio (a cura di), *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2007, pp. 55-95. Jean Baudrillard sostiene che l'11 settembre racchiude in sé i “due elementi di fascinazione di massa del xx secolo: la magia bianca del cinema e la magia nera del terrorismo”. J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 39.

²⁸⁴ *Internet Archive* è un'organizzazione *non-profit* con sede a San Francisco istituita nel 1996 che mira a preservare e offrire un accesso permanente ai materiali esistenti in forma digitale. Durante la conferenza: *Learning From Recorded Memory - 9/11 TV News Archive* tenutasi il 24 agosto 2011 alla New York University, Tisch School of the Arts, è stato

le immagini televisive riguardanti il *World Trade Center*²⁸⁵ perché è intorno a queste immagini che si è costruito la maggior parte dell'apparato iconico della tragedia dell'11 settembre. Alle 08:46 am (UTC -4 di New York)²⁸⁶ un Boeing 767 del volo American Airlines 11 si schianta contro la Torre 1 (nord) del WTC. Alle ore 08:48 am la WNYW, una stazione televisiva di proprietà della FOX che trasmette nell'area metropolitana di New York, è la prima televisione a dare la notizia e a mostrare le immagini in diretta dell'area del WTC. Per un minuto la WNYW trasmette delle immagini riprese dal basso, con camera a mano mostranti il fumo dell'incendio prodotto dal Boeing 767. Alle ore 08:49 am la CNN è il primo *network* via cavo a diffusione nazionale e internazionale a trasmettere le immagini del fumo che fuoriesce dalla torre nord del WTC interrompendo uno spot pubblicitario e annunciando lo schianto di un aereo sul grattacielo.²⁸⁷ Le immagini della CNN sono girate da una postazione fissa, inquadrano il terzo superiore della torre nord del WTC. La composizione fotografica delle immagini *live* (in diretta) dei *networks* che iniziano le trasmissioni a partire dalle ore 08:49 si contraddistingue per una sostanziale omogeneità e ripetitività. La maggior parte delle immagini sono a piano lungo e lunghissimo e si caratterizzano per una limitata mobilità. Esse sono prevalentemente frontali e statiche, riprese da un punto fisso e non operano quasi mai dei movimenti di macchina, gli unici spostamenti sono quelli dello *zoom in* e *zoom out*. Alle inquadrature ottenute dalle camere fisse

presentato il progetto *A Television News Archive* di *Internet Archive*. Il progetto ha lo scopo di rendere accessibile via internet il *footage* video di oltre 3000 ore di diretta televisiva riguardante i fatti dell'11 settembre. Durante la conferenza è stato sottolineato come il materiale televisivo, pur rappresentando l'immagine emblematica della memoria collettiva dell'11 settembre, rischi di essere accessibile se non in forma estremamente frammentaria. La televisione è un *medium* non predisposto all'archiviazione/accesso dell'immagine e per questo motivo si è reso necessario la trasmutazione dei materiali – digitalizzati - televisivi riguardanti l'11 settembre sulla piattaforma di *Internet Archive*.

<https://archive.org/details/911> [01/08/2016].

²⁸⁵ Da questo momento WTC.

²⁸⁶ Da questo momento tutte gli orari verranno espressi con il fuso orario estivo di New York (UTC-4).

²⁸⁷ I maggiori *networks* americani in chiaro come ABC, CBS, e NBC, sospesero immediatamente le loro trasmissioni per avviare una copertura in diretta dell'evento mediante i loro notiziari del mattino *Morning America* (ABC), *The Early Show* (CBS) e *Today* (NBC). La Fox, non avendo un programma di news nazionali del mattino, iniziò a trasmettere la notizia appoggiandosi alle reti satelliti del *network*. Nei minuti successivi alla prima collisione i *networks* americani iniziarono a trasmettere le immagini dell'attentato affiliandosi tra loro. ESPN, ESPN2 e SoapNet mandarono in onda le immagini della ABC News. MTV, VH1, CMT, BET e TNN, quelle della CBS News. TBS, TNT, Shop at Home, Court TV, CNNfn, and CNNSI trasmisero le immagini prodotte dalla CNN. Fox, Fox Sports Net channels, The Health Network, Speedvision e Fox Family, mandarono le immagini di Fox News. CNBC invece ritrasmise le immagini del *network* via cavo MSNBC. The Home Shopping Network andava in onda con le immagini simultanee di CBC's U.S. NewsWorld International, che a sua volta utilizzava le immagini della CBC. TLC e BBC America coprirono l'evento con le immagini della BBC News. Tribune Broadcasting's Superstation WGN trasmetteva invece le immagini della rete locale WPIX-TV. A queste vanno aggiunte tutte le stazioni televisive locali dell'area di New York e più in generale della fascia oraria (UTC-4) che coprirono l'evento utilizzando le immagini dei *networks* maggiori. Le reti di intrattenimento come Comedy Central, A&E, The History Channel, Game Show Network, Sci Fi Channel, e Bravo oppure reti di servizio come The Weather Channel continuarono nella loro programmazione usuale, ma con interruzioni frequenti delle trasmissioni per coprire le notizie sugli attentati di New York, Washington e della Pennsylvania. I canali televisivi per bambini Nickelodeon, Noggin, Disney Channel, Cartoon Network, Toon Disney e Boomerang continuarono le loro trasmissioni editando in tempo reali qualsiasi immagine di scoppi o esplosioni. Le *Pay Tv* come HBO, Showtime e Starz continuarono la loro programmazione, sospendendo però ogni trasmissione di film o programmi con scene catastrofiche. Il *network* pubblico della PBS si offrì come spazio libero e accessibile per la trasmissione di programmi di intrattenimento per i bambini. Il *network* mantenne in ogni caso gli aggiornamenti sulle *news* nella fascia programmata dedicata ai telegiornali.

si alternano quelle montate su elicottero e in cui a cambiare sono i punti di ripresa. Nei primi minuti, dalle 08:49 alle 09:03, le immagini televisive provengono prevalentemente dal lato nord, a partire dalle 09:03, quando il secondo aereo dirottato, un Boeing 767 del volo United Airlines 175, si schianta contro la Torre 2 (sud) del WTC le videocamere delle televisioni iniziano a provenire da punti diversi. Da nord verso sud – nell'inquadratura delle immagini della NBC le *Twin Towers* sono sullo sfondo mentre in primo c'è una sezione l'*Empire State Building* – da est verso ovest – le videocamere della CNN sonolocate a Brooklyn – da ovest verso est – le inquadrature della ABC sono state ottenute dalle videocamere fisse poste a Jersey City. Lo scarto temporale tra il primo impatto e il secondo si accorda perfettamente alle tempistiche televisive, infatti, nel momento in cui il volo United Airlines 175 impatta con la Torre 2 (sud) i *networks* di tutto il mondo riprendono in diretta l'accadimento. La congiuntura tra quanto accade realmente e le trasmissioni *live*, produce quella tipologia di immagini che Roland Barthes definisce *choc* (1961).²⁸⁸ Le immagini della tragedia si ripetono occupando ogni spazio di trasmissione mediatica, esse sono simili le une alle altre così che l'intero palinsesto televisivo americano finisce per trasmettere in diretta, con l'effetto delle immagini a reti unificate, le ultime ore di vita delle *Twin Towers* con il collasso della Torre 2 (sud) alle 09:59 e il crollo della Torre 1 (nord) alle 10:28. Quando i grattacieli si dissolsero fisicamente, sparendo definitivamente dagli schermi televisivi, la loro immagine venne ripetuta per ore e ore ininterrottamente. Il mosaico televisivo compostosi nelle ore successive constava di tessere tutte simili in cui i *replay* degli accadimenti si moltiplicavano anche grazie al fatto che per alcuni giorni i maggiori *networks* statunitensi decisero di condividere tra loro le immagini video di cui disponevano, mettendo in disparte ogni logica di concorrenza commerciale e di sfruttamento dell'immagine.²⁸⁹ Il campionario ripetitivo delle immagini delle *Twin Towers* in fiamme o del loro crollo, venne parzialmente interrotto dall'arrivo dei primi materiali di *footage* girati in formato video dalle persone che si trovavano nei pressi del WTC. Il materiale video era stato girato da operatori televisivi, ma anche da turisti così come da ogni persona in possesso di una videocamera nei pressi di Manhattan. I video riprendevano scene di panico così come la nuvola di polvere e detriti generatasi al crollo dei palazzi. I *filmmaker* di origine francese, Jules e Gédéon Naudet, impegnati nella realizzazione di un documentario sull'attività dei vigili del fuoco di New York, ripresero non intenzionalmente lo schianto del volo America Airlines 11.²⁹⁰ Successivamente, nell'isteria della trasmissione di materiale video riguardante

²⁸⁸ Per Barthes le immagini traumatiche di accadimenti catastrofici sono da considerarsi *choc*. Questa tipologia di immagini sono per loro struttura insignificanti in quanto incapaci di trasmettere alcun'informazione. R. Barthes, *Photo-choc* in *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, trad. It., *Fotografie-choc*, in *Miti di Oggi*, Torino, Einaudi, 1974. pp. 102-104.

²⁸⁹ L. De Morales, *Putting rivalries aside. Tv networks share all footage of tragedies*, "The Washington Post" 12 settembre, 2001, p. 21.

²⁹⁰ La mattina dell'11 settembre 2001 i fratelli Jules e Gédéon Naudet stavano seguendo il pompiere Tony Benetato impegnato in un'operazione di controllo dopo la segnalazione di una presunta fuga di gas nella zona di Lower Manhattan tra Church Street e Lispenard Street. Jules Naudet la mattina del martedì 11 settembre 2001 era alla camera e sentendo

la tragedia, si scatenò una corsa all'immagine inedita, alla sequenza rara.²⁹¹

Da un punto di vista puramente iconografico è possibile separare le immagini degli accadimenti dell'11 settembre in due grandi gruppi: quelle che ritraggono le torri e quelle che catturano la vita e il panico a livello del suolo nell'area circostante il WTC. Questa distinzione però viene meno nel momento in cui consideriamo l'intero apparato iconico che contribuisce alla formazione mediatica dell'evento. L'uniformità del mosaico mediatico dell'11 settembre è il frutto innanzitutto dell'organizzazione industriale della macchina dell'informazione.²⁹² Un sistema chiuso che da un lato agevola il controllo dell'informazione massmediatica intesa come prodotto che obbedisce alle leggi della società che Guy Debord ha definito come "spettacolare" (1967) e dall'altro favorisce la costituzione di un circuito in cui l'informazione rimbalza in sinergia con la produzione culturale.²⁹³ L'uniformità dell'immagine sull'11 settembre, inserita in un regime di informazione "oligopolistico", ha sortito come effetto quello di ridurre il pluralismo dell'informazione e un conseguente disinteresse per la qualità dell'informazione.²⁹⁴ Secondo Clément Chéroux (2009) la concordanza della rappresentazione iconica dell'11 settembre è uno dei dati più evidenti della convergenza di intenti tra la comunicazione massmediatica e le strategie politiche dell'amministrazione Bush.²⁹⁵ La creazione di un messaggio e di una ragione di stato è passata attraverso una scarna strutturazione iconica e ha avuto come esito una sorta di alleanza tra i *networks* statunitensi e il governo.²⁹⁶ Questa alleanza ha innanzitutto sancito il fallimento del ruolo dei *media*

il rombo ravvicinato di un aereo alza la videocamera verso il cielo catturando l'attimo esatto in cui il Boeing 767 del volo *American Airlines 11* si schianta contro la Torre 1 (Nord) del WTC. Le immagini sono poi confluite nel film documentario *9/11* (2002) diretto da Gédéon e Jules Naudet, James Hanlon e Rob Klug. <http://www.imdb.com/title/tt0312318/> [06/08/2016]. AA.VV., *What We Saw, Volume 1 CBS news*, New York, Simon and Schuster, 2002, pp. 22-23.

²⁹¹ Le altre due testimonianze video dello schianto del volo *American Airlines 11* sono quelle di un video girato da un operaio di origini ceche, Pavel Hlava e divenuto pubblico nel 2003 e il lavoro di net-art *2001* (2001) dell'artista tedesco Wolfgang Staehle.

²⁹² Un processo iniziato negli anni Ottanta grazie alle norme di *deregulation* del settore volute dall'amministrazione Regan che favorirono la nascita di grandi *networks* e l'espansione del *business* della comunicazione per le *corporation* statunitensi. Per l'analisi del fenomeno negli USA si veda: B. Bagdikian, *The new media monopoly*, Boston, Beacon Press, 2004; O. Boyd-Barrett, T. Rantamen (a cura di), *The Globalisation of News*, London, SAGE publication, 1998.

²⁹³ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 120.

²⁹⁴ *Idid.* p. 43.

²⁹⁵ Clément Chéroux pur menzionando i tentativi del governo americano di indirizzare, anche a livello normativo, la tipologia delle immagini da mettere in circolazione all'indomani dell'11 settembre, non individua nel controllo istituzionale il motivo della sinergia tra la comunicazione mediatica e le strategie politiche. Per Chéroux i meccanismi della macchina dell'informazione hanno funzionato in modo tale da autoregolare e ridurre la varietà e la tipologia di immagini utili al racconto dell'evento. C. Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009, trad. It., *Diplopie*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 42-50.

²⁹⁶ Nonostante quanto affermato non si vuole intendere questa sinergia come assiomatica di una manipolazione o di un'imposizione governativa. Il caso dell'intervento diretto del governo USA per indirizzare le scelte delle produzioni culturali a fini propagandistici è un ricordo della Seconda Guerra Mondiale. Rick Altman nell'analizzare la natura mutevole del genere cinematografico affronta il rapporto tra i produttori di Hollywood e la Casa Bianca in periodo bellico. Altman nota come, con il fine di sostenere le forze armate statunitensi, i produttori modificassero il genere dei film in lavorazione in quegli anni, in modo da sovrapporre ai generi cinematografici categorie legate al genere bellico. In quel caso il rapporto era condizionato non solo da uno spontaneo spirito patriottico, ma veniva effettivamente guidato dalla sezione del West Coast Bureau of the Office of War Information Motion Picture (OWI), un ente attraverso cui il

quali controllori (*watchdog*) della democrazia e ha agevolato una narrazione che ha contribuito, in maniera determinante, a creare un clima di consenso intorno agli interventi militari americani in Afghanistan e in Iraq.²⁹⁷

All'uniformità dell'immagine dell'11 settembre va associata la sua ripetitività. A partire dal crollo della Torre 1 (nord) alle 10:28, con la scomparsa dell'oggetto ripreso dalle telecamere dei *networks*, le trasmissioni dell'evento, pur continuando ad essere *live*, iniziano a riproporre una lunga sequela di *replay* sovrapposti ai commenti giornalistici. In alcuni casi, come quello della CNN, le trasmissioni televisive sull'evento si sono protratte per 93 ore consecutive senza interruzioni pubblicitarie.²⁹⁸ La frequenza ripetitiva delle immagini degli schianti, dei crolli e delle scene di panico è aumentata esponenzialmente con la scomparsa fisica delle *Twin Towers* in una sorta di rito di esorcizzazione collettiva del trauma per la perdita subita.²⁹⁹ In realtà, come ha sottolineato Jacques Derrida (2001) la riproposizione ossessiva delle immagini dell'evento ha gettato le basi per la proiezione futura dell'evento, neutralizzando il presente e preparando gli "spettatori" allo scenario politico imminente.³⁰⁰ La sinergia tra gli interessi dell'amministrazione Bush e quelli dei *networks* televisivi ha reso più agevole la creazione, piuttosto che l'esorcizzazione, di un nuovo trauma,³⁰¹ quello del terrorismo che da quel momento in poi avrebbe afflitto la società occidentale minandone i

governo americano imponeva una serie di condizioni a fini propagandistici. R. Altman, *Film/Genre*, London, The British Film Institute, trad. It., *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero Editrice 2004, pp. 160-164. Per restare nell'ambito della produzione delle immagini, ma per mostrare il cambio di rotta nei rapporti tra Washington e l'industria delle immagini si potrebbe prendere a riferimento la fiction televisiva e nello specifico l'esempio odierno di *24* (2001-2010) serie prodotta dalla Fox e da molti considerata come un banale esempio di propaganda governativa influenzata dall'ambiente *Neoccon*, ma che all'atto dei fatti è stata interamente concepita e progettata prima degli attentati dell'11 settembre. È quindi più appropriato parlare di convergenza di vedute piuttosto che di imposizione, che genera il fenomeno reversibile dell'*infotainment* (*information e entertainment*). D. Johnson, *Neoliberal Politics, Convergence, and the Do-It-Yourself Security of 24*, "Cinema Journal" n. 1, Fall 2011, pp. 149-154.

²⁹⁷ Le funzioni essenziali dei *media* in qualità di *watchdog* possono essere riassunte in: *Fact-checking; Interviewing; Beat reporting; Investigative journalism*. Cfr. B. C. Cohen, *The Press and Foreign Policy*, Princeton, Princeton University Press, 1963; F. S. Siebert, T. Peterson, W. Schramm (a cura di), *Four Theories of the Press*. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1963.

²⁹⁸ Nei giorni dell'11 settembre i *networks* sospesero la trasmissione degli *spot* pubblicitari trasmettendo solo delle interruzioni di *public service announcement* per chiedere aiuto per le vittime e i loro familiari. Nei mesi successivi e negli anni successivi, le immagini degli attentati dell'11 settembre hanno rappresentato un dilemma per lo sviluppo futuro della rappresentazione dell'evento. In un processo di auto-censura i *networks* occidentali hanno provato a limitare l'uso delle immagini della tragedia, anche in questo caso per non offendere i familiari delle vittime degli attentati. J. Harrison, *News*, Londra, Routledge, 2005, p. 152.

²⁹⁹ La lettura psicoanalitica della ripetizione delle immagini della tragedia quale riparazione allo *choc* traumatico è stata avanzata da molti studiosi americani. Si veda tra gli altri: J. Greenberg (a cura di), *Trauma at Home, After 9/11*, Lincoln - London, University of Nebraska, 2003; B. Zelizer, *Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Event*, "Media Culture & Society" vol. XXIV, n. 5, 2002; F. Brethaupt, *Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11*, in S. Chermak, F. Y. Bailey, M. Brown (a cura di) *Media Representation of September 11*, Westport, CT Praeger, 2003, pp. 67-81; K. Andén-Papadopoulos, *The trauma of representation. Visual culture, photo journalism, and September 11 terrorist attack*, "Nordicom Review" vol. II, 2003, pp. 89-103.

³⁰⁰ Al concetto di trauma Derrida e Giovanna Borradori dedicano una parte intera della loro conversazione, si veda: J. Derrida, *Trauma e Autoimmunità*, in G. Borradori. *Filosofia del terrore...*, cit., p. 105-110.

³⁰¹ Secondo Derrida a creare il trauma è il processo autoimmunitario che ha condotto all'evento. Nel caso dell'11 settembre il trauma dell'avvenimento sta nel temere che qualcosa possa continuare ad accadere nel futuro a differenza della logica consueta del trauma dove un evento traumatico viene riattivato nel presente mediante il ricordo del passato. *Ibid.* p. 108.

diritti fondamentali e cambiandone abitudini e comportamenti.³⁰² La ripetizione delle immagini della tragedia ha neutralizzato la riflessione sul presente e, allo stesso tempo, ha spianato la strada a un processo di selezione e associazione arbitraria delle immagini.³⁰³ Dopo il *voyeurismo* confusionario dei primi minuti e a partire dalla fase dei *replay*, i video di *footage* iniziano a connettersi con altre immagini e altri elementi esterni al contesto specifico degli attentati. I *mass media* “montano” quanto accaduto l’11 settembre in riferimento a quella che è stata la storia degli USA. Dalla ripetizione delle immagini in movimento della catastrofe si passa rapidamente alla selezione e all’associazione di immagini storiche che diventano dei riferimenti per il presente. La storia recente degli Stati Uniti viene sezionata e riproposta a partire da semplici associazioni intericoniche.³⁰⁴ Questa specifica modalità di trattamento della storia in funzione dell’11 settembre sarà oggetto del paragrafo seguente, per il momento basterà specificare come questo processo funzioni da meccanismo di rimozione. Una selezione destinata a cancellare chirurgicamente parti del passato della storia recente degli USA per potere enfatizzare l’importanza di altre.

La dimensione autoimmune dell’11 settembre porta con sé il rischio dell’amnesia. Come sostiene William J.T. Mitchell (2011) l’immunità si basa sostanzialmente sulla capacità dell’organismo di possedere una “memoria cellulare”, il corpo ricorda le esperienze passate in modo tale da poter combattere l’eventuale ripetersi delle stesse infezioni.³⁰⁵ L’amnesia rappresenta un rischio per ogni sistema immunitario e nel caso delle vicende connesse all’11 settembre, questo rischio si estrinseca con la rimozione del passato recente, fatto di alleanze scomode, come quelle con i *Mujaheddin* afgiani, supportati militarmente e addestrati per far fronte all’invasione sovietica dell’Afghanistan. La storia e le amnesie politiche dell’occidente sono divenute oggetto di una rimozione locale e parziale. Una nuova forma di amnesia lacunare è stata perpetuata sistematicamente. Alle immagini televisive e più in generale al sistema dell’industria dell’immagine è stato demandato la costruzione di un racconto storico in cui fossero derubricate le vicende inconvenienti per il particolare momento politico.³⁰⁶ La narrazione di quanto accadeva l’11 settembre

³⁰² Stando a quanto sostiene Jean Baudrillard gli attentati terroristici dell’11 settembre hanno generato una regressione morale, psicologica che ha influito sui valori fondativi del “sistema” occidente basati sull’ideologia di libertà, limitandone di conseguenza le possibilità di libera circolazione di uomini e di merci. Jean Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 42.

³⁰³ G. Borradori. *Filosofia del terrore...*, cit., p. 94.

³⁰⁴ In merito all’associazione delle immagini dell’11 settembre con le immagini storiche degli eventi passati si rimanda al lavoro di Clément Chéroux che nella seconda parte del suo saggio *Diplopia* (2009) analizza le associazioni iconografiche tra le immagini delle fiamme e del fumo delle *Twin Towers* con quelle dell’attacco militare kamikaze a Pearl Harbor durante la Seconda Guerra Mondiale, così come la sovrapposizione intericonica tra la famosa fotografia della bandiera issata nell’isola di Iwo Jima, *Raising the Flag on Iwo Jima* (Alzando la bandiera a Iwo Jima) del fotografo Joe Rosenthal (23 febbraio 1945) con la fotografia *Raising the Flag at Ground Zero* (Alzando la bandiera a Ground Zero) del fotografo Thomas E. Franklin. C. Chéroux, *Diplopia*, cit., p. 96-108

³⁰⁵ J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, cit., p. 66.

³⁰⁶ L’amnesia lacunare è una tipologia di amnesia (disturbo della memoria a lungo termine) che interessa un lasso di tempo specifico. Chi colpito da amnesia lacunare non ricorda brani delle vicende passate pur mantenendo la memoria di

era allo stesso tempo traumatica e terapeutica. Capace di ferire, scioccare, ma anche di porre le basi per far sì che la nazione potesse riprendersi dallo *choc*.³⁰⁷ Quei vuoti, quei buchi di memoria, sono stati riempiti da una “storia” sussidiaria, immaginaria; da racconti illegittimi e parziali che pur essendo inverosimili, divengono ben presto la versione istituzionale di quanto successo o di quanto si è percepito intorno all’11 settembre.

La percezione mediatica: con la sua iconicità quantitativamente massiccia e qualitativamente ridotta, con la sua ripetitiva e con la sua parzialità; ha rappresentato uno strumento di intersoggettivizzazione su cui lo *storytelling* politico ha basato le ragioni delle strategie militari di interventismo. Quella che in precedenza si è definita come sinergia tra intenti politici e strategie mediatiche, ha dato il là alla palingenesi mitopoietica della catastrofe. Un procedimento che ha rafforzato un senso generale di appartenenza ad un pensiero unico e in cui il concetto di contraddittorio non trova ragione di esistere. L’11 settembre si è alimentato del racconto retorico degli eventi catastrofici, contenendo in sé lo sguardo ufficiale, politico e quello costruito a partire dalle memorie culturali. Un’articolazione narrativa istituzionale che ha basato sulla memoria e sull’impatto emotivo generatosi, il racconto del presente e del passato, ma che, dall’altro lato, ha definitivamente aperto le porte alla necessità di problematizzare quanto stava accadendo. Un’esigenza recepita ed elaborata nell’ambito dell’arte contemporanea in forma di narrazioni per immagini in movimento di interesse storiografico, dal taglio critico rispetto alla proliferazione della riproposizione delle “memorie” sui *mass media*. La relazione tra storia e memoria, tra l’approccio politico e quello artistico all’evento, sarà al centro del prossimo paragrafo, in cui le immagini dell’11 settembre torneranno ad essere “invisibili” messaggi latenti ma strategicamente efficaci.³⁰⁸

II.3. Relazioni tra le rappresentazioni politiche e artistiche degli eventi storici

I fatti dell’11 settembre sono estremamente complessi e la loro complessità ha continuato ad

altri accadimenti nel tempo passato. Essa si contrappone all’amnesia retrograda (perdita di memoria di tutto il passato a partire da un evento-causa), a quella anterograda (perdita di memoria che non compromette i ricordi passati) e a quella globale (perdita totale della memoria). <http://www.treccani.it/vocabolario/amnesia/> [10/08/2016].

³⁰⁷ F. Breithaupt, *Rituals of Trauma...*, cit., pp. 67 -73. Secondo Jean Baudrillard gli attentati terroristici dell’11 settembre seguono pedissequamente la teoria del caos: “uno *choc* iniziale provoca conseguenze incalcolabili, mentre il gigantesco dispiegamento di forze degli americani (*Desert Storm*) ottiene solo effetti ridicoli”. J. Baudrillard, *lo spirito del terrorismo*, cit., p. 31.

³⁰⁸ Idid. pp. 78-79.

avere un ruolo determinante, ma non sempre esplicito, nella società e nella sua rappresentazione. Il racconto degli attentati terroristici e la successiva copertura mediatica della campagna militare denominata Guerra al Terrore sono, secondo Douglas Kellner,³⁰⁹ parte della stessa organizzazione narrativa che ha generato un sostanziale cambiamento della percezione dell'evento e che ha contribuito a produrre una nuova costellazione politica, economica, culturale e religiosa.³¹⁰ I risultati, frutto dell'interconnessione delle quattro dimensioni sociali appena nominate, vanno tenuti in considerazione anche in funzione della ricaduta dell'evento sulla produzione artistica occidentale. In questo paragrafo si proverà a comprendere in che modo il racconto per immagini in movimento interessate alle vicende storiche abbia risentito del peso dell'11 settembre quale elemento latente e non ancora del tutto esauritosi. Un evento che nei suoi effetti, non ha ancora smesso di generare sconvolgimenti sociali. Si partirà da dove ci si era interrotti nel paragrafo precedente, dall'utilizzo di uno specifico apparato iconografico quale referenza per l'11 settembre, sino ad arrivare alla ridefinizione del ruolo dell'evento nella rappresentazione storica. Si proverà a comprendere come i *mass media* abbiano operato da filtro mnemonico, per poi stabilire delle linee di convergenza tra il cosiddetto *Historiographic Turn in Art* e l'11 settembre. Tutto il percorso terrà ben presente il peso delle immagini in movimento, della loro capacità d'essere fattori di cambiamento e di come queste siano in grado di assumere significati diversi in base agli ambiti di utilizzo. Si proverà quindi a descrivere il modo in cui le immagini "funzionano" in ambito massmediatico e di come invece assumono valori e significati differenti in ambito artistico, e si descriverà la loro funzione simbolica in connessione agli eventi.³¹¹

Luciano Canfora paragona l'imprevedibilità e l'unicità degli attacchi dell'11 settembre³¹² all'incursione nella città di Roma da parte di Alarico, capo dei Visigoti, il 14 agosto del 410 d.C.³¹³ A

³⁰⁹ D. Kellner, *Spectacle and media propaganda in the war on Iraq: a critique of u.s. broadcasting networks*, in Y. R. Kamalipour, N. Snow (a cura di), *War, Media, and Propaganda: A Global Perspective*, Boulder, CO, Rowman and Littlefield, 2004, p. 69.

³¹⁰ La complessità dei cambiamenti prodotti dall'11 settembre sono, tra le altre cose, al centro degli studi sociologici della *System Action Theory* (Teoria Sistemica d'Azione). Il sociologo Roland Benedikter ha sottolineato come gli effetti dell'11 settembre siano un processo di interconnessione in cui ciò che è osservabile è più della somma dei singoli cambiamenti messi in atto, che Benedikter definisce un cambiamento sistemico. R. Benedikter, *Drei Avantgarde-Strömungen des heutigen US- Geisteslebens – und ihre Beziehung zu Europa (Three avant-garde currents within the contemporary intellectual life in the United States – and in their relationship to Europe)*, "Integral Review" n. 3, 2006.

³¹¹ Nell'ambito dell'iconologia non è possibile limitare l'analisi dell'immagine (ogni forma di immagine) al suo senso letterario. In questo processo di attribuzione di senso vanno inclusi innanzitutto le funzioni figurative. Nei suoi interventi sul cinema Erwin Panofsky sottolineava come anche per le immagini in movimento sussistano due livelli interpretativi quello iconografico (quanto viene raffigurato) e quello iconologico (il senso profondo e l'interpretazione dei valori simbolici dell'immagine). E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema*, in Id., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, Milano, Electa, 1996.

³¹² Gli attacchi dell'11 settembre sono le prime azioni violente di tipo militare o paramilitare portate sul territorio statunitense nel corso del ventesimo secolo. L'attacco dell'aviazione giapponese alla base di Pearl Harbor, nelle Hawaii, il 7 dicembre 1941, non fu condotto sul territorio nazionale. Noam Chomsky sostiene che l'11 settembre è il primo attacco del genere a partire dalla guerra contro gli inglesi del 1812. N. Chomsky, *Non succedeva dal 1812*, in Id., *11 settembre. Le ragioni di chi?*, Milano, Tropea Editore, 2001, pp. 11-21.

³¹³ L. Canfora, *Critica della retorica democratica*, Bari, Laterza, 2002, p. 105.

quel tempo Agostino, vescovo di Ippona, comprese che quell'evento stava facendo crollare l'ordine preesistente e scrisse il *De civitate Dei* (426).³¹⁴ Il testo di Agostino, condizionato dall'evento che stava sconvolgendo l'ordine mondiale non fu una cronaca dei fatti, ma un tentativo di ripercorrere l'intera storia della Roma imperiale. La riflessione di Canfora fornisce un esempio di quella che potrebbe essere una delle reazioni auspicabili di fronte ad un evento destinato a sconvolgere i destini del mondo. Una domanda ulteriore se non implicata e in reazione a quanto detto da Canfora potrebbe invece essere quella sul ruolo che può avere la storia nell'elaborazione degli eventi epocali e di conseguenza sul suo influsso sulla narrazione storica nell'elaborazione dell'11 settembre. Un'attenzione per la storia che si è riscontrata in ambiti diversi tra loro, come quello della televisione, del giornalismo, così come nel contesto delle arti visive.³¹⁵ Si è di fronte a delle coincidenze, oppure l'interesse verso la storia è una conseguenza diretta dell'evento? Rispondere a queste domande non è possibile, o almeno non lo è in maniera univoca, ma, dopo aver accettato nel paragrafo precedente l'idea dell'11 settembre come evento che dispiega i suoi effetti progressivamente nel tempo, dobbiamo sostenere che è l'insieme degli effetti di quel dato evento ad aver cambiato non solo la storia (intesa come elaborazione dei fatti) ma anche la percezione presente di tutto quanto risiede all'interno della storia. Un evento su cui non è possibile porre la parola fine, che ha una temporalità aperta, qualcosa capace di ritornare alla ribalta in ogni istante.³¹⁶

Di fronte a tutto ciò e impossibilitati a comprendere sino a dove continueranno ad espandersi i margini di influenza dell'11 settembre, la storia sembra rappresentare un dato normalizzante, qualcosa a cui rivolgersi per orientarsi. Secondo Derrida è in essa che vanno ricercate le cause drammatiche dell'evento così come l'inadeguatezza del mondo occidentale nell'affrontarne gli esiti: "Nel corso degli ultimi secoli, dei quali bisognerebbe ristudiare accuratamente la storia, si sono accumulate le premesse di una situazione geopolitica della quale risentiamo gli effetti oggi".³¹⁷ Sia Derrida che Habermas individuano le cause del terrorismo, o meglio del epoca del terrorismo, in alcuni elementi irrisolti (traumi) della storia. Per Habermas il terrorismo è l'effetto della rapida e traumatica espansione della modernità mentre per Derrida il trauma della modernità risiede invece nella concezione di un futuro inteso come promessa/speranza di auto-affermazione.³¹⁸ L'analisi dei due filosofi sembra indicare nella "questione della modernità" e nella sua ricezione in contesti diversi da quello occidentale, le cause scatenanti di quanto accaduto e di quanto continua ad accadere.³¹⁹

³¹⁴ Ivi.

³¹⁵ F. Gierstberg, *The big History Quiz*, in F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool (a cura di), *Questioning History...*, cit., p. 45.

³¹⁶ W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra ...*, cit., p. 29.

³¹⁷ G. Borradori, *Filosofia del terrore...*, cit., p. 28.

³¹⁸ Ivi, p. 29.

³¹⁹ H. Redissi, *Islam e Modernità*, in M. Scotini (a cura di), *To Early to Late*, Milano, Mousse Publishing, 2015. pp. 43-56.

Da un punto di vista politico, nella fase successiva all'11 settembre, il mondo si è trovato in una condizione di transizione accelerata. Il "millenarismo" politico ha letto la straordinarietà degli attentati come un elemento simbolico verso un passaggio necessario in direzione di nuove forme di organizzazione mondiale.³²⁰ Questa fase ha potuto fare leva sul trauma susseguente agli attentati per irrigidire le norme che regolano le libertà personali,³²¹ in nome di un "bene comune" e in opposizione a un nemico senza corpo giuridico, inafferrabile e soprattutto non identificabile.³²² Non a caso la necessità di "costruire" un nemico "classico" si è dimostrata essere la prima *task* del governo americano all'indomani dell'11 settembre e così l'immagine di un nemico, sino a quel momento "invisibile", è stata ideata e formalizzata in maniera plausibilmente veritiera.³²³ Il terrore, ultimo sintomo della "crisi autoimmunitaria",³²⁴ ha avuto come conseguenza immediata quella di modificare politicamente i capisaldi della società occidentale, forzandola ad una trasformazione che ha inciso sulla percezione dei concetti di giustizia, di democrazia, di sovranità, della globalizzazione, del militarismo e delle relazioni internazionali.³²⁵

³²⁰ Il carattere simbolico degli attentati dell'11 settembre ha, a sua volta, assunto connotazioni disparate. In questo caso non si intende prestare fede alle innumerevoli letture complottistiche e pseudo-storiografiche generatesi e auto-generatesi all'indomani dell'evento, ma si accoglie la definizione di William J.T. Mitchell il quale nota come, nel caso specifico dell'attacco al *World Trade Center*, possa esservi una componente simbolica legata a doppio filo al concetto di icona. La distruzione del centro finanziario di New York City rappresenta, infatti, un trauma per l'intera società occidentale proprio perché mirata ad annientare un'icona della "società dello spettacolo". Un complesso architettonico disegnato dall'architetto Minoru Yamasaki il cui scopo, oltre che funzionale, risiedeva nell'esaltazione dell'immagine spettacolare del commercio mondiale (*trade center*). Infine è da sottolineare come l'aver colpito gli USA significa aver colpito l'intero sistema di idee occidentali a capo del quale vi sono proprio gli Stati Uniti. W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, cit., p. 31.

³²¹ Negli Stati Uniti questo prende forma con due emendamenti: *USA PATRIOT Act (Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act of 2001)* legge federale degli Stati Uniti d'America approvata il 26 ottobre del 2001; *Presidential Military Order* emanato George W. Bush nel novembre 2001. A pochi giorni dagli attentati, il 14 settembre 2001, il Congresso aveva accordato al presidente l'uso della forza nei confronti dei terroristi con la *Joint Resolution 23 (Authorization for the Use of Military Force, S.J. Resolution 23, 107th Congress, Statute 224, 2001)*, che si basa sulla sezione 5(b) della *War Power Resolution, 5 novembre 1973*. C. Bassu, *La legislazione antiterrorismo e la limitazione della libertà personale in Canada e negli Stati Uniti*, in T. Groppi (a cura di), *Democrazia e terrorismo. Diritti fondamentali e sicurezza dopo l'11 settembre 2001*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2006. p. 425.

³²² La cosiddetta Guerra al Terrore inaugurata dall'amministrazione Bush è stata associata da Derrida a una tipologia di "conflitto asimmetrico". L'immobilismo della Guerra Fredda era garantito da una sostanziale disseminazione simmetrica dell'arsenale nucleare, batteriologico e chimico su scala mondiale. Con la Guerra al Terrore l'occidente affronta un conflitto asimmetrico. Al tempo del terrore, secondo Derrida, non può esservi alcuna possibilità di equilibrio, perché a fronteggiarsi non sono due stati o due coalizioni di stati, bensì un insieme di stati e delle forze incalcolabili senza nessun corpo giuridico e acefale. G. Borradori. *Filosofia del terrore...*, cit., p. 33. Secondo Jean Baudrillard l'individuazione del nemico nell'islam è frutto della continuazione della logica di opposizioni che ha regolato i conflitti per l'egemonia mondiale nella storia contemporanea. Alla fine della Guerra Fredda con la sconfitta del comunismo, lo spettro del nemico genericamente definito islamico aveva cominciato a serpeggiare e a diffondersi come un "virus". J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 21.

³²³ La costruzione del nemico ha al centro proprio la produzione di un'immagine del nemico. La distruzione del *World Trade Center* è stato, secondo Mitchell, un atto iconoclasta. Ha distrutto un'immagine e ha scatenato un processo per la costruzione di una nuova immagine. W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La...*, cit., pp. 100-103.

³²⁴ Derrida lega gli eventi dell'11 settembre al ciclo storico precedente e quindi alla Guerra Fredda, durante la quale le democrazie liberali occidentali hanno armato e addestrato quelli che sarebbero stati i loro futuri nemici. Questa malattia autoimmune attacca i tessuti sani dell'organismo tendendo a distruggere quella che è la sua stessa immunità. G. Borradori. *Filosofia del terrore...*, cit., p. 33.

³²⁵ Tutti questi concetti debbono essere messi in dubbio al fine di trovare una "cura" alla proliferazione del "virus" del

Ma se una revisione totale è auspicabile, la realtà politica del post-11 settembre ha dovuto confrontarsi con l'indeterminazione dell'evento.³²⁶ Al cospetto di una svolta epocale segue la necessità di comprendere i meccanismi che regolano il mondo, e a questo scopo che il passato viene richiamato in causa. Questo meccanismo è qualcosa di comune sia all'arte che alla politica, dietro a tutto ciò giacciono precise logiche culturali, rese ancor più evidenti dal perdurare degli effetti del 11 settembre. In queste fasi di transizione, nel costituirsi di una narrazione formativa per un nuovo ordine nazionale o transnazionale, l'utilizzo della storia è divenuto funzionale a migliorare la comprensione e la giustificazione dei processi. La storia può omogeneizzare e cancellare le contraddizioni insite in ogni fase fondativa, ma allo stesso tempo può rappresentare un rischio.³²⁷ Il racconto della storia, in un'epoca contrassegnata dallo *storytelling*, risulta essere costantemente in discussione ed il suo potenziale va tenuto in considerazione sia in funzione critica che in funzione demagogica. Proprio in questo contesto diventa necessario chiedersi fino a che punto la storia può svolgere un ruolo nel dibattito politico e se sia proprio la storia quella ad essere chiamata in causa nella retorica politica e in quella della comunicazione. Diventa legittimo chiedersi se ciò a cui si è fatto appello sui *media* occidentali, all'indomani dell'11 settembre, sia davvero la *storia*. Ed è proprio in relazione a questo passaggio che è opportuno iniziare a chiarire alcuni meccanismi e rimarcare alcune differenze, costruendo dei distinguo sulla base della distinzione dell'utilizzo e della funzione della storia.

In precedenza si è detto, mutuando la definizione di Roland Barthes, che le immagini dell'11 settembre sono delle immagini *choc*. Dall'osservazione delle sequenze televisive degli attentati prevale il lato spettacolarmente tragico della vicenda, l'ostentazione della morte in diretta che non crea nessuna conoscenza e nessun sapere.³²⁸ Affinché queste immagini o meglio ancora, questi documenti iconici, non restino insignificanti è necessario sottoporli all'esame della storia, a quel processo di costruzione di cui si è parlato nel primo capitolo di questa dissertazione (Cfr. Capitolo I.2, p. 17). Esporre l'immagine al processo storico non vuol dire associare o accostare l'immagine stessa a dei riferimenti iconici provenienti dal passato. Il gioco delle associazioni per somiglianza che Clément Chéroux ha evidenziato nel suo *Diplopie* (2009), decostruendo il meccanismo

terrorismo. W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La...*, cit., p. 63.

³²⁶ Derrida ricorre a un corredo linguistico metaforico attingendo all'ambito medico-scientifico per descrivere non solo il terrorismo internazionale, ma anche i suoi meccanismi. Definire per metafora denuncia però l'impossibilità di definire letterariamente quanto accaduto. Un'indeterminatezza che sempre secondo Derrida appartiene all'11 settembre in qualità di evento non descrivibile, né identificabile, né nominabile. Si è specificato in apertura di questo capitolo come la denominazione di "11 settembre" sia una forma di monumentalizzazione storica, o meglio ancora un memoriale di quanto accaduto, un evento che resta senza nome. G. Borradori, *Filosofia del terrore...*, cit., p. 94.

³²⁷ In questo caso è emblematico il caso dell'Europa Orientale e del processo di riassetto in chiave occidentale degli ex stati membri del patto di Varsavia. Il processo di nazionalizzazione ha previsto l'utilizzo funzionale di narrazioni storiche e memorie del passato al fine di produrre una nuova immagine per le neo-democrazie occidentali dell'Est Europa. Una retorica nazionale focalizzata sulla scoperta e sulla commemorazione delle ingiustizie del passato recente (comunista) in cui la storia è stata sezionata e scorporata in episodi funzionali alla retorica nazionalistica. G. Schöpflin, *Identities, Politics and Post-Communism in Central Europe*, "Nations and Nationalism", n. 9 vol. 4, pp. 477-490.

³²⁸ R. Barthes, *Fotografie-choc*, in cit., p. 104.

dell'associazione intericonica, non ha a che fare con la storia ma con la costruzione fascinosa di una storicità per le immagini massmediatiche.³²⁹ Le immagini della storia si ripetono (confluiscono) in altre immagini in un rapporto di citazione-allusione in cui la relazione tra le parti non è esplicitamente codificata da marcatori di citazione, ma che si regge su di una complicità e una condivisione di competenze e conoscenze.³³⁰ Per Chéroux il fatto che dei modelli iconografici si ripetano nel tempo, non vuol dire che sia la storia a ripetersi ma che sono i *media* a ripetere la storia.³³¹ Quello che si vorrebbe comprendere in questo frangente è se i *media*, all'indomani dell'11 settembre, hanno ripetuto la storia o qualcosa ad essa associabile.

In precedenza si è sottolineato come la pochezza qualitativa delle informazioni mediatiche riguardanti le vicende dell'11 settembre contrasti con l'alto numero di immagini e immagini in movimento prodotte durante gli attentati. Questa relazione contraddittoria è da spiegarsi sia come parte delle logiche di semplificazioni del messaggio massmediatico, sia come esito dell'industrializzazione delle forme di produzione di quella tipologia d'immagine.³³² La semplificazione del messaggio mediatico è coinciso con un rinnovato interesse verso l'organizzazione dei saperi intorno alla memoria.³³³ Il ricorso al ricordo si è rinvigorito grazie all'impulso emozionale apportato dall'11 settembre, le cui immagini *choc* sono diventate immediatamente il monumento di quanto stava accadendo. Un memoriale generato dalla connessione tra le immagini a schermo e quelle di altre catastrofi giacenti nella memoria collettiva americana. Un meccanismo che, come si è visto nel paragrafo precedente, non è stato spontaneo ma che si è strutturato attorno a scelte sinergiche tra l'industria dell'immagine e gli interessi politici. Nella retorica del racconto dell'11 settembre la memoria (non la storia) è servita da impulso per una rifondazione e riaffermazione dei valori nazionali. La logica intericonica della narrazione mediatica dell'11 settembre ha utilizzato a proprio vantaggio la duttilità della memoria, rendendo possibile la frammentazione dell'evento in tante *stories* connesse tra loro e intrecciate al passato della nazione.

Una spettacolarizzazione del passato messa in atto sfruttando le qualità della memoria come la sua evoluzione permanentemente.³³⁴ La memoria (facoltà della mente umana di conservare,

³²⁹ Diplopia è un termine medico dell'oftalmologia composto dalle parole greche διπλός *diploos* (doppio) e οπία *opia* (vista) che a sua volta deriva da ὀπός *opos* (occhio). Il termine descrive un disturbo funzionale della visione, che comunemente è definito doppia visione, o percezione di due immagini per un solo oggetto. L'intericonicità di cui parla Chéroux è C. Chéroux, *Diplopia*, cit., pp. 82-85. Il concetto di intericonicità è elaborato a partire dal modello dell'intertestualità di Gérard Genette, ovvero dalla "relazione di co-presenza fra due o più testi, vale a dire eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro". G. Genette, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; Trad. It. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. p. 4.

³³⁰ G. Guglielmini, V. Re, (a cura di), *Visioni di altre visioni*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. 21.

³³¹ C. Chéroux, *Diplopia*, cit. pp. 98.

³³² Nel paragrafo successivo verrà presa in considerazione la tipologia di funzionamento del messaggio massmediatico.

³³³ A. Cati, *Immagini della Memoria*, cit., p. 45.

³³⁴ P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in *Les Lieux de mémoire, I République*, Paris, Gallimard, 1984, p. XIX.

ridestare in sé e riconoscere nozioni ed esperienze del passato; capacità dell'uomo di ricordare) a differenza della storia (ricostruzione problematica e incompleta dei dati della ricerca), si è prestata alla banalizzazione dei fatti del passato proprio perché non vincolata da nessun procedimento di costruzione critica. Il ricorso estensivo ai ricordi personali e collettivi è un processo in atto nelle società occidentali che ha avuto il suo inizio alla fine degli anni Ottanta con la caduta del Muro di Berlino e con la fine della guerra fredda. Un processo che lo storico americano Jay Winter ha definito *Memory Boom*.³³⁵ Se quindi ci si è riferiti ad un ritorno della storia per comprendere quanto accaduto con gli attentati è perché spesso, nella retorica post-11 settembre, i due termini “storia” e “memoria” sono stati usati come sinonimi.³³⁶ Volendo operare dei distinguo si dovrebbe iniziare dicendo che l'uso della memoria in funzione storica deve essere sempre disciplinato dal metodo storico. La distinzione tra storia e memoria è in realtà qualcosa di significativo ed evidente, i due ambiti, pur non essendo più concepiti in opposizione ma in relazione dialettica,³³⁷ non possono essere sovrapposti ne devono essere confusi.³³⁸ La ricostruzione storiografica si manifesta mediante una narrazione originale frutto di un esame critico complesso dei documenti della ricerca, nel processo storiografico i ricordi non sono altro che uno dei fattori non lavorati a cui riferirsi. Nella retorica post-11 settembre e nello specifico in quei casi in cui si è operata una similitudine tra storia e memoria con l'applicazione arbitraria del termine “storia” a dei gruppi di memorie, si è assistito ad un esplicito tentativo di elidere il metodo storico dall'articolazione del discorso.

A questo punto le riflessioni intorno alla copertura mediatica dell'11 settembre possono essere estese all'intera campagna di comunicazione successiva.³³⁹ La strategia di giustificazione e la ricerca di approvazione della Guerra al Terrore e di tutte le operazioni connesse all'affermazione militare degli Stati Uniti e dei suoi alleati occidentali, trova supporto nelle immagini dell'11 settembre, e nell'artefattualità delle sue immagini televisive (Derrida 1997). Questo apparato iconico lavora affinché sia possibile un assoggettamento sociale dei cittadini occidentali fruitori (consumatori) di immagini. Il controllo è stato esercitato direttamente sull'articolazione di una nuova memoria sociale e grazie a un numero selezionato di elementi del passato. Il bisogno a fini politici è

³³⁵ J. Winter, *The Generation of Memory: Reflection on the “Memory Boom” in contemporary Historical Studies*, “Bulletin of the German Historical Institute”, n. 27, autunno, 2000, pp. 69-92.

³³⁶ In alcuni casi, come nel libro di James Bradley *Flag of Our Fathers* (2000), la memoria di un particolare momento della guerra nel pacifico durante la Seconda Guerra Mondiale è stata assunta arbitrariamente a storia del riscatto statunitense a seguito di Pearl Harbour e di conseguenza a modello per la riscossa della nazione a seguito degli attentati dell'11 settembre. J. Bradley *Flag of Our Fathers*, Bentham, New York, 2000.

³³⁷ A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002.

³³⁸ I due ambiti non possono essere sovrapponibili soprattutto a causa della struttura della disciplina storica. La storiografia contemporanea, pur nelle sue aperture, resta una disciplina caratterizzata da un metodo d'indagine che travalica i dati della memoria. Secondo Halbwachs la storiografia ha il compito di superare i limiti della memoria individuale. M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, cit., pp. 155-162.

³³⁹ Mitchell definisce questo periodo, iniziato con la spettacolare distruzione del WTC e con la spettacolare controffensiva militare dell'invasione dell'Iraq, come “guerra delle immagini”. W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La...*, cit., p. 21.

quello di richiamare (riproporre) agli occhi e alla mente della comunità, alcuni brani del passato. Una *task* che la memoria è in grado di eseguire perché, a differenza della storia, essa tende a rendere il passato nuovamente presente, mentre l'altra agisce sul tempo passato incasellandolo e ratificandolo in maniera tale da non poter essere assoggettato al presente.³⁴⁰ Le caratteristiche della memoria escludono qualsiasi possibilità di classificazione tassonomica del ricordo, essa si presta ad un processo di costruzione e ridefinizione ininterrotto legato ai bisogni della società e può essere veicolata culturalmente dai *media*.

Da un punto di vista politico, all'indomani dell'11 settembre, si è reso necessario far sì che si affievolisse l'attenzione dell'occidente su quei conflitti impopolari condotti in passato dai governi USA per porre l'attenzione su qualcos'altro. La guerra in Vietnam, per esempio ha smesso di essere un soggetto interessante per le produzioni cinematografiche hollywoodiane. Questo atteggiamento non ha cancellato di certo il conflitto contro il Vietnam del Nord né la lotta partigiana dei Viet Cong, ma ha ridotto il peso critico rispetto ad un intervento bellico largamente riconosciuto come "sbagliato". La modulazione, più che manipolazione, della memoria è divenuta una pratica ricorrente dopo l'11 settembre. In opposizione a quanto successo con la memoria culturale del Vietnam, nel post-11 settembre, vi è stata una massiccia campagna di commemorazione della Seconda Guerra Mondiale, una guerra concepita come dei "buoni" (Alleati) contro i cattivi (Nazisti) (Cfr. Introduzione p. III). La riproposizione snervante delle immagini di Pearl Harbour così come le arbitrarie connessioni intericoniche tra le figure di Saddam Hussein e Adolf Hitler hanno costituito degli strumenti di persuasione basati sulla modulazione della memoria.³⁴¹ Non è necessario essere uno storico per comprendere che non vi sono connessioni tra il nazismo e il governo autoritario in Iraq, ma la manipolazione, la semplificazione, la banalizzazione dell'apparato mnemonico non si basa di certo su processi di attribuzione storica perché in questa logica la storia è stata sostituita da una flottante ricombinazione di immagini vaganti.³⁴²

Questi distinguo tra storia e memoria non debbono essere intesi solo in termini di opposizione. Sarebbe erroneo pensare che l'elaborazione della memoria non possa essere parte di una ricostruzione e riflessione storiografica. Il discorso intorno al post-11 settembre rende evidente come "memoria" e "storia" non siano compartimenti stagni, ma che al contrario possono essere connessi da "rapporti circolari".³⁴³ L'apertura ad un atteggiamento apertamente memoriale non esclude possibilità di ricostruzione e riflessione storica. Il cinema, nelle sue pratiche più sperimentali, ha negli

³⁴⁰ P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire...*, cit., p. XX.

³⁴¹ In merito all'associazione iconografica tra Saddam Hussein e Adolf Hitler si veda: W. J.T. Mitchell, *From CNN to JFK*, in Id., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994., pp. 397-416.

³⁴² F. Berardi, *Introduction*, in H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 10.

³⁴³ P. Sorcinelli, *Suggerimenti della memoria e riflessioni storiografiche*, "Storia e Futuro" n. 41, Giugno, 2016.

anni contribuito a una proficua “circuitazione” tra storia e memoria.³⁴⁴ Sarebbe giusto parlare di politiche della memoria,³⁴⁵ al plurale, perché a partire dal dato della memoria è possibile sia porre l’accento sul coinvolgimento emozionale che contribuire alla riflessione storiografica sugli eventi. Ad essere determinante è il grado delle politiche di rappresentazione della memoria, infatti, con l’emersione delle diverse possibilità discorsive intorno ai fatti del passato, le scelte che si operano a partire dai materiali di cui si dispone, divengono determinati per affermare delle varianti rispetto alle narrazioni istituzionali. Le immagini in movimento possono quindi essere sia assoggettate alla banalizzazione massmediatica che interrogate e “sfruttate” ai fini di una ricostruzione storica. Le produzioni visive ad interesse storico hanno messo in luce possibilità di rappresentazione e narrazione alternative. Queste produzioni, che in precedenza abbiamo raccolto sotto l’ambito dell’*historiographic turn*, si propongono di indagare i modi in cui gli eventi storici vengono archiviati e distribuiti, proponendo forme discorsive che coniugano pratiche di cinema sperimentale e nuove possibilità offerte dal *medium* video. Nel prosieguo della ricerca si proverà a rendere evidente i modi con cui i lavori d’arte contemporanea provano a raccontare la storia, ma in questo frangente è necessario sottolineare che la scelta della storia, come oggetto d’analisi, diviene una reazione rispetto all’univocità del messaggio massmediatico. Un’azione direttamente provocata dal rischio incorso a partire dalla strategia sulla memoria e dall’asservimento di questa a fini propagandistici. Le immagini del passato, una volta rimodulate dai *media* per poter condizionare la psicologia collettiva, si trasformano in strumenti soggiogati al discorso dominante e si svuotano di qualsiasi valore storico.³⁴⁶

Nell’ambito dell’arte contemporanea l’analisi critica e la riproposizione di brani del passato è innanzitutto un modo di produzione della storia, un tentativo per far sì che essa ridiventi visibile,

³⁴⁴ Alice Cati porta ad esempio i casi contrapposti di rappresentazione dell’Olocausto di *Shindler's List* Steven Spielberg (1997) e *Shoah* Claude Lanzmann (1985). Nei due film si privilegia da un lato (*Shindler's List*) l’americanizzazione della memoria lontana del trauma dello sterminio e della diaspora ebraica e dall’altro (*Shoah*) il punto di vista documentario a partire dalla ricostruzione e delle testimonianze dei superstiti. A. Cati, *Immagini della Memoria*, cit., p. 66.

³⁴⁵ La locuzione “Politiche della Memoria” è il titolo di una serie di incontri tenutisi presso NABA Nuova Accademia di Belle Arti di Milano tra il 2009 e il 2013. I contributi sono poi confluiti nel volume *Politiche della Memoria* a cura di Elisabetta Galasso e Marco Scotini (2014). Nella trascrizione degli interventi degli artisti e registi invitati: John Akomfrah, Eric Baudelaire, Ursula Biemann, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Khaled Jarrar, Lamia Joreige, Gintaras Makarevicius, Angela Melitopoulos, Deimantas Narkevičius, Lisl Ponger, Florian Schneider, Eyal Sivan, Hito Steyerl, Jean-Marie Teno, Trinh T. Minh-ha, Wendelien van Oldenborgh, Clemens von Wedemeyer, Mohanad Yaqub, emerge l’opposizione tra l’univocità dell’immagine mediatica e la necessità/possibilità di costruire strategie narrative alternative ad essa, si veda E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della Memoria*, cit.

³⁴⁶ Questo processo di depauperamento di significato delle immagini del passato, si è radicalizzato con l’accelerazione della comunicazione e con l’affermazione del *world wide web*. La cultura dell’immagine ha finito per incentivare un processo di svilimento del messaggio storico in quelli che oggi vengono definiti *meme* (o *internet meme*). Il termine *meme* (plurale di *memi* o *meme*) è stato introdotto negli anni Sessanta in ambito biologico da Richard Dawkins. Il termine, secondo Dawkins sta ad indicare un elemento che regola i comportamenti degli individui di una collettività della stessa specie trasmesso non per via genetica ma per via culturale e attraverso atteggiamenti imitativi. Con l’avvento di internet il termine ha subito una risemantizzazione e oggi viene comunemente inteso come elemento culturale o di informazione (immagine, video, testo, etc.) che, per qualche sua caratteristica, diviene riconoscibile e riproducibile, diffondendosi in maniera veloce. per la definizione storica del termine *meme* si veda B. Volk, *meme* in “The Chicago School of Media Theory” <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/meme/> [15/08/2016].

nella sua complessità e nella sua struttura epistemologica.³⁴⁷ In questo caso si è scelto di mettere sotto esame la produzione culturale susseguente all'11 settembre ascrivibile all'ambito dell'arte contemporanea, e nello specifico di quelle produzioni di immagini in movimento non didascalicamente connesse all'evento, ma di interesse storico.³⁴⁸ Queste narrazioni intendono essere pluralistiche. Sono produzioni che si offrono, a fronte dell'univocità dei messaggi monopolistici, come spazio per un'azione politica alternativa.³⁴⁹ La riproposizione di un'indagine storica per immagini in movimento diviene un antidoto alla prolissità omologante proposta dalla logica dell'*infotainment*.³⁵⁰ Una riflessione auto-cosciente che William J.T. Mitchell definisce come conversazione critica tra memoria e storia.³⁵¹

Emblematico in questo senso è il lavoro di Hito Steyerl (la sua produzione documentaria, le sue video installazioni e la sua attività teorica)³⁵² che va nella direzione di una ricostruzione sensibile del peso della storia a partire dallo studio di vicende personali. L'interesse dell'artista si è direzionato, sin dai suoi primi lavori, verso lo studio dei processi di indagine storica e verso i modi in cui si struttura

³⁴⁷ M. Scotini, *Governo del Tempo...*, cit., p. 16.

³⁴⁸ Vi è una prolifica produzione di lavori culturali e di studi sui fatti dell'11 settembre. Alcuni si focalizzano sulla catalogazione dei film direttamente influenzati dagli eventi terroristici, altri invece offrono una disamina del ruolo della televisione nel racconto della Guerra al Terrore, mentre altri ancora si occupano dell'incremento di produzioni di film di genere (horror, fantascienza e *action movies*) negli anni a seguire il 2001. Riassumerle sarebbe impresa impossibile ma per uno studio sull'eredità dell'11 settembre nell'ambito dei *Film Studies* e dei *Media Studies* si veda tra gli altri: S. Prince, *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, New York, Columbia University Press, 2009; W. Winston Dixon (a cura di), *Film and Television after 9/11*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004; D. Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, London, Wiley-Blackwell, 2010; H. Vanhala, *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980–2001: An Analytical Study*, Jefferson, NC McFarland, 2010; R. Cettl, *Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography, 1960–2008*, Jefferson, NC McFarland, 2010; P. Norris, M. Kern, M. Just, (a cura di), *Framing Terrorism: The News Media, the Government and the Public*, New York, Routledge, 2003; A. Hoskins, B. O'Laughlin, *Television and Terror: Conflicting Times and the Crisis of News Discourse*, New York, Palgrave Macmillan, 2009; B. L. Nacos, *Mass-Mediated Terrorism: The Central Role of the Media in Terrorism and Counterterrorism*, Lanham, Rowman and Little, 2007; P. Paik, *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; K.P. R. Hart, A. M. Holba, (a cura di), *Media and the Apocalypse*, New York, Peter Lang, 2009; J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell (a cura di), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"*, New York, Continuum, 2010, A. Damico, S. Quay (a cura di), *September 11 and Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.

³⁴⁹ In *Videoestetiche dell'emergenza* (2015) Elena Marcheschi pur partendo dall'11 settembre raccoglie un corpus di opere di artisti che non necessariamente si sono interrogati sull'evento specifico, ma i cui contributi risentono del clima post-11 settembre. E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza: l'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Kaplan, 2015.

³⁵⁰ Il concetto di *Infotainment* (*information* e *entertainment*) si riferisce al meccanismo secondo cui una notizia per poter emergere necessita di essere spettacolarizzata, sul tema dell'*Infotainment* si veda tra gli altri: D. A. Graber, *The infotainment quotient in routine television news: A director's perspective*. "Discourse & Society", n. 5(4), 1994, pp. 483-508; G. Mazzoleni, W. Schulz, *Mediatization of politics: A challenge for democracy?*, "Political Communication", n.16, 1999, pp. 247-261; M. Prior, *Post-broadcast democracy: How media choice increases inequality in political involvement and polarizes elections*, New York, Cambridge University Press, 2007.

³⁵¹ William J.T. Mitchell, proseguendo specularmente sulla metafora elaborata da Derrida di terrorismo quale "malattia autoimmune", sostiene che il sistema immunitario è insieme a quello nervoso, capace di apprendere e elaborare strategie di difesa. Mitchell afferma che è proprio l'incapacità dei governi occidentali di ascoltare la storia generatasi da processi di auto-coscienza a rappresentare l'errore più evidente della Guerra al Terrore. W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La...*, cit., p. 66-67.

³⁵² I contributi teorici di Hito Steyerl sono apparsi su diverse raccolte, riviste e piattaforme on-line, alcuni di questi testi sono poi confluiti nel volume H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, cit.

la produzione delle informazioni. A partire dai primi film documentari l'artista ha provato a spostare le sue ricerche dall'oggetto della rappresentazione ai meccanismi della rappresentazione stessa. Il progetto di indagine a lungo termine sull'amica Andrea Wolf, attivista e miliziana del PKK (nelle truppe femminili del YAJK) uccisa nel Kurdistan Turco nel 1998 (Cfr. Capitolo V.5; V.6), si inserisce chiaramente in una concezione di storia costruita mediante la documentazione problematica del soggetto e della soggettività mediatica del "personaggio". La vita delle immagini, la loro complessità risultano essere più interessanti di quello che esse intendono rappresentare.

Il lavoro della Steyerl verrà preso in analisi nell'ultima parte di questo elaborato, ma prima di arrivare nello specifico delle strutture e delle forme di narrazione storica delle immagini in movimento in ambito artistico, sarà necessario concludere la riflessione avviata sui *mass media* parlando del modo in cui, negli anni della Guerra al Terrore, sia diventato comune in ambito artistico, problematizzazione le modalità di generazione delle notizie da parte dei mezzi di comunicazione di massa. Comprendere quindi i meccanismi, le dinamiche e le strategie di un "regime capitalista medializzato" come lo definisce Marco Scotini (2014),³⁵³ in cui la produzione dell'informazione si inserisce in un più ampio meccanismo in cui i mezzi di produzione e distribuzione dell'immagine si pongono come elementi di possibilità e strumenti di controllo. In relazione a questa logica dualistica, nel paragrafo a seguire si proverà a capire perché l'arte contemporanea, e in particolare il video, abbia provato a dare corpo a una teoria e una pratica alternativa alla narrazione e all'informazione massmediatica.

II.4. Appropriazione e uso critico dei media di comunicazione. Valore politico e libertà espressiva

Il discorso intorno all'11 settembre è stato fortemente condizionato dalla sua percezione mediatica. Si è assistito al primo grande evento di cui si è avuta una copertura massmediatica immediata (*live*), che ha travalicato qualsiasi barriera fisica e materiale, che ha riconfigurato il concetto di testimone e testimonianza³⁵⁴ e che ha condizionando prepotentemente la sensibilità di un

³⁵³ M. Scotini, *Governo del tempo...cit.*, p. 9.

³⁵⁴ Nei minuti successivi all'impatto del Boeing 767 del volo United Airlines 175 contro la Torre 2 (Sud) del WTC, i *networks* vengono subissati di telefonate da parte di testimoni "oculari" che stanno assistendo al racconto tramite le immagini televisive. Sulla NBC4 la meteorologa, Janice Huff, interviene telefonicamente nella diretta del *network* suggerendo ai colleghi giornalisti che a causare la seconda esplosione non è stata una bomba, come erroneamente

largo numero di persone attonite di fronte ad immagini incredibilmente “spettacolari”.³⁵⁵ Un evento raccontato e assoggettato alle necessità e ai tempi dei *mass media*, alla particolarità dei messaggi televisivi e giornalistici; in cui l'immagine ha giocato un ruolo fondamentale nella veicolazione dei contenuti. Se in precedenza si è visto come questa tipologia di comunicazione abbia uniformato e banalizzato le informazioni, adesso è giunto il momento di indagare perché quella stessa comunicazione è divenuta oggetto d'interesse e di studio da parte della comunità artistica internazionale. In questo paragrafo si proverà a parlare della tipologia del messaggio *mass mediatico* e a comprendere i motivi della proliferazione di quella tendenza che Alfredo Cramerotti ha definito *Aesthetic Journalism* (2009).³⁵⁶ Si proverà quindi a comprendere se la produzione video in ambito artistico abbia provato ad occupare il ruolo di *watchdog* lasciato libero dai *mass media* e quale è stata la funzione del *medium* video in questo processo. Si inizierà parlando delle caratteristiche del messaggio massmediatico nella rappresentazione del mondo e della tipologia di comunicazione che produce. Sarà utile in seguito delimitare quelle che possono essere considerate le strategie alternative alle forme *mainstream* di comunicazione e comprendere in che modo, a partire dalla critica della pretesa di immediatezza, gli artisti contemporanei abbiano provato a rovesciare le logiche della comunicazione di massa.³⁵⁷

Quelle che sono state definite rappresentazioni del mondo sono pratiche globali costruite da azioni sociali, discorsive e testuali; messaggi che rispecchiano la società occidentale ed obbediscono a logiche economiche ben precise.³⁵⁸ La macchina dell'informazione massmediatica è sottoposta all'ideologia di mercato ed è regolata da un sistema competitivo legittimato da una dimensione estetica e tecnologica. I *mass media* rappresentano dunque la parte istituzionale e professionalizzata di una cultura che sfrutta la velocità, la rapidità e l'accelerazione, rese possibili dalla connettività.³⁵⁹

affermato da un testimone oculare in collegamento telefonico dai piedi del WTC, ma un nuovo aereo di linea. La Huff chiede ai colleghi di rimandare le immagini in *replay* e indica chiaramente il puntino nero (l'aereo ripreso dai teleobiettivi delle telecamere) scomparire dietro il profilo della Torre 1 (Nord) e schiantarsi contro la Torre 2 (Sud).

³⁵⁵ D. Parrella, *Interpretare l'11 settembre 2001 e le sue immagini: evento reale o suggestione mediatica?*, “Storia e Futuro” n. 18, ottobre 2008, p. 3.

³⁵⁶ A. Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Chicago, Intellect, The University of Chicago Press, 2009.

³⁵⁷ W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 2002, pp. 162-166.

³⁵⁸ Il dibattito intorno agli effetti dell'adozione di un modello economico di mercato nella logica della comunicazione e dell'informazione massmediatica è estremamente acceso, e produce opinioni contrastanti, c'è chi sostiene che il passaggio da una comunicazione di stato a una comunicazione di mercato, abbia sostanzialmente liberalizzato l'accesso alle informazioni, e chi invece sostiene che questo passaggio abbia confuso le espressioni culturali all'interno di un indissociabile rumore mediatico. In merito a ciò si veda tra gli altri: V. Mosco, J. Wasko (a cura di), *The Political Economy of Information*, Winconsin, The University of Wisconsin Press, 1988, pp. 27-43; D. Schiller, *From Culture to information and back again: commoditization as a route to knowledge*, “Critical Studies in Mass Communication” vol. 11, 1994, pp. 93-115; E. Noam, *Two Cheers for the Commodification of Information*, 2002, http://www.citi.columbia.edu/elinoam/articles/Commodification.htm#_ftn3 [10/07/2016]; N. Elkin-Koren, N. Netanel, E. Baker (a cura di), *The commodification of information*, New York, The Hague, 2002; S. Banner, *Commodification and the Media*, “Yale Journal of Law & the Humanities”, vol. 18, issue 3, 2013, pp. 197-201.

³⁵⁹ I fenomeni di velocizzazione sulla produzione delle informazioni hanno effetti quali la “notiziabilità” (possibilità degli accadimenti di essere “notiziabili”) in tempi strettissimi, producono una fabbricazione e circolazione delle

I messaggi risultanti hanno caratteristiche discorsive ben precise quali la brevità, che agevola un'informazione rapida in grado di catturare l'attenzione, stabilire un contatto e di essere selezionabile, così come quella di essere facilmente reperibile e di essere comprensibile in maniera immediata.³⁶⁰ Il discorso mediatico provoca processi di visualizzazione, frammentazione e condensazione del messaggio, facendo sì che a prevalere sia l'immagine sulla lingua.³⁶¹ Ecco che i meccanismi di funzionamento del messaggio massmediatico agevolano il passaggio dall'era logocentrica, delineata da Derrida, ad una di tipo visuale, come sostiene William J.T. Mitchell, il quale teorizza negli anni Novanta il passaggio a una cultura dell'immagine che definisce *pictorial turn*.³⁶² Le rappresentazioni risultanti da questa trasformazione hanno la struttura del mosaico di schermi che, come nel caso dell'11 settembre, sono composti da tessere tutte simili tra loro.³⁶³ Il dato contenutistico non è più primario nell'economia del messaggio perché quello su cui si punta è la sua presentazione esteriore. In questa logica il ruolo delle immagini diventa determinante in funzione politica e dallo studio dei meccanismi di coinvolgimento affettivo che hanno caratterizzato le narrazioni post-11 settembre, emerge quanto nella stagione della Guerra al Terrore vi sia stato un massiccio uso del potere delle immagini per la costruzione del consenso.

La comunicazione predominante all'indomani degli attacchi terroristici, si è costruita intorno alla produzione di messaggi (sintetici e iconici) in grado di stimolare sia un sentimento di ritorsione

informazioni/notizie per via della mediazione tecnologica globale e si basano sulla diffusa possibilità di accesso alle informazioni.

³⁶⁰ S. Schwarze, *Brevità e testo breve – stimoli interpretativi in chiave della linguistica testuale*, in G. Held, S. Schwarze, (a cura di), *Testi brevi. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale*, Frankfurt, Lang, 2011, pp. 15-30.

³⁶¹ Le tre modalità di visualizzazione, frammentazione e condensazione dell'informazione mediatica, descrivono il prevalere dell'immagine sul testo, un processo di frammentazione che mira alla presentazione delle informazioni in dosi facilmente assimilabili con una riduzione in frantumi di varia misura delle informazioni e l'articolazione del messaggio in maniera non-lineare. Il testo tradizionale, quello lungo e argomentato, si dissolve e le informazioni risultano avere una strategia estetica e retorica che ha lo scopo di causare simultaneamente piacere e stupore. La condensazione produce una riduzione riassuntiva degli avvenimenti. G. Held, *Il "testo breve": condensazione multimodale nella comunicazione di massa. Riflessioni in chiave della linguistica dei media*, in Id., S. Schwarze, (a cura di), *Testi brevi. Teoria...*, cit., pp. 35-37.

³⁶² La locuzione *pictorial turn* è comparsa nell'ambito dei *visual studies* ed è stata coniata da William J. T. Mitchell nel 1992. Mitchell oppone il suo *pictorial turn* alla svolta linguistica di Rorty nel campo della filosofia, affermando che essa è una svolta iconica che abbraccia molti campi della conoscenza. La conseguenza di questo allargamento disciplinare giustificherebbe un sostanziale spostamento di ambito dello studio delle immagini da quello propriamente storico artistico ad altri quali: la psicologia, l'etica, l'estetica, le neuroscienze. Il *pictorial turn* intende l'analisi dell'immagine come interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi, figuratività e soprattutto esso coinvolge sia le discipline accademiche, sia quelle di competenza della "sfera della cultura pubblica". W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn*, "Artforum" n 30 1992, trad. It. in, M. Cometa, (a cura di), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008, pp. 19-49. Parallelamente al *pictorial turn*, ma in ambito accademico tedesco, hanno avuto uno sviluppo assimilabile gli studi sull'immagine raggruppati da Gottfried Boehm sotto l'etichetta di *iconic turn* G. Boehm, *Was ist ein bild*, München, Fink, 1994, trad. It., *Il ritorno delle immagini*, in A. Pinotti, A. Somaini, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 39-71.

³⁶³ È interessante rimarcare come il mosaico di schermi sia stato uno degli elementi caratteristici delle prime sperimentazioni di videoarte e in particolare dei *Video Wall* dell'artista coreano e padre della *new media art* Nam June Paik.

nei confronti di quelli che venivano genericamente identificati come i nemici degli USA, sia la cementificazione del sentimento nazionale ferito negli attacchi. La comunicazione massmediatica è stata utilizzata per giustificare una campagna militare problematica e non convenzionale; la Guerra al Terrore si delineava come un evento bellico atipico, in cui non si combatteva per conquistare dei territori o delle postazioni nemiche, ma altresì per affermare degli ideali universali dal punto di vista occidentale.³⁶⁴ Un conflitto asimmetrico in cui il peso psicologico e la forza dell'intimidazione iconica dovevano funzionare da deterrente.³⁶⁵ Secondo David L. Altheide (2005)³⁶⁶ in questo processo il governo degli Stati Uniti ha strutturato una tattica biopolitica, investendo sulla riproposizione di una produzione culturale largamente accettata e capace di intercettare norme e sentimenti di comportamento popolare.³⁶⁶ A questi messaggi veicolati soprattutto attraverso il cinema hollywoodiano e le televisioni, si sarebbe demandata la formazione di un codice di comportamento largamente condiviso, così come la gestione e l'incremento del consenso. In questo processo ha giocato un ruolo fondamentale la ristrutturazione del *business* dell'informazione iniziata negli anni Ottanta e che ha trovato nell'11 settembre un banco di prova per riformulare tipologie e strategie di messaggio. In quest'ottica di revisione, pur sembrando paradossale, il racconto delle vicende connesse al terrorismo internazionale è stato sempre più spesso demandato alle *soft news*.³⁶⁷ La guerra in Iraq, in maniera particolare è stata sezionata in modo tale da poterne ricavare un gran numero di *soft news* capaci di mascherare il dramma umanitario sotto forma di *entertainment*.³⁶⁸ Questo meccanismo, al di là dei benefici commerciali per i *networks* (aumento esponenziale dell'*audience*), ha prodotto una riduzione del peso cognitivo per il pubblico, rendendo il messaggio accessibile anche a coloro i quali non erano interessati sino a quel momento, alle vicende politiche internazionali. Uno strumento che abbassando il grado di specificità dell'informazione ha reso estremamente efficace la propagazione delle linee ufficiali dettate dall'amministrazione Bush. Nella diffusione dell'informazione giornalistica i *mass media* occidentali hanno prediletto storie di facile comprensione e con le quali i "consumatori" occidentali si immagini potevano agevolmente identificare. I concetti contemporanei

³⁶⁴ J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., pp.17-25.

³⁶⁵ W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La...*, cit., pp. 79-80.

³⁶⁶ D. L. Altheide, *Fear, Terrorism, and Popular Culture*, in J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell (a cura di), *Reframing 9/11...*, cit., pp. 11-20.

³⁶⁷ Le *soft news* sono lo strumento principale di quello che in precedenza si è definito *infotainment* e sono anche definite *market-centred journalism*. Esse sono solitamente contrapposte alle *hard news*. Classicamente questa distinzione vedeva delle separazioni ben precise, infatti, se le *hard news* erano quelle riguardanti le questioni di politica, economia, relazioni internazionali e gli sviluppi scientifici, le *soft news* si concentravano in particolare su storie (*story*) di interesse umano e sulla vita delle celebrità. Una ricerca sui *trends* dei *networks* negli Stati Uniti tra il 1977 e il 1997 ha dimostrato come le *hard news* abbiano avuto un declino a dispetto della crescita costante delle *soft news*, passando dal 67.3% al 41.3% mentre la presenza sui *network* delle seconde è passata dal 13.5% al 25%. D. L. Altheide, J. N. Grimes, *War Programming: The Propaganda Project and the Iraq War*, "The Sociological Quarterly" n. 46, 2005, pp. 617-643.

³⁶⁸ M. Baum, *Sex, Lies, and War: How Soft News Brings Foreign Policy to the Inattentive Public*, "American Political Science Review", n. 96 March 2002, pp. 91-108. Id., *Soft News Goes to War*, Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 5-8.

di urgenza e notiziabilità sono apparsi essere del tutto relativi e la produzione dell'informazione ha seguito delle linee qualitative destinate a massimizzare i dati quantitativi e di ricavo. La crescita del conformismo nei *mass media* globali oltre ad essere dettato da una logica industriale ha avuto degli effetti etici; chi gestisce l'informazione ha avuto la possibilità di scegliere ciò che vale la pena di conoscere e guardare, arrogandosi di conseguenza il diritto di stabilire ciò che è buono o ciò che è giusto e lecito.³⁶⁹

A dispetto di quanto avvenuto nel sistema massmediatico, con il venir' meno di un'informazione *watchdog* o l'aumento di giornalisti *embedded* (al seguito delle operazioni militari) per raccontare la Guerra al Terrore,³⁷⁰ si è assistito all'affermazione di forme di contraddittorio trasversali e non necessariamente connesse all'universo dell'informazione giornalistica. In questo scenario è possibile annoverare il ruolo svolto dalle produzioni video nell'ambito dell'arte contemporanea. Se in precedenza si è visto come il video delle origini si fosse connotato anche come strumento di controinformazione (Cfr. Capitolo II.1, pp. 49-50) è questo il momento di sottolineare il modo in cui le produzioni contemporanee di immagini in movimento raccolgono quel testimone.

Nel lavoro di John Smith *Hotel Diaries #1, Frozen War* (2001) si condensano alcune di queste funzioni di riflessione e critica all'operato dei *mass media* nel racconto della Guerra al Terrore. *Hotel Diaries #1, Frozen War* è una "video confessione" in cui l'artista affida il proprio pensiero rispetto ai bombardamenti statunitensi e britannici dell'Afghanistan a seguito dell'11 settembre.³⁷¹ La confessione di Smith gioca sul rovesciamento della prospettiva nella lettura degli eventi post-11 settembre e sulle modalità di narrazione medianica di tali eventi. L'artista struttura un dialogo in cui la sua presenza si percepisce solo grazie al *voice off* che interloquisce con lo schermo televisivo "rifilmato" sulla *frozen image* di un commentatore alla BBC. Inversamente a *This is a Television Receiver* (1976) di David Hall, dove il *voice in* di Richard Baker doveva essere associata visivamente al contesto di BBC News, il lavoro di John Smith mostra il mutamento di prospettiva dell'arte del XXI secolo in cui l'immagine televisiva della BBC viene silenziata ed usata solo quale fondo scenico per delle riflessioni alternative a quelle del network. Il lavoro di Smith è sintomatico di un atteggiamento di ri-politicizzazione dell'arte che ha avuto luogo a partire dalla fine degli anni 90 e di cui ci si occuperà nel dettaglio. Secondo Stefan Jonsson, a prescindere dalle variazioni estetico/tecnologiche, i due processi, quello dell'uniformazione dell'informazione e quello della

³⁶⁹ S. Jonsson, *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in M. Lind, H. Steyerl, *The Green Room*, cit., p. 170.

³⁷⁰ La costruzione del consenso attuata dall'amministrazione Bush si è strutturata in una pianificazione della comunicazione che prevedeva l'uso di artifici retorici; l'istituzione e il controllo di gruppi di giornalisti *embedded*; e l'uso di informazioni parziali o decontestualizzate. Ibid. p. 108.

³⁷¹ Il concetto di "video confessions" è di Michael Renov, il quale avanza l'ipotesi che la confessione a video possa essere considerata una categoria all'interno del macro-linguaggio video. M. Renov, E. Suderburg (a cura di), *Resolutions 2: Contemporary...*, cit., p. 80.

politicizzazione dell'arte, sono in realtà connessi l'un l'altro e sono frutto di una sostanziale "globalization of culture".³⁷²

La chiave di lettura di questi atteggiamenti contrapposti sta, infatti, nell'idea o meglio ancora nelle idee di rappresentazione del mondo che le due opposte tendenze hanno sviluppato a partire dalla maturazione dei fenomeni di globalizzazione. Se negli ultimi anni l'industria dell'immagine e dell'informazione si è organizzata tassonomicamente intorno a macro-aree tematiche con la pretesa di coprire un ampio raggio di temi e gruppi, dall'altro lato la produzione video in arte contemporanea si è lanciata alla ricerca di storie liminali e *borderline*. Quelle storie che non trovano spazio nella griglia dell'informazione di massa. Se la critica al messaggio massmediatico è stata una costante della produzione video, un fenomeno iniziato contestualmente alla sua nascita, è nei primi anni 2000 e quindi successivamente agli attentati dell'11 settembre che tutto ciò assume una dimensione globale. Una tendenza che ha interessato i grandi eventi espositivi internazionali di quegli anni come la *Documenta 11* (2002) di Kassel, curata dal sudafricano Okwui Enwezor,³⁷³ la 6th Biennale di Berlino (2010) curata da Kathrin Rhomberg,³⁷⁴ o la Biennale Europea d'Arte Contemporanea *Manifesta 8* ospitata nelle città di Murcia e Cartagena tra il 2010 e il 2011.³⁷⁵ Nel lavoro di artisti come Ursula Biemann i temi dell'immigrazione in *Performing the Border* (1999), dello sfruttamento del corpo della donna in *Writing Desire* (2000), rimbalzano dallo schermo televisivo allo spazio dei musei e delle gallerie internazionali. Ma l'arte e gli artisti non vogliono sostituirsi all'informazione giornalistica,³⁷⁶ l'intento non è quello di informare, o almeno, non è solo quello di informare, ma di approcciarsi a dei temi politicamente sensibili attraverso strategie capaci di superare i meccanismi di consumo delle immagini tipiche dell'informazione globalizzata. Quello che distingue l'arte dall'informazione massmediatica è l'approccio. Gli artisti che lavorano con le immagini in movimento si contraddistinguono per una marcata sensibilità nei confronti di quei dettagli che, nelle

³⁷² S. Jonsson, *Facts of Aesthetics...*, cit., p. 171.

³⁷³ O. Enwezor, *Documentary/verité: bio-politics, human rights, and the figure of "truth" in contemporary art*, in M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Green Room...*, cit., pp. 63-102.

³⁷⁴ K. Rhomberg, (a cura di), *6. Berlin Biennale, Für Zeitgenössische Kunst, Was draußen wartet (what is waiting out there)*, Köln, Dumont, 2010.

³⁷⁵ *Manifesta 8* si è tenuta a Murcia e Cartagena dal 9 ottobre 2010 al 9 gennaio 2011 ed è stata curata da Alexandria Contemporary Arts Forum (Bassam El Baroni, Mona Marzouk, Mahmoud Khaled), Chamber of Public Secrets e tranzit.org. L'attività del gruppo Chamber of Public Secrets, istituito dall'artista e curatore libanese Khaled Ramadan, si è contraddistinta per l'interesse di indagare il modo in cui il *medium* video è stato usato come strumento per affrontare problemi politici e sociali a partire da angolazioni differenti rispetto a quelle dei *mass media*. Durante *Manifesta 8* Chamber of Public Secrets ha sviluppato il programma *¿El Resto Es Historia? (The rest is history)* Attraverso una serie di trasmissioni (tra cui opere d'arte e interventi sui *mass media*) che utilizzavano metodi artistici per esplorare eventi socio-politici e storici. Alexandria Contemporary Arts Forum, Chamber of Public Secrets, tranzit.org (a cura di), *Manifesta 8, [Catalogue]: The European Biennial of Contemporary Art*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 126-137.

³⁷⁶ Polemicamente l'artista Felix Gonzales-Torres aveva contestato l'atteggiamento di molti colleghi artisti domandandosi se fosse necessario andare in galleria per avere notizie che vengono regolarmente trasmesse dalla CNN. S. Jonsson, *Facts of Aesthetics...*, cit., p. 174.

intenzioni dei *networks* dell'informazione internazionale, dovrebbero essere soppressi. Quanto emerge da queste esperienze è una comunicazione che rende visibili quelle che possono essere le debolezze e le contraddizioni della globalizzazione e dell'informazione globalizzata. In questo caso il post-11 settembre e la campagna di comunicazione che ha supportato la Guerra al Terrore, è stato sintomaticamente messo al vaglio critico della folta comunità di artisti internazionali, come nel lavoro del francese Cyprien Gaillard che in *Artefacts* (2011) prova a mostrare in che modo il rapporto complesso tra il passato storico e la realtà contemporanea confliggano nell'Iraq della post occupazione militare occidentale. Il video, girato con un iPhone e trasferito in pellicola 35mm, offre un montaggio ipnotico fatto di immagini e suoni che evocano i miti dell'antica città di Babilonia in contrasto con le immagini di abbandono postbellico. Il lavoro di Cyprien Gaillard esplicita una forma di produzione che informa, ma che allo stesso tempo non rende didattico il nucleo della notizia. Le immagini di *Artefacts* raggiungono l'obiettivo di espandere strategie narrative al fine di restituire tipologie di informazione diverse da quelle con cui ci confrontiamo quotidianamente. Il problema è quello di trovare un modo di informare senza informare, come sostiene Alfredo Cramerotti (2009), perché l'arte ha rilevanza quando mette in discussione i meccanismi di produzione, distribuzione e mediazione dell'informazione e non quando osserva i fatti da un punto di vista esterno.³⁷⁷

Alla base di quest'atteggiamento vi è innanzitutto l'accettazione di una precondizione necessaria, ovvero guardare obiettivamente al fatto che è impossibile ottenere qualsiasi forma di informazione esaustiva. Un assioma antidogmatico che le produzioni d'immagini in movimento d'arte contemporanea hanno trasformato in un canone operativo. Nel post-11 settembre l'opinione dei leader politici occidentali e dei *mass media* è stata univocamente direzionata verso la legittimazione della guerra come strumento per risolvere i problemi di politica internazionali culminati negli attentati dell'11 settembre. Nell'affrontare questo tema la posizione politica e la posizione del mondo dell'informazione non è sembrata essere solo incomprensibile, ma anche e soprattutto fuori dalla storia. La presunzione di mantenere dei privilegi acquisiti e mai rinegoziati ha posto politici e giornalisti al di sopra delle parti, in una dimensione incorporea, onnisciente, dogmatica e non politica.³⁷⁸ Le scelte dell'apparato di potere occidentale si sono poste al di fuori dalla storia, perché non in grado di considerarne i precedenti. Il ricorso alla guerra per combattere il terrorismo è all'esterno di ogni processo critico, legittimato mediante l'occupazione concertata dei canali di informazione e soprattutto non referenziato da elementi documentari. Non è un caso che a scagliarsi contro questo tipo di atteggiamento siano proprio gli artisti. Come nel caso di Hito Steyerl che, occupandosi della vicenda delle investigazioni per appurare la presenza di armi di distruzione di

³⁷⁷ A. Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How...*, cit., p. 28.

³⁷⁸ Il richiamo alla guerra santa e il continuo riferimento a Dio è stato più di un espediente retorico nei discorsi del presidente americano George W. Bush.

massa in Iraq nel post-11 settembre, mostra in che modo la campagna demagogica dell'amministrazione Bush avesse prevalso sul lavoro degli ispettori internazionali della Security Council of the United Nations.³⁷⁹ Un lavoro di ricerca quello della Steyerl, che indagando i legami di potere a cui i documenti sono sottoposti, porta alla luce come la sensibilità per i dettagli apparentemente più innocenti può, se si ha la costanza di scavare e si sa porre le domande “giuste”, risultare determinate. Per Stefan Jonsson la differenza tra questi due emisferi della comunicazione risiede nella diversa distanza dalla realtà tra artisti e giornalisti. Un differenziale che genera l'impossibilità di leggere la storia e che gli artisti contemporanei annullano intervenendo sul campo. Una distanza che l'antropologo e teorico svedese giustifica con il fatto che a livello mediatico è l'arte a dettare dei modelli a cui il giornalismo finisce per adeguarsi.³⁸⁰ Modi, quegli degli artisti, che pur sembrando assurdi, celibi, inappropriati, inefficienti, marciano dei tentativi sperimentali per aprire nuove strade di produzione e riflessione politica. Un lavoro che attraverso una costante ridefinizione delle possibilità dei *media* dell'immagine dirigono l'attenzione degli spettatori verso nuove zone di conflitto e verso sacche dimenticate di patrimonio storico. Un processo in atto i cui confini sono difficilmente identificabili ma i cui intenti di democrazia non possono che confliggere con il panorama dell'*infotainment* contemporaneo in cui l'informazione, la storia e la politica, divengono oggetto di banalizzazione aneddotica. Queste forme e tipologie saranno al centro dell'indagine dei capitoli a seguire.

³⁷⁹ H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, “A Prior” n 15, 2007.

³⁸⁰ S. Jonsson, *Facts of Aesthetics...*, cit., p. 183.

Capitolo III.

Narrazione Storica in Video

III.1. Decostruzione e frammentazione

Tra le prassi che hanno a che fare con l'arte contemporanea, lo studio e l'utilizzo del frammento nelle produzioni di immagini in movimento rientra a pieno titolo in quel paesaggio cinematografico-artistico di cui si è parlato in precedenza. In questa parte del lavoro verrà trattato il modo in cui le pratiche dell'arte contemporanea mirino a decostruire la tradizione storiografica per definirne le strutture di potere che esso tramanda e tra-disce.³⁸¹ Nello specifico si proverà a comprendere se in questi prodotti audiovisivi il ricorso alla prassi della costruzione narrativa per frammenti possa avere avuto un ruolo particolare in funzione di determinate strategie di racconto storiografico. Si vogliono qui offrire alcuni spunti di riflessione sul percorso che conduce alla decostruzione storiografica nell'arte contemporanea, provando a comprendere in che modo le produzioni contemporanee di immagini in movimento sfruttino potenzialità e limiti della frattura e discontinuità della narrazione storiografica. Si vuole, infatti, mostrare le potenzialità di una modalità narrativa che trova legittimazione nella ricezione del dibattito sul concetto di modernità tecnica. Dopo aver introdotto teoricamente l'idea stessa di decostruzione, ci si occuperà della centralità dei processi di analisi delle produzioni artistiche contemporanee. In questa prospettiva si proverà ad inquadrare come i principi di decostruzione possano essere stati recepiti dalle pratiche d'arte contemporanea connesse alle immagini in movimento. Lo scopo è quello di arrivare, mediante lo studio parallelo tra filosofia, storiografia e arte, alla descrizione del modo in cui funzionano i principi della decostruzione nelle immagini in movimento d'arte contemporanea, quale sintesi concreta tra teoria e prassi. Si proverà quindi a circoscrivere il fenomeno tentando di capire se la commistione tra questa tipologia di "scrittura" per immagini e la filosofia permetta un'apertura ad esercizi di indagine e narrazione critica. L'obiettivo è quello di comprendere in che modo alcune facoltà delle immagini in movimento – il montaggio in *primis* – possano funzionare da elementi di riflessione sui fatti e sugli eventi della storia proprio in scia di quanto accaduto l'11 settembre e in contrasto/opposizione al messaggio

³⁸¹ R. Mordenti, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Meltemi, 2007.

politico internazionale.

Nel XX secolo la riflessione estetica si rinnova proprio a partire dal rapporto che intercorre tra arte e tecnica. Saranno due teorici tedeschi di area marxista come Walter Benjamin e Theodor Wiesengrund Adorno a sottolineare i grandi meriti sociali del cinema nella rappresentazione della realtà. Nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) Benjamin guarda alla tecnica come ad una grande occasione di emancipazione dei contenuti estetici, accettando i nuovi *media* (cinema e fotografia) quali strumenti di implementazione delle qualità speculative.³⁸² La tecnica cinematografica, secondo Benjamin, offre la possibilità di produrre una rappresentazione tanto istantanea da poter essere paragonata a quella dell'eloquio.³⁸³ Anche Adorno esalta le qualità sociali dei *media* basati sulla tecnica i quali, grazie alle loro caratteristiche, ci permettono di superare la rappresentazione che vuole riprodurre i fatti dell'anima, proiettandoci verso un'arte al servizio dell'utopia della ragione.³⁸⁴ La tecnica cinematografica ci traghetta verso la frantumazione della relazione tra contemplazione e riconoscimento operando una rottura tra la correlazione creazione-abilità-tecnica, pur essendo sostanzialmente basati su processi tecnicistici.³⁸⁵

Storicamente il riconoscimento del valore estetico del cinema e della fotografia porta con sé un mutamento delle possibilità di rappresentazione.³⁸⁶ Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo il concetto di rappresentazione della realtà ha subito un numero significativo di stravolgimenti. Da un punto di vista estetico il modernismo e il post-modernismo hanno prima messo in crisi e poi interrotto la linea storico-estetica della rappresentazione. Arthur Coleman Danto descrive sinteticamente questo passaggio sottolineando come nella rappresentazione artistica si sia passati da un canone estetico riconducibile alla lezione classica di Leon battista Alberti, che predicava una riproduzione dell'apparenza per mezzo di pittura e scultura, ad una elaborazione mediata dalla tecnologia cinematografica.³⁸⁷ Danto individua nell'invenzione cinematografica un momento emblematico per la fine della storia dell'arte rappresentativa o meglio per l'interruzione del progresso

³⁸² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca ...cit.*, p. 27.

³⁸³ Ibid. p. 27.

³⁸⁴ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, trad. It., *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 1981, p. 103.

³⁸⁵ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, Milano Mondadori, 2010, p.188.

³⁸⁶ Negli anni Venti del XX secolo in Italia, in un periodo in cui l'estetica crociana era dominante, la questione teorica intorno al cinema si poneva come una sfida al riconoscimento del suo valore artistico. In linea con il pensiero di Benedetto Croce la discussione teorica ruotava intorno al fatto che il cinema non solo era in grado di riprodurre il reale, ma anche di rielaborarlo creativamente. Una discussione che sottintendeva come il cinema non fosse schiavo della tecnologia, pur facendone uso necessariamente, ma che fosse capace di piegarsi all'intervento di diverse individualità artistiche. Per una bibliografia sul tema si veda tra gli altri: S. A. Luciani, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce, 1928; A. Consiglio, *Introduzione ad un'estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida, 1932; B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1941; C.L. Raghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952; G. Ghezzi, *Benedetto Croce e il cinema come arte*, "il Mulino", n. 7, Agosto 1953.

³⁸⁷ Il *medium* cinematografico, secondo Danto, univa per la prima volta in un unico elemento il suono e il movimento, due caratteristiche che pittura e scultura non potevano emulare. A. C. Danto, *What Art Is*, Yale, Yale University Press, 2013, trad. It., *Che cos'è l'arte*, Johan & Levi Editore, Monza 2014, p. 19.

delle arti visive in quanto storia della pittura e della scultura.³⁸⁸ La tecnica, come sottolineato da Martin Heidegger, ha contribuito a decostruire la rappresentazione catturante,³⁸⁹ i processi culturali sono il sintomo evidente delle modalità di rappresentazione e l'affermazione della "tecnica moderna".³⁹⁰ Secondo Heidegger, infatti, il destino dell'occidente è interamente segnato dal primato della tecnica, uno strumento non neutrale ma che può essere usato liberamente. L'uomo si è allontanato dall'essere e si è attaccato agli enti, alla presenza rappresentativa, rendendo la realtà oggetto da dominare e sfruttare. Mediante la fede nella tecnica l'uomo vuole imporre il suo dominio e sottomettere ogni cosa. La teoria della conoscenza occidentale si basa sulla pretesa che vi sia certezza in quella che Heidegger definisce rappresentazione catturante (*das nachstellende Vorstellen*), con il risultato di assicurare la conoscenza del reale mediante la sua oggettivazione.³⁹¹ La tecnica, secondo Heidegger, impone al reale di palesarsi in quanto insieme di elementi manipolabili. I principi di decostruzione mirano al superamento dell'ontologia ermeneutica ponendo in crisi il concetto stesso di verità che va cercata in nuovi ambiti e non nella presenza estetico-sensibile di tipo fenomenologico.³⁹²

Il termine decostruzione³⁹³ viene usato per la prima volta nello scritto *De la grammatologie* (1967) dal filosofo Jacques Derrida³⁹⁴ che parla di decostruzione del "logocentrismo" o della metafisica così come della necessità di decostruire certe opposizioni concettuali e di stabilire antinomie nella lettura dei prodotti culturali.³⁹⁵ La prassi di Derrida si basa sulla trasversalità disciplinare e la disseminazione dei contesti per andare oltre la miopia strutturalista dovuta ad un'eccessiva attenzione alla forma e ai codici.³⁹⁶ L'azione del decostruire poneva nuovamente l'accento sul contenuto tematico e su quelle che dovevano essere state le ragioni della creazione dei

³⁸⁸ Ibid. p. 20.

³⁸⁹ Cfr. M. Heidegger, *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991.

³⁹⁰ Per *tecnica moderna* Heidegger intende una sveltezza. Le modalità di questa sveltezza sono che essa non è più, come nel passato, produttrice di senso ma provocazione (*Herausfordern*). L'uomo è al centro del processo e diviene il tecnico superiore che attraverso lo svelamento crea quello che Heidegger definisce il fondo (*Bestand*). M. Zarade, *Heidegger e le parole dell'origine*, Milano, Vita e Pensiero, 1997, p. 141.

³⁹¹ Ivi.

³⁹² E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, cit., p. 157.

³⁹³ Il termine decostruzione pur essendo stato introdotto da Jacques Derrida deriva dal termine *destruktion* adottato da Martin Heidegger al fine di operare una destrutturazione della storia dell'ontologia. Nel caso di Heidegger la decostruzione voleva essere un tentativo di riportare il discorso filosofico verso la ricerca di verità in metafisica reagendo alle rappresentazioni stereotipe. M. Heidegger, *Tempo ed Essere*, Napoli, Guida, 1998, p. 114.

³⁹⁴ J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, trad. It., Della *Grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998.

³⁹⁵ Il primo Derrida si occupa dell'iscrizione (della traccia, della scrittura) rispetto a categorie ontologiche interne alla tradizione filosofiche anche se spesso utilizzate attraverso la psicoanalisi, il teatro ecc. Nell'ultima fase della sua vita Derrida si occupa di politiche culturali e del comunismo postmoderno in riferimento alla decostruzione.

³⁹⁶ Lo stesso Derrida denuncia come il termine "decostruzione" fosse in realtà sia un gesto strutturalista che un atteggiamento anti-strutturalista: "Si tratta di disfare, de-sedimentare delle strutture (ogni tipo di strutture: linguistiche, 'logocentriche', 'fonocentriche' – dato che allora lo strutturalismo era dominato soprattutto da modelli linguistici [...] – socio-istituzionali, politiche culturali e anzitutto e primariamente, filosofiche)". Per questo motivo secondo Derrida, negli Stati Uniti, il termine è stato associato all'ambito post-strutturalista. J. Derrida, *Psyché. Invenzioni de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, trad. It., *Psyché. Invenzioni dell'altro, Volume 2*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 10.

prodotti culturali. Derrida distrugge le griglie logiche e sovverte quelle che sono le gerarchie di struttura per arrivare a mettere in pratica un rovesciamento dell'opposizione classica tra scrittura e presenza del senso.

*Che cosa non è la decostruzione? Tutto! Che cos'è la decostruzione? Nulla! Per tutti questi motivi, non penso che sia una buona parola. Soprattutto, non è bella. Certo ha reso dei servizi, in una situazione ben determinata. Per sapere che cosa l'ha imposta in una catena di sostituzioni possibili, nonostante la sua fondamentale imperfezione, bisognerebbe analizzare e decostruire quella situazione "ben determinata".*³⁹⁷

Chi pratica la decostruzione lavora alla lacerazione del sistema dal suo interno.³⁹⁸ Il lavoro di Derrida è anche sul decentramento del soggetto. Lo spostamento della prospettiva di analisi produce molteplici significati. Il decostruzionismo vuole negare la chiusura di un soggetto "fissato", andando oltre, mettendo in discussione il senso della soggettività. La decostruzione sposta l'accento sul testo evidenziandone la struttura polisemica. Il linguaggio nella sua essenza pluralistica è caratterizzato dalla presenza di possibilità contraddittorie, di aporie, di proposizioni prive di senso. L'attenzione viene posta sullo smontaggio, smascheramento e disvelamento di quanto la cultura occidentale ha prodotto in quanto elemento dominante. La decostruzione decentra l'uomo (occidentale) dando voce alle minoranze e al punto di vista nascosto dietro a quello predominante. La conseguenza diretta di ciò è una riflessione sul processo produttivo e non sul prodotto in sé.

Negli anni susseguenti alla diffusione del pensiero di Derrida, alcune teorie decostruttiviste epigoni a quella del filosofo hanno segnato profondamente le discipline della storia e dell'arte. In quest'ottica la storia si ritrova inserita in un contesto sociale e deve tener conto del peso di diverse categorie socio-antropologiche. L'approdo ad una decostruzione storiografica di tipo postmoderno ha aperto alla possibilità di un numero variabile di interpretazioni del passato stesso. Gli storici si interrogano su come sia possibile acquisire una conoscenza del passato tenendo in massima considerazione le componenti estetiche – ma non stilistiche – della presentazione e spiegazione dei fatti storici.³⁹⁹ Dal punto di vista teoretico si è già provato a mostrare in che modo l'affermazione di una storia intellegibile abbia favorito l'apertura della disciplina storica a nuove possibilità espressive. A partire dalla scuola delle *Annales* sino alla *New Cultural History* questo percorso ha portato all'affermazione della storia come di un discorso complesso. La natura discorsiva della storia ha

³⁹⁷ Nella "Lettera a un amico Giapponese" Derrida prova a spiegare al traduttore giapponese Toshihiko Izutsu, quello che per lui rappresenta la decostruzione. Ibid. pp.12-13.

³⁹⁸ Nel saggio *Deconstruction at its End? Preliminary Remarks*, Alberto Martinengo (2012) sottolinea come Derrida abbia voluto, con il concetto di decostruzione, costruire un modo di pensiero. A. Martinengo, *Deconstruction at its End? Preliminary Remarks*, in Id (a cura di), *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, pp. 107-135

³⁹⁹ A. Munslow, *Deconstructing History*, London, New York, Routledge, 2006. p.19.

prodotto, all'interno della stessa corrente decostruttivista, dei dibattiti sulla corrispondenza occorrente tra la storia così come è stata vissuta (il passato) e la storia scritta (narrazione storica).⁴⁰⁰ Questi dibattiti sembrano affermare, non certo unanimemente, una qualità fondamentale della storia al giorno d'oggi, ovvero quella di essere in grado di accogliere in forme prestabilite delle narrazioni differenti e delle verità possibili. La storia decostruzionista tratta il passato come un testo che può essere letto nelle sue molteplici possibilità di senso.⁴⁰¹ Gli storici quindi si ritrovano ad esercitare, nella produzione storiografica, un numero indefinito di narrazioni del passato e nessuno di loro può, in chiave teorica, affermare di avere gli strumenti per definire il passato per quello che è stato effettivamente. In questa prospettiva si inserisce il contributo dello storico statunitense Allan Megill che ha recepito il lavoro di Derrida come necessario per una radicale modificazione della narrazione storica. Secondo Megill (2007) l'apertura della disciplina storica operata sull'asse Heidegger, Foucault, Derrida non è coincisa con un relativismo insuperabile né con una proliferazione incontrollabile di auto-narrazioni storiche.⁴⁰² Negli ultimi trent'anni, gli storici hanno ampliato la portata della loro disciplina con argomenti e prospettive in precedenza trascurati, hanno raccontato la lingua, la follia, la sessualità e hanno sperimentato nuove forme di presentazione. Megill recepisce questi cambiamenti positivamente; secondo lo storico americano, infatti, la decostruzione della disciplina ha da un lato disarticolato la produzione storiografica ma dall'altro non è arrivata ad eliminare la storiografia stessa.⁴⁰³ Una disarticolazione che porta nuove possibilità di produzione narrativa tra cui quelle basate sulle immagini in movimento.⁴⁰⁴

Le modalità di decostruzione delle forme di ricerca e produzione storiografica hanno trovato ampio riscontro nell'ambito delle arti visive. Se in precedenza si è accennato alla funzione del video quale strumento di controinformazione rispetto al messaggio televisivo (Cfr. Capitolo II.1, pp. 50-53), in questa circostanza va aggiunto che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta le

⁴⁰⁰ Sull'argomento si veda: D. Carr, *Narrative and the Real World: An Argument for Continuity*, "History and Theory", vol. 25, n. 2, 1986, pp. 117-131; M. de Certeau, *La scrittura della storia*, cit.; P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, trad. It., *Tempo e Racconto*, vol III, Milano, Jaca Book, 2008; P. Veyne, *Writing History: Essays on Epistemology*, Middletown, Wesleyan University Press, 1984; H. White, *The Historical Text as Literary Artifact in Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 82.

⁴⁰¹ Munslow definisce la storia decostruzionista come: [...] a model of study that questions the traditional assumptions of empiricism couched as factualism, disinterested analysis, objectivity, truth, and the continuing division between history, ideology, fiction and perspective. Instead, deconstructionist history accepts that language constitutes history's content as well as the concepts and categories deployed to order and explain historical evidence through our linguistic power of figuration. A. Munslow, *Deconstructing History...*, cit., p. 194.

⁴⁰² A. Megill, *Historical Knowledge, Historical Error*, Chicago, University of Chicago Press, 2007. p. 65.

⁴⁰³ Ibid. p. 76.

⁴⁰⁴ Il testo storico ha negli anni acquisito una forma derivante da una dialettica aperta. L'accento sulla fase narrativa della storia ha necessariamente portato con sé un incremento dei punti di vista differenti. Negli anni è emersa la debolezza epistemologica della storia stessa e realisticamente ciò che sta avvenendo con le narrazioni contemporanee è sintetizzabile, secondo Megill, come il risultato dell'incontro/scontro tra il narrativismo della svolta linguistica e la necessità epistemologica di argomentazione e giustificazione. Questa forma di responsabilità epistemologica sembra poter convivere sia con la riduzione linguistica della storia di White che con gli epistemi di Foucault. Ibid. p. 150.

produzioni videografiche si pongono anche come formazioni decostruttive che mirano a dissezionare, parodiare e criticare quanto viene trasmesso in televisione. I materiali visivi vengono in questo modo decostruiti e ricostruiti mediante forme di montaggio in grado di “rigenerare” significato a partire dal frammento del flusso televisivo. L’artista e teorica Catherine Elwes sottolineava, nel 1985, quali forme e funzioni poteva assumere la decostruzione del messaggio televisivo in video sostenendo che: “some artists are now trying to make direct social comments with scratch”.⁴⁰⁵ Nel lavoro *Night of thousand eyes* (1984) di Kim Flitcroft e Sandra Goldbacher è possibile scorgere l’intento degli artisti di riflettere sul linguaggio e sulla retorica massimalista della TV. Nel video gli artisti prendono in esame in che modo gli occhi femminili possano rappresentare un’attrazione ipnotica nell’iconografia massmediatica. Il video estrapola una sezione – il frammento di mille occhi – all’interno della complessità dell’immagine televisiva per lavorare sul micro e per sottolineare allo stesso tempo quelle che sono problematiche più ampie come la manipolazione spettatoriale da parte dei *mass media*.⁴⁰⁶

L’uso del frammento è quindi parte integrante della cifra stilistica della narrazione video, tanto da acquisire negli anni un peso specifico nella descrizione della modernità. La dispersione, la deflagrazione del senso e la moltiplicazione delle prospettive sono state conseguenze dirette della secolarizzazione e della laicizzazione della vita sociale in occidente. Secondo Roelstraete (2013) il lapidario aforisma di Adorno “Das Ganze ist das Unwahre”⁴⁰⁷ da un lato inverte la celebre formula hegeliana “Das Wahre ist das Ganze” e dall’altro eleva il frammento a prassi filosofica.⁴⁰⁸ Il detrito, il frammento, lo scarto possono essere “de-archeologizzati” e riutilizzati come unità artistica basilare da modificare e mostrare.⁴⁰⁹ Nella narrazione audio-visiva i vincoli di causa ed effetto vengono sostituiti da accostamenti che rispondono al “caso” più che alla “causalità”.

Il video prende dalle strutture cinematografiche le forme di continuità apparente e la disposizione tra tempo reale e quello filmico offre la possibilità di condensare in quest’ultimo tutti i piani temporali permettendo una discontinuità di durata. Nelle immagini in movimento anche lo spazio, nonostante la percezione di continuità, è frammentario. Il cinema, così come le altre arti, sperimenta la moltiplicazione delle coordinate spazio temporali per andare oltre la rappresentazione della realtà. Mediante la frammentazione spazio-temporale all’autore/artista è permesso di

⁴⁰⁵ C. Elwes, *Through Deconstruction to Reconstruction*, “Independent Video”, n. 48, November 1985, p. 21.

⁴⁰⁶ Il lavoro di Kim Flitcroft e Sandra Goldbacher si inserisce in una tendenza più ampia di produzione artistica nota in Gran Bretagna con il nome di *Scratch Video*. Una produzione video politicamente schierata a sinistra, caratterizzata da una forte critica ai *mass media*, che si rifà all’immaginario del mondo pubblicitario. Insieme a Kim Flitcroft e Sandra Goldbacher tra gli artisti che vanno annoverati in questa tendenza vi sono George Barber e The Gorilla Tapes. L. Goldsmith, *Scratch’s Third Body. Video talks bck to television*, “VIEW Journal of European Television History and Culture”, vol. 4, n. 8, 2015.

⁴⁰⁷ T. Adorno, *T.W. Adorno, Minima e Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951, trad., It., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 2005, p. 55.

⁴⁰⁸ D. Roelstraete, *Field Notes*, cit., p. 43.

⁴⁰⁹ O. Calabrese, *L’età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

attraversare la linea e il flusso del tempo narrato. Gli aspetti disfunzionali rispetto alla narrazione discorsiva e diegetica sono quelli che consentono di scardinare le coordinate di spazio e tempo.⁴¹⁰ Questo processo di decostruzione e ricomposizione spazio-temporale è tenuta insieme dall'esercizio del montaggio che gioca un ruolo strategico nell'organizzazione del racconto inteso in questo caso come messa in relazione di elementi eterogenei.

Nelle pratiche dell'arte contemporanea, il montaggio esercita una funzione ed esplica un pensiero critico. Nel suo saggio *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* (1982) Benjamin H.D. Buchloh ha cercato di mostrare il modo in cui la videoarte ha provato ad opporsi all'egemonia del mercato all'interno delle istituzioni dell'arte mediante la reinvenzione della pratica del montaggio.⁴¹¹ Buchloh porta ad esempio il lavoro video di Dara Birnbaum e di come l'artista statunitense analizzi le funzioni ideologiche del linguaggio della cultura di massa con gli strumenti dell'arte e del video. Nel video *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978)⁴¹² è la frammentazione e la ripetizione seriale del materiale di *footage* del telefilm Wonder Woman – tratto dall'omonimo fumetto di William Moulton Marston – rompe la continuità temporale della narrazione televisiva producendo una meta-riflessione sull'ideologia delle immagini.⁴¹³ Il lavoro della Birnbaum mostrava in che modo, sin dagli inizi, il linguaggio del video provasse a svelare gli intenti – politici e ideologici – nascosti nelle immagini mediatiche. A questi stessi principi di manipolazione del frammento arriva Guy Debord che vede nel montaggio la possibilità di decostruire criticamente le narrazioni predominanti dei *mass media* e risemantizzare i dati della cronaca o della storia al fine di produrre narrazioni che sono forme di lotta ed espressione critica. La strategia del *détournement* rappresenta chiaramente un metodo decostruttivo attraverso cui mettere in atto una critica alla società.

*Il détournement è il linguaggio fluido dell'antideologia. Esso appare nella comunicazione che sa di non poter pretendere di detenere nessuna garanzia in se stessa e definitivamente. [...] il linguaggio che nessun riferimento antico e sovracritico può confermare. Al contrario, è proprio la sua coerenza, in se stesso e con i fatti praticabili, che può confermare il vecchio nucleo di verità che vi riporta. Il détournement non ha fondato la propria causa su nulla di esterno alla propria verità come critica presente.*⁴¹⁴

⁴¹⁰ Tra questi elementi “disfunzionali” rispetto alla prosecuzione narrativa si potrebbero elencare alcuni espedienti filmici come: l'inquadratura che si sottrae alla concatenazione narrativa, il fuoricampo che incombe sull'immagine, i falsi raccordi, il discorso indiretto libero. F. Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004, p. 90.

⁴¹¹ B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, “Artforum” n. 21.1, September 1982, pp. 43-56.

⁴¹² <https://www.youtube.com/watch?v=k6xZOUXNyQg> [10/07/2015]

⁴¹³ B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation...*, cit., p. 55.

⁴¹⁴ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 64-65.

I propositi di Debord sono quelli incentivare un'arte che collimi con la nozione stessa di critica attuando strategie di *détournement*. L'idea dell'accostamento di frammenti derivanti da contesti e opere diverse permette, stando a quanto sostiene Debord, di ottenere una forma di *collage* che possa essere sia una negazione dei significati originari che una nuova connotazione di senso in forma di negazione della negazione.⁴¹⁵

In chiave storiografica gli artisti visivi partono dall'analisi decostruttiva delle immagini per potere ripensare agli accadimenti del passato. Il potenziale iconologico viene sezionato per individuare le stratificazioni del tempo e rintracciare i "sentimenti" e i messaggi storici di cui le immagini si fanno portatrici. Un lavoro sulle relazioni e sui rapporti tra storiografia e immagini che potrebbe essere assimilato a quello di Georges Didi-Huberman,⁴¹⁶ il quale inizia il suo lavoro sull'immagine dialettica a partire dalle relazioni esistenti tra la frammentarietà del documento iconico e il macro-contesto storico a cui questi documenti alludono. Didi-Huberman auspica una prassi di ricostruzione storica basata sull'immaginazione (Cfr. Capitolo I.2, pp. 19-20).⁴¹⁷ In ambito storiografico il ricorso all'immaginazione è soggetto a normazione e moderazione, ma all'interno del contesto artistico quella stessa facoltà risulta esaltare le potenzialità di ricerca. Per Didi-Huberman la forma storiografica risultante dall'accostamento di immagini e parole realizza una storiografia dialettica: "Necessitiamo delle immagini per creare la storia, soprattutto nell'era del cinema e della fotografia. Ma abbiamo bisogno di immaginazione per rivedere quelle immagini e, quindi, per ripensare la storia".⁴¹⁸ Una tipologia di narrazione storica che insiste sull'esaltazione della nozione di frammento e sulla natura di parzialità ed in cui il montaggio (assemblaggio) diviene strumento interpretativo. Lo stesso Didi-Huberman sostiene che il montaggio debba lasciare emergere le alterità piuttosto che costruire una continuità di discorso.⁴¹⁹ Un processo di decostruzione storiografica che partendo dall'illuminazione, immaginazione e montaggio dei dati storici⁴²⁰ assume una funzione strategica e funziona da componente politica.

⁴¹⁵ L. Poluzzi, *Guy Debord: il détournement come metodo compositivo*, in "Effetto notte on line" http://www.effettoonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=1523&Itemid=67 [10/07/2015].

⁴¹⁶ La riflessione di Didi-Huberman si avvia a partire dalla diffusione delle immagini della Shoah scattate da un membro del *Sonderkommando* nel 1944 all'interno del campo di concentramento di Birkenau. Didi-Huberman, analizzando la natura complessa dell'immagine fotografica in qualità di documento storico ed elabora una teoria del montaggio basata sul concetto di vuoto documentario.

⁴¹⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004, trad., It., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 15. Il ricorso al concetto di immaginazione nella ricostruzione storica e nelle produzioni teoriche, è spesso definita come qualità d'emergenza. L'immaginazione compare nel momento in cui la ragione è esposta ai limiti della sua capacità di comprensione. All'immaginazione vengono attribuiti teoricamente i caratteri della libertà con effetti distruttivi rispetto alle strutture e ai modelli formali. Su queste basi si sviluppa il dibattito sulla appropriatezza dell'immaginazione nella ricostruzione storica. Cfr. H. White. *The Value of Narrativity*, cit., pp. 23-27.

⁴¹⁸ G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi (L'oeil de l'histoire, 2)*, Parigi, Les édition de Minuit, 2010, p. 78. (traduzione mia).

⁴¹⁹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 15.

⁴²⁰ Id., *Illuminazione, immaginazione, montaggio*, Modena, Consorzio per il festival filosofia, 2009.

Il montaggio trascende la rappresentazione mimetica riconfigurando nuove ed inedite “Partage du sensible.”⁴²¹ Jacques Rancière definisce la partizione del sensibile come una suddivisione degli spazi e dei tempi, dei ruoli e delle identità, del visibile e dell’invisibile.⁴²² L’importanza politica dell’immagine storica quindi non risiede nella materia o nel contenuto, che si è visto essere criticabile, opinabile, decostruibile, ma nel modo in cui questo materiale viene organizzato, nella sua distribuzione specifica, nel suo montaggio. Nelle narrazioni storiografiche in video si innesca un processo in cui frammenti eterogenei e non gerarchizzati si combinano per dare vita a forme qualitative di articolazione del discorso politico. In sostanza l’utilizzo del montaggio in funzione strategica realizza concretamente la possibilità di nuovi orizzonti opponendosi al già scritto con forme di ri-scrittura, in cui si assiste allo scivolamento delle attività estetiche verso il versante politico. Stando a quanto sostiene Rancière tutto ciò ha portato con sé cambiamenti radicali: da un lato “la crisi dell’arte o la sua fatale acquisizione nel discorso, la pervasività dello spettacolo o la morte dell’immagine” e dall’altro un mutamento di prospettiva rispetto alla storia; ridiscussa oggi in ambito estetico.⁴²³ La stessa traiettoria del discorso situazionista – da forma d’avanguardia a strumento odierno di critica allo *status quo* – è secondo Rancière, sintomatica di questa sovrapposizione tra estetico e politico.⁴²⁴ Una forma di teoria critica diffusa e non più un’azione sporadica che è possibile riscontrare in molti dei lavori video di artisti contemporanei come in *November* (2004) dell’artista tedesca Hito Steyerl in cui la “veridicità” della vicenda storica della combattente dello YAJK, Andrea Wolf viene messa in relazione con la mutazione e la mutabilità del formato di registrazione dell’immagine in movimento (Cfr. Capitolo V.5.). La Steyerl ha più volte rimarcato come tra i suoi impegni principali vi fosse quello di accogliere e dare forma a materiale storiografico in funzione politica. In questo processo di messa in discussione dei materiali storici la Steyerl rivendica l’importanza dell’incertezza affermando come l’*uncertainty* non debba essere considerata una mancanza di cui aver vergogna o qualcosa da nascondere, ma costituire il centro nevralgico delle narrazioni contemporanee.⁴²⁵

L’assimilazione del progetto filosofico della decostruzione nelle produzioni contemporanee di immagini in movimento ha significato l’applicazione di diversi gradi di letture ai dati della realtà. Un procedere che ha sin da subito – a partire dagli anni Settanta – provato a minare quelle che potevano essere considerate le verità basilari della comunicazione visiva. L’approccio

⁴²¹ J. Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique Editions, 2000, trad. En., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, New York, Continuum, 2006, p.12.

⁴²² R. De Gaetano (a cura di), *Il destino delle immagini. Su Jacques Rancière*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010, p. 9.

⁴²³ J. Rancière, *The Politics of...cit.*, p. 11.

⁴²⁴ Ivi.

⁴²⁵ H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, cit., p. 304.

decostruzionista in arte si è configurato come un metodo capace di valutare “tanto l’irrealtà delle immagini quanto la loro realtà operativa” come ha avuto modo di dire William J. T. Mitchell in merito al lavoro di decostruzione sulle immagini degli attentati dell’11 settembre (2011).⁴²⁶ Come si è visto in questo paragrafo le ricerche teoriche sulla storia e le innovazioni tecnologiche in ambito artistico hanno prodotto sia un’appropriazione che uno studio sui rapporti mediatici a cui sono sottoposti i fatti della storia, sia una (ri)narrazione della storia stessa. Le forme di narrazione storica decostruite sono quindi delle clonazioni narrative, delle ripetizioni che partono da un’analisi delle immagini prodotte dai media non a fini di commento, ma per riflettere sulla rappresentazione stessa della storia.⁴²⁷ Nel proseguo di questo capitolo si vedrà come le organizzazioni narrative si articolino intorno a delicate strutture finzionali e in che modo queste vengano utilizzate sia in ambito massmediatico che in ambito artistico. Si indagherà quindi il modo in cui le forme di *storytelling* della narrazione contemporanea si intreccino con la storiografia a formare quello che lo stesso Roelstraete ha definito sincreticamente *history-telling*.⁴²⁸

III.2. *Storytelling e counter-storytelling*

Negli anni Novanta del XX secolo una nuova generazione di giovani artisti ha cominciato a raccontare la realtà contemporanea sfruttando liberamente le possibilità offerte da “vecchi” e nuovi *media* a disposizione. Elemento centrale di queste produzioni sembrava essere l’uso del racconto, articolato in forme diverse, astratte o documentarie.⁴²⁹ L’affermarsi del racconto in ambito artistico è da considerarsi un ritorno alla narrazione dopo che la scena dell’arte era stata interessata da un lungo periodo di astrazione culminato con le esperienze del Post-Minimalismo degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Se nella prima parte della dissertazione si è provato a seguire gli spostamenti della disciplina storica a partire dall’influenza delle scienze sociali sino ad arrivare al narrativismo di Hayden White e a alla sintesi operata da Paul Ricoeur nel suo monumentale *Temps et Récit* (1983-

⁴²⁶ W. J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, cit., p. 16.

⁴²⁷ F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool (a cura di), *Questioning History, Imagining*, cit., p. 9.

⁴²⁸ D. Roelstraete, *Field Notes*, in cit., 2013, p.23.

⁴²⁹ In merito alle differenze tra racconto, storia e narrazione è utile ricordare le distinzioni operate da Gerard Genette, il quale distingue tre tipologie di Racconto: 1. Racconto come enunciato narrativo. Genette chiama questa accezione del termine “racconto” 2. Racconto come contenuto di avvenimenti dell'enunciato narrativo. Questa accezione è detta da Genette “storia”. 3. Racconto come enunciazione narrativa. Questa ultima accezione è invece detta “narrazione”. G. Genette, *Discours du récit*, Paris, 1983, trad. It., *Figure III - discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 66 - 70.

1986), in questo paragrafo si proverà a mostrare in che modo l'arte e la storiografia entrino in relazione con la molteplicità delle tecniche di *storytelling*.

Per affacciarsi allo studio delle modalità di narrazione contemporanea della storia è necessario inserire la ricerca in un più ampio contesto storico-sociale.⁴³⁰ La sistematizzazione semiologica va vista come uno strumento metodologico da cui partire per definire lo "scheletro" del testo.⁴³¹ La rielaborazione e ridefinizione della nozione di testo all'interno della *Nouvelle Critique* allarga lo studio oltre i confini del genere romanzo, abbracciando la testualità in generale.⁴³² In ottica intertestuale ogni testo altro non è che un montaggio di testi evocati e citati.⁴³³ Lo studio dell'organizzazione e dell'articolazione di questi testi narrativi è all'attenzione dei primi studi sulla struttura narrativa.⁴³⁴ Con Vladimir Jakovlevič Propp si è passati, verso la fine degli anni Sessanta, allo studio delle forme delle strutture della narrazione,⁴³⁵ la narratologia, infatti, è il punto di incontro

⁴³⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1997.

⁴³¹ Si riportano di seguito solo quelli che sono i testi fondamentali sugli studi sulla semiologia del testo: E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1980; R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, cit.; G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, trad. It., *Figure II, La parola letteraria*, Einaudi, 1972; G. Genette *Figure III. Discorso...*, cit.; Id., *Introduzione all'Architesto*, Parma, Pratiche, 1991; T. Todorov, *Poetica della Prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1996.

⁴³² Per quanto riguarda la *Nouvelle Critique* vi è un'estesa letteratura scientifica secondaria che sarebbe impossibile riassumere, in questo caso si riportano i testi primari che hanno avuto funzione definitoria, come quelli di Julia Kristeva e Roland Barthes, e il testo di Gerard Genette che ha invece avuto funzione operativa sistematizzando e fornendo strumenti all'analisi dei rapporti intertestuali. J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, "Critique", XXXIII, n 239, Avril 1967, trad. It., *Semeiotiké, Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978; R. Barthes, *The Death of the Author*, "Aspen Magazine", n. 5/6, 1967, trad. It., *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 51-56; G. Genette, *Palinsesti. La letteratura ... cit.*

⁴³³ Julia Kristeva, nel 1967, introduce per la prima volta il termine intertestualità, condizione necessaria e ineliminabile della testualità: ogni testo si costituisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro. J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per...*, cit., pp. 119-143.

⁴³⁴ Il termine inglese *plot* può essere tradotto in italiano con trama e in greco con μύθος (mythos) e indica l'organizzazione di diversi testi in uno finale. L'attività di *plotting* è invece la dinamica del narrare e può essere identificabile con l'attività generica dell'elaborare e progettare costruzioni narrative. J. S. Brunner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, Cambridge, Harvard University Press, trad. It. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Bari, 2002. p. 12.

⁴³⁵ Da un punto di vista strutturale l'interesse teorico verso la narrazione ha avuto inizio con una serie di studi sul *plot* delle favole russe per poi assumere, negli anni, un carattere transculturale e transnazionale generando un insieme sconfinato di contributi teorici che meriterebbe una trattazione a sé stante. L'interesse sistematico per l'organizzazione narrativa inizia in Unione Sovietica con gli studi dei formalisti sulle fiabe russe e in particolare con gli studi di Vladimir Jakovlevič Propp. V. J. Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968, trad. It., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000. La teoria narratologica strutturalista pur dividendo il testo nelle sue parti costitutive non si pone come postulato ideale di coerenza o di ordine razionale degli elementi. Per struttura non si intende soltanto la totalità, ma è anche la regola che comanda i movimenti o le relazioni delle parti della totalità. Durante la lezione inaugurale pronunciata da Lévi-Strauss al Collège de France il 5 gennaio 1960, quando gli venne ufficialmente affidata la cattedra di antropologia sociale Lévi-Strauss definisce molto chiaramente che: "nessuna scienza può oggi considerare le strutture del proprio campo come riducendosi a una qualsiasi disposizione di parti qualsiasi. Solo è strutturata la disposizione che obbedisce a due condizioni: deve essere un sistema retto da coesione interna; e tale coesione, inaccessibile all'osservazione di un sistema isolato, si rivela nello studio delle trasformazioni, grazie alle quali ritroviamo proprietà similari in sistemi diversi in apparenza". C. Lévi-Strauss, *Leçon inaugurale*, "Annuaire du Collège de France" col. n. 31, 1960, trad. It., *Elogio dell'antropologia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 33. Per quanto riguarda l'analisi del testo il modello di riferimento della critica strutturale fu il formalismo russo (1915-1930) per la novità delle sue esperienze critico-linguistiche. Per una bibliografia sulla a tra gli altri: T. Todorov, (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris 1965, trad. It., *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968; R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002; R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, "Communications", n. 4, 1964, pp. 91-135, trad. It., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002; R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, trad. It., *Il grado zero della*

tra lo strutturalismo, la semiotica e le forme di analisi del testo.⁴³⁶ Al vaglio della narratologia vi sono le attività odierne di *storytelling*, ovvero quelle forme di articolazione logico narrativa degli eventi e dei fatti della realtà. Il termine deriva dall'unione di due vocaboli di lingua inglese *story* (storie/racconto) e *telling*, gerundio del verbo *to tell* (dire, raccontare).⁴³⁷ La formazione di questa particolare disposizione narrativa ha avuto carattere trasversale. Negli Stati Uniti, a metà degli anni Novanta del XX secolo, il ricorso all'organizzazione narrativa ha completamente modificato il modo e le strategie di comunicare i dati della realtà. Lo *storytelling* è una forma di discorso che si è imposto e continua ad imporsi, in molti settori della società, trascendendo confini politici, culturali o professionali e che sta determinando quella che è stata definita come l'"epoca narrativa".⁴³⁸

La tradizione narrativa occidentale ha subito un'espansione dei limiti letterari e secondo Gilles Deleuze la "superiorità" della letteratura americana è data proprio dal rapporto che questa ha saputo costruire con il reale, una narrazione nazionale che si relaziona con lo spazio e con il concetto di limite.⁴³⁹ Prima di essere un luogo fisico, la geografia americana è uno spazio letterario, un orizzonte narrativo in cui convivono nazione e narrazione politica. Il pensiero narrativo statunitense ha acquisito negli anni un potere tale da sconfinare dal campo prettamente letterario e declinarsi in settori diversi. Questa tendenza statunitense si è imposta nell'intero occidente con l'esplosione di Internet e con l'uso estensivo dell'*Information and Communications Technology* (ICT). Il fenomeno ha avuto una crescita esponenziale e come si è visto nel capitolo precedente in merito alla banalizzazione dei contenuti del passato, questa attitudine contemporanea al racconto mostra sia degli elementi interessanti che dei punti critici. L'uso di storie (*stories*) per l'argomentazione logica dei fatti può divenire un rischio e a farne le spese potrebbe essere la narrazione stessa (*narration*)⁴⁴⁰ che finirebbe per essere banalizzata al punto da diventare un contenitore vuoto di aneddoti (Cfr. Capitolo

scrittura, Torino, Einaudi, 2003.

⁴³⁶ Il termine narratologia venne introdotto da Tzvetan Todorov nel 1969. La narratologia è lo studio sistematico della narrativa. A partire dal 1980, il termine viene usato indifferentemente per il termine più generico di ricerca narrativa, teoria narrativa e studi narrativi. F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 286.

⁴³⁷ Il concetto di *storytelling* può essere associato a diversi ambiti ed è usato in più contesti. Nel gergo comune spesso si accomuna all'attività di *storytelling* quella di narrazione intesa come racconto di intrattenimento e condivisione di conoscenza. Questa coincidenza terminologica è evidentemente un errore, i dizionari identificano la narrazione come un iperonimo delle forme di racconto quali epopea, leggenda, favola, parabola, novella, epica e mito. Cfr. *Dizionario della lingua italiana Treccani*, alla voce narrazione. In lingua inglese la definizione del concetto di *storytelling* appare essere molto più vicina al termine *narrative*, che, a discapito di quanto si pensa, non può essere tradotto in italiano con narrativa. *Narrative* ha significati diversi, infatti, sta ad indicare l'esposizione o il racconto di una sequenza di eventi tra loro concatenati, il processo di narrazione o, in un'opera letteraria, le parti in forma non dialogica. Cfr. *Oxford English Dictionaries*, alla voce *narrative*. L'espressione marketing narrativo è quella che più di altre è in grado di descrivere il termine *storytelling*, che non indica una narrazione ma un'organizzazione narrativa.

⁴³⁸ C. Salmon, *Storytelling. Lamachine a fraiseur des histoires et a formater les esprits*, Paris, Editions La Découverte, 2007, trad. It. *Storytelling, la fabbrica delle storie*. Roma, Fazi, 2014, p. 8.

⁴³⁹ G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, trad. It. *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 1998. p. 48.

⁴⁴⁰ La narrazione, piuttosto che coincidere con il racconto, coincide con la struttura del testo. H. Kellner, *Disorderly Conduct: Braudel's Mediterranean Satire*, "History and Theory", n. 18 / 2, 1979, pp. 197-222.

II.2, p. 61). Il monito, lanciato dal narratologo britannico Peter Brooks (2001) nasce dal rischio di ritornare sostanzialmente ad una promiscuità delle narrazioni.⁴⁴¹ Una ripresa di quelle forme aneddotiche da cui la storiografia ha preso le distanze a partire dalla disputa sulla scientificità della storia della fine del XIX e l'inizio del XX secolo (Cfr. Capitolo I.2, pp. 10-12).

Lo *storytelling* è quindi una tecnica di controllo delle attività narrative che deriva dalla riabilitazione della conoscenza narrativa. Alla fine degli anni Settanta lo stato del Quebec (Conseil des Universités) chiese a Jean-Francois Lyotard di avviare una ricerca sulla condizione del sapere nelle società più sviluppate. Quello studio sarebbe diventato *La Condition Postmoderne* (1979) un testo fondamentale per la filosofia contemporanea (Cfr. Capitolo I.1, p. 1).⁴⁴² Lyotard nel suo rapporto contrappone le forme narrative di conoscenza, tipiche di società non-moderne, all'invenzione moderna della scienza. In questo confronto le narrazioni, valutate con il metro scientifico, risultano essere delle favole.⁴⁴³ La scienza però deve la sua legittimazione proprio alla sua riduzione in forma narrativa. Senza una articolazione narrativa ogni forma di conoscenza scientifica risulterebbe non dissimile da una lista. Il *plot*, secondo Donald Polkinghorne (1987), funge da organizzatore basilare di significato; esso agisce in maniera diversa rispetto alla logica dell'acquisizione scientifica della conoscenza. La spiegazione scientifica, secondo Polkinghorne, risponde ad una logica per cui un evento è l'esempio dimostrato di una legge generale, mentre con la modalità narrativa la spiegazione di un evento si ottiene con l'accostamento tra di loro degli elementi di cui si vuole comprendere il significato.⁴⁴⁴ I due campi sono quindi non in competizione, ma semplicemente alternativi l'uno all'altro e la funzione del racconto è quella di negoziare il significato delle cose trattate, tenendo conto del contesto sociale in cui gli eventi e le azioni accadono.⁴⁴⁵

L'utilizzo dello *storytelling* agevola la creazione di una forma di senso per quelle che sono le azioni della realtà quotidiana. Nell'ambito degli studi di convergenza tra narratologia e le pratiche dello *storytelling* i contributi di David Herman avvalorano il fatto che vi possono essere funzioni cognitive nell'organizzazione narrativa.⁴⁴⁶ Le storie, secondo Herman (2002), sono da considerarsi come elementi strategici per costruire modelli mentali del mondo (*storyworld*) e non semplicemente il risultato formale della sua descrizione.⁴⁴⁷ La narrativa va intesa come *cognitive artifact*,⁴⁴⁸ ovvero

⁴⁴¹ P. Brooks, *Stories abounding*, "The Chronicle of Higher Education", n. 23, March, 2001.

⁴⁴² J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, cit.

⁴⁴³ Ibid. p. 5.

⁴⁴⁴ D. E. Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York, SUNY Press, 1987, p. 21.

⁴⁴⁵ B. Czarniawska, *Narratives in Social Science Research*, London, SAGE Publication, 2004, pp. 1-15.

⁴⁴⁶ David Herman cura per la Nebraska University la pubblicazione della rivista "Storyworlds: A Journal of Narrative Studies" e la collana "Frontiers of Narrative".

⁴⁴⁷ D. Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative Theory*, Lincoln, London, Nebraska University, 2002, p. 14.

⁴⁴⁸ Per una bibliografia sull'espressione *Cognitive Artifact* si veda: D. Herman, *Stories as a tool for thinking*, in Id., (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*; Chicago, University of Chicago Press, 2003; E. Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press, 1995; E. Hutchins, *How a cockpit remembers its speeds*, "Cognitive

strumento di pensiero che completa le capacità della mente come sostiene Donald A. Norman (1993).⁴⁴⁹ L'attività dell'*homo narrans* (Calabrese 2009) contemporaneo è quella dello *storytelling* che con le sue strategie di organizzazione contribuisce ad arricchire e forse a modificare, le forme di narrazione con cui eravamo abituati a confrontarci solitamente.⁴⁵⁰

Questa organizzazione narrativa è multi-sfaccettata e contraddistinta da una marcata intermedialità.⁴⁵¹ Queste forme di marketing narrativo agiscono in un contesto, quello della contemporaneità, dominato dai *new media* e sono pensate e prodotte in funzione di una distribuzione e circolazione all'interno della rete globale di comunicazione. I processi di globalizzazione sono oggi contraddistinti da una rete comunicativa mondiale, schemi che si ripetono ogni giorno in maniera costante. Con l'incremento della cultura digitale e con lo sviluppo delle tecnologie informatiche le stesse strategie di *storytelling* si sono codificate in una forma globale. Dal punto di vista della narrazione il peso dello *storytelling* ha avuto come conseguenza diretta, una sorta di mondializzazione delle storie con l'effetto di standardizzare i racconti che si sono allontanati dalle tradizioni nazionali. Le narrazioni della globalizzazione, iniziate con la circolazione di prodotti televisivi degli anni Ottanta (soap opera, telefilm, ecc.), sono il risultato di salti e transizioni tra diversi contesti con conseguenti e repentini passaggi da un *medium* all'altro. Di fronte a narrazioni frammentarie i fruitori sentono da un lato il bisogno di mappe cognitive per orientarsi all'interno di macrostrutture in cui è facile sentirsi disorientati e dall'altro sono incentivati ad attivarsi autonomamente.⁴⁵² Lo *storytelling* ha così contribuito sia all'organizzazione e diffusione dei contenuti narrativi, che all'appiattimento culturale delle storie narrate. Un'inibizione che ha avuto un effetto diretto sugli eventi del passato perché la tradizione è apparsa come un ostacolo nel cammino verso il futuro. Il ricorso massiccio a strategie di affabulazione narrativa porta con sé quindi il rischio di un livellamento delle questioni del presente. Una collezione di istanti irrelati in una sistematica anticipazione del futuro o in un tempo reale che è adesso: qui ed ora.⁴⁵³

La necessità di mescolare e far collidere diversi *media* (vecchi e nuovi) è diventata un'esigenza culturale più che una conseguenza tecnologica. In un'ottica postmediale, infatti, nessun *media* prevale sull'altro e ogni messaggio può essere declinato in modo da attirare su di sé strumenti

Science" n. 19, 1995, pp. 265-288 ; E. Hutchins, *Cognitive artifacts*, in R.A. Wilson, F. C. Keil (a cura di), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Cambridge, MIT Press, 1999, pp. 126-128; B. Shore, *Culture in Mind: Cognition, Culture and the Problem of Meaning*, New York, Oxford University Press, 1996; D. A. Norman, *Things That Make Us Smart*, Reading, Addison-Wesley, 1993, trad. It., *Le cose che ci fanno intelligenti*, Milano, Feltrinelli, 1995; D. A. Norman, *Cognitive artifacts*, in J. M. Carroll, (a cura di), *Designing Interaction: Psychology at the Human-Computer Interface*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁴⁹ D. A. Norman, *Le cose che ci fanno...cit.*, p. 55.

⁴⁵⁰ S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Mondadori, 2010, p. 210.

⁴⁵¹ Ivi.

⁴⁵² S. Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro...*, cit., p. 21.

⁴⁵³ Ivi.

diversi sino ad attraversarli tutti.⁴⁵⁴ All'interno del panorama della *convergence culture*⁴⁵⁵ si muovono e proliferano forme di *storytelling* che caratterizzano in gran numero le narrazioni del video d'arte contemporanea al centro di questa dissertazione. Molte di queste produzioni video sono – più di altri lavori d'arte – interessate da processi di *storytelling* transmediale. Narrazioni che ricalcano un mondo mobile, in cui le prossimità e le distanze culturali si azzerano, e in cui le narrazioni sono pensate sulla base di una temporalità che è quella dei *new media*.⁴⁵⁶ Questa forma fluida e transnazionale di organizzazione narrativa è divenuta, nel corso degli ultimi decenni, una specie di lingua franca attraverso la quale raccontare i fatti della contemporaneità. La mobilità e la temporalità di questi racconti porta con sé strategie che sono associabili a quelle del marketing aziendale: un'“alleanza tra letteratura e *management*” come l'ha definita Christian Salmon.⁴⁵⁷ Queste strategie sono rese possibili, stando invece a quanto afferma Henry Jenkins, solo in un panorama di convergenza dei *media* e, cosa molto più interessante, attuabili solo mediante la partecipazione attiva dei fruitori di quelle stesse narrazioni.⁴⁵⁸ In pratica tramite lo *storytelling* è possibile far collimare gli interessi e mescolare i ruoli di produttori e consumatori o di artista e pubblico.

Nella mostra *Storylines* curata da Katherine Brinson al Solomon R. Guggenheim Museum di New York (2015),⁴⁵⁹ gli spettatori sono messi in condizione di intervenire sulle storie che vengono spostate da un territorio all'altro. La scelta curatoriale di Brinson sottolinea in che modo ogni aspetto della vita sia oggetto di commento e come nella società contemporanea, la mole dei testi prodotti sia

⁴⁵⁴ La condizione di postmediale nell'arte contemporanea era stata messa in evidenza da Rosalind Krauss che prendendo in analisi artisti come Robert Smithson, Richard Serra, Carl Andre, mostra il modo in cui l'arte contemporanea si sia affrancata dall'uso specifico di un solo *medium*. Il lavoro della Krauss pone l'accento soprattutto sull'importanza del video d'artista dedicando ampio spazio al lavoro dell'artista belga Marcel Broodthaers e più in generale all'esperienza dei film d'artista di autori quale Jonas Mekas, Holis Frampton, Michael Snow e Paul Sharits. Cfr. R. Krauss, *L'arte nell'epoca della condizione postmediale*, Milano, postmediabooks, 2005; Id., *A Voyage the North Sea...*, cit., p. 15.

⁴⁵⁵ I contenuti della comunicazione quindi possono essere declinati in ogni formato e sono in grado di spostarsi da un mezzo all'altro in modo da poter essere distribuiti capillarmente in un panorama mediatico convergente. http://henryjenkins.org/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html [10/11/2015] H. Jenkins, *Convergence Culture*, New York, New York University 2006, trad. It. *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

⁴⁵⁶ La definizione di *new media* porta con sé problemi concettuali a causa della genericità dei termini “*new*” e “*media*” il cui significato si stabilisce in base agli ambiti in cui questi vengono utilizzati. Il termine viene associato alla nascita dell'ipertesto, termine coniato da Ted Nelson durante la conferenza annuale dell'Association for Computing Machinery nel 1965. T. Nelson, *Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate*, ACM 20th National conference, New York, 1965, pp. 84-100. Per una definizione di *new media* si confronti: T. Nelson, *Interactive System and the design of Virtuality*, “Creative Computing” vol. 6, n. 11; G. Bettetini, F. Colombo, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bombiani, 1993, pp. 29-40; S. Garassini, *New Media*, in *Dizionario dei new media*. Milano, Cortina Editore, 1999; L. Manovich, *The Language of New Media*, Boston, MIT Press, 2001, trad. It., *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Edizioni Olivares, 2002, pp. 43-63; Per una storiografia della locuzione *new media* si veda: L. Bollini, *Per una storiografia dei new media*, in Id., *Un percorso possibile, in Registrica multimodale. Il design dei new media*, Milano, Libreria Clup, 2004, pp. 23-29.

⁴⁵⁷ C. Salmon, *Storytelling, la fabbrica...*, cit., p. 65.

⁴⁵⁸ H. Jenkins, *Cultura convergente*, cit., p. 34.

⁴⁵⁹ *Storylines: Contemporary Art at the Guggenheim*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2015. La mostra, offre una visione estesa di come le pratiche artistiche contemporanee siano divenute il luogo di nuovi paradigmi narrativi e di come questi modi narrativi abbiano subito una svolta in parallelo alla crescita dei *social media*.

oramai parte integrante delle strutture narrative. Questo sistema contiene in sé un modello estetico e un nuovo modo di raccontare. Un macro-contenitore in cui la somma degli epiteti è sia parte integrante del testo stesso che strategia di marketing. L'impatto dello *storytelling* nei paradigmi della comunicazione dell'arte contemporanea, con la nascita di nuove fisionomie linguistiche, discorsive, narrative e semiotiche è da considerarsi quindi come uno dei fenomeni più evidenti della globalizzazione dell'arte occidentale.⁴⁶⁰

Nel caso specifico del video d'arte contemporanea lo *storytelling* non rappresenta un modello etico a cui ispirarsi, non è il sensazionalismo o la marcata emotività delle storie a rappresentare un elemento di interesse. Gli artisti che lavorano con le produzioni video hanno saputo in maniera autonoma sfruttare le caratteristiche di partecipazione e immersività tipiche dello *storytelling*. Il discrimine essenziale affinché una storia sopravviva è dato, stando a quanto sostiene Frank Rose nel suo *The Art of Immersion* (2010), dalla combinazione dell'effetto emotivo delle storie e il coinvolgimento diretto del pubblico. Una combinazione finalizzata ad ottenere una esperienza autonoma ed immersiva.⁴⁶¹ L'effetto è quello di sfumare il confine tra storia e gioco, tra storia e marketing, tra narratore e pubblico, tra illusione e realtà. All'immersività delle storie fa eco l'immersività delle esposizioni del video. Un'esperienza di partecipazione fondata sul coinvolgimento psicologico del pubblico che è possibile ottenere mediante svariate strategie espositive e narrative.⁴⁶² Il pubblico è spinto ad "immergersi" individualmente nel racconto. I risultati di questa pratica sono mutevoli e dipendono dalle competenze tecnico-linguistiche dello spettatore, il quale è invitato, implicitamente, a manipolare, modificare o completare il testo del video con cui si confronta.⁴⁶³

Questa trasformazione espositiva e narrativa si è andata stabilizzando con lo sviluppo di codici linguistici e narrativi specifici delle produzioni video e funzionali alla comprensione e veicolazione degli eventi storico politici. Storie che a volte sono *drama* basati su eventi realmente accaduti o ricostruzioni di fatti del passato, oppure indagini sulle relazioni tra quanto accaduto in passato e la loro ricostruzione storica nel presente. Nel caso di *Spielberg's List* (2005) di Omer Fast

⁴⁶⁰ A partire dagli anni Novanta del XX secolo il fenomeno della globalizzazione dell'arte contemporanea occidentale ha preso forme svariate, per quanto riguarda la globalizzazione del mercato dell'arte e la proliferazione delle istituzioni si veda: F. Poli, *Il Sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 2007, pp. 113-145; in merito alla globalizzazione in chiave politica dell'arte contemporanea occidentale: O. Enwezor, *The Black Box*, in *Documenta 11 Platform 5*, Exhibition Catalogue, Kassel, Hatje Cantz, 2002, pp. 42-45; G. Mosquera, *Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference*, "Boundary", vol. 2, n. 29, Fall 2002, p. 165; J. Harris (a cura di), *Globalization and Contemporary Art*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011; M. Meneguzzo, *Breve Storia della Globalizzazione in Arte (e delle sue conseguenze)*, Monza, Arcoprint Edizioni, 2012.

⁴⁶¹ F. Rose, *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, And the Way We Tell Stories*, New York, W.W. Norton & Company, 2010, trad. It., *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice edizioni, 2013, p. XIII.

⁴⁶² M. Teti, *Dal museo alla sala (cinematografica). Esperienza estetica e modelli di fruizione nel video contemporaneo*, "Cinergie" n. 2, Novembre 2012, pp. 34-43.

⁴⁶³ Ivi.

l'artista mette in relazione l'Olocausto alla ricostruzione filmica fattane da Steven Spielberg. Fast svela alcuni principi nascosti dello *storytelling* filmico mettendo in crisi la spettacolarizzazione della narrazione storica delle grosse produzioni hollywoodiane. Nel lavoro *Whose Utopia* (2006) dell'artista cinese Cao Fei è invece la condizione dei lavoratori cinesi ad essere oggetto di critica. Mediante una delicata articolazione narrativa e modulando l'alternanza tra immagini e musica della colonna sonora, l'artista contribuisce a creare una narrazione non convenzionale ma funzionale alla descrizione delle condizioni di vita quotidiana nelle grandi città industriali, vere protagoniste dello sviluppo economico cinese. Nella prima parte del video (*Imagination of Production*) la Fei crea una coincidenza tra le immagini delle fasi produttive di una fabbrica di lampadine in Cina e il rumore *over* di alcune macchine che non corrispondono a quelle inquadrature. Nella seconda parte di *Whose Utopia (Factory Fairytale)* il racconto si completa con l'artista che invita simbolicamente i lavoratori ad esprimere le proprie fantasie, polemizzando implicitamente con i sistemi di automatizzazione del lavoro messo in atto nelle fabbriche cinesi.

In *The Working Life* (2013) dei danesi Superflex è invece la protesta e il rifiuto del lavoro ad essere oggetto di "storytelling". *The Working Life*, infatti, riproduce per immagini le dinamiche di una reale seduta di *talking cure*, focalizzandosi sul punto di vista dello spettatore. Nel video non vi sono pazienti, ma solo un terapeuta il cui corpo viene inquadrato mediante camera fissa con una singola angolazione e senza movimenti di macchina. Lo spettatore è il soggetto a cui si rivolge l'azione terapeutica; chi guarda diventa parte di una performance che non ha atto, ma di cui ci si sente partecipi. La narrazione si basa sulla persuasione e intende costruire mentalmente – così come in un vero processo di ipnosi – una realtà fatta di immagini. Chi assiste viene guidato, passo dopo passo, verso un luogo diverso da quello in cui si trova fisicamente ed entra a far parte di una realtà immaginaria frutto della negazione del mondo reale; una dimensione che è un altrove permanente, un'immagine di mondo e non il mondo in quanto tale. Il fine del processo è quello di articolare una narrazione allo stesso tempo didattica e pretestuosa su come sabotare il mondo del lavoro. La persuasione narrativa in forma di ipnosi aiuta fruitrice e fruitore a trovare le forze per colpire il sistema del lavoro che da un lato gli fornisce il sostentamento e dall'altro lo scaraventa in una tremenda crisi personale.⁴⁶⁴ Nel caso dei Superflex lo *storytelling* diviene uno strumento (*tool*)⁴⁶⁵ a favore degli spettatori per comprendere un dato storico – le condizioni del lavoro – e per proporre un'alternativa politica.

Il coinvolgimento di chi assiste diviene parte integrante nella produzione di senso,

⁴⁶⁴ V. Estremo, *Allo scioccare delle mie dita. Una lettura di The Working Life, l'ultimo lavoro video dei Superflex*, "Arte e Critica" n. 79, XXI, Autunno 2014, pp. 56-57.

⁴⁶⁵ I *tools* sono strumenti di "lotta" politica per la società contemporanea approntati dagli stessi Superflex <http://superflex.net/tools> [16/12/2016].

agevolando riflessioni autonome e prodotte al di fuori della narrazione, in uno “spazio mentale” in cui il racconto trova il suo completamento (Cfr. Capitolo II.1, p. 49). Roger Odin (2000) definisce *déphasage externe* questo tipo di operazione enunciativa.⁴⁶⁶ Allo spettatore/spettatrice viene chiesto di prendere parte alla performance,⁴⁶⁷ di andare oltre la confusione iniziale e attraversare il limite della rappresentazione frontale. La meccanica dello sfasamento esterno agevola, per dirla con le parole di Jacques Rancière, l’emancipazione dello spettatore:

*Artists like build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be anticipated. It calls for spectators who are active interpreters, who render their own translation, who appropriate the story for themselves, and who ultimately make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators.*⁴⁶⁸

L’artista non presuppone il senso di ciò a cui assiste, ma si limita a riproporre il flusso dei contenuti narrativi, nell’attesa che qualcun altro, attraverso le proprie conoscenze e le proprie esperienze, li riposizioni. Una forma di relativizzazione della conoscenza che interessa direttamente e indirettamente la storiografia stessa e che, divenuta oggetto di una costruzione narrativa “performativa”, va oltre i confini istituzionali della disciplina aprendosi a possibilità di riscrittura.

L’azione di fabbricare attivamente le storie mediante la partecipazione si connette alla specificità della nostra contemporaneità in cui ad ognuno di noi è chiesto di prendere parte al “making history”.⁴⁶⁹ Il processo di finzializzazione⁴⁷⁰ è sostanzialmente un riassetto, o riposizionamento, delle tracce e dei documenti della realtà che diviene ancora più evidente, secondo Rancière, con le immagini in movimento che si avvalgono delle possibilità di composizione del montaggio. La realtà, secondo Rancière, per poter essere pensata, necessita di essere assemblata e quindi finzializzata: “Le réel doit être fictionné pour être pensé” uno *statement* che non pretende di dichiarare che tutto è finzione, ma che sottolinea in che modo la *fiction* possa definire e connettere la presentazione dei fatti

⁴⁶⁶ R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, trad. It. *Della finzione*, Milano, V&P Università, 2004, pp. 51-53.

⁴⁶⁷ In questo caso il termine *performance* sta ad indicare l’insieme di fattori che contribuiscono alla realizzazione di un lavoro fatto per immagini in movimento. La *performance* in questo caso è data dall’interazione complessa tra gli apparati tecnologici, i protagonisti della storia narrata, e l’organizzazione (ordine e sequenza) del montaggio delle immagini.

⁴⁶⁸ J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, “Art Forum”, March 2007, p. 280.

⁴⁶⁹ Id., *The Politics of Aesthetics...cit.*, p.39.

⁴⁷⁰ I processi della finzializzazione descritti da Roger Odin sono il frutto di oltre venti anni di ricerche sulla semiopragmatica del cinema. Alla spiegazione quindi dei modi in cui lo spettatore produce il senso di una produzione di immagini in movimento a partire dalle indicazioni di contesto (istituzionali e non) e di testo. La finzializzazione si compone sostanzialmente di tre parti: una diegetizzazione, ovvero dalla costruzione di un mondo fittizio, una narrativizzazione e di una messa in fase e di fittizzazione. R. Odin, *Della Finzione*, cit. p. 4.

e la forma dell'integibilità.⁴⁷¹ Per Rancière non si tratta di distinguere tra il reale e l'artificiale, né di sostenere che qualsiasi cosa è finzione, ma piuttosto di affermare che i confini tra la logica dei fatti e la logica della finzione vanno scomparendo. L'azione di scrivere la storia e scrivere le storie, va, secondo Rancière, sotto lo stesso regime di verità.⁴⁷²

La possibilità di coinvolgere il pubblico nelle storie raccontate, grazie alla natura collaborativa delle piattaforme di distribuzione dei contenuti digitali, è la parte dello *storytelling* che gli artisti contemporanei hanno salutato con maggior interesse. Queste narrazioni incidono sulla dimensione emotiva di soggettivazione culturale, cercando di provocare un'identificazione tra chi guarda e quanto accade nella produzione video. Il tema della partecipazione spettatoriale è sempre stato al centro degli studi sul rapporto tra il dispositivo video e lo spettatore.⁴⁷³ Un contesto in cui è proprio la somma tra lo spettatore e il dispositivo che rende possibile l'esistenza stessa dei lavori. Il relazionarsi tra gli spazi dell'immagine video (virtuali) e gli spazi reali, comporta un coinvolgimento/partecipazione polisensoriale in cui si supera la nozione di fruizione e/o vista e/o contemplazione frontale di tipo tradizionale.⁴⁷⁴

Nel periodo immediatamente successivo all'11 settembre, durante quella che in precedenza si è descritta come convergenza di intenti tra media e istituzioni politiche (Cfr. Capitolo II.2, p.60), gli spettatori e i cittadini, sentendosi parte della nuova magniloquente "narrazione" occidentale, hanno assunto un ruolo attivo ma acritico nell'interpretazione politica della realtà. Una sinergia che se da un lato ha provato ad uniformare i punti di vista sulla condizione del mondo occidentale, appoggiando e giustificando implicitamente le campagne della "strategia del terrore", e dall'altro ha provocato una richiesta di libertà e pluralismo che ha trovato terreno fertile proprio nell'arte contemporanea. Mediante quelle produzioni video e di immagini in movimento che abbiamo definito essere a carattere documentario, informativo e storico.

L'incremento di forme di testualità performativa è l'oggetto intorno a cui ruota *The Storyteller*, mostra itinerante curata da Claire Gilman e Margaret Sundell per il programma di ricerca all'Independent Curators International (ICI) di New York (2009-2010).⁴⁷⁵ Il lavoro dei curatori si è concentrato nel selezionare artisti in grado di riflettere sui modi di trasmissione degli eventi politici e sociali attraverso i *media* contemporanei. L'assunto di base è quello che l'allargamento delle

⁴⁷¹ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics...*, cit., p. 38.

⁴⁷² Ivi.

⁴⁷³ In merito alla nozione di dispositivo si veda la quanto detto in precedenza alla nota n. 227. Per la questione del dispositivo di visualizzazione (video installazione) viene trattata in D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002. In relazione al rapporto tra dispositivo e spettatore si veda: M. Senaldi, *Doppio Sguardo: Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 120-132.

⁴⁷⁴ S. Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2002, p. 60.

⁴⁷⁵ *The Storyteller*, Salina, Salina Art Center, Kansas; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Toronto, Art Gallery of Ontario; New York, Sheila C. Johnson Design Center at Parsons The New School for Design, 2009 - 2010.

possibilità dei *media* ha reso molto più concreto l'incremento delle possibilità dell'arte di avviare processi documentari. Un sistema che oggi deve fare i conti con l'allargata partecipazione alla costruzione dei processi storico narrativi da parte del pubblico. In relazione all'universo politico e sociale, e in risposta ai mutamenti dell'orizzonte comunicativo di tale universo, gli artisti contemporanei hanno mostrato il desiderio di attivare le possibilità storico-documentarie dell'arte. Strutture narrative in cui la storia viene indagata e ricostruita in forma di meta-racconto e in cui i dati (tracce – fatti – documenti) incrociano la dimensione privata e pubblica dell'esperienza spettatoriale. Gli artisti quindi lavorano sull'assenza trasformando l'“essente stato” (passato) in un qualcosa che può esserci nuovamente (Cfr. Capitolo I.2, p. 20). Tutto ciò avviene mediante la costruzione di uno spazio fisico e relazionale in cui il visitatore viene messo alla prova continuamente mediante delle immagini in movimento in cui si avvia un processo di evocazione della storia.⁴⁷⁶ In *The Storyteller*, gli eventi al centro dei lavori in questione subiscono una doppia rivisitazione, infatti, da un lato essi sono ri-immaginati e ri-vissuti dallo spettatore mediante l'azione personale dell'artista o grazie alla narrazione dei personaggi e dall'altro si pongono alla possibilità di una nuova intelligibilità, quella degli spettatori, oramai soggetti attivi alla costruzione di senso.⁴⁷⁷ La storia è temporale e personale, pubblica e comunitaria; essa persiste attraverso l'azione interpretativa di chi ascolta e attraverso ogni successiva rivisitazione. I lavori di *The Storyteller* trattano la storia come una sorta di dramma basato su eventi reali, oppure ricostruiscono il passato riflettendo sulla condizione dei lavoratori (Jeremy Deller *The Battle of Orgrave*, 2001; Cao Fei, *Whose Utopia*, 2006) o sulle vicissitudini della guerra (Lamia Joreige, *Objects of War n. 3*, 2006; Hito Steyerl, *Journal*, 2007; Michael Rakowitz, *Return*, 2006).

Gli artisti però, pur esaltando l'approccio partecipativo dello *storytelling*⁴⁷⁸ non dimenticano di mettere in discussione queste stesse narrazioni criticandone il sistema di valori e di ideologie. Le narrazioni di *storytelling* sono, infatti, espressione delle società dominanti per classe, genere e razza. Nei video d'arte queste narrazioni maggioritarie vengono messe al centro di una rivisitazione e una contestazione che se nella struttura si esprime sotto forma di narrazioni ibride e partecipate, nei contenuti accoglie strategie di *counter-storytelling*. La nozione di *counter-storytelling* deriva dagli studi di *Critical Race Theory* sviluppatasi negli anni Settanta a partire dal contesto della teoria critica.⁴⁷⁹ Per *counter-storytelling* si intende semplicemente “a method of telling the stories of those

⁴⁷⁶ Paul Ricoeur parlando di memoria e storia, sostiene che un'immagine ha la capacità di mostrare ciò che è stato, ma che non è più, evocando di conseguenza un ricordo; per Ricoeur il ricordo viene a mente così come un'immagine per poi essere legittimato dalla capacità/possibilità di riconoscimento da parte di chi vi assiste (spettatore). P. Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, cit., p. 3.

⁴⁷⁷ J. Rancière, *The Politics of Aesthetics*, cit., p.38.

⁴⁷⁸ C. Salmon, *Storytelling, la fabbrica...*, cit., p. 11.

⁴⁷⁹ T. W. Adorno, *Cos'è la teoria critica*, “Associazione Culturale Liberazioni”, 1969, <http://www.liberazioni.org/articoli/AdornoTW-01.htm> [10/12/2015].

people whose experiences are not often told”.⁴⁸⁰ Con il *counter-storytelling* si stabilisce un contatto con i desideri di narrazione storica liminale e minoritaria di cui si è parlato in precedenza (Cfr. Capitolo. I.3, p. 35). Atteggiamento questo che non nasconde una serie di contraddizioni in seno alle stesse produzioni video d’arte contemporanea in cui convivono strategie di *storytelling* e desideri di *counter-storytelling*. In queste produzioni, in cui forma e struttura convivono in contrappunto, è possibile riscontrare espressioni di una deterritorializzazione narrativa che si confronta apertamente ad una riterritorializzazione di temi e argomenti delle realtà locali. Rappresentazioni di fenomeni locali e trans-locali con “lingue”, linguaggi e bagagli iconici talvolta idiosincratici, talvolta globalizzati e dal carattere ibrido, che combinano culture, formati, generi e stili diversi, con operazioni intertestuali volte ad enfatizzare la natura composita e sincretica delle narrazioni. La globalizzazione delle narrazioni si accorda quindi con i processi di globalizzazione delle arti visive in cui, secondo Saskia Sassen (2002), la tensione tra la portata globale dei fenomeni e la particolarità dei luoghi, così come l’interazione tra i *network* tecnologici e quelli economici sociali, produce nuove narrazioni in cui si mescolano aspetti locali e internazionali.⁴⁸¹

Quanto risulta da questa mondializzazione delle arti visive non può essere colto mediante categorie interpretative ne può essere ricondotto a scuole, movimenti e/o gruppi. In queste forme di narrazione non omogenee è proprio la combinazione e la contraddizione degli aspetti ad essere determinante. Nel panorama più ampio dei *Cultural Studies* e nello specifico all’interno del lavoro dell’antropologo e filosofo indiano Homi K. Bhabha, lo studio delle contraddizioni delle forme narrative contemporanee è stato associato all’analisi delle relazioni tra nazione e narrazione.⁴⁸² Dove sono le conflittualità della società globalizzata a riflettersi in una opposizione tra vecchie e nuove concezioni nazionali, in un paradosso *double bind*, che vede il sovrapporsi di una realtà fluida e transnazionale con una di tipo locale. Le ricerche di Bhabha sulla narrazione hanno mostrato come il rapporto tra ibridità e creolizzazione del locale sono una diretta conseguenza dello sviluppo dei modelli di migrazione e deterritorializzazione che produce un antagonismo fra la località e l’omogeneizzante influenza dello stato nazione da un lato e la trans-località dall’altro.⁴⁸³ L’ambivalenza del linguaggio è il riflesso della contemporaneità che si manifesta a sua volta nelle produzioni culturali.⁴⁸⁴ Le narrazioni della contemporaneità risultano essere bifronti come la divinità romana di *Ianus*, si strutturano nel loro farsi e sono depositarie di una performatività pluralistica in

⁴⁸⁰ D. G. Solórzano, T. J. Yosso, *Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research*, “Qualitative Inquiry”, n 8, February 2002, p. 26.

⁴⁸¹ S. Sassen, *Introduction*, in *Global Networks. Linked Cities*, New York-London, Routledge, 2002, p. 29.

⁴⁸² H. K. Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, New York, Psychology Press, 1990, trad. It., *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltemi Editore, 1997.

⁴⁸³ *Ibid.* p.11.

⁴⁸⁴ *Ibid.* p. 35.

cui, una volta superata la parvenza dell'organizzazione formale, è possibile trovare le stratificazioni e le sedimentazioni di diversi livelli di "evoluzione" storica.⁴⁸⁵

III.3. Narrazione e produzioni video

Per comprendere quindi la complessa questione narrativa che caratterizza le produzioni video che elaborano o rielaborano dati ed eventi storici è necessario precisare, innanzitutto, la molteplicità di questi lavori. Se in precedenza si è parlato del perché il racconto della storia in arte passi attraverso processi di decostruzione dei documenti o mediante l'articolazione in *storytelling* e *counter-storytelling* dei dati del passato, nel corso del seguente paragrafo si proverà a comprendere in che momento e per quali motivi la narrazione è ritornata a giocare un ruolo fondamentale nelle produzioni video in arte contemporanea. Si tenterà di comprendere come queste produzioni di immagini in movimento hanno iniziato ad adottare strategie narrative mostrando quelle che sono le relazioni intercorse tra il cinema e l'arte contemporanea. Successivamente si tenterà di capire il modo in cui la narrazione viene impiegata al fine di raccontare la storia nel contesto dell'arte contemporanea, mettendo in evidenza similitudini e differenze con il processo storiografico istituzionale. Durante l'intera analisi di queste strutture narrative si terrà in considerazione i modi in cui la comunicazione massmediatica ha, negli ultimi due decenni, fatto uso delle immagini dei recenti sconvolgimenti storici e delle strategie di reazione messe in atto dagli artisti per raccontare la storia. I lavori a cui si farà riferimento non sono riconducibili a generi cinematografici ben definiti; appartengono al contesto dell'arte contemporanea ma vivono la loro vita a cavallo tra più piattaforme distributive. Volendo definire dei tratti pertinenti a queste produzioni si potrebbe sostenere che esse sono investigative, narrative, documentarie e pongono la storia al centro delle loro ricerche.

Come si è visto in precedenza, quando si sono affrontate le strategie di *storytelling*, la comprensione di questo tipo di narrazioni implica un'esperienza diretta dello spettatore. Lo studio di questi lavori va contestualizzato all'interno di un sistema interconnesso di relazioni, interne ed esterne al testo. Le produzioni video hanno qualità sincretiche perché in grado di contenere all'interno di unità predefinite, linguaggi eterogenei e funzionali a strategie di comunicazione unitarie.⁴⁸⁶ A partire

⁴⁸⁵ Ibid. p. 37.

⁴⁸⁶ Semioticamente si definisce sincretico un testo che presenta marche sintattiche, semantiche e pragmatiche di coesione e coerenza che rimandano alla stessa istanza di enunciazione. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del*

dalla proliferazione dell'immagine video nel contesto della produzione culturale e dell'arte contemporanea si è assistito ad una sostanziale ibridazione tra generi e pratiche frutto di relazioni transdisciplinari tra ambiti di produzione formale e teorica diversi tra loro. Questi processi di ibridazione, pur essendo ancora in atto, sembrano volgere verso un sostanziale mescolamento dei linguaggi, orientando la narrazione verso modalità caratterizzate da una sostanziale persuasività e originalità. Un percorso che ha segnato il carattere stesso dell'arte contemporanea con un sostanziale abbandono della specificità dei diversi *media*, in favore di pratiche artistiche che vivono indipendentemente dai supporti e dalle tecniche utilizzate per la formalizzazione finale.⁴⁸⁷ Si potrebbe sostenere che siamo testimoni di una ridefinizione dello statuto dell'arte a partire da una necessità strettamente tecnologica, in cui gli artisti prima di produrre si ritrovano a “mettere in questione la natura dell'arte”.⁴⁸⁸

Tutti i *media* vengono sottoposti a processi di revisione costante in funzione di una dialettica tra specificità e genericità che secondo Rosalind Krauss (1999) è il nocchio della contemporaneità artistica.⁴⁸⁹ La contemporaneità ha evidenziato come oggi siano comuni forme di produzioni di immagini in movimento che fanno del dialogo tra cinema, letteratura, teatro, danza, televisione un punto espressivo centrale. Non è raro quindi trovarsi di fronte a lavori d'arte in cui, l'impiego combinato, e a volte arbitrario, di più *media* rappresenti una soluzione estetica non contraddicente. All'interno di questa sostanziale apertura quello che si intende fare è comprendere in che modo l'abbandono della specificità mediale abbia contribuito alla nascita di nuove forme di narrazione storica.

Volendo circoscrivere cronologicamente il fenomeno si potrebbe sostenere che nell'ultimo decennio del XX secolo e in questi primi due decenni del XXI secolo la narrazione è tornata ad occupare un ruolo centrale nell'arte. Un fenomeno che ha segnato uno spostamento “towards storytelling” come sostiene Thomas J. Demos.⁴⁹⁰ Un ritorno alla narrazione a cui ci si riferisce con il termine *neo-narration* e che si contraddistingue per una molteplicità di modi nell'articolazione del racconto delle storie e della storia.⁴⁹¹ Nicolas Bourriaud ha definito questo interesse come una

linguaggio, Tortino, Einaudi, 1986.

⁴⁸⁷ In merito al concetto di *medium specificity* è da sottolineare come questo concetto, legato soprattutto alla prospettiva modernista, venga considerato esausto a favore di una nuova idea di *medium* che nel perdere la sua specificità acquisisce flessibilità. R. Krauss, *A Voyage on....*, cit., p. 12. In merito al *medium* si veda anche la distinzione proposta da Cosetta Saba che individua nell'uso del termine inglese *work* nell'ambito dell'arte contemporanea, un modo per coniugare diverse forme espressive, specificando poi come nel cinema e nel video sia necessario operare una distinzione tra *technical medium* ed *expressive medium*. C. G. Saba, *Extended Cinema. The ...*, cit., pp. 128-129.

⁴⁸⁸ J. Kosuth, *Art After Philosophy*, “Studio International” n. 178, October, 1969, Trad. It. *L'arte dopo la Filosofia*, Milano, Costa e Nolan, 1987, p. 24.

⁴⁸⁹ R. Krauss, *Reinventare il medium...*, cit., pp. 37-47.

⁴⁹⁰ T. J Demos, *Storytelling In/As Contemporary Art*, in C. Gilman, M. Sundell, (a cura di), *The Storyteller*, Zurich, Independent Curators International and JRP Ringier, 2010, p. 96.

⁴⁹¹ In merito al termine *neo-narration* si veda: M. Brennan, *Neo-narration: stories of art*, Modern Editions. <http://www.modernedition.com/art-articles/neo-narration/neo-narration.html> [10/10/2015].

evoluzione della visione artistica del mondo, sottolineando, nel suo *Altermodern Manifesto*, che “Today’s art explores the bonds that text and image weave between themselves”.⁴⁹² Una negoziazione policentrica in cui testo ed immagini si intrecciano (*weave*) al fine di esplorare e produrre conoscenza. Per Bourriaud questa forma narrativa trova proprio nella storia il terreno ideale a cui attingere, sviluppandone al massimo sia le complessità temporali che i contenuti. Questa riformulazione in chiave narrativa della contemporaneità si avvale della compresenza di diversi *media* e dell’uso di svariate tipologie di documenti, al fine di ampliare e sostenere la trama e che genera produzioni varie e non classificabili.

L’affermazione di una tendenza prettamente narrativa nell’ambito del video d’arte contemporanea si lega necessariamente al processo di ibridazione tra cinema e arte avvenuto a partire dagli anni Novanta del XX secolo. In precedenza si sono definite le produzioni di immagini in movimento in oggetto della ricerca, come discendenti dirette di quei lavori di videoarte che Mario Costa (1999) identificava come di “rappresentazione” (Cfr. Capitolo II.1, p. 47). Questa “discendenza” sottolinea come nei lavori video a carattere storiografico esista sia una centralità della rappresentazione narrativa, che una connessione con l’universo propriamente cinematografico.⁴⁹³ Da un punto di vista dialettico a partire dalle prime sperimentazioni di videoarte, gli ambiti del video e del cinema hanno iniziato ad intrecciarsi; uno scambio che negli ultimi anni è divenuto sempre più prolifico e sempre più evidente. Il video sin dalla sua nascita è stato considerato di pertinenza del mondo dell’arte, gli stessi *Film Studies* hanno quasi sempre privilegiato la cinematografia narrativa come oggetto di studio e solo negli ultimi anni le cose stanno cambiando. Risultava difficile applicare le teorie di analisi del film alle brevi produzioni di videoarte. Esteticamente il video veniva considerato connesso alla produzione artistica tardo modernista: astratta e senza forti strutture narrative.⁴⁹⁴ Le cose mutano a partire dagli anni Novanta, quando, le riflessioni critiche di alcuni

⁴⁹² Il termine composito di *Altermodern* è stato coniato da Nicolas Bourriaud nel tentativo di indicizzare le espressioni artistiche globalizzate che reagiscono alla standardizzazione dei linguaggi e alle logiche del consumismo. Il termine ha dato anche il titolo alla quarta mostra Triennale del Tate Britain. N. Bourriaud, *Altermodern Manifesto. Postmodernism is dead*. <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090512164608/http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm> [10/10/2015].

⁴⁹³ La tecnologia del video analogico (elettronico) è una derivazione tecnologica del *mass media* televisivo. *Media* elettronici trasmessi e registrati mediante supporti magnetici. Con la digitalizzazione delle tecnologie dell’immagine il video e la televisione sono diventate a livello tecnico più vicine alla fotografia e al cinema. H. Westgeest, *Video Art Theory...*, cit., pp. 20-21. Questo avvicinamento tecnologico tra video e cinema ha fatto il pari con un’affiliazione linguistica presente sin dagli inizi della videoarte, infatti, molti artisti nei primi anni della videoarte combinavano senza soluzione di continuità produzioni cinematografiche a produzioni video. C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Oxford, Berg, 2006, p. 81.

⁴⁹⁴ Nonostante ciò vi è sin da subito, a partire dagli anni Sessanta, un’intensa relazione tra gli esponenti dei due ambiti, soprattutto tra video artisti e registi di cinema sperimentale. È doveroso ricordare l’interesse di Jean-Luc Godard, Stan Brakhage, Jonas Mekas per le produzioni artistiche; così come le esperienze definite di “expanded cinema” da Gene Youngblood (1970) e praticate da cineasti sperimentali quali Stan Van Der Beek, Henry Jacobs e Jordan Belson, Paul Sharits (anche membro di Fluxus), Ernie Gehr, John Whitney, Pat O’Neill e tanti altri registi sperimentali estremamente interessati al linguaggio e alle possibilità estetiche del video.

registi sperimentali sul cinema *mainstream*, hanno coinvolto anche molti artisti visivi. Questo fenomeno viene solitamente identificato come *new cinematic* o svolta cinematografica in arte e può considerarsi come un insieme di esperienze eterogenee in cui si è assistito sia alla “migrazione” o rilocalizzazione di *feature film* negli spazi dell’arte contemporanea, sia all’utilizzo di tecniche di produzione tipiche del cinema da parte di artisti visivi.⁴⁹⁵ L’avvicinamento degli ambiti ha prodotto una sostanziale riduzione delle distanze estetiche tra cinema e produzioni video d’arte contemporanea, così come un incremento dell’uso della narrazione in video.⁴⁹⁶

Nonostante ciò e a discapito di un panorama di “convergenza”, le produzioni d’immagine in movimento d’arte contemporanea hanno mantenuto alcune caratteristiche peculiari.⁴⁹⁷ La narrazione in video non è mai legata esclusivamente al testo, ma dipende da una molteplicità sociale ed estetica;⁴⁹⁸ in questo complesso di fattori restano centrali il ruolo dello spettatore e la questione tecnologica. Il pubblico può essere considerato parte integrante della comunità artistica ed elemento determinante al fine di organizzare e trasformare i dati spazio temporali proposti dalla narrazione video.⁴⁹⁹ Una predisposizione attiva che porta lo spettatore, così come l’analista, ad entrare e a

⁴⁹⁵ Michael Rush individua l’origine del *new cinematic* proprio nell’atteggiamento di critica visiva al cinema *mainstream*. M. Rush, *Installation and the New Cinematics*, in M. S. Ma, E. Suderburg (a cura di), *Resolutions 3. Global Networks of Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012, pp. 112-113. Per quanto riguarda la svolta cinematografica nel contesto delle pratiche artistiche si faccia riferimento alla concettualizzazione datane da Tanya Leighton nell’introduzione del testo da lei curato per la Tate Modern. T. Leighton, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, Afterall, 2008, pp. 7-40; per la nozione invece di *cinematic* si fa riferimento al lavoro di Maeve Connolly e nello specifico a: M. Connolly, *The Place of Artists’ Cinema. Space, Site and Screen*, Chicago, Bristol, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009, pp. 9-15; Id., *Conceptualising the Cinematic in Contemporary Art*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano, Mimesis International, 2016. pp. 73-87; M. Connolly, *Temporality, Sociality, Publicness: Cinema as Art Project*, “Afterhall” <http://www.afterall.org/journal/issue.29/temporality-sociality-publicness-cinema-as-art-project> [10/04/2016]. Le

relazioni espositive tra cinema e video sono state considerate in precedenza si confronti quanto detto in nota n. 385

⁴⁹⁶ È necessario specificare che si è assistito, a partire dai primi anni del nuovo millennio e in contesti istituzionali come musei, biennali o documenta (XI 2002, XII, 2007, XIII 2012), alla trasformazione o all’adattamento degli spazi predisposti per l’arte contemporanea in *moving theater* o *black box* per la proiezione. Va rimarcato inoltre come il processo di digitalizzazione delle immagini in movimento ha praticamente annullato le differenze tecniche tra cinema e video d’arte. H. Westgeest, *Video Art Theory*. ...cit., p. 165.

⁴⁹⁷ Al fine di sostenere che il termine narrazione non è applicabile solo ai testi letterari Tom Gunning utilizza una versione leggermente modificata dell’approccio strutturalista alla narrazione di Gerard Genette applicandola ai *film studies*. Secondo Gunning la differenza principale sta nel fatto che il film possiede inevitabilmente una pienezza di dettagli visivi e quindi una capacità unica di proiezione, mentre in letteratura l’illusione di mostrare e menzionare molti dettagli è solo una possibilità del dire. La narrativizzazione nel film avviene mediante il pro-filmico, l’inquadratura e il montaggio. Secondo Gunning, questi tre elementi presi insieme incarnano il narratore filmico. Il contributo di Gunning diviene fondamentale per rendere chiaro alcuni aspetti controversi della narrazione video come la frammentarietà e la ripetitività che Gunning chiarisce indirettamente quando affronta il tema della “tense” (tensione) all’interno del discorso narrativo. Lo studioso individua tre fattori di manipolazione del racconto degli eventi: ordine, durata e frequenza, e chiarisce in che modo la ripetizione di singoli eventi possa essere una delle possibilità narrative delle immagini in movimento rispetto alla letteratura. T. Gunning, *Narrative Discourse and the Narrator System*, in L. Braudy, M. Cohen (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 470-481.

⁴⁹⁸ F. Jameson, *Postmodernism or, the...*, cit., p. 67.

⁴⁹⁹ In merito al ruolo “attivo” dello spettatore nella definizione narrativa dei contenuti filmici si veda: E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, London/New York, Routledge, 1992, p. 3; così come la parte riguardante la “messa in fase” dello spettatore rispetto ai contenuti narrativi del film elaborata da Roger Odin, ovvero quel processo che conduce lo spettatore a “*vibrare al ritmo degli avvenimenti raccontati*” R. Odin, *Della finzione*, cit., p. 43.

prendere parte al circolo ermeneutico del racconto.⁵⁰⁰ Nel contesto dell'arte lo spettatore che si confronta con le immagini in movimento viene messo di fronte a una serie di sfide continue tra cui la frammentarietà dei contenuti, la difficoltà di identificazione di un nucleo centrale di racconto, la mancanza di un protagonista, una dislocazione ripetitiva e compulsiva delle immagini.

Per comprendere la ridefinizione del *medium* video quale spazio del racconto storico è necessario ricostruire il processo di trasformazione tecnologica del video. La crescita esponenziale di produzioni video degli ultimi anni è connessa innanzitutto all'accessibilità da parte di molti artisti a strumenti di produzione e post-produzione delle immagini in movimento. Un processo che ha subito un incremento ulteriore con il passaggio a mezzi di produzione e registrazione su digitale e che ha portato con sé una susseguente trasformazione linguistica dei prodotti culturali. A partire dal primo decennio del XXI secolo la diffusione quantitativa del computer ha, infatti, reso possibile innanzitutto la normalizzazione di pratiche ed esperienze estetiche che in precedenza erano considerate settarie e poco accessibili,⁵⁰¹ con il risultato di una sostanziale convergenza all'interno dei *media* di matrice digitale di linguaggi precedentemente espressi per mezzo di un numero differente di *media*.⁵⁰² Nel complesso panorama del video d'arte contemporanea, la narrazione storica si è guadagnata negli anni una notevole rilevanza sino a rappresentare una tendenza ricorrente. Questa forma di narrazione è stata resa possibile dalla capacità degli artisti contemporanei di riflettere le nuove complessità del racconto della storia, mescolando agevolmente elementi finzionali a quelli fattuali ed esprimendo una notevole sensibilità nei confronti della crescente domanda di partecipazione spettatoriale. Questo processo di ridefinizione del video in chiave narrativa collima con un periodo storico di sconvolgimenti epocali, segnato da due grossi eventi come la caduta del muro di Berlino nel 1989 a cui si connette il processo di *perestrojka*⁵⁰³ e gli attentati dell'11 settembre del 2001.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ D. Marchiori, *The Analysis of the Artwork*, in J. Noordegraaf, C. Saba, B. Le Maitre, V. Heideger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art Challenges and Perspectives*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p. 138.

⁵⁰¹ Le prime esperienze di sperimentazione estetica mediante l'uso del computer in ambito artistico ha portato con sé una serie di produzioni estetiche connesse alle diverse tecnologie e *software* impegnati: *new media art*, *computer art*, *virtual art*, *immaterial art*, *interactive art*, *telematic art*, etc. La tecnocultura degli inizi cresceva in ambiti non prettamente artistici, come università, centri scientifici di sviluppo *software* etc. Oggi a distanza di anni questa separazione resta ancora evidente, ma a differenza di allora, l'utilizzo delle tecnologie digitali è ampiamente diffuso nelle produzioni d'arte contemporanea ed è sicuramente egemone nell'ambito della produzione di immagini in movimento. Per una bibliografia sul fenomeno si veda, tra gli altri: L. Manovich, *Il linguaggio dei...cit.*; L. Taiuti, *Corpi Sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Milano, Feltrinelli, 2001; Si veda inoltre: *Verso la sintesi digitale. La genesi Multimediale delle Arti*, in, A. Balzola, A. M. Monteverdi (a cura di), *Le Arti Multimediali Digitali, Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004. All'interno di questo discorso si veda lo studio di Cosetta Saba che va nella direzione di una definizione critica del concetto di *media art*, in relazione al quale il cinema e il video sono da considerare come *devices*. C. Saba, *Media Art. Definizioni in negativo. Concetti, pratiche, teorie*, Trieste, Errata Corrige, 2013.

⁵⁰² L. Taiuti, *Arte e digitale*, in *XXI Secolo*, Roma, Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 2010, pp. 663-671.

⁵⁰³ Il termine russo *perestrojka* (italianizzato in perestroica) indica un processo di "ristrutturazione". Internazionalmente si associa al termine la radicale riorganizzazione del sistema economico e politico dell'Unione Sovietica intrapresa da M.S. Gorbaciov, segretario del PCUS dal 1985 al 1991. <http://www.treccani.it/vocabolario/perestrojka/> [20/06/2016].

⁵⁰⁴ All'11 settembre 2001 ha fatto seguito la cosiddetta Guerra al Terrore, e la profonda recessione e crisi economico-

Come visto in precedenza questi eventi storici hanno la caratteristica di appartenere a una tipologia ben definita di evento, infatti, a differenza di qualsiasi altro momento nella storia, dalla fine degli anni Ottanta ad oggi si è assistito alla rappresentazione istantanea e contestuale degli avvenimenti in modo tale da farli divenire immediatamente oggetto di narrazione mediatica (Cfr. Capitolo II.2, 54).⁵⁰⁵ Questo processo ha fatto in modo che ci si ritrovasse ad affrontare non solo l'evento stesso, ma anche, e soprattutto, la sua carica mediatica. La convivenza in tempo reale (*live*) di quello che accade, della sua documentazione e della sua distribuzione; ha annullato le distanze temporali e geografiche e ha indebolito il senso critico di rielaborazione storica.⁵⁰⁶ La riduzione a contenuto mediatico delle immagini di questi eventi eccezionali ha prodotto una trasformazione che ha ridotto la carica d'autenticità di quelle immagini che si piegano a logiche di *commodification* ed entrano sotto la sfera di controllo capitalistico dei *mass media*.⁵⁰⁷ Le immagini di questi eventi corrono il rischio di restare per sempre senza senso storico proprio perché ripetute e assoggettate alla cooptazione mediatica. Le tecnologie digitali di registrazione e distribuzione delle informazioni hanno amplificato il fenomeno, creando un flusso inarrestabile di contenuti. I dati della realtà restituitici dal processo di documentazione e registrazione mediatica fluttuano in una temporalità indefinibile e si sottraggono ad ogni forma di processo storiografico. Questo è quanto avvenuto con le immagini dell'11 settembre che, mandate a ciclo continuo in *broadcasting* in tutto il mondo, sono state percepite dagli spettatori come al pari di un contenuto di *entertainment* televisivo. Immagini

finanziaria del 2008. Pur non volendo avanzare nessuna ipotesi macroeconomica si segnala che secondo alcuni commentatori internazionali la crisi finanziaria statunitense del 2008 è una delle conseguenze auspicate degli attacchi dell'undici settembre. Nelle dichiarazioni di Osama Bin Laden – diffuse tra il 1994 e il 2004 – è possibile cogliere come tra i propositi della jihad vi fosse quello di “far sanguinare l’America fino alla bancarotta”. B. Lawrence (a cura di), *Messages to the World. The Statements of Osama Bin Laden*, London and New York, Verso, 2005, p. 103. In ambito economico la consequenzialità tra l'undici settembre e la crisi finanziaria del 2008 è appoggiata dal premio Nobel per l'economia Joseph Stiglitz che, insieme all'esperta di finanza pubblica Linda Bilmes, ha sostenuto la tesi dell'indebitamento nel libro, *The Three Trillion Dollar War; New York, Norton & Company*, 2008. Trad. It., *La guerra da 3000 miliardi di dollari*, Torino, Einaudi, 2009. Per quanto riguarda invece la regressione morale, psicologica e di valori si faccia riferimento alle considerazioni di Jean Baudrillard che, nell'analizzare le conseguenze degli attacchi terroristici dell'undici settembre, ebbe a sottolineare come ad essere minato fosse stato il “sistema” occidentale con i suoi valori di l'ideologia di libertà e libera circolazione di uomini e di merci. J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 42.

⁵⁰⁵ Va sottolineato come il cambiamento tra il reportage giornalistico propriamente detto e le nuove forme massmediatiche di *live broadcast news platforms* è avvenuto tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta del XX secolo. I *network* televisivi statunitensi via cavo, come la Cable News Network (CNN) si sono resi protagonisti delle prime dirette in *live broadcast* della storia occidentale. Come quella che la CNN operò durante la prima guerra in Iraq al seguito dell'operazione militare guidata dagli Stati Uniti d'America denominata *Desert Storm* che ebbe inizio il 17 gennaio 1991. Primo vero evento bellico legittimato attraverso una attenta costruzione mediatica. J. Baudrillard., *La Guerra del Golfo non avrà luogo*, in P. Dalla Vigna, T. Villani, (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale*, Milano, Mimesis, 1991.

⁵⁰⁶ Per evitare che queste immagini restino insignificanti Clément Chéroux sostiene che sia necessario che le stesse documentazioni e trasmissioni massmediatiche vengano sottoposte all'esame della storia. C. Chéroux, *Diploia*, cit., p. 4.

⁵⁰⁷ Guy Debord sostiene che la saturazione dello spazio sociale da parte dei *mass media* ha generato una società “spettacolare”. L'incremento della centralità dei consumi a partire dal secondo dopoguerra ha condotto la cultura verso il dominio dei *mass media* e una definitiva *commodification* dei sui contenuti prodotti e distribuiti mediante i canali massmediatici. G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 151.

troppo simili a quelle di tante sequenze già viste in numerosi film hollywoodiani in cui a farla da padrone sono le catastrofi.⁵⁰⁸ È a partire da questi presupposti che molti artisti, appropriandosi spesso dei linguaggi della comunicazione giornalistica sino ad assorbirne i canoni,⁵⁰⁹ hanno provato a comprendere i meccanismi della comunicazione massmediatica per poi costruire forme alternative di narrazione storica in grado di poter avviare delle letture critiche degli eventi rappresentati massmediaticamente.⁵¹⁰ La reazione del sistema dell'arte a questo processo massmediatico ha visto la nascita di una forma sui *generis* di elaborazione storiografica, un tentativo di sottoporre i fatti e le immagini di quei fatti, a quello che Roland Barthes definisce l'esame della storia.⁵¹¹

I *mass media* generano la realtà invece di registrarla, uno spostamento reso possibile a partire da una pretesa tecnologica. L'illusione che i *mass media* possano permanentemente documentare e trasmettere quanto accade nel mondo, deriva anche dalle supposte potenzialità tecnologiche del sistema di comunicazione digitale, che pretende di poter garantire quella che Danto ha definito "testimonianza ideale" dei fatti (Cfr. Capitolo I.2, p.15). Questa dimensione finisce per porre la documentazione mediatica degli eventi fuori da ogni collocazione storica, in una indeterminazione che nega la processabilità storiografica di ricerca analisi e racconto dei dati, descritta nel primo capitolo di questa dissertazione (Cfr. Capitolo I.2, pp.17-20). È in reazione a ciò che nasce la necessità di approntare nuove narrazioni e nuove strategie incentrate sugli eventi storici e sul racconto della storia.

In risposta a questa ipertrofia documentaria molti artisti hanno approntato delle ricerche mirate a restituire una dimensione storico critica dei fatti e dei documenti. Il concetto di *documentarism*, al centro del progetto *The Greenroom*, può considerarsi una conseguenza diretta dell'apertura della disciplina storiografica ed è alla base di alcune di quelle produzioni video ascrivibili a quella tendenza che si è definita come *historiographic turn in art*.⁵¹² Vit Havránek (2008) definisce *documentarism* come: "a genre in which the director/artist carries out a transfer of his own or other people's knowledge, stances, and experiences through his own articulation of media and technology".⁵¹³ La relazione tra l'azione del documentare e l'oggetto documentato, crea un prodotto

⁵⁰⁸ D. Parrella, *Interpretare l'11 settembre 2001...*cit.

⁵⁰⁹ A. Cramerotti, *Aesthetic Journalism: How...*cit., 2009.

⁵¹⁰ Il rapporto tra il giornalismo e l'arte è uno dei nodi su cui insiste la ricerca di Stefan Jonsson autore, tra l'altro, di *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism. The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in cui illustra le divergenze tra la logica dei *mass media* e le potenzialità di rappresentazione politica dell'arte. Da un lato vi è la tendenza dei *mass media* internazionali ad una visione di uniformità del mondo e dall'altro lato le posizioni "politiche" di artisti come Alfredo Jaar che coi i suoi lavori video ribadisce l'importanza di visioni etiche e fortemente critiche di fronte a temi quali genocidi ed emergenze umanitarie. S. Jonsson, *Facts of Aesthetics and...*, cit.

⁵¹¹ R. Barthes, *Fotografie-choc*, cit., p. 104.

⁵¹² *The Greenroom* è un progetto di ricerca sul documentario nato dalla collaborazione tra Marial Lind e Hito Steyerl per il Center for Curatorial Studies, Bard College, (CCS Bard). Il progetto ha visto coinvolti gli artisti Carlos Guerra, Walid Raad e si è tenuto il 22 Settembre del 2008 e il 1 Febbraio 2009 al Hessel Museum del CCS Bard.

⁵¹³ V. Havránek, *The documentary ontology of forms in transforming countries*, in M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Steinberg Press, 2008, pp. 130-131.

che solo per ragioni di comodo si continua a definire documentario. Ad essere documentato può essere indistintamente sia un evento storico che un elemento di cronaca e l'atto del documentare si realizza mediante un'azione estetica determinata dal *medium* che l'artista sceglie di utilizzare per la sua produzione: fotografia, film, video. Narrazioni documentaristiche che sono allo stesso tempo documentazione e analisi del documento. Hito Steyerl (2010) sostiene che oggi chi si occupa di documentario non deve chiedersi se le forme documentaristiche siano o meno arte, ma piuttosto comprendere in che modo queste pratiche abbiano cambiato l'arte degli ultimi anni.⁵¹⁴ In merito a questa relazione tra documentazione massmediatica e documento la Steyerl elabora la sua definizione di *documentality*.⁵¹⁵ L'artista parte dal concetto di Foucault di *governmentality* che definisce le linee guida nell'esercizio del potere e che funziona attraverso la produzione della verità.⁵¹⁶ Secondo Foucault uno dei problemi essenziali della politica non è la falsità delle condizioni sociali ma piuttosto la loro verità. La produzione dei *media* può assumere un ruolo di governo e una funzione "governamentale" e quindi occupare una posizione cardine tra il potere e la soggettivazione. Hito Steyerl chiama *documentality* il processo di ibridazione tra il concetto Foucaultiano di *governmentality* e la produzione di verità documentaria. Con *documentality* si intende la permeazione di un'epistemologia politica e sociale all'interno di un'attività di documentazione politica della verità. Una sorta di punto di incontro tra la verità documentaria e l'influenza delle attività di governo. Questo concetto si incarna, secondo la Steyerl, nella rete di complicità delle forme dominanti della politica in funzione della produzione di verità. L'artista porta ad esempio i presunti *dossier* prodotti nel 2003 dall'amministrazione USA – durante il governo Bush – che avevano come unico scopo quello di dimostrare una verità politica al fine di giustificare l'invasione militare dell'Iraq. In opposizione a questa forma di *documentality* la Steyerl propone quelle produzioni audiovisive che utilizzano i documenti per sventare e problematizzare le forme dominanti di "creazione" della verità. Come nel caso di Dziga Vertov e dei *Kinoki* il cui scopo era quello di rivoluzionare le pratiche di ricezione e produzione della verità attraverso film in cui l'organizzazione delle immagini in movimento e quella della società seguono la stessa logica rivoluzionaria-costruttivista.⁵¹⁷ Quanto emerge dalla disamina della della Steyerl è che in entrambi i casi, USA 2003 e Kinoki 1919, la documentazione e il documentario sono strumenti del potere.

⁵¹⁴ F. Boenzi, *Do you speak spamsoc?* "Mousse" Issue 23, Aprile-Maggio 2010, Milano, pp. 60-68.

⁵¹⁵ Per quanto riguarda il concetto *documentality* si veda H. Steyerl, *Documentarism as Politics of Truth*. <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en> [10/04/2016].

⁵¹⁶ Il concetto di *governmentality* viene elaborato da Foucault durante le sue lezioni al *Collège de France* 1978-1979 durante le lezioni "The Birth of Biopolitics" si veda nello specifico M. Foucault, *Governmentality*, in G. Burchell, C. Gordon, P. Miller (a cura di) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, pp. 87-104.

⁵¹⁷ A. Michelson (a cura di), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, London, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1984.

La funzione che gli artisti contemporanei attribuiscono all'organizzazione dei documenti in forme di immagini in movimento è sicuramente quella di congetturare ipotesi e avanzare proposte. Secondo questa logica la forma documentaria non ritrae la realtà, ma produce un'attività critica su di essa. I documenti che spesso assumono un ruolo catalizzatore, ipotizzano una realtà piuttosto che documentarla, da questo non può che derivare che ogni concetto di verità è contingente e relativo, così come che la finzione e la finzionalizzazione sono parti stesse della realtà. Da un lato l'articolazione, produzione e ricezione dei documenti è segnata profondamente dai rapporti di potere delle convenzioni sociali e dall'altro lato i documenti stessi possono essere usati per provare ciò che si nasconde dietro queste relazioni di potere, al fine di avviare delle possibilità di cambiamento.⁵¹⁸ Mediante la messa in discussione delle relazioni tra potere, conoscenza e documento si ottengono quindi, secondo la Steyerl, forme di critica alle istituzioni di rappresentazione storica e quindi alla produzione storiografica in sé. La finzione, la messa in relazione e la ricostruzione dei dati del passato, diventa fonte di nuove realtà, responsabile, tra l'altro, dell'emersione e della riproposizione del "represso" della storia.⁵¹⁹ Così, mentre la comunicazione massmediatica pretestuosamente realistica si concentra sul quotidiano banalizzandolo, nelle rielaborazioni narrative d'arte contemporanea i dati del reale e quelli della storia, sono poeticamente ri-contestualizzati e temporalmente ricomposti per mezzo di una scrittura che è sia finzionale che fattuale.⁵²⁰

Nelle produzioni video la *fiction* arricchisce la disposizione della ricerca storica conferendo al racconto maggiore versatilità interpretativa e una diversa dinamica di costruzione narrativa. I lavori d'arte contemporanea che fanno della finzione storica, mettono in evidenza sia il processo interpretativo che la tipologia di produzione di questi racconti. La costruzione visiva di queste produzioni di immagini in movimento rende visibili le tracce che collegano l'autenticità e l'invenzione, proprio in funzione dell'impossibilità di identificare i limiti della realtà. Fattori come l'incidenza del passato nel contesto pubblico e privato, la veridicità del documento storico e la natura intima dell'esperienza artistica nei confronti dell'influenza pervasiva della politica fanno parte di un equilibrio in cui convivono sia narrazione che documentazione. Un complesso in cui convivono sia critica che affabulazione e in cui il concetto di storia non viene svilito nella sua parte finzionale.

All'urgenza contemporanea della documentazione massmediatica si connette anche la questione etica, infatti, i documenti prodotti sono sia testimonianza di un evento ma anche elementi

⁵¹⁸ H. Steyerl, *Documentarism as Politics...*, cit.

⁵¹⁹ M. de Certeau, *La scrittura della storia*, cit., pp. 13-14.

⁵²⁰ La questione sulle affinità e divergenze tra il discorso fattuale e quello di finzione è stata affrontata soprattutto da Gerard Genette e da Dorrit Cohn. Per entrambi gli studiosi non è immaginabile una forma pura di discorso né in una né in un'altra direzione. Nella realtà dei fatti esiste un reciproco scambio tra le due aree. G. Genette, *Racconto di finzione...*cit., pp. 55-76, D. Cohn, *Signpost of Fictionality...*, cit.

in cui convivono tracce di verità e di buio.⁵²¹ Secondo Hito Steyerl (2006) la rielaborazione di queste tracce può articolarsi in forme autonome e non necessariamente documentarie; l'artista sostiene che:

*It is not about representation at all, but about actualising whatever the things have to say in the present. And to do so is not a matter of realism, but rather of relationalism – it is a matter of presencing and thus transforming the social, historical and also material relations, which determine things. And if we focus on this aspect of presencing instead of representation, we also leave behind the endless debate about representation, which has left documentary theory stuck in a dead end.*⁵²²

Il rendere presente gli avvenimenti del passato, partendo dalle tracce e dai documenti, non è mai, nelle produzioni di immagini in movimento, una ricostruzione neutra. Questo percorso a ritroso necessita di una distanza critica rispetto all'oggetto storico che si manifesta in un'articolazione narrativa che tiene in considerazione anche la contraddittorietà della comunicazione contemporanea. La pretesa deterministica della tecnologia di documentare e trasmettere in tempo reale qualsiasi cosa accada è alla base della critica del concetto di evento. La riflessione intorno all'idea che la testimonianza debba essere caratterizzata da contiguità e contemporaneità, è presente in molte produzioni video contemporanee che, mediante pratiche documentaristiche ibride, in cui convivono analisi, critica e rielaborazione del documento, sottolineano come la *fiction*⁵²³ e quindi la ricostruzione e la ri-articolazione narrativa delle tracce e dei documenti, possa essere un modo per raccontare la storia o per documentare il reale senza pretese di oggettività.⁵²⁴ In arte contemporanea queste tipologie di documentarismo vanno oltre le contraddizioni del documentario che, pur essendo largamente utilizzato come strumento di legittimazione storico politica, risulta essere estremamente *uncertain* e quindi manipolabile criticabile e conseguentemente articolabile in forma narrativa.⁵²⁵

⁵²¹ La differenza sostanziale tra documento è traccia di tipo teorico. Il documento è il frutto di una elaborazione da parte dello storico che seleziona e vaglia le tracce del passato per conservarle in uno spazio di potere come un archivio. Cfr. P. Ricoeur, *Filosofie Critiche della Storia...*, cit., pp. 28-29.

⁵²² H. Steyerl, *The language of things*, "eipcp", 2006. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en> [30/06/2016].

⁵²³ Gerard Genette sottolinea come l'uso dei termini "finzione" e "finzionale" rifletta un'ambiguità già presente nella radice latina del termine *fingere* , che può significare tanto "raffigurare, rappresentare" quanto "inventare, mentire". V. Re, *Cominciare dalla Fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano, Mimesis, 2012, p. 21. Una contraddizione che anche Ricoeur rimarca quando dice che il termine "finzione" può essere tanto "sinonimo della configurazione narrativa" quanto "antinomico rispetto alla pretesa avanzata dal racconto storico di costituire un racconto 'vero'". P. Ricoeur, *Tempo e Racconto*, vol. 1, cit., p. 108. La difficoltà di definire il termine sta nella sua non univocità concettuale. In precedenza si è utilizzato il termine "finzionalizzazione" riferendolo alla definizione datane da Roger Odin, in questo caso invece per finzione non si intende il racconto di fantasia ma il "procedimento finzionale" che definisce il procedimento di configurazione narrativa. "Finzionale" è dunque applicabile tanto al racconto "di finzione" quanto a quello "fattuale": tutti i testi narrativi (in senso lato: quindi anche quelli storici) contengono elementi "finzionali" nel senso che, non potendo riprodurre direttamente la realtà, ricorrono necessariamente a procedimenti di configurazione narrativa, ma non per questo diventano di fantasia.

⁵²⁴ V. Mancinelli, C. Nuzzi, S. Rispoli (a cura di), *Afterimage*, Catalogo, Trento, Mart, 2014, p. 8.

⁵²⁵ H. Steyerl, *Documentary uncertainty*, cit.

Queste produzioni mirano ad esplorare e oltrepassare la cronaca mediatica, ad approfondire e a decostruire le concezioni comuni di società e storia. Vedremo qui di seguito come il ruolo dell'arte, al cospetto delle immagini massmediatiche egemoniche, dualistiche e storicamente inattaccabili, si trasformi e come l'artista assuma il ruolo di archeologo del presente proprio per mettere in questione "il principio di irrevocabilità del passato".⁵²⁶

III.4. Il metodo archeologico come reazione alla fine della grande narrazione storiografica

L'uso dell'archivio è legato alla nascita stessa della storiografia moderna e all'emergere di una certa deontologia nella produzione storica.⁵²⁷ Se è vero che il ripristino dei fatti del passato si conclude con una narrazione, è altrettanto vero che esso inizia con una ricerca d'archivio. In questa prospettiva il successo di una ricerca storica e di una produzione storiografica è collegato alla capacità dell'autore di interrogare gli archivi e all'individuazione di nuove possibili letture delle fonti a cui ci si riferisce. Se da un lato l'artista può appropriarsi di metodologie che appartengono all'ambito della storiografia per la ricostruzione del passato è altrettanto vero che egli interviene con mezzi differenti, rispetto allo storico, nella restituzione materiale dei documenti di cui entra in possesso nel corso delle sue ricerche.⁵²⁸ In questo ultimo paragrafo del terzo capitolo si proverà a comprendere in che modo sia stato possibile che l'arte contemporanea degli ultimi trent'anni abbia provato ad ampliare le possibilità di produzione narrativa a partire dai dati d'archivio. Si proverà quindi ad individuare quelle pratiche di narrazione per immagine in movimento in cui il peso epistemologico e prescrittivo dell'archivio è stato "tradotto" in una strategia dell'archivio. Un tentativo che vuole definire e comprendere l'emergenza di un nuovo metodo archeologico all'interno dell'arte contemporanea e capire il modo in cui questa metodologia abbia influito sulla forma narrativa di quelle produzioni di immagini in movimento che hanno a che fare con il racconto della storia. Si inizierà con lo studio dei

⁵²⁶ M. Scotini, *Governo del Tempo...cit.*, p. 11.

⁵²⁷ In precedenza si è ricostruito il dibattito epistemologico intorno alla supposta scientificità della storia (Cfr. Capitolo I.2). In questo caso l'uso dell'aggettivo "scientifico" non vuole identificare la disciplina storica come una branca della conoscenza riconducibile alle *hard science*, ma solamente rimarcare la funzione legittimizzante svolta dalla ricerca d'archivio nelle fasi definitorie della storiografia moderna.

⁵²⁸ La restituzione mediatica del documento d'archivio allarga le possibilità di osservazione, descrizione e analisi dei fatti e delle cose del passato. Secondo Cosetta Saba (2013) questo ampliamento delle possibilità è riconducibile ad un conseguente ampliamento del campo disciplinare dell'arte contemporanea ad ambiti differenti quali la filosofia, l'antropologia, la sociologia ecc., e ad una disposizione pluralistica degli esiti della ricerca d'archivio in formati mai univoci e mai simili a se stessi. C. Saba, *Archivio, Cinema, Arte*, cit., p. 85.

modi in cui l'interesse dialettico verso la ricerca d'archivio è confluito in delle produzioni d'arte contemporanea sino a giungere alla descrizione delle funzioni metodologiche e di ricerca della disciplina archeologica nell'ambito dell'arte contemporanea.

Quando si parla di forme di scrittura storica mediante immagine in movimento bisogna considerare una certa corrispondenza tra gli interessi degli storici e quello di chi lavora con le immagini. Questo primo grande elemento in comune è segnato dalla necessità di occuparsi della restituzione del passato mediante un'elaborazione culturale basata sul tempo. Si è visto come il racconto, qualsiasi esso sia, di finzione o storico, viene reso possibile dall'immaginazione e dal modo in cui l'immaginazione sia in grado di sviluppare il lavoro di ricerca storica (Cfr. Capitolo I.2, pp. 19-20). Un'operazione che nell'ambito dell'arte visiva vede l'immaginazione assumere un ruolo operativo al fine di ottenere nuove e possibili narrazioni storiche, in cui gli elementi finzionali contribuiscono a generare una delle possibili realtà storiche. Metodologie di produzione in cui la costruzione e ricostruzione dei fatti del passato, così come la produzione storiografica, sono il frutto dell'interferenza tra diversi fattori: memoriali (individuale, collettiva), documentali e formali. Si è sottolineato in precedenza come, dopo la svolta culturale, l'orizzonte di riferimento per la conoscenza storica si sia ampliato comprendendo al suo interno sia quelle che chiamiamo tracce e documenti, sia l'elaborazione estetica di quelle tracce e di quei documenti (Cfr. Capitolo I.3, p. 26). L'arte è da un lato un oggetto di studio e dall'altro uno strumento di conoscenza storica.⁵²⁹ Il video in particolare ha sviluppato negli anni, dalla sua nascita ad oggi, strategie di elaborazione autonoma dei documenti e delle informazioni raccolte nella fase di ricerca. Nel disegnare questa linea emergono però, nuove problematiche connesse alla questione mediatica e alla relazione tra questa e la ricomposizione della comunicazione storica. Nei capitoli precedenti si è richiamata in causa la “fine della storia” (Cfr. Capitolo I.3, pp. 29-30), in questo caso va specificato nuovamente che con la definizione di “fine della storia” non si intende l'esaurimento della disciplina né la sua fine evenemenziale, ma l'interruzione dell'idea progressiva di storia e la ridefinizione di storia in un condizione di eterno presente.⁵³⁰ In questa condizione di *Posthistoire*,⁵³¹ come sostiene Arnold Gehlen (1967), il tempo non ha fine ma è destinato a ripetersi all'infinito, in una forma di baratto in cui alla visione utopica dell'avvenire si sostituisce la sicurezza della sua riproposizione. Nessuna alternativa né nuove

⁵²⁹ M. Ferraris, *Estetica, ermeneutica, epistemologia* in S. Givone (a cura di), *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, Firenze, La Nuova Italia, 2000, pp. 175-221.

⁵³⁰ Questa condizione tipica del periodo tardo capitalista viene definita da Fredric Jameson di “schizofrenia”. F. Jameson, *Postmodernism or The...*, cit., p. 9.

⁵³¹ Il termine *Posthistoire* è apparso per la prima volta nel 1952 nel saggio di Arnold Gehlen *Die Rolle des Lebensstandards* ed è stato successivamente ripreso sempre da Gehlen, nell'articolo *Die Säkularisierung des Fortschritts*, (1967). A. Gehlen, *Die Rolle des Lebensstandards in der heutigen Gesellschaft*, in Id., *Einblicke, Klostermann*, Frankfurt a. M. 1978, pp. 15-19; A. Gehlen, *Die Säkularisierung des Fortschritts*, in Id., *Einblicke, Klostermann*, cit., pp. 403-413, trad. It. *La secolarizzazione del progresso*, “Discipline Filosofiche” n. 1, 2001, pp. 171-180.

ideazioni, ma solo un unico, interminabile e disperato presente in cui l'ipertrofia del nuovo e lo sviluppo tecnologico (fede nel progresso), divengono elementi operativi e non spinte verso l'emancipazione dell'uomo; una sorta di precipizio o meglio un continuo cadere verso il futuro.⁵³²

La rappresentazione degli eventi storici, sia di quelli contestuali al nostro vissuto sia di quelli lontani nel tempo, diviene una macro panoramica di superficie di dati sottoposti alle regole della tecnica e dei *mass media*.⁵³³ I dati della storia non vengono processati né sottoposti ad indagine e finiscono per diventare una massa di cui è impossibile chiarire le cause degli eventi rappresentati. Jameson sostiene che “One is tempted to say that the very function of the news media is to relegate such recent historical experiences as rapidly as possible into the past. The informational function of the media would thus be to help us forget, to serve as the very agents and mechanisms for our historical amnesia”.⁵³⁴ Di fronte a questa condizione di amnesia generalizzata le pratiche dell'arte contemporanea riattivano strategie di lotta o delle forme di reazione allo *status quo*.⁵³⁵ Una crisi, quella della storia, ravvisabile icasticamente nella ricezione dell'evento mediatico per eccellenza, quell'11 settembre 2001 che, secondo Jean Baudrillard, segna l'apice e lo spartiacque della storia intesa come idea occidentale di progresso.⁵³⁶ In questo scenario la necessità di recuperare le tracce del passato diventa una forma di archeologia del presente, in cui ad essere “dissotterrate” non sono solo i resti della storia ma le stesse informazioni contestuali alla nostra contemporaneità.

L'applicazione di una metodologia archeologica⁵³⁷ in arte ha avuto una crescita esponenziale negli ultimi anni ma è possibile risalire alle radici del fenomeno sin dalla metà degli anni Sessanta.⁵³⁸ L'artista contemporaneo agisce alla luce di un orientamento nuovamente epistemologico seguendo

⁵³² Nell'epoca della *Posthistoire* “[...] si verifica un risucchio nel futuro, quando i motivi ideali retrocedono e tuttavia le invenzioni antiche vengono velocemente sostituite con delle nuove, la totalità diventa l'ambito da tempo abituale di un costante sviluppo del genere umano con un crescente *standard* di vita”. M.T. Pansera, *L'uomo e i sentieri della tecnica*. Heidegger, Gehlen, Marcuse, Armando, Roma 1988, pp. 114.

⁵³³ La storia, così come ogni altro elemento della società contemporanea, viene ad essere soggetta alla tecnica e non più all'evoluzione etica. M. Heidegger, *Tempo ed Essere*, cit., p.114.

⁵³⁴ F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1987, p. 125.

⁵³⁵ Per quanto riguarda il rapporto tra l'arte contemporanea e le strategie di lotta all'amnesia postmoderna si veda: A. Huyssen, *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, in Id., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995, pp. 13-35.

⁵³⁶ Secondo Jean Baudrillard la condizione post-11 Settembre 2001, con la conseguente regressione morale, psicologica e di valori, successiva agli attacchi terroristici, ha minato il concetto stesso di “sistema” occidentale. Una crisi che ha minato la retorica dei valori occidentali di libertà individuale e di libera circolazione di uomini e di merci. J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 42.

⁵³⁷ Per definire questa accezione di metodologia archeologica bisogna riferirsi a Foucault e alla sua idea di archeologia quale attività sull'origine del sapere. Per Foucault il lavoro di ricerca secondo una metodologia archeologica avviene mediante una prima fase di l'enucleazione degli elementi di riferimento e una seconda fase in cui è necessario ricostruire lo spazio di dispersione dal quale emergono le forme del sapere. Stando a Foucault questa attività di “escavazione” del sapere non sarebbe possibile senza le “opere”, i testi, i discorsi, le pratiche del sapere. M. Foucault, *Archeologia del sapere*, cit.

⁵³⁸ Nei primi anni Settanta un gruppo di artisti britannici, conosciuti come Boyle Family (Mark Boyle e Joan Hills), aveva lavorato alla creazione di un *Institute of Contemporary Archeology*. Al gruppo si aggiungeranno successivamente i figli di Mark e Joan, Sebastian e Georgia Boyle. <http://www.boylefamily.co.uk/index.html> [07/04/2016].

delle linee di ricerca non casuali.⁵³⁹ La sua attività di ricerca è mirata a fornire mappe di orientamento conoscitivo all'interno di una società caratterizzata da un'ipertrofia dell'informazione.⁵⁴⁰ Volendo ripercorrere le tappe del processo di ridefinizione della figura dell'artista quale "archeologo del sapere", sarà necessario seguire la linea del pensiero teorico e filosofico a cui due generazioni di artisti contemporanei hanno costantemente fatto riferimento. Il quadro concettuale per questa tipologia di connessione interdisciplinare ci porta ad indagare sia l'influenza dei teorici francesi contemporanei nell'ambito della formazione artistica, che il ruolo giocato dalle istituzioni universitarie statunitensi che ne hanno permesso la diffusione.⁵⁴¹ Questo processo di diffusione teorica in ambito artistico ha prodotto non solo l'avvicinamento dell'arte all'archeologia ma più in generale una ri-politicizzazione dell'arte contemporanea a ricalcare la "contestazione estetica" di qualche decennio prima.⁵⁴² Si è assistito alla crescita di uno spazio comune o di un "terreno ibrido" in cui sono maturati scambi proficui tra pratiche artistiche e azioni politiche.⁵⁴³

Dopo una stagione, quella dei Sessanta e dei Settanta, caratterizzata da artisti teorici e pesatori come Richard Serra e Joseph Kosuth, negli anni Ottanta la scena artistica internazionale si era riavvicinata agli interessi del mercato.⁵⁴⁴ La deriva di "mercantilismo" è ben rappresentata da movimenti quali la Transavanguardia in Italia e il Neoespressionismo in Germania che ben presto

⁵³⁹ Hito Steyerl legge in questa epistemologizzazione della formazione artistica un tentativo di controllo istituzionale delle attività creative: "It addresses the institutionalization of artistic research as being complicit with new modes of production within cognitive capitalism: commodified education, creative and affective industries, administrative aesthetics, and so on. Both perspectives agree on one point: artistic research is at present being constituted as a more or less normative, academic discipline." H. Steyerl, *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict*, "eipcp" 2010. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en> [07/04/2016].

⁵⁴⁰ G. Sullivan, *Art Practice as ...*, cit., p. 95.

⁵⁴¹ L'incremento del peso delle teorie filosofiche contemporanee nell'ambito della formazione artistica è da connettersi alla nascita e alla proliferazione di istituzioni universitarie destinate alla formazione artistica. Questo incremento si è avuto a partire dalla fine della seconda guerra mondiale con l'istituzione dei *Bachelor of Fine Arts* e dei *Master of Fine Arts* propedeutici alla carriera d'artista. Il passaggio da enti di formazione "bohémian" quali *Black Mountain College* o l'*Art Students League* a istituti universitari ha portato ad un incremento della formazione intellettuale degli artisti e a una larga diffusione di testi teorici. F. Poli, *Il Sistema dell'arte...*, cit., pp. 185-186.

⁵⁴² La "contestazione estetica" era il tema attorno a cui si era sviluppato il dibattito artistico della fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, soprattutto sulle riviste "Cartabianca" e "Senzamargine". G. C. Argan, *Contestazione estetica azione politica*, "Senzamargine", n. 1, anno I, 1969, pp. 6-8.

⁵⁴³ In questo contesto di ibridazione artisti e attivisti, hanno condiviso tecniche e tattiche di intervento e documentazione per farne degli strumenti di agitazione politica, in merito si veda: G. McKay, *Senseless acts of Beauty. Cultures of Resistance since the Sixties*, London, New York, Verso Press, 1996, trad. It., *Atti insensati di bellezza. Le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre TAZ*, Milano, Shake Edizioni 2008; G. Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007.

⁵⁴⁴ In questo caso si intende sottolineare come negli anni Ottanta si ritorni a vecchi modelli di relazione tra arte e mercato, modelli tipici e specifici dell'arte modernista. Stando a quanto sostiene Rosalind Krauss l'arte contemporanea non ha mai preso le distanze dalla sua dimensione di *commodity*, nemmeno nella sua stagione concettuale. La differenza sostanziale tra la pittura e la scultura (modernista) e le produzioni concettualiste risiede in un paradosso. Infatti, mentre le prime supponevano d'essere sempre differenti e mai simili le une alle altre – pur adattandosi alle logiche delle produzioni seriale – le seconde facevano uso della produzione industriale e seriale provando in questo modo a sottrarsi dalle logiche di un mercato dell'arte basato sul concetto di originalità. Questo paradosso si risolve, secondo la Krauss, in nuove forme di *commodification* per l'arte in cui è l'intero sistema artistico ad essere mercificato. R. Krauss, *A Voyage on...*, cit., p. 15.

iniziano a diffondersi e ad espandersi anche negli Stati Uniti.⁵⁴⁵ Questi movimenti si pongono come reazione alla stagione internazionale del Concettuale e crescono rapidamente grazie all'investimento di ingenti capitali che i facoltosi collezionisti di tutto il mondo riversano nell'arte contemporanea.⁵⁴⁶ A questa stagione "neoconservativa"⁵⁴⁷ è succeduto un sostanziale mutamento di prospettiva nell'approccio al pensiero e alla produzione estetica e in questo processo ha giocato un ruolo determinante la diffusione accademica e non, dei pensatori francesi contemporanei, quali Baudrillard, Foucault, Derrida, Deleuze e Lyotard. La ridefinizione della sfera dell'arte contemporanea in chiave storico-politica, passa dall'assimilazione da parte degli artisti delle teorie discorsive che sono la base genealogica delle *research-based practice* di cui si è parlato in precedenza (Cfr. Capitolo I.4, p. 40).

In riferimento a questo cambiamento va detto che vi è innanzitutto l'adozione da parte degli artisti del discorso critico teorico quale elemento di produzione creativa⁵⁴⁸ e di resistenza perché "un campo sociale resiste, prima ancora di agire strategicamente, e il pensiero del fuori è un pensiero della resistenza".⁵⁴⁹ L'importanza dei teorici francesi ha rappresentato e continua a rappresentare non solo un riferimento intellettuale ma anche un insieme di elementi pratici ai fini della ricerca/rappresentazione.⁵⁵⁰ Un cambiamento che, parafrasando Boris Groys, porta l'arte ad essere attività stessa di ricerca o "pratica dell'arte come tale".⁵⁵¹ Questo momento di riflessione artistico-critica deve molto all'approccio archeologico di Michel Foucault che, ne *L'Archéologie du savoir* (1969), ha messo a punto un insieme di fondamenti teorici e metodologici divenuti poi degli strumenti adottati nell'ambito della ricerca artistica e in particolare in quelle pratiche di ricerca d'archivio.⁵⁵²

⁵⁴⁵ Benjamin H.D. Buchloch si fece portavoce, dalle pagine della rivista "October", di un'aspra critica nei confronti dell'espansione negli Stati Uniti della nuova pittura europea. B. H.D. Buchloch, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, "October" n 16, Spring 1981.

⁵⁴⁶ L'arte dei primi anni Ottanta viene spesso associata a una stagione caratterizzata da un ritorno alla piacevolezza, alla manualità e contraddistinta da una più ampia accessibilità di pubblico. Un'arte connessa all'ascesa del reganismo negli Stati Uniti d'America e all'affermarsi del modello di vita *yuppie* contraddistinto dall'interesse per un'economia liberista e per l'alta finanza. In Europa la stagione degli anni Ottanta prende le distanze dalla deriva violenta della contestazione dei gruppi armati quali Le Brigate Rosse in Italia e la *Rote Armee Fraktion* in Germania. Ovviamente la scena artistica che va dalla fine degli anni Settanta alla metà degli anni Ottanta è molto più complessa e non può essere semplicemente associabile ad una forma di ritorno alla pittura. È da segnalare come in Europa al recupero di tendenze artistiche prebelliche – il Futurismo e l'Espressionismo – si associno posizioni concettuali tipiche dei Settanta. A. B. Oliva, *The Italian Trans-avant-garde*, Milano, Politi, 1981; G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neoogettuale*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 165-170; A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, cit., pp. 276-289.

⁵⁴⁷ Il termine "neoconservativo" viene utilizzato da Angela Vettese. Ivi.

⁵⁴⁸ F. Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. All'assalto dell'America*, Milano, il Saggiatore, 2012, p. 284.

⁵⁴⁹ Il termine resistenza è divenuto un elemento operativo nell'arte proprio a partire dalla lettura che Gilles Deleuze ha fatto di Foucault, affermando il carattere primario della resistenza rispetto al potere. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit 1986, trad. It., *Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 92.

⁵⁵⁰ Tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta nelle università americane i corsi di storia dell'arte di Andrea Fraser, di Hal Foster e di Rosalind Krauss, contribuiscono a rendere estremamente vitale il dibattito storico-politico intorno all'arte proprio partendo dal corpus teorico francese contemporaneo.

⁵⁵¹ B. Groys, *Art Power*, cit., p. 151.

⁵⁵² Va ricordato a questo proposito la definizione di archivio data da Foucault: "la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione e la trasformazione degli enunciati come eventi singoli, ossia è ciò che definisce il modo di esistenza attuale dell'enunciato, costituendone il sistema di funzionamento" M. Foucault, *L'archeologia del*

La metodologia archeologica a cui ci si riferisce si applica all'analisi dei sistemi di regole delle organizzazioni discorsive.⁵⁵³ Il lavoro della ricerca archeologica consta di una ricerca capace di individuare i termini essenziali di riferimento che siano in grado di restituire: "l'isomorfismo tra i discorsi; e [...] ricostruire quello spazio di dispersione dal quale emergono le forme del sapere".⁵⁵⁴ Una ricostruzione possibile solo attraverso l'interrogazione dei monumenti.

L'archeologia del sapere di Foucault rappresenta un paradigma metodologico che nella complessità dell'analisi consente di estrarre enunciati da qualsiasi forma, scientifica o poetica, determinandoli a pari titolo come forme di sapere. L'impatto di Foucault sulla storiografia è quello di liberare la disciplina dal pregiudizio di essere una sorta di versione estesa della facoltà umana della memoria, ridefinendo il tutto in chiave processuale. La storia non ha più solo lo scopo di interpretare il documento ricostruendolo a ritroso e partendo dalla traccia dalla sua materialità, piuttosto deve essere: "[...] quella che trasforma i *documenti* in *monumenti*, e che, laddove si decifrano delle tracce lasciate dagli uomini e si scoprono in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, mettere in relazione, costruire in insieme".⁵⁵⁵ Foucault ha il merito di guidarci in questo capovolgimento di panorama in cui la storiografia diventa archeologia:

*C'era un tempo in cui l'archeologia, come disciplina dei monumenti muti, delle tracce inerti, degli oggetti senza contesto e delle cose abbandonate dal passato, tendeva alla storia e acquistava significato soltanto mediante la restituzione di un discorso storico; si potrebbe dire, giocando con le parole che attualmente la storia tenda all'archeologia, alla descrizione intrinseca del monumento.*⁵⁵⁶

La problematizzazione del concetto tradizionale di "opera"⁵⁵⁷ e l'elaborazione foucaultiana di monumento sono i punti da cui partire per ridefinire l'attività di artisti che divengono operatori critici nei confronti della storia. Questo atteggiamento evidenzia come per interesse archeologico si debba intendere la disposizione a rivelare e a sottolineare quei meccanismi automatizzati che

sapere, cit., p. 173.

⁵⁵³ Per Foucault le formazioni discorsive sono: "unità che la storia tradizionale individuava a partire dall'identità degli oggetti trattati, dei concetti e del vocabolario utilizzati e dei temi sviluppati; per l'archeologia invece si tratta di un sistema di cui descrivere le regolarità - un ordine, delle trasformazioni, delle correlazioni, dei funzionamenti". Ibid. p. 31.

⁵⁵⁴ M. Iacomini, *Foucault e l'opera d'arte. Uno sguardo strategico*, Spazio Filosofico, UniMi, 2009. p.5
http://www.lettere.unimi.it/colloquio_di_estetica/2009/miriam_iacomini_foucault_e_l%27opera_d%27arte.pdf
[24/11/2016].

⁵⁵⁵ M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, cit., p. 111.

⁵⁵⁶ *Ivi.*

⁵⁵⁷ Foucault, nell'intento di rinnovare il suo approccio all'opera, cerca di promuovere una riflessione che non sia connessa alla ricerca sulla creatività o ai rapporti che intercorrono tra l'opera e l'autore; tra l'opera e il tempo in cui è stata prodotta; o tra l'opera, l'autore e il tempo. Nel ripensare l'opera Foucault si libera di elementi quali l'autore inteso come garante dell'unità formale e funzionale. M. Iacomini, *Foucault e l'opera d'arte...cit.*, p. 4.

contribuiscono a rendere *standard* le narrazioni storiche istituzionali (come nel caso del racconto massmediatico della storia statunitense dopo l'11 settembre Cfr. Capitolo II.2, p. 61). Una disposizione verso la discontinuità che nel riconsiderare i “documenti/monumenti” mette in luce la specificità di alcune condizioni sulle quali si è poco riflettuto e che fa emergere motivazioni politiche nascoste. Alla luce della definizione di archivio di Michel Foucault, Cosetta Saba nel suo *Archivio cinema arte* (2014) traccia un percorso delle pratiche artistiche e dell'immagine in movimento che agiscono entro e sull'archivio.⁵⁵⁸ Secondo Saba questi interventi aprono a diverse possibilità politiche ed estetiche. Anche in questo caso viene evidenziato come la costituzione del documento pone il problema della narrazione.⁵⁵⁹ In prospettiva dell'archeologia foucaultiana la riduzione in “opera” del passato può essere posta come “rifigurazione” in forma di racconto, così come suggerisce Saba riferendosi a Ricoeur.⁵⁶⁰ Narrazioni che risultano essere lacunose e parziali ed in cui le discontinuità e le “mancanze” vengono sfruttate a fini politici. Una strategia che contribuisce a render queste “rifigurazioni” contraddittorie e pluralistiche e che diviene molto più evidente se messa in relazione con l'uniformazione delle narrazioni massmediatiche. Documentazioni fragili come nel caso del progetto *ANARCHIVE Archives numériques sur l'art contemporain*⁵⁶¹ in cui il lavoro degli artisti è costantemente e volutamente esposto alla minaccia dell'oblio.

Nell'idea dell'arte come testimonianza archeologica rientrano anche quelle attività dell'uomo che lasciano una traccia e danno voce ad un'espressione produttiva connessa ad uno spazio e ad un tempo specifico.⁵⁶² Un'idea di archeologia che abbraccia diversi campi e settori della cultura: come quello dell'archeologia industriale che, nella sua accezione filologica, prova a ricavare dagli scheletri delle industrie in disuso testimonianze di una specifica espressione economico produttiva e

⁵⁵⁸ Cosetta Saba specifica sin dall'inizio che il suo è un lavoro tra il cinema e l'arte che intende mettere a fuoco la dimensione dell'archivio a partire da Foucault e “[...] riferendola al deposito memoriale, alla catalogazione del ‘già detto’ e delle sue tracce in rapporto alle interrogazioni su di essa portate, in molti modi, dal fare artistico”. C. Saba, *Archivio, Cinema, Arte*, cit., p. 9.

⁵⁵⁹ Ibid. p. 37.

⁵⁶⁰ Ivi.

⁵⁶¹ Il progetto consta di alcune produzioni audiovisive prodotte apposta per il web da parte di Antoni Muntadas, Michael Snow, Thierry Kuntzel, Jean Otth e Fujiko Nakaya. <http://www.anarchive.net/> [10/11/2016].

⁵⁶² John Schofield, nel tentativo di studiare i momenti di contatto tra l'arte contemporanea e la disciplina dell'archeologia, enumera tre tipologie di lettura: “Art as an archeological record; the idea that we create as well as consume material culture; Archeological investigation as performance; Art as interpretation as narrative, and as characterisation”. J. Schofield, *Constructing Place: When artists and archeologists meet*, in *Aftermath: Reading in the Archeology of Recent Conflict*, New York, Springer, 2009, pp. 185-196.

culturale;⁵⁶³ o dell'archeologia dei graffiti;⁵⁶⁴ o della *Land Art*. L'attaccamento al contesto, lo studio del territorio e delle sue specificità o l'atto di produrre una o più azioni in quello stesso contesto, fa sì che l'archeologo britannico John Schofield (2009) associ, nei suoi studi sulle relazioni tra archeologia e arte, la metodologia archeologica ad un'azione o a un intervento concreto.⁵⁶⁵ Secondo Schofield il lavoro "archeologico" di artisti come Lucy Orta non solo riflette ma spesso agisce su alcuni temi sensibili della società contemporanea. Nel caso dell'artista britannica la riflessione estetica insiste sull'inclusione sociale, come sulla moda e sull'alimentazione, sino ad andare ad opporre il valore dell'invisibile alle strutture della visibilità capitalistica.⁵⁶⁶

La funzione archeologica in arte però ha soprattutto un ruolo interpretativo, il metodo archeologico si dimostra efficiente se sfruttato nelle sue potenzialità storico narrative.⁵⁶⁷ In questo caso l'analisi stratigrafica dei manufatti culturali viene articolata mediante una restituzione formale e narrativa utile come testimonianza dei cambiamenti storici.⁵⁶⁸ In questa direzione si orientano alcuni eventi espositivi contemporanei come la mostra *The Archeologist* curata da Dieter Roelstraete alla Ursula Blickle Foundation nella città di Kraichtal in Germania nel 2009⁵⁶⁹ che fa seguito al testo *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art* apparso nel 2009 sulla rivista on line "e-flux journal".⁵⁷⁰ Roelstraete sottolinea come l'attenzione archeologica degli artisti contemporanei si manifesti mediante l'uso di reperti e una cura maniacale del dettaglio, un'attitudine strettamente connessa all'incremento di un tipo di formazione accademica nell'ambito dell'arte contemporanea.⁵⁷¹

⁵⁶³ La nascita dell'archeologia industriale e l'utilizzo della locuzione *Industrial Archeology* si fa risalire a Donald Dudley nel 1953, anche se viene rivendicata da Michael Rix. La rivista inglese "Industrial Archaeology" sostiene invece che la locuzione fosse già in uso nell'ottocento all'interno degli ambienti di storia dell'industria inglese. In merito all'archeologia industriale vi è un'ampia bibliografia in questo frangente basterà segnalare alcuni lavori riguardanti la storia e la metodologia della disciplina come: K. Hudson, *The Archaeology of industry*, London, The Bodley Head, 1976; F. Borsi, *Introduzione all'archeologia industriale*, Roma, Officina, 1978; C. De Seta, *Luoghi e architetture perduti*, Roma, La Terza, 1986; G. Papuli, *Archeologia del patrimonio industriale. Il metodo e la disciplina*, Narni (Terni), Crace, 2004.

⁵⁶⁴ J. Schofield, *Why write of graffiti?*, "British Archeology" n.81, 2005; <http://www.grafarc.org>. [08/04/2016].

⁵⁶⁵ Id., *Constructing Place: When...*, cit., pp. 12-15.

⁵⁶⁶ Nel caso dei lavori di Lucy Orta il fine sembra non coincidere con quello della ricerca archeologica, ma è da rimarcare come l'artista inglese si faccia carico di un'attività che pone l'interpretazione del mondo contemporaneo al centro della ricerca. Una pratica in cui confluono, performativamente, archeologia, sociologia, antropologia etc. I lavori *All in One Basket* (1997) e *Hortirecycling* (1999) hanno a che fare con l'idea di riciclo degli scarti dell'industria dell'alimentazione, mentre in *Transgressing Fashion* (2004) l'artista inscena una protesta contro la guerra in Iraq a partire da una sfilata di abiti militari al Victoria and Albert Museum di Londra. Cfr. R. Pinto, N. Bourriaud, M. Diamianovic (a cura di), *Lucy Orta*, Londra, Phaidon, 2003; l'artista ha iniziato successivamente un percorso di rappresentazione della cultura invisibile dei Rom e Gypsy: L. Orta, (a cura di), *Mapping the Invisible: EU-Roma Gypsies*, Londra, Black Dog Publishing, 2010.

⁵⁶⁷ J. Schofield, *Constructing Place: When...*, cit., pp. 16-23.

⁵⁶⁸ Schofield sottolinea l'importanza dell'analisi archeologica nella comprensione e interpretazione di monumenti e delle architetture in chiave storiografica, sottolineando il ruolo delle immagini in movimento in questo processo di riscrittura storica e portando ad esempio i casi di Angus Boulton *Cood Bay Forst Zinna* (2001) e di Stan Douglas. Ivi.

⁵⁶⁹ *The Archeologist*, Ursula Blickle Foundation, Kraichtal, 08 Novembre – 13 Dicembre 2009.

⁵⁷⁰ Nel testo comparso su "e-flux journal" Roelstraete guarda anche con sospetto a questo atteggiamento definendolo come espressione di una archeologia amatoriale (*amateur archeologists*). D. Roelstraete, *The Way of...*, cit.

⁵⁷¹ Id., *Field Notes* in Id. *The way of...*, cit., p. 21.

Nella mostra *The Way of the Shovel: Art as Archeology* al Museum Of Contemporary Art Chicago⁵⁷² lo stesso Roelstraete amplia la sua definizione di funzione archeologica dal reperto fisico sino alla definizione del concetto stesso di applicazione archeologica. Il curatore articola le sue scelte a partire da due diverse definizioni concettuali di archeologia, infatti, in mostra vi sono lavori che prestano da un lato un'attenzione metaforicamente archeologica, intesa come veicolo per la conoscenza storica e dall'altro lavori definibili materialmente archeologici, che indagano le relazioni tra la fisicità del reperto e la verità storica. Tra i lavori del primo gruppo Roelstraete privilegia produzioni di natura fotografica ed immagini in movimento.⁵⁷³ I due filoni della mostra di Chicago fanno seguito a una serie di riflessioni legate all'emergere della memoria quale oggetto di ricerca e alla centralità della nozione di materialità in relazione/opposizione alla smaterializzazione digitale.

L'archeologia della memoria è chiaramente presente nel lavoro di quegli artisti originari di paesi facenti parte del blocco ex-sovietico come il rumeno Daniel Knorr o il lituano Deimantas Narkevičius. Entrambi gli artisti, il primo con il lavoro *State of Mind* (2007) e il secondo con *The Head* (2007), fanno riemergere lo spettro della struttura politica e amministrativa delle repubbliche comuniste. Il lavoro di Steve Rowell si concentra invece sulla storia delle tecnologie di comunicazione dei transatlantici con il lavoro fotografico e installativo *Point of Presence* (2013).⁵⁷⁴ Al centro del lavoro di Rowell vi è proprio la ricerca degli elementi materiali che costituiscono la rete virtuale del *World Wide Web*. Più esplicitamente connesso alla lettura della materialità delle tracce del passato è il lavoro di Mariana Castillo Deball *It rises or falls depending on whether you're coming or going. If you are leaving, it's uphill; but as you arrive it's downhill* (2006) in cui l'artista messicana focalizza la sua attenzione sulla controversia archeologica scatenata dallo scavo di una statua di una divinità azteca a Città del Messico.⁵⁷⁵ Alla materialità del reperto il francese Cyprien Gaillard demanda l'indagine sulla crescita e la caduta del modernismo con l'installazione e la documentazione video di *Dunepark* (2009).

⁵⁷² *The Way of the Shovel: Art as Archeology*, Museum Of Contemporary Art Chicago, 09 Novembre 2012 – 09 Marzo 2013.

⁵⁷³ La scelta della mostra del Museum Of Contemporary Art Chicago di privilegiare lo *screening* di produzioni video va nella stessa direzione dell'interesse della nostra ricerca. Durante l'intero periodo della mostra sono stati mostrati i lavori di artisti quali: Pamela Bannos, Lene Berg, Derek Brunen, Mariana Castillo Deball, Phil Collins, Moyra Davey, Tacita Dean, Mark Dion, Stan Douglas, Cyprien Gaillard, Raphael Grisey, Scott Hocking, Rebecca Keller, Daniel Knorr, Joachim Koester, Aleksander Komarov, Susanne Kriemann, Jason Lazarus, Jean-Luc Moulène, Deimantas Narkevičius, Sophie Nys, Gabriel Orozco, Michael Rakowitz, Steve Rowell, LaToya Ruby Frazier, Anri Sala, David Schutter, Simon Starling, Hito Steyerl, Tony Tasset, Zin Taylor, Shellburne Thurber, Ana Torfs, and Siebren Versteeg.

⁵⁷⁴ L'installazione consiste di una doppia proiezione di diapositive effettuata mediante due proiettori a carosello a cui si aggiunge una traccia audio diffusa mediante un altoparlante parabolico a soffitto. Le immagini si riferiscono alla cablazione sottomarina dell'atlantico, mentre la traccia audio è la lettura integrale del codice numerico del virus informatico *Stuxnet*, creato e diffuso dal governo USA allo scopo di sabotare una possibile minaccia nucleare iraniana. <http://www.steverowell.com/index.php/current/points-of-presence/> [01/04/2016].

⁵⁷⁵ L'installazione consiste di una serie di litografie e una traccia audio. L. Schleussner, L. Watkinson (a cura di), *Mercury in Retrograde*, Amsterdam, De Appel, 2007, pp. 9-14.

Nel discutere le relazioni e le applicazioni del metodo archeologico nel contesto dell'arte contemporanea, Hans Ulrich Obrist, co-direttore della Serpentine Gallery di Londra, ha spesso rimarcato il ruolo svolto dall'artista americana Susan Hiller quale connettrice tra le due discipline.⁵⁷⁶ La Hiller formatasi come antropologa e archeologa fonde nella pratica artistica i suoi studi e il suo approccio scientifico rispetto all'analisi dell'artefatto culturale. Nel testo scritto dalla Hiller per il catalogo della mostra del 2015 *Rastros y Vestigios: Indagaciones sobre el presente (Traces and Vestiges: Inquires about the present)* curata da Tatiana Cuevas e prodotta dalla Isabel and Agustín Coppel Collection (CIAC)⁵⁷⁷ l'artista parla del suo interesse per la biografia dei manufatti studiati.⁵⁷⁸ La Hiller definisce “archeologico” l'intero processo produttivo che caratterizza il suo lavoro. In *Psychic Archaeology* (2005), una video installazione a due canali pensata per il castello di Vaults di Bristol in Inghilterra, la Hiller inizia la sua indagine retrospettiva a partire da archetipi (come cifra della tradizione culturale) e stereotipi (come tropi di pregiudizio e propaganda) della rappresentazione cinematografica degli ebrei dagli anni venti sino ai giorni nostri, per risalire alla storia del primo provvedimento di espulsione ai danni della comunità ebraica datato 1290 e voluto da Edoardo I re d'Inghilterra.⁵⁷⁹ La Hiller ci consente, mediante un processo riflessivo sui dati “scavati”, di chiarire le relazioni tra il passato e il presente e di diffidare dall'accettazione di stereotipi in funzione di archetipi.

L'uso metaforico della metodologia archeologica consente allo spettatore di avviare – in maniera autonoma e indipendente – un percorso di analisi atta a smascherare convinzioni radicate nell'inconscio mediante strategie storico narrative e formali consolidate nei secoli. Lo stesso processo di decostruzione e ricostruzione di vicende storiche mediante indagine archeologica è riscontrabile nel lavoro di Hito Steyerl e in particolare con il progetto *Der Bau (The Building)* (2009) commissionato all'artista nippo-tedesca dalla città di Linz (Austria) in occasione di Linz città europea della cultura 2009. La Steyerl rilegge la storia di un manufatto culturale, il Brigdehead Buildings – sede amministrativa della Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung – al fine di

⁵⁷⁶ Hans Ulrich Obrist ha in più circostanze conversato con Susan Hiller come in occasione de *The Visual Cultures Lecture Series* al Royal College of Art o come nel caso del ciclo di conversazioni curate dallo stesso Obrist per la fiera di Art Basel a Basilea in Svizzera nel 2015 intitolate *Conversations, Artistic Practice*. All'interno di quel ciclo il co-direttore della Serpentine Gallery ha curato un talk dal titolo *The Artist as Archeologist* a cui hanno partecipato artisti quali: Rossella Biscotti, Mariana Castillo Deball, Susan Hiller, Jumana Manna e Peter Wächtler. <https://www.youtube.com/watch?v=a5zB4lmb7B4> [01/04/2016].

⁵⁷⁷ *Rastros y Vestigios: Indagaciones sobre el presente (Traces and Vestiges: Inquires about the present)*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara. 28 Febbraio – 21 Giugno 2015; Museo Amparo Puebla, 25 Luglio – 19 Ottobre, 2015; Antiguo Colegio de San Ildefonso Distretto Federale, Aprile 2016.

⁵⁷⁸ T. Cuevas, E. Abaroa, N. Garcia Canclini, S. Hiller (a cura di), *Traces and Vestiges: Inquiries into the present*, CIAC, A.C., 2015.

⁵⁷⁹ Il lavoro della Hiller chiarisce anche la genealogia di alcune misure di discriminazione antisemita, che siamo abituati a credere essere state introdotte dal regime nazista, ma che invece hanno radici molto più antiche. J. Heiser *A commissioned response to Susan Hiller's Psychic Archaeology*, in Id., *Thinking of the Outside: New Art and the City of Bristol*, 2005, pp.77-87.

ricostruire la vita degli austriaci durante il Terzo *Reich*. La Steyerl opta per uno scavo sulla facciata dell'edificio della Hauptplatz (ex Adolf Hitler *platz*), per rendere visibile come il laterizio utilizzato per la costruzione dell'edificio provenisse da uno dei campi di lavoro nazisti dell'Alta Austria.⁵⁸⁰

Alla fine di questo percorso è possibile evidenziare come l'uso di una metodologia archeologica ci porti sino alle esperienze contemporanee di rielaborazione e scrittura storiografica in arte. Pratiche artistiche che si relazionano alla storia e che si contraddistinguono per il modo in cui elaborano i documenti di ricerca. Questi artisti non sono raggruppati sotto nessuna corrente, né condividono alcun manifesto. Lo stesso tentativo di definire una macro-area sarebbe impossibile proprio perché i modi e gli esiti delle ricerche differiscono sostanzialmente gli uni dagli altri. Si potrebbe altresì, forzando la mano con una descrizione porosa ed elastica del fenomeno, parlare di artisti che semplicemente guardano al passato o scavano nel passato con modalità diverse tra loro.⁵⁸¹ Artisti che nel processare i dati agiscono come dei ricercatori, degli archeologi; *producers* che prestano una particolare attenzione alle tracce della memoria, alla raccolta e alla ricostruzione delle testimonianze del tempo passato. Un voltarsi indietro che è uno sguardo critico sul presente, in cui si intende sottolineare la processualità dell'archivio piuttosto che la sua forma fisica di contenitore. Tra i primi a ravvisare delle similitudini tra i due ambiti vi sono degli studiosi di archeologia, i quali, hanno iniziato a prestare attenzione alle connessioni esistenti tra le pratiche dell'arte contemporanea e la prassi archeologica.⁵⁸² A collimare non è solo il quadro teorico di riferimento, ma anche il modo in cui i “reperiti” vengono posti in esame culturalmente. Al centro degli interessi degli archeologi verso le produzioni artistiche vi sono i modi in cui le arti visive sono in grado di dare forma ai dati della ricerca. Queste ricerche prendono, infatti, forme variegata e accolgono le possibilità offerte dai nuovi *media* digitali e restituiscono mappe critiche in forma di produzioni audio-visive ed interattive. Le arti visive funzionano come strumenti di rilettura dei mutamenti della realtà esterna e gli artisti si offrono quali “scopritori” della stessa realtà. Al centro di questo processo vi è, stando alle parole dell'archeologo britannico Colin Renfrew, una comune ricerca da parte dell'artista e dell'archeologo nel ricostruire le attività umane.⁵⁸³ Colin Renfrew è stato tra i primi a fare degli studi incrociati tra

⁵⁸⁰ Il progetto di Hito Steyerl si completava con l'installazione all'interno dell'edificio del Brigdehead Buildings di materiali d'archivio (documenti cartacei, fotografici e video) che mettevano in relazione il manufatto culturale con la scoperta delle tracce ancora esistenti del nazional socialismo in Austria. M. Babias (a cura di), *Hito Steyerl*, cit., p. 64; H. Steyerl, *Aesthetics of Resistance...cit.*

⁵⁸¹ Il verbo scavare (*to dig*) ricorre frequentemente nei contributi di Dieter Roelstraete, da qui la metafora della pala (*the shovel*) che dà il nome alla mostra *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (2013) al Museum of Contemporary Art Chicago (MCA).

⁵⁸² In merito si veda: M. Pearson, *“In Comes I”: Performance, Memory and Landscape*, Exeter, University of Exeter Press, 2006; I. Russell, *Archaeologies, modernities, crises and poetics* in Id., (a cura di), *Images, Representations and Heritage: Moving beyond Modern Approaches to Archaeology*, New York, Springer, 2006, pp. 1-38; C. Renfrew, *Figuring It Out. What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*, London, Thames and Hudson, 2003; M. Pearson, M. Shanks, *Theatre / Archaeology. London*, Routledge, 2001; M Shanks, *Experiencing the Past*, London, Routledge 1992.

⁵⁸³ C. Renfrew, *Figuring It Out. What ...*, cit., p. 10.

arte e archeologia sottolineando come l'attività "esplorativa" che precede la realizzazione di ogni produzione artistica, sia giustapponibile al tipo di esplorazione nell'ambito dell'indagine archeologica.⁵⁸⁴ L'incontro di Renfrew con l'arte contemporanea lo ha portato a guardare all'archeologia considerando concetti quali *materiality*, *embodiment*, *memory* e *sensory archaeology* che successivamente sono state ampiamente sviluppati nella ridefinizione degli studi archeologici.⁵⁸⁵ Per Renfrew la convergenza tra archeologia e arte visiva può essere letta come sforzo comune al fine di comprendere il pensiero umano, del passato, del presente e del futuro. Renfrew compara il modo in cui gli artisti contemporanei cercano di analizzare il mondo, agendo su di esso, e il modo in cui gli archeologi provano a fare la stessa cosa mediante la ricerca e l'analisi delle tracce fisiche delle azioni umane.⁵⁸⁶ La relazione tra le due sfere, secondo Renfrew, non può essere che produttiva perché in grado di combinare lo studio delle relazioni umane alle tracce materiali del passato.⁵⁸⁷

A voler ricercare i motivi e l'assunta efficacia dell'azione (metaforica) e chiarificatrice del processo archeologico si potrebbe affermare che questi sia divenuto un elemento di programmazione procedurale. Derrida si domanda se: "Non bisogna (*forse*) cominciare dal distinguere l'archivio da ciò al quale lo si riduce troppo spesso, specialmente l'esperienza della memoria e del ritorno all'origine, ma anche l'arcaico e l'archeologico, il ricordo o lo scavo, in breve la ricerca del tempo perduto?".⁵⁸⁸ La proliferazione della forma archivio nella società contemporanea diviene una conseguenza della dualità stessa dell'archivio. L'esplosione quantitativa delle informazioni veicolate mediante le nuove tecnologie di archiviazione e comunicazione e il cambiamento discorsivo nei confronti di quelle stesse informazioni, porta con sé che l'archivio entri nella vita di tutti i giorni come uno strumento strategico.⁵⁸⁹ Tutto ciò si inserisce nella coda lunga delle trasformazioni storico-sociali della fine della modernità, la crisi delle grandi narrazioni e delle ideologie e nella conseguente contrazione/riduzione dello spazio e del tempo in cui maturano le nostre esperienze. Nell'ambito dell'arte contemporanea questo processo ha visto un sostanziale avvicinamento della disciplina ai meccanismi della moda con la susseguente affermazione di una ricerca spasmodica della novità e un abbassamento del limite di obsolescenza delle tendenze.⁵⁹⁰ A partire dagli anni Novanta del XXI

⁵⁸⁴ Colin Renfrew è un archeologo inglese a cui si deve una serie di fondamentali contributi sull'evoluzione dell'archeologia. Negli anni Sessanta, Renfrew aderisce alla *New Archaeology* e successivamente inizia a fare uso degli sviluppi compiuti nel campo delle cosiddette scienze sussidiarie – adozione delle analisi del DNA, impiego di sistemi satellitari per le ricognizioni.

⁵⁸⁵ Renfrew si convinse dell'utilità di questi concetti attraverso lunghe conversazioni con artisti concettuali e mediante l'osservazione delle loro esplorazioni sensuali nella *performance art*. Renfrew, mediante l'arte, prova ad avvicinare due elementi dell'archeologia distanti tra loro come la visione di un mondo cognitivista neo-evoluzionista e in gran parte positivista da un lato e materialista fenomenologico dall'altro. C. Renfrew, *Figuring It Out...*, cit. p. 32.

⁵⁸⁶ Ibid. p. 8.

⁵⁸⁷ Ibid. pp. 103-106.

⁵⁸⁸ J. Derrida, *Mal d'archivio...*, cit., p. 5.

⁵⁸⁹ J. Connarty, J. Lanyon (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive Within Contemporary Artists' Film and Video*, Bristol, Picture The Moving Image, 2006, p. 12.

⁵⁹⁰ Il filosofo Gilles Lipovetsky mette in analisi i meccanismi e il funzionamento della moda e dell'arte ponendoli in

secolo un numero sempre crescente di artisti ha visto quindi la necessità di una presa di posizione rispetto alla riduzione citazionista e appropriazionista tipica dell'arte postmoderna.⁵⁹¹ Ecco quindi che l'emersione e l'affermazione dell'archeologia quale gesto critico è da considerarsi come una reazione al rischio di un passato destoricizzato e privo di qualsiasi connessione sociale. Una reazione che ha finito per condurci a un interesse nuovamente storiografico.

A questo contesto è possibile rapportare anche il rinnovato interesse per il cinema coinciso con il cosiddetto *cinematographic turn in art*. Gli artisti, secondo Giuliana Bruno, si rivolgono al cinema come degli storici, dei “materialist scholars” che esplorano le potenzialità dei vecchi “*new*” *media*.⁵⁹² L'archeologia del dispositivo cinematografico si inserisce in un ben più ampio panorama di *media archeology* e si relaziona alla defunzionalizzazione dell'oggetto culturale (cinema) producendo una ri-significazione critica dei *media*, dei suoi materiali e dei suoi contenuti.⁵⁹³ Un'archeologia del *medium* cinematografico che nel riproporre l'elemento oggettuale degli strumenti obsoleti dimostra il modo in cui è cresciuto una sorta di sentimento storiografico. Quindi se da un lato si constata che tra le installazioni di immagini in movimento in contesto artistico si fa un largo uso di strumentazione obsoleta, dall'altro lato è nel nostro interesse sottolineare come questa attenzione debba essere

parallelo alla prospettiva heideggeriana di società posta sotto il dominio della tecnica. Lipovetsky constata che l'epoca attuale registra da un lato l'affermazione della tecnica e del controllo razionale e dall'altro il consolidamento del concetto di moda, ovvero di un'attività contraddistinta dal trionfo dell'effimero e autoalimentata da una febbrile attenzione al mutamento. Questo processo è andato intensificandosi con l'avvento della postmodernità quando sia l'arte contemporanea che la moda hanno privilegiato lo svuotamento delle nozioni di passato e di tradizione. Tutto può ritornare in un ciclo continuo fatto di richiami a forme e modelli del passato. G. Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987. trad. It., *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989. p. 283.

⁵⁹¹ Nel quarto capitolo di questa dissertazione il tema dell'*Appropriation art* sarà presa in esame in relazione al sentimento di nostalgia e alle pratiche di *reenactment*. In questo frangente è sufficiente definire il concetto di appropriazione in arte facendo uso della definizione del *Dictionary of Art and Artists*: “La riproduzione, la copia o l'incorporazione di un'immagine (dipinto, fotografia ecc.) di un artista da parte di un altro che ne fa uso in un diverso contesto, alterandone in questo modo completamente il significato e mettendo in questione le nozioni di originalità e di autenticità (traduzione mia)”. N. Stangos, *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*, London, Thames and Hudson, 1994.

⁵⁹² G. Bruno, *Cinema, museum and the art of projection*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (a cura di) *Extended Temporalities. Transient ...*, cit., p. 27. Il testo della Bruno è apparso in precedenza nel volume G. Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2014, e mira a rendere chiare le ragioni per cui, nell'era del post-cinema, si guardi con interesse “archeologico” al pre-cinema in modo da reinventare le possibilità espositive delle immagini in movimento.

⁵⁹³ La *Media Archeology* non è (ancora) organizzata come disciplina accademica. Un numero crescente di studi, corsi universitari e conferenze stanno iniziando ad essere organizzati sotto questo nome. La locuzione *Media Archeology* è dovuta ad un'intuizione di Jacques Perriault in Id., *Mémoires de l'ombre et du son: Une archéologie de l'audio-visuel*, Paris, Flammarion, 1981. Il settore di studi è in ampia crescita e molto aperto a diversi aspetti e correnti come il materialismo culturale, l'analisi discorsiva, le nozioni di non linearità del tempo, così come teorie di genere, studi post-coloniali e i *visual studies*. Nell'ampia dimensione del settore si intende, nel nostro caso, sottolineare le potenzialità discorsive della *Media Archeology* e la sua duttilità/flessibilità nel passare dalle scienze umane e sociali sino all'arti. Erkki Huttamo struttura le sue opinioni a partire da una riflessione critica contro l'egemonia del nuovo. L'indagine *media* archeologica di Huttamo mira a riportare alla luce la parte segreta, trascurata, repressa o dimenticata della storia. E. Huhtamo, *Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study*, in Id., J. Parikka (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 2011, pp. 27-48.

ricondata ad un'attitudine archeologica che produce una propensione storiografica.⁵⁹⁴ Una forma di concordanza in cui l'uso di una metodologia, di un'esperienza, e di una conoscenza archeologica, mira a restituire olisticamente i risultati delle ricerche in direzione di un nuovo storicismo.⁵⁹⁵

Più che una questione di *media*, ad essere determinate è in che modo questi *media* vengono approcciati al fine di mettere in forma narrativa i documenti delle ricerche. Per questo motivo il quarto capitolo di questa dissertazione si propone di mappare e costruire, per quanto possibile, uno schema tassonomico delle scritture storiografiche mediante immagini in movimento. Puntellare quindi il vasto ed esteso panorama delle pratiche di produzione di immagine in movimento in arte contemporanea, attraverso l'individuazione di forme e modi in cui la storia viene enunciata.

⁵⁹⁴ Non è questo il luogo per approfondire lo studio dell'uso e del riuso di apparecchiature obsolete nell'ambito dell'arte contemporanea, basterà dire che questo interesse si esprime con un riutilizzo della pellicola (film), di macchine proiettori o di oggetti appartenenti al pre-cinema come lanterne magiche etc. Gli esempi in cui la pellicola e il proiettore vengono utilizzati sono sconfinati, ma in questo frangente occorre sottolineare la funzione storica della riproposizione di questa materialità filmica, come nel richiamo metaforico ad un evento del passato di *Invisible Film* (2005) di Melik Ohanian che si riferisce alla censura del film *Punishment Park* (1971) di Peter Watkins. Nel lavoro di Tacita Dean la pellicola può divenire oggetto storico in sé, come in *Kodak* (2006) in cui questa è impiegata come strumento autoriflessivo di indagine sulla storia dell'arte o come nei lavori *Still Life* (2009) e *Day for Night* (2009), in cui l'artista riflette sul lavoro di Giorgio Morandi. Il lavoro in pellicola di Rosa Barba segue questa propensione storiografica che si manifesta nell'atto di filmare gli archivi e i depositi degli spazi istituzionali dell'arte, come nel caso di *Private Tableaux* (2010) e *Hidden Conference: About The Discontinuous History of Things we see and don't see* (2010), realizzati rispettivamente nei depositi dei Musei Capitolini, e in quelli della Neue National Galerie di Berlino così come *Stage Archive* (2011) al MART di Rovereto. Tra l'ampia letteratura critica a riguardo si veda tra l'altro il numero che la rivista "October" ha dedicato proprio all'obsolescenza. AA.VV., *Obsolescence*, "October", vol. 100, Spring 2002; e: J. Hell, A. Schönle (a cura di), *Ruins of Modernity*, London, Duke University Press, 2010; M. Makarius, *Ruins*, Paris, Flammarion, 2004; M. Roth, C. Lyons, C. Merewether, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.

⁵⁹⁵ La definizione di "nuovo storicismo" è usata nell'accezione datagli da Anne Friedberg che nell'introdurre il suo *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* sostiene: "I insist that the film text be can read in the architectural context of its reception rather than as an autonomous aesthetic product, my method may be labeled new historicist". A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 6.

Capitolo IV.

Forme e tipologie di riscrittura storiografica nel video d'artista

IV.1. L'appropriazione di un passato perduto o il ritorno di un represso storico: la nostalgia

Nell'ambito delle produzioni di immagini in movimento nel contesto dell'arte contemporanea, il ritorno di interesse verso la storia susseguentemente ai fatti dell'11 settembre, ha prodotto un'ampia rilettura critica del passato. Una serie di rivisitazioni retrospettive in cui le immagini ricoprono il ruolo costitutivo delle sopravvivenze nella cultura sfruttando la funzione politica della memoria.⁵⁹⁶ Quest'atteggiamento verso il passato si articola in un insieme di pratiche artistiche e percorsi di ricerca differenti, che trovano ogni volta forme di enunciazione originali. Si cercherà, qui di seguito, di sezionare alcune di queste modalità portando ad esempio quei lavori che possono essere ricondotti ad aree comuni. Mediante alcuni casi emblematici ci si occuperà delle forme e delle tipologie di scrittura storiografica nel video d'artista a partire dall'individuazione di linee di ricerca che mostrino uno spiccato interesse nei confronti del passato. Si proverà quindi a comprendere i motivi per cui il sentimento di nostalgia è presente in un ampio numero di queste produzioni definendone funzioni e prospettive. In fine si tenterà di descrivere il funzionamento di alcune modalità enunciative ricorrenti nella produzione video a carattere storiografico, come il *reenactment* e il *found footage*.

Nell'articolazione dei contenuti del passato, la recente produzione artistica connessa alla rappresentazione storiografica si è caratterizzata per un forte senso di nostalgia. Lo studio dello stato psicologico o del sentimento di nostalgia – popolare nell'ambito dei *Cultural Studies* e negli studi storiografici – è divenuto oggetto di ricerca e soggetto di molte produzioni in ambito artistico.⁵⁹⁷

⁵⁹⁶ L. Odello, *Nota sulla politica delle sopravvivenze*, "Aut Aut" n. 348, p. 30.

⁵⁹⁷ A questo proposito è il caso specificare che l'affermarsi dell'ambito interdisciplinare dei *memory studies* ha sostanzialmente contribuito a rendere più popolari e multidisciplinari gli studi e le ricerche inerenti il concetto di nostalgia. I *memory studies* combinano filoni intellettuali diversi tra loro come l'antropologia, la letteratura, la storia, la filosofia, la psicologia e la sociologia, l'organo di diffusione e studio dei *memory studies* è il "Memory Studies Journal" pubblicato da SAGE Publications e diretto da Andrew Hoskins (University of Glasgow), Amanda Barnier (Macquarie University), Wulf Kansteiner (State University of New York) e John Sutton (Macquarie University). H. L. Roediger, J. V. Wertsch, *Creating a new discipline of memory studies*, "Memory Studies" n.1, vol. 1 2008, pp. 9-22. I riferimenti teorici di questa disciplina vanno rintracciati nelle interferenze della sociologia nella rifondazione della storiografia francese di inizio XX secolo. Il lavoro di Maurice Halbwachs, Id., *La Mémoire collective*, cit., infatti è segnato profondamente dall'influenza del sociologo francese Émile Durkheim. Importante nell'ambito dei *memory studies* il testo di E. J. Hobsbawm, T. Ranger, (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge,

Questo tipo di affermazione potrebbe essere letta in maniera negativa in quanto il ricorso alla nostalgia potrebbe esser visto come un'incapacità ad andare oltre forme sentimentaliste di rappresentazione. Il rischio aumenta se la nostalgia diviene uno strumento per affrontare argomenti storico politici. Quello che si proverà a fare, nel corso di questo paragrafo, è di mettere in evidenza in che modo, nell'ambito dell'arte contemporanea, la nostalgia possa essere allo stesso tempo espressione di un desiderio per la storia senza dover per forza essere la manifestazione di una tendenza conservazionista. Si cercherà quindi di ridefinire il concetto di nostalgia e successivamente di enumerare quelle che possono essere le sue funzioni costruttive (riflessiva, progressiva e critica) al servizio del racconto per immagini in movimento.

Nel XX secolo il peso della memoria ha generato una tendenza all'accumulo di resti e di cimeli istituzionalizzando la celebrazione di tali memorie. Pier Nora ha definito il nostro tempo come *l'ère de la commémoration*;⁵⁹⁸ un tempo in cui le memorie riempiono il nostro orizzonte spazio temporale. Con la presa di coscienza della scomparsa di una "grande narrazione" capace di dare un senso organico al tempo trascorso e agli spazi della storia, la caratteristica principale di questo sguardo retrospettivo è divenuta quella di essere frammentario e disunito. Per riportare il discorso sulla memoria alla sua relazione con la dimensione visiva, bisogna innanzitutto domandarsi quale sia l'affinità che la memoria ha con le immagini. Paul Ricoeur (2003) sostiene che:

[...] il ricordo viene a mente come una immagine che si dà spontaneamente quale segno non di se stessa presente, ma di un'altra cosa assente che, nel caso preciso dell'immagine-ricordo, è designata come essente stata in precedenza. Di conseguenza abbiamo tre aspetti: presenza, assenza, antecedenza; tre aspetti assegnati ad entità differenti.⁵⁹⁹

L'immagine di cui parla Ricoeur contiene in sé la qualità di essere assente: "tale assenza può essere quella di una finzione, di una fantasia, di una allucinazione o di un evento reale; d'un sol tratto ci viene scagliato contro il temibile problema della frontiera tra la memoria e l'immaginazione, il ricordo e la finzione".⁶⁰⁰ Nella rappresentazione della storia il rapporto tra quello che ricordiamo e

trad. It., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1994. In ambito storico sono da segnalare i contributi scientifici di Paul Ricoeur, Pierre Nora e Jacques Le Goff. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit.; P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984; J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, trad. It., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.

⁵⁹⁸ P. Nora, *L'ère des commémorations*, in *Les Lieux de mémoire*, vol. III, Paris, Gallimard, 1984, pp. 4699-4706.

⁵⁹⁹ La relazione tra memoria e immagine è presa in considerazione da Paul Ricoeur nel momento in cui l'ermeneuta francese parla della funzione dell'immagine-impronta nell'enigma della rappresentazione storica. P. Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, cit., p. 2. Ricoeur aveva già in precedenza preso in considerazione il concetto di immagine impronta analizzando il pensiero di Agostino in relazione alle aporie della storia in Id., *Tempo e Racconto*, vol. I., cit., p. 38.

⁶⁰⁰ P. Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, cit., p. 2.

l'elaborazione di quel ricordo è alla base di un enigma⁶⁰¹ in cui la mancanza – l'assenza – dell'oggetto rappresentato ne è una parte determinata. L'evocazione di questa assenza si trova in quelle produzioni audiovisive che, volendo rievocare un evento passato, si trovano a fare i conti con quella che Ricoeur ha definito l'aporia della rappresentazione storica. Nell'atto di rendere l'immagine-ricordo, che Ricoeur (2003) designa come "essente stata" in precedenza, i lavori d'arte contemporanea sono pervasi da un generale senso di nostalgia, un senso che si estrinseca non solo nella formazione narrativa ma in un insieme di scelte che saranno al centro della seguente analisi.

L'etimologia del termine composto nostalgia è quella di "dolore del ritorno".⁶⁰² Il concetto di nostalgia nasce come sintesi definitiva per la descrizione di una sintomatologia e si è affermato nell'ambito medico/militare.⁶⁰³ L'accezione moderna di nostalgia non ha a che vedere con la mancanza di un luogo fisico e geografico e non è una condizione medica; secondo Svetlana Boym: "Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an enchanted world with clear borders and values".⁶⁰⁴ Un'idea astratta in cui la nozione di tempo progressivo, un tempo misurabile che quindi passa, fa sì che qualcosa venga acquisito, ma anche che qualcosa vada perso nel e col tempo. Nell'ambito della cultura il concetto di nostalgia diviene popolare a partire dal XIX secolo, ovvero, dal momento in cui il richiamo al passato e alla storia viene utilizzato come un modo per "rimpiangere" un tempo perduto che non rappresenta un modello da superare, ma una rovina da contemplare. Gli effetti della modernità, l'affermazione dell'industrializzazione e la supremazia della tecnica quale fattore determinante per lo sviluppo e l'evoluzione umana, portavano alla crescita, nei singoli individui, del rimpianto per i ritmi sommessi di un passato indeterminato. La nozione di nostalgia in ambito culturale acquisisce peso negli stessi anni in cui si inizia a considerare il peso della memoria e i rituali di commemorazione divengono, secondo Nora (1984), una forma di riparazione all'irreversibilità del tempo.⁶⁰⁵

Nella seconda metà del XX secolo la nostalgia per la storia ha permeato sia la letteratura di

⁶⁰¹ Paul Ricoeur utilizza il termine "enigma" per descrivere la complessità della rappresentazione del passato e in particolare rispetto al problema della presenza dell'assente. L'enigma può trovare una prima risoluzione nell'*anamnesis* (anamnesi) richiamo e rimemorazione del ricordo. P. Ricoeur, *Il mio cammino filosofico* in D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, Morcelliana, 2003, pp. 145-146.

⁶⁰² Il termine nostalgia deriva dall'unione di due parole greche νόστος (nostos) e άλγος (algos), rispettivamente ritorno a casa e dolore. La composizione, pur componendosi di due parole greche, non ha origini greche, ma è un neologismo coniato dall'allora studente in medicina svizzero Johannes Hofer nel 1688. Il termine venne introdotto nella *Dissertatio Medica de Nostalgia oder Heimwehe*. Hofer, nell'osservare alcuni disturbi comportamentali nei mercenari svizzeri impegnati nelle campagne militari di Luigi XIV, concludeva che quel sentimento di malessere era dovuto alla prolungata assenza dei soldati delle valli e delle montagne da cui questi provenivano. Cfr. C. Kiser, *Anspach, Bulletin of the History of Medicine*, vol. II n. 6, Aug. 1934, pp. 376-391.

⁶⁰³ Svetlana Boym riporta come vi sia traccia di sintomatologie simili a quelle dei mercenari elvetici, nello stesso periodo preso in esame da Hofer così come in periodi successivi, in soldati Russi, Francesi, Tedeschi e Spagnoli, impegnati in campagne militari e costretti a restare per molto tempo lontani da casa. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Book, 2002, pp. 5-6.

⁶⁰⁴ Ibid. p. 8.

⁶⁰⁵ P. Nora, *L'ère des commémorations*, cit., pp. 4699-4706.

fiction che quella critica. Nel mondo della cultura le pratiche citazioniste crescono a dismisura e nell'arte contemporanea il fenomeno dell'*Appropriation art* diviene una vera e propria corrente.⁶⁰⁶ Tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta si pongono le basi per un'arte che ha nello sguardo retrospettivo una delle sue caratteristiche peculiari. L'*Appropriation Art* fa in modo che il passato diventi feticcio, reificandosi in qualcos'altro.⁶⁰⁷ La storia viene imprigionata in un meccanismo citazionista⁶⁰⁸ e contribuisce a creare un grosso collage; un *pastiche*⁶⁰⁹ fatto di brani che parlano un linguaggio morto.⁶¹⁰ Il passato agisce sul presente e il presente retroagisce sul passato in una logica bidirezionale in cui si verifica una sorta di sfida tra i piani temporali. Volendo inquadrare il fenomeno potremmo dire che appropriazione e nostalgia sono aspetti imprescindibili dell'era postmoderna. L'appropriazione è il corrispettivo stilistico-espressivo della nostalgia, è il modo in cui questa si formalizza culturalmente nel postmoderno.

Fredric Jameson (1991) individua i caratteri postmoderni della nostalgia nel cinema de *la*

⁶⁰⁶ L'*Appropriation Art* nasce negli Stati Uniti alla fine degli anni Settanta intorno a *Pictures*, mostra del settembre 1977 all'Artists Space di New York a cura di Douglas Crimp <http://artistspace.org/exhibitions/pictures>[15/12/2016]. La mostra riuniva un folto gruppo di artisti tra cui Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith il cui merito principale fu quello di aver avviato una riflessione intorno alla nozione di autore, sollevando la questione sulle pratiche artistiche di appropriazione dell'immagine. In merito all'*Appropriation art* si veda: D. Crimp, *Pictures*, "October", n. 8, Spring, 1979; C. Merewether (a cura di), *The Archive*, cit.; O. Enwezor, *Archive Fever: Uses...*, cit., 2008; D. Evans (A cura di), *Appropriation*, London, Cambridge, Whitechapel – The MIT Press, 2009.

⁶⁰⁷ Tra la fine degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta gli artisti dell'*Appropriation Art* lavorarono ad un reimpiego sistematico di immagini provenienti dal passato. Con l'*Appropriation Art* si assisteva ad una radicale trasformazione dello scopo delle appropriazioni. Nel momento in cui Sherrie Levine con *After Walker Evans*, ri-fotografava la fotografia scattata da Walker Evans ad Allie Mae Burroughs aggiunge un livello ulteriore di informazione alla fotografia originale in modo da creare una confusione tra i piani temporali. Gli artisti dell'*Appropriation Art* si impegnano in un processo generale di risemantizzazione del tempo (passato) ripescando dalla storia per poter avviare una critica efficace al tempo presente. Siamo di fronte alla presa di coscienza di una frattura tra due piani temporali (presente e passato) e all'accettazione della fine della nozione di influenza che aveva fatto da *trait d'union* a tutta la parabola "evolutiva" dell'arte moderna. I lavori di *Appropriation Art* rispondo quindi a un'esigenza postmoderna, sono strettamente connessi alla crisi delle grandi narrazioni e mettono, a loro volta, in crisi le istanze autoriali, affrontando il problema della creazione originale in rapporto con la società. S. Irvin, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, "British Journal of Aesthetics" n. 45, 2005, pp. 123-137.

⁶⁰⁸ La storia delle pratiche di appropriazione percorre l'intera storia dell'arte e non può essere considerata esclusivamente un fenomeno postmoderno. Oltre al gruppo di artisti dell'*Appropriation Art* la storia dell'arte del Novecento è stata attraversata da diverse tendenze citazionistiche. Un'azione mediante la quale è possibile "taking over, into a work of art, of a real object or even an existing work of art" S. Wilson, J. Lack, (a cura di), *The Tate Guide to Modern Art Terms*, London, Tate Publishing Ltd, 2008, pp. 20-21. Volendo ricostruire brevemente e solo per punti fondamentali le tappe del citazionismo nell'arte del Ventesimo Secolo è possibile individuarne esempi espliciti a partire dal Cubismo, con Pablo Picasso e Georges Braque che inseriscono nei loro dipinti oggetti reali. I *ready-made* di Marcel Duchamp sono un'atto di citazione/appropriazione di oggetti prodotti industrialmente e collocati in contesti museali ed espositivi. All'interno del Surrealismo Méret Oppenheim ha lavorato con oggetti trovati per *Object (Luncheon in Fur)* (1936) in cui la combinazione di due elementi (tazza e pelliccia) preesistenti produce un nuovo inquietante oggetto ibrido. Robert Rauschenberg invece lavora con l'accumulo di oggetti trovati per i suoi lavori multimaterici. Claes Oldenburg e Andy Warhol invece fanno uso di oggetti e immagini della cultura pop americana, appropriandosene e spesso accumulandoli come nel caso delle *Time Capsules* di Warhol. Le produzioni di immagini in movimento in ambito artistico fanno ampio uso di pratiche citazioniste, su tutti si segnala Dara Birnbaum *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) (Cfr. Capitolo III.1, p.88) e Elaine Sturtevant.

⁶⁰⁹ Nella tavola delle pratiche ipertestuali di Gerard Genette, il *pastiche* è una forma di imitazione ludica che crea più somiglianza che differenza perché imita per il semplice gusto d'imitare. G. Genette, *Palinsesti, la letteratura di...* cit., p. 33.

⁶¹⁰ F. Jameson, *Postmodernism, Or the...*, cit., p. 17.

mode rétro distinguendoli chiaramente dalla narrazione storica: “Nostalgia films restructure the whole issue of pastiche and project it onto a collective and social level, where the desperate attempt to appropriate a missing past is now refracted through the iron law of fashion change and the emergent ideology of the generation”.⁶¹¹ Per Jameson la nostalgia ci spinge verso una visione distorta del passato, un tempo che non è mai realmente esistito e che trasfigura la storia in qualcosa di totalmente artificiale. In questa operazione di prelievo del passato in funzione del presente vi è l’uniformazione dei piani temporali in quello che Jameson definisce il “perpetual present”.⁶¹² Jameson chiarisce, sin dall’introduzione di *Postmodernism*, che il suo studio è un tentativo di pensare storicamente il postmodernismo e la nostalgia. Tutto, nel lavoro di Jameson, si articola intorno ad una ricostruzione del dato materiale; le radici di ogni fenomeno di trascrizione simbolica della realtà sono da ricercare nelle modificazioni della realtà stessa. L’uomo postmoderno è colui il quale ha dovuto affrontare quella che Jameson definisce la terza “revolution in power technology” ovvero l’invenzione dei motori nucleari e della cibernetica.⁶¹³ Macchine in grado di riprodurre il mondo e di strappare all’uomo facoltà da sempre a suo appannaggio (linguaggio e memoria) e di trasformare definitivamente la natura. In quest’ottica non antropomorfica l’uomo postmoderno è impossibilitato, a controllare le memorie del passato e il ricorso alla nostalgia è una conseguenza della sua impossibilità a rappresentare la storia.⁶¹⁴ La nostalgia sembra essere sintomatica di una crisi della storia, un sentimento che finisce per “deny history’s hold over the present”.⁶¹⁵

Il lavoro di Jameson ha anche il merito di provare a superare la sterilità storica della nostalgia guardando a quelli che potrebbero essere i risvolti futuri. Il dualismo dell’azione nostalgica di recupero della storia si esprime da un lato con il campionario di possibilità espressive a disposizione dell’uomo postmoderno (*pastiche*) e dall’altro, invece, come un interesse spontaneo verso la storia. Questo secondo aspetto apre a quello che in precedenza si è definito come sentimento storiografico, inteso come propensione al recupero di una predisposizione alla narrazione della storia. (Cfr. Capitolo III.4, p. 124). La nostalgia, nonostante il giudizio negativo di molti storici che arrivano a considerarla come il corrispettivo di quello che il *kitsch* rappresenta per l’arte⁶¹⁶ o una forma di: “history without

⁶¹¹ F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural...*, cit., p. 18.

⁶¹² Ibid. p. 79.

⁶¹³ In questo caso Jameson si riferisce alle teorie dell’economista trozkista tedesco Ernest Mandel. E. Mandel, *Late Capitalism*, London, Humanities Press, 1975. I precedenti momenti di evoluzione tecnologica a influire sullo sviluppo culturale dell’uomo sono l’invenzione delle macchine a vapore e l’invenzione dei motori elettrici, dei motori a scoppio e lo sviluppo dell’industria chimica. F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural...*, cit., p. 35.

⁶¹⁴ Ibid. pp. 23-24.

⁶¹⁵ C. Lasch, *The True and Only Heaven: Progress and its Critics*, New York, Norton, 1991, p. 181. Per questo stesso motivo la nostalgia viene definita una distorsione ideologica della storia si veda D. Lowenthal, *Nostalgia Tells It Like It Wasn’t*, in C. Shaw, M. Chase, (a cura di), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester, Manchester University Press, 1989, pp. 18-32.

⁶¹⁶ C. S. Maier, *End of Longing? Notes toward a History of Postwar German National Longing*, in J. S. Brady, B. Crawford, S. Wiliarty, (a cura di), *The Postwar Transformation of Germany: Democracy, Prosperity, and Nationhood*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999 p. 273.

guilt”,⁶¹⁷ non è semplicemente una tendenza antimoderna, ma qualcosa di più sfaccettato.

Svetlana Boym (2002) elenca due tipi di nostalgia una di tipo *restorative* e un'altra di tipo *reflective*. Quella *restorative* – da *restoration* (*re-staure—re-establish*) – si impernia sulla nozione greca di *nostos* (ritorno a casa) e privilegia una ricostruzione tran-storica del tempo perduto.⁶¹⁸ Questa forma di nostalgia si esprime con un credo nella verità assoluta e mediante l'affermazione di una tradizione pura, o meglio epurata di tutte quelle parti adulterate dalle evoluzioni socio economiche. Un caso che si è osservato in precedenza, quando si è mostrato in che modo la modulazione delle memorie statunitensi all'indomani degli attentati terroristici dell'11 settembre tendesse ad escludere quegli elementi scomodi privilegiando momenti storici largamente riconosciuti come positivi (Cfr. Capitolo II.3, p. 70). La *reflective* nostalgia invece è connessa al termine *algia* e la Boym la associa ad una “new flexibility” e non alla restaurazione di uno *status quo*.⁶¹⁹ Questa forma di nostalgia fa leva sulle ambivalenze del desiderio umano di mettere in dubbio la verità mediante una narrazione che sia allo stesso tempo ironica inclusiva e frammentaria. Nel testo che la Boym ha scritto per il catalogo della biennale europea dell'arte contemporanea del 2012, Manifesta 9th, l'autrice sostiene che: “reflective nostalgia opens up multiple planes of consciousness”.⁶²⁰ Stando a questa duplice distinzione, l'uso della nostalgia in ambito storiografico può considerarsi sia uno strumento di revisionismo, sia una strategia di resistenza.⁶²¹ Mediante il ricorso primario al sentimento nostalgico è possibile avviare un processo di ricerca verso quelle memorie frammentarie accumulate ai margini della narrazione storica istituzionale. In questa ottica, nell'ambito dei *Memory Studies*, si è guardato alla nostalgia:

*[...] sympathetically upon informal, communal projects of remembrance, particularly among subordinate or marginal groups and in cases where that group memory has not readily been legitimated by more rigid kinds of historiographic understanding. Nostalgia can be a potent form of such subaltern memory.*⁶²²

⁶¹⁷ M. Kammen, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*, New York, Knopf, 1991, p. 688.

⁶¹⁸ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, cit., pp. 41-48.

⁶¹⁹ Ibid. pp. 49-53

⁶²⁰ L'edizione di Manifesta 9th si è tenuta a Gent in Belgio ed è stata curata da Cuauhtémoc Medina, Dawn Ades e Katerina Gregos. Il testo di Svetlana Boym *Nostalgia and Its Discontents* inserito nel catalogo di Manifesta 9th è apparso per la prima volta nella rivista “The Hedgehog Review”: S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents*, “The Hedgehog Review”, Summer 07, p. 16.

⁶²¹ La Boym sostiene che il ricorso alla nostalgia in chiave politica può portare a forme di revisionismo estremamente pericolose ed è alla base di molte mitologie nazionalistiche “it tends to confuse the actual home and the imaginary one. In extreme cases it can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill. Unreflective nostalgia can breed monsters. Yet the sentiment itself, the mourning of displacement and temporal irreversibility, is at the very core of the modern condition. While claiming a pure and clean homeland, nostalgic politics often produces a 'glocal' hybrid of capitalism and religious fundamentalism, or of corporate state and Eurasian patriotism”. Ibid. p. 10.

⁶²² N. Atia, J. Davies, *Nostalgia and the shapes of history*, “Memory Studies” n.3, 3, 2010, p. 182.

Un impulso, quello nostalgico, complesso ed eterogeneo che può quindi rispondere ad una diversità di desideri e bisogni politici. In alcuni casi, l'evocazione nostalgica del passato può fornire modelli positivi di resistenza allo *status quo* e mostrare possibilità utopiche ancora valide nel presente. Un sentimento critico e progressivo, che può essere una risorsa per forme di narrazioni subalterne.⁶²³

Il ripensamento della nostalgia nell'ambito dell'arte contemporanea si inserisce nel dibattito sulla verità politica e il suo rapporto con il concetto contemporaneo di *documentarism*. Il ricorso alla nostalgia assume una funzione di critica all'autorità del documento storico; una messa in discussione delle relazioni tra potere, conoscenza e documento, per riprendere quanto detto da Hito Steyerl in *Documentarism as Politics of Truth* (2003).⁶²⁴ Di seguito si darà esempio di come molte produzioni di immagini in movimento dell'ultimo decennio possano essere lette come delle narrazioni in cui l'atmosfera nostalgica possa agevolare sia forme progressive (nuovamente utopiche), che modelli critici di racconto della storia. Si illustrerà quindi il modo in cui il pensiero nostalgico può divenire una forza che complica, piuttosto che semplificare, il ripensamento del passato; si vedrà, dunque, come la nostalgia possa essere uno strumento alternativo nella costruzione narrativa della storia. Un tentativo di ribaltare i sospetti nei confronti dell'approccio nostalgico che per alcuni, tra cui anche Dieter Roelstraete, può essere, se applicato alla storia, pericolosamente reazionario.⁶²⁵ In questo frangente si proverà a mostrare come nell'ambito dell'arte contemporanea il sentimento di nostalgia possa essere impiegato per innescare meccanismi in grado di approfondire i traumi e i ricordi sgradevoli. Un atteggiamento che da passivo si trasforma in riflessivo e che avvia una riconsiderazione dei fatti del passato reagendo alla distorsione e all'assoggettamento del passato alle strategie di controllo politico e dei *mass media*. Si proverà a farlo a partire da quanto è accaduto all'indomani degli attentati dell'11 settembre, in cui una messe di storie (*stories*) del passato si è interconnessa al racconto dei fatti. L'accesso e la trasmissione alle immagini di un passato eroico della nazione pur dovendo rappresentare uno stimolo a reagire di fronte alla minaccia terroristica, si è dimostrato essere un modo nostalgico (*restorative*) per (ri)affermare la supremazia degli USA sul mondo. I proclami reazionari sullo stato d'emergenza hanno trovato supporto nell'uso di un'iconicità che ha mirato innanzitutto a convincere gli americani della grandiosità della nazione.⁶²⁶ L'immagine del passato del paese, ben selezionata e ripulita da qualsiasi macchia, ha subito quello che, mutuando

⁶²³ S. Tannock, *Nostalgia Critique*, "Cultural Studies", vol. 9, n. 3, 1995, p. 459.

⁶²⁴ H. Steyerl, *Documentarism as Politics...*, cit.

⁶²⁵ D. Roelstraete, *The Way of...*, cit.

⁶²⁶ Una strategia politica condensata icasticamente nello slogan "Make America Great Again" originato dagli ideatori della campagna presidenziale di Ronald Reagan del 1980 e riutilizzato da Donald Trump durante la recente campagna presidenziale del 2016. Lo slogan è un marchio registrato U.S. Service Mark 85,783,371.

le parole di Clément Chéroux (2009), si è definito in precedenza come processo intericonico (Cfr. Capitolo II.3, nota 329). Un'applicazione e una commistione trans-storica di memorie e immagini in cui la manipolazione del passato ha prodotto un tempo mai esistito. Un processo che vede la riproposizione di memorie irrelate e senza fondamento al posto della ricostruzione critica dei fatti del passato. In risposta a questa concezione, in cui la "storia" non è un processo di conoscenza ma una forma di nostalgia reazionaria, va letto il ricorso ad un contro-sentimento di nostalgia riflessiva in arte contemporanea.

Si è aperto questo paragrafo con la definizione etimologica del termine di nostalgia e in quello stesso frangente si è sottolineato come sia il processo di rappresentazione storica che il sentimento di nostalgia, affrontino una condizione di assenza. All'assenza o al mancato perdurare di alcune condizioni storiche e tecnologiche è connesso anche il processo di rievocazione nostalgica in arte contemporanea. Un legame che si estrinseca in forma di reazione al rischio di una paventata amnesia e alla mancanza di materialità del video digitale e dei supporti digitali in genere.⁶²⁷ Nello specifico dei singoli casi e cominciando ad analizzare la nostalgia quale propensione storiografica in reazione ad una condizione di amnesia, il problema è divenuto sempre più evidente tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, ovvero all'inizio di un periodo di profondi sconvolgimenti storici. Il dibattito de il *Questionnaire on "The Contemporary"*, avviato da Hal Foster sulle pagine della rivista "October" (2009) ha permesso una conversazione in cui, provocatoriamente, l'arte contemporanea viene descritta come qualcosa che: "float free of historical determination".⁶²⁸ Le motivazioni di questa amnesia, o di questa condizione di "eterno presente", come già accennato in precedenza (Cfr. Capitolo II.1, p. 45), sono da ricercare nella struttura socio economica del capitalismo avanzato.⁶²⁹ L'intero sistema dell'arte si basa su alcuni giudizi di valore estetico e su

⁶²⁷ Molte ricerche connesse alla *media art* e all'*Information Technology* sono per screditare la tesi di una totale immaterialità del digitale, basti pensare al fatto stesso che qualsiasi archiviazione di dati, anche operata mediante *cloud computing*, è in realtà una forma di dislocazione di informazioni da un luogo fisico ad un altro, ovvero da un computer a un *Server Farm*. Si veda in merito il numero monografico di *First Monday*. AA.VV., *The digital habitat - Rethinking experience and social practice*, "First Monday", vol. 15, n. 6 – 7, June 2010, e inoltre: T. Djajadiningrat, S. Wensveen, J. Frens, K. Overbeeke, *Tangible products: Redressing the balance between appearance and action*. "Personal and Ubiquitous Computing", n. 8, 5, pp. 294 - 309; E. Blevis, H. Jung, E. Stolterman, *Conceptualizations of the Materiality of Digital Artifacts and their Implications for Sustainable Interaction Design*, Proceeding of the Design Research Society, DRS2010 Conference Montreal, 2010.

⁶²⁸ H. Foster, *The Questionnaire on the "Contemporary"*, "October", n. 130, Fall 2009, p. 3.

⁶²⁹ La tendenza prefigurata da Jameson (1991) trova riscontro effettivo nella prassi odierna della gestione dei *Big Data* in cui è la stessa scansione canonica del tempo ad essere messa in crisi. La locuzione *Big Data* viene usata per descrivere un'estesa raccolta di dati digitali che richiedono tecnologie e metodi analitici specifici tramite cui estrarre valore e informazioni da dati ottenuti dalla campionatura delle vite digitali degli utenti del cyberspazio. In merito ai *Big Data* si veda: S. Lohr, *The Age of Big Data*, "New York Times", February 11, 2012, <http://www.nytimes.com/2012/02/12/sunday-review/big-datas-impact-in-the-world.html> [21/10/2016]; B. Peters, *The Age of Big Data*, "Forbes.com", July 12, 2012, <http://www.forbes.com/sites/bradpeters/2012/07/12/the-age-of-big-data/#5b6ab270383b> [21/10/2016]. Nell'ambito dell'economia digitale l'innovazione tecnologica di calcolo ha reso possibile ricavare delle informazioni e anticipare dei desideri a partire dall'analisi dei *Big Data*. Anticipare il momento del bisogno e orientare i consumatori su un determinato prodotto, elimina quelli che sono i rischi nella catena della domanda e dell'offerta. Il capitalismo avanzato, prova a minimizzare i margini di fallimento con la sistematica

criteri che rispondono a regole che Boris Groys (2008) definisce di “inclusione ed esclusione”.⁶³⁰ Questi criteri sono sottomessi a strutture di potere e, quello economico, è determinante per l’arte contemporanea occidentale e dei paesi delle economie emergenti. Un’arte che è sintomaticamente contraddistinta da una sudditanza nei confronti del sistema neo-liberale. La produzione artistica, spesso accondiscendente nei confronti dei nuovi investitori e consumatori culturali, finisce così per soggiacere alla logica delle tendenze.⁶³¹ Un sistema che nel massimizzare i profitti, piega l’arte allo stato di prodotto culturale che risponde alle leggi della domanda e dell’offerta. In quest’ottica la tendenza al “nuovo a tutti i costi” diviene un paradigma a cui sottomettersi.⁶³²

Nel contesto dei paesi dell’Europa dell’Est, durante la loro fase di transizione socio-economica, Vit Havránek (2009) sottolinea come in molti artisti si sia manifestata una necessità di rappresentare il passato al fine di ovviare a quella che egli definisce una “social amnesia”.⁶³³ Havránek mette l’accento su come, con l’avvento dell’economia di mercato nei paesi dell’Est, la storia recente fosse stata accantonata come inutile e improduttiva e di come questo avesse provocato una reazione contraria nel contesto dell’arte: “artists have begun to revoke the systematic and widespread forgetting of recent national history”.⁶³⁴ Dall’altro lato Dieter Roelstraete, nel definire i confini della tendenza dell’*Historiographic Turn in Art*, assume una posizione critica nei confronti di quegli artisti che il curatore definisce epigoni di una “archeologia dilettante”. Roelstraete argomenta la sua posizione, partendo dal fatto che molti artisti in occidente corrono il rischio di cadere in una nostalgia infruttuosa nei confronti di un passato contraddistinto da una certa chiarezza ideologica.⁶³⁵ Questa nostalgia porterebbe, secondo Roelstraete, ad un’incapacità di cogliere o addirittura guardare al presente stesso.

Svetlana Boym (2002) dice che il XX secolo ha avuto inizio con futuristiche utopie e si è chiuso con un forte senso di nostalgia.⁶³⁶ La relazione tra utopia e nostalgia è al centro di molte produzioni artistiche contemporanee degli ultimi due decenni come nei lavori degli artisti dell’area

previsione di ciò che sta per accadere. Il consumatore viene collocato in un eterno futuro/presente, nel quale i produttori conosceranno in anticipo desideri di coloro ai quali si rivolgono. L’anticipazione del futuro al tempo presente provoca una distorsione in cui ogni cosa sembra essere stata già vista, già sperimentata, già vissuta, in cui l’analisi del passato genera i desideri del futuro. Questa concezione ciclica del tempo getta l’uomo in uno stato di disperazione causato dall’esperire una dimensione dell’essere presente che si coniuga in un “io ero”. Questo sfasamento temporale e provoca una sostanziale condizione di rimpianto per il passato (assenza) piuttosto che una speranza del futuro (aspettativa). In merito all’analisi e allo sfruttamento economico dei *Big Data* si veda: E. Esposito, *The Future of Futures. The Time of Money in Financing and Society*, Cheltenham, Edward Elgar, 2011; Id., *The Construction of Unpredictability*. <http://bb9.berlinbiennale.de/the-construction-of-unpredictability/> [10/07/2016].

⁶³⁰ B. Groys, *Art Power*, cit. p. 37.

⁶³¹ G. Lipovetsky, *L’impero dell’effimero...*, cit., p. 283.

⁶³² J. Clark, *Modern Asian Art*, University of Hawai’i Press, 1998, p. 283.

⁶³³ V. Havránek, *The documentary ontology...*, cit., p. 136.

⁶³⁴ Ibid. p. 137.

⁶³⁵ D. Roelstraete, *The Way of the...cit.*

⁶³⁶ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, cit., p. XIV.

ex sovietica i quali hanno subito il peso del cambiamento e degli stravolgimenti socio politici susseguenti alla caduta del muro di Berlino e alla scomparsa dei governi socialisti. L'irruzione dei *mass media* e del mercato libero ha condizionato massicciamente la produzione culturale di artisti nati e cresciuti nell'Europa dell'Est. Nei primi anni Novanta molti artisti di quell'area si sono dedicati a una produzione che privilegiava una fruizione immediata, improntata allo *scoop* mediatico, all'improvvisazione e all'imprevedibilità. Secondo il curatore russo Viktor Misiano, che ha analizzato quel periodo di transizione con la mostra *Progressive Nostalgia: Contemporary Art from the Former USSR*, (2007), molte produzioni artistiche russe sono caratterizzate da un sentimento di nostalgia creativa. I lavori in mostra si relazionano a diversi fattori sociali della Russia post-sovietica, dalla rimozione forzata del passato recente, all'euforia per le nuove possibilità economiche sino all'instabilità e al disorientamento susseguenti al collasso economico del 1998 e all'ascesa politica di Wladimir Putin.⁶³⁷ Misiano ha orientato la sua ricerca proprio intorno all'uso della nozione di nostalgia in funzione di contrappunto nella Russia post sovietica.⁶³⁸ La mostra, mediante tipologie discorsive differenti e modalità comunicative che fanno uso dell'immagine fotografica, così come del video e dell'installazione multi-materiale, si oppone alla retorica nostalgica conservativa dei primi due governi Putin (nel 1999 succeduto a Boris El'cin e nel 2000 regolarmente eletto) mediante il recupero di un discorso storico che altrimenti avrebbe corso il rischio d'essere rimosso e cancellato.⁶³⁹ Quella di cui parla Misiano è una nostalgia progressiva, in cui le “vecchie” narrazioni utopiche si pongono in opposizione alla *restorative* nostalgia, per usare la definizione della Boym, dei governi autoritari della nuova Russia Federale. Una partecipazione attiva alla ricostruzione di un messaggio, quello rivoluzionario, demistificato dalla retorica populista.⁶⁴⁰ Il lavoro di Misiano sottolinea le potenzialità della nostalgia che, inserita in un contesto generale di recupero della storia, agisce da fattore utopico di rinnovamento per il presente.⁶⁴¹

Una posizione che si aggancia a quanto detto da Mark Godfrey (2007). il quale vede nello sguardo retrospettivo dell'artista Matthew Buckingham in *Situation Leading to a Story* (1999)⁶⁴² non

⁶³⁷ *Progressive Nostalgia: Contemporary Art from the Former USSR*, 27 Maggio, 26 Agosto 2007, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italia.

⁶³⁸ La mostra è divisa in nove sezioni tematiche: *Addio alla guerra narrativa, La guerra vista dalla mia finestra, In cerca d'identità, Il mondo nuovo, L'urlo, Progetto umano, Nostalgia progressista, Che fare?, Nel futuro*. M. Bazzini, V. Misiano (a cura di), *Progressive Nostalgia: contemporary art from the former USSR*, Catalogo mostra, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2007.

⁶³⁹ Idib. p. 12.

⁶⁴⁰ Idib. p. 178.

⁶⁴¹ Rispetto alla relazione tra nostalgia e utopia nel contesto dell'arte contemporanea si è tenuto in considerazione il lavoro di Paolo Magagnoli, il quale rilegge il ricorso alla nostalgia come spinta al rinnovamento del presente. Secondo Magagnoli il rapporto tra nostalgia e utopia si inserisce nello *historiographic turn in art*, come parte del desiderio da parte degli artisti di ottenere una migliore condizione d'esistenza proprio a partire da uno sguardo retrospettivo. P. Magagnoli, *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*, New York. Columbia University Press, 2015, p. 10.

⁶⁴² L'installazione filmica di *Situation Leading to a Story* (1999) è composta da due proiezioni in 16mm effettuate in due

un feticismo per l'oggetto "trovato" proveniente dal passato, ma un modello progressivo "who can open up new ways of thinking about future".⁶⁴³ La delicata questione del "former East" e l'osservazione del racconto storico della transizione post 1989 è ancora una volta una riflessione sull'assenza.⁶⁴⁴ Un modo per ricavare nuove riflessioni sulla storia, proprio a partire dalla sequela di quei piedistalli improvvisamente lasciati vuoti.⁶⁴⁵ L'assenza, verrebbe da dire, genera un rovesciamento di prospettiva nell'osservazione della storia e ridefinisce il significato stesso di est che non viene più definito unicamente in relazione con l'ovest.⁶⁴⁶

In linea con quanto detto c'è da aggiungere che il ricorso alla nostalgia può assumere funzioni critiche. La storia in questo caso viene rievocata senza alcun sentimentalismo ma in funzione di una ricognizione critica sul presente. I lavori del tedesco Clemens Von Wedemeyer e del britannico Phil Collins connettono il passato, quello della Deutsche Demokratische Republik (DDR), con la condizione dell'odierna Germania. In *Silberhöhe* (2003), primo film girato da Von Wedemeyer in 35 mm, l'artista tedesco filma le case popolari del quartiere di Halle-Silberhöhe nella città di Halle, facendo esplicito riferimento al finale di *L'Eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni, in cui la narrazione viene lasciata al racconto delle architetture moderniste della città di Roma.⁶⁴⁷ In *Die Siedlung - The New Estate* (2004) – video girato nei quartieri popolari di Lipsia e all'interno di una base militare abbandonata risalente alla Seconda Guerra Mondiale – Von Wedemeyer sottolinea come i segni del passaggio ad un'economia capitalistica siano evidenti sul mancato sviluppo urbanistico e il conseguente abbandono di molte aree delle città dell'ex Repubblica Democratica Tedesca. Il tono nostalgico di queste due produzioni di Von Wedemeyer segna da un lato la dissoluzione dell'utopia

stanze separate. I due spazi sono costruiti in modo tale che lo spettatore si possa avvicinare prima al proiettore e poi alla proiezione che compare a livello del pavimento. Il film è una copia di una serie di quattro brevi filmati amatoriali realizzati nel 1920 che lo stesso Buckingham ha rinvenuto per caso a New York. La *voiceover* del film è quella dello stesso artista che spiega la storia di quelle pellicole "trovate" e abbozza una possibile connessione tra la famiglia che ha realizzato i film e i proprietari di una miniera di rame imperialista in Perù.

⁶⁴³ M. Godfrey, *The artist as ...*, cit., p. 23.

⁶⁴⁴ Il progetto *Former West* affronta proprio le relazioni e la condizione degli artisti del ex-blocco Sovietico con il mondo occidentale. Il progetto avviatosi nel 2008 e conclusosi nel 2016 ha intrapreso una traiettoria di ricerca condotta mediante una serie di convegni, mostre, pubblicazioni, piattaforme educative e *public talks* realizzati in varie sedi. I contributi sono stati raccolti in una pubblicazione: M. Hlavajova, S. Sheikh, (a cura di), *FORMER WEST: Art and the Contemporary After 1989*, Berlin, London, BAK, MIT Press, 2016.

⁶⁴⁵ Si fa riferimento in questo frangente alla mostra curata da Marco Scotini *Il Piedistallo Vuoto. Fantasmi dall'Est Europa*, Museo Civico Archeologico Bologna, 24 gennaio - 16 marzo 2014.

⁶⁴⁶ M. Scotini, *Il piedistallo vuoto: la questione dello spettro*, in I. Bombelli, (a cura di), *Il Piedistallo Vuoto / The Empty Pedestal*, Milano, Mousse Publishing, 2014. pp. 14-44.

⁶⁴⁷ Rispetto alla tendenza di filmare monumenti modernisti e più in generale le forme monumentali del XX secolo è da segnalare la posizione scettica di Claire Bishop la quale sostiene che: "The nostalgia is not for pure (socialist) Modernism but for the sense of purpose and clarity of vision that accompanied its forms. Today, for the average person in what used to be called the first world, the future is no longer equated with hopeful modern vision of progress (if indeed it ever were), but seething pit of anxiety about short-term work contacts, unaffordable healthcare, and a lifetime of debt repayments (mortgages, student loans, credit cards). To an extent, aesthetic uncertainty is part and parcel of this greater precarity – hence the comforts of returning to a time when forms were the vehicle of ideological convictions, attached to a party position one could gladly subscribe to". C. Bishop, *Monumental Bling*, <http://blog.fotomuseum.ch/2013/09/2-monumental-bling/> [10/04/2016].

socialista e dall'altro sta a rimarcare criticamente le strategie e le politiche di sviluppo della Germania post-unitaria.⁶⁴⁸ Il video di Phil Collins, *Marxism Today (prologue)* del 2010 raccoglie le storie personali di alcuni ex insegnanti di marxismo-leninismo della DDR allo scopo di testimoniare, mediante le biografie dei personaggi, l'unificazione delle due Germanie.⁶⁴⁹ Collins ripropone insieme ai brani di storia personale intere sequenze di *footage* proveniente dagli archivi della TV di stato della DDR. Il lavoro di Collins finisce per suscitare un generale e diffuso senso di nostalgia che in questo caso diviene funzionale ad esprimere la volontà di rivalsa di un'intera parte della popolazione tedesca. *Marxism Today (prologue)* mostra in che modo sia possibile reclamare nuovi bisogni politici per la Germania degli anni Duemila guardando retrospettivamente alla storia del paese.⁶⁵⁰

Questo dialogo trans-storico è riscontrabile anche nel lavoro di Deimantas Narkevičius, artista lituano il quale spesso prende a prestito il lessico, la retorica e l'estetica sovietica per riconvertirne la funzione. *The Head* (2007) mostra, mediante dei materiali di *footage*, la storia di Lew Jefimowitsch Kerbel lo scultore sovietico che realizzò il monumento a Karl Marx per la città tedesca di Chemnitz (ex Karl-Marx-Stadt).⁶⁵¹ Narkevičius soggettivizza la monumentalità del realismo dei documenti visivi di epoca sovietica mostrando come alcuni oggetti (la gigantesca testa di Karl Marx) siano stati totalmente depauperati del loro valore a causa dei mutamenti storici. *The Head* mostrando la fondazione e l'erezione di un monumento a forte connotazione ideologica, vuole parlare alla società post-sovietica contemporanea che molto ingenuamente associa l'acquisizione della libertà con la dismissione dei monumenti del passato recente. Nel video la testa di Marx perde il potenziale politico e ideologico di monumento e si trasforma in scultura o semplicemente nella rappresentazione visiva di un dato periodo storico e funziona solo in relazione alla consapevolezza storica dello spettatore contemporaneo.⁶⁵²

Nella trilogia video di Yael Bartana *And Europe Will Be Stunned* (2001-2011)⁶⁵³

⁶⁴⁸ A. von Füstenberg, (a cura di), *Collateral. Quando l'Arte guarda il Cinema (When Art Looks at Cinema)*, Milano, Charta, 2007, p. 149.

⁶⁴⁹ *Marxism Today (prologue)* (2010) verrà preso in analisi in maniera approfondita nell'ultima parte di questa dissertazione (Cfr. Capitolo V.3.).

⁶⁵⁰ V. Estremo, *La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista: Marxism Today (prologue)*, "Cinergie" n. 8, 2015, p. 43.

⁶⁵¹ *The Head* (2007) è stato realizzato per lo Skulpture Projekte Münster 2007. Il progetto originale di Narkevičius prevedeva la proiezione del video con la compresenza del monumento in bronzo, staccato temporaneamente dalla sua sede abituale di Brückenstraße (ex Karl-Marx-Allee) nella città di Chemnitz. Per motivi burocratici il monumento a Karl Marx non raggiunse Münster e la proiezione fu eseguita senza la presenza fisica della scultura in bronzo.

⁶⁵² A margine dello studio dei lavori di Phil Collins e di Deimantas Narkevičius è opportuno precisare come nell'attività di entrambi gli artisti non sia riscontrabile nessun senso di "ostalgie". Il termine è un neologismo che si riferisce alla nostalgia per la vita ai tempi della Repubblica Democratica Tedesca, e nasce dalla fusione delle parole tedesche "Ost" (est) e "Nostalgie" (nostalgia). In merito all'Ostalgie si veda: D. Berdahl, *(N)Ostalgie for the present: Memory, longing, and East German things*. "Ethnos", n. 64, 1999, pp. 192-211; D. Boyer, *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*, "Public Culture 18", n. 2, 2006, pp. 361-381.

⁶⁵³ La trilogia *And Europe Will Be Stunned* si compone di tre video realizzati tra il 2007 e il 2011: *Mary Koszmary*, (2007); *Mur I Wieża* (2009); *Zamach (Assassination)* (2011). I video verranno presi in analisi in maniera approfondita nell'ultima parte di questa dissertazione (Cfr. Capitolo V.2; V.2.a; V.2.b; V.2.c.).

l'abbondanza di segni e simboli del passato rivoluzionario sovietico (la retorica oratoria del protagonista, il modo di vestire dei personaggi, la stessa estetica cinematografica che ricorda Dziga Vertov e Aleksandr Rodchenko) gioca un ruolo di contrappunto sia rispetto all'idea (stereotipa) delle comunità ebraiche in occidente, sia rispetto al passato sovietico stalinista.⁶⁵⁴ La comunità immaginaria, di cui Bartana invoca il ritorno in Polonia, si richiama nostalgicamente ad un'organizzazione sociale collettivista e rivoluzionaria e facendolo mette in dubbio i principi politici dell'Europa contemporanea e dello stato di Israele.

Un altro punto nevralgico da tenere in considerazione nello studio del rinnovato interesse verso la nostalgia da parte di molti degli artisti affini alla svolta storiografica è quello dell'evoluzione tecnologica dei supporti di registrazione dei dati. Un cambiamento – il passaggio al digitale – che ha permesso una vasta produzione e una larga fruizione di materiale audio-visivo rendendo gli stessi documenti molto più malleabili, manipolabili e modificabili. Questa doppia relazione del video con la memoria e con l'oblio diviene sempre più importante a partire dalla comparsa e affermazione delle tecnologie digitali. Una delle conseguenze indirette dell'aumento delle possibilità di gestione ed editing delle immagini (in generale dei dati) digitali è stata l'incremento di un senso di nostalgia per la materialità, per l'imperfezione e per l'emotività dei supporti analogici. L'avvento delle immagini digitali ha rappresentato un radicale spostamento estetico: “Da via d'accesso all'immateriale, l'immagine informatizzata diventa essa stessa immateriale, informazione quantificata, algoritmo, matrice di numeri modificabile a volontà e all'infinito tramite un'operazione di calcolo”.⁶⁵⁵ Quello che si vede non è più un'immagine ma un “modello logico matematico” stabilizzato da un interfaccia.⁶⁵⁶ Con l'immagine digitale siamo nuovamente di fronte ad un'assenza perché facciamo i conti con la mancanza dell'immagine a cui si era abituati in precedenza.

Il lavoro di Tacita Dean è largamente dedicato alla tensione esistente all'interno dello stesso statuto dell'immagine. In *Kodak*, (2006) la Dean mette al centro della sua ricerca proprio la pellicola come *medium*-supporto all'indomani della notizia dell'interruzione della sua produzione industriale da parte della multinazionale statunitense. Il film è stato girato in uno stabilimento della Kodak a Chalon-sur Saône in Francia e racconta le fasi della lavorazione che rendono possibile la produzione della pellicola. La nostalgia per il supporto è il centro nevralgico del lavoro della Dean così come il tentativo di salvare dall'oblio, mediante una pellicola, la storia di uno dei supporti che hanno reso possibile la diffusione del cinema.⁶⁵⁷ Il lavoro della Dean ha il merito di utilizzare la nostalgia per

⁶⁵⁴ B. Groys, *Answering a Call*, in J. Lingwood, E. Nairne (a cura di), *Yael Bartana: And Europe Will be Stunned*, Birmingham, Artange, 2012, p. 43.

⁶⁵⁵ R. Debray, *La bomba digitale*, in M. Carboni, P. Montani (a cura di), *L' stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Bari, Laterza, 2005, p. 230.

⁶⁵⁶ *Idid*, p. 231.

⁶⁵⁷ E. De Cecco (a cura di), *Tacita Dean*, Milano, postmediabooks, 2004, p. 4.

aprire una riflessione sulla trasformazione dello status del film da merce a reperto.⁶⁵⁸ Il lavoro della Dean sul *medium*-supporto prosegue con *Film* del 2012 in cui l'artista installa alla Tate Modern di Londra il suo lavoro, proiettando le immagini su di un grande schermo in uno spazio buio e dotato di una lunga seduta. Lo scopo di Tacita Dean è quello di spingere lo spettatore a ricordarsi di come era il cinema generando in quel modo una nostalgia per il *medium*-dispositivo come sottolinea Francesco Casetti (2012).⁶⁵⁹

L'uso nostalgico della pellicola nell'ambito dell'arte contemporanea diventa una forma di resistenza culturale, un modo per raccontare un fenomeno di obsolescenza contestualmente all'affermazione della tecnologia digitale.⁶⁶⁰ In altre circostanze invece la nostalgia verso il supporto fisico si associa all'idea della scomparsa dei dati digitali stivati in *data center* o su *hardisk*, il lavoro di Stefanos Tsivopoulos *Amnesialand* (2010) prova a mettersi in relazione con il rischio – immaginato – della scomparsa concreta dell'intero patrimonio di immagini e dati digitali accumulati dall'umanità. Lo spettatore assiste ad una narrazione in cui il senso di perdita si associa all'immaginazione distopica di una fine imminente di ogni traccia della materialità della storia. L'artista sposta la sua narrazione in un non ben determinato futuro, un tempo in cui la società è sull'orlo del baratro e di un'amnesia irreversibile. Per Tsivopoulos il futuro è il luogo in cui la storia delle immagini è collassata; l'artista intreccia la sua indagine alla zona mineraria della regione di Cartagena in Spagna, per poi spostare la sua narrazione fuori dal tempo. Un palindromo in cui la storia è caratterizzata da due poli opposti fatti d'assenza. *Amnesialand* è composto da materiali in digitale a cui si aggiungono spezzoni girati in pellicola 16 mm (poi riversati in digitale), *film footage*, materiale fotografico e frammenti letterari. Parte della produzione di Tsivopoulos è contraddistinta da un lavoro di trascrizione narrativa delle tracce del passato.⁶⁶¹ Un lavoro che negli ultimi anni ha assunto una funzione marcatamente politica, come in *Eleusis* (2012) e *History Zero* (2013) che affronta direttamente il problema della crisi greca a partire da una rievocazione del passato economico della nazione.⁶⁶²

⁶⁵⁸ Emanuela De Cecco paragona l'attività della Dean con quello che Walter Benjamin scrive a proposito del surrealismo, (W. Benjamin, *Der Surrealismus: Die letzte Monumentaufnahme der europäischen Intelligenz*, "Die literarische Welt", February 1929, trad. It., *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012) più precisamente quando il filosofo tedesco sottolinea il modo in cui i surrealisti danno nuova vita alle rovine della prima civiltà industriale in funzione di una "presa di coscienza storica" e manifestando il loro passaggio da merce a reperto. E. De Cecco, *Out of Time*, "Mousse", n. 5. 2006.

⁶⁵⁹ F. Casetti, *The relocation of cinema*, "NECSUS" Tangibility, Autumn 2012. <http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/> [01/09/2016].

⁶⁶⁰ Siegfried Zielinski considera la *media archeology* come resistenza culturale, le posizioni di Zielinski sono note per essere evidentemente radicali, tanto che il suo approccio viene da egli stesso definito di "anarchaeology" e "variantology" <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42> [01/04/2016].

⁶⁶¹ I lavori di Tsivopoulos che più indagano il tema dell'amnesia sono: *Remake* (2007), il già citato *Amnesialand*, *The Future Starts Here* (2012), *Eleusis* (2012), *History Zero* (2013) e l'installazione pensata per International Studio & Curatorial Program (ISCP) di New York nel 2011 *The Public Library of Borrowed Knowledge*.

⁶⁶² S. Tsiara, S. Tsivopoulos, (a cura di), *Stefanos Tsivopoulos. History Zero, 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia The Greek Pavillion*, Catalogo mostra a cura di Syrago Tsiara, Altenburg, DZA, 2013, p. 19.

L'artista israeliano Omer Fast ha dedicato al concetto di nostalgia un suo lavoro in tre parti in cui esplora le modalità di configurazione dei fatti storici mediante narrazioni che mescolano realtà e finzione.⁶⁶³ In *Nostalgia I, II, III*, (2009) Fast racconta la storia di un uomo proveniente dall'Africa e richiedente asilo a Londra. Le prime due parti sono prodotte in digitale e il primo segmento svolge la funzione di *intro* con le immagini di un guardiacaccia intento ad ispezionare una trappola rudimentale in un bosco. Il secondo capitolo si compone di un'installazione video a due canali in cui il richiedente asilo viene intervistato da un intervistatore dell'ufficio immigrazione. *Nostalgia III* a differenza degli altri segmenti, è girato in pellicola 16 mm e si articola intorno alla rievocazione da parte del richiedente asilo africano di un evento accaduto in un tempo imprecisato di cui è protagonista un cittadino britannico. In questo terzo capitolo le parti del discorso si capovolgono, l'uomo a chiedere asilo politico è un europeo e gli ispettori dell'ufficio immigrazione sono degli africani. A compimento del lavoro, Omer Fast costruisce una narrazione distopica in cui a fuggire sono i cittadini britannici accolti e ispezionati da quegli africani che nella "realtà" dei primi due segmenti sono i richiedenti asilo. Uno scambio di identità finzionale che pone lo spettatore occidentale di fronte al dilemma dell'immedesimazione in modo da generare nuove forme di comprensione ed enfatizzando l'importanza dello scambio tra persone, razze ed etnie diverse dalla propria. Il lavoro di Fast, infatti, trasporta gli elementi di cronaca in una finzione che evoca il ricordo nostalgico della patria. L'artista allude indirettamente al lavoro di Svetlana Boym di *The Future of Nostalgia* (2001) quando prova a ripercorrere la trasformazione che i ricordi subiscono nel passaggio dal privato al pubblico: "The work allegorizes the loss of homeland as a kind of loss of memory. One person's failing (or reluctance) to provide details from his past opens the door for a lot of productive re-imaginings. These re-imaginings hit a ceiling at some point, however, and begin to crumble as they succumb to a kind of genre kitsch".⁶⁶⁴

I lavori portati ad esempio sono significativi di un atteggiamento critico verso il mondo contemporaneo, una revisione che nasce dall'analisi della storia e che diviene strumento per spiegare ciò che viviamo, per comprendere il presente e per lanciare lo sguardo prospetticamente verso un futuro che ha da venire. La scelta di Stefanos Tsivopoulos di aprire *Amnesialand* con la citazione di Karl Marx: "The social revolution of the 19th century can only create its poetry from the future, not from the past"⁶⁶⁵ è emblematica della contraddizione esistente tra i piani temporali del racconto, ma è proprio nello scontro tra utopia e nostalgia che si compie la riattivazione prospettica della nostalgia

⁶⁶³ A partire da *Casting* (2007) sino ad arrivare a *Spring* (2016) passando per *Everything That Rises Must Converge* (2013) il lavoro di Omer Fast si distingue per una sostanziale omogeneità tipologica e di interessi. Nell'ultima parte di questa dissertazione verranno prese in esame in maniera approfondita due lavori dell'artista israeliano *5.000 Feet is the Best* (2011) e *Continuity* (2012) (Cfr. Capitolo V.7; V.8).

⁶⁶⁴ K. Rittenbach, *Dramatic Witness: The Art of Omer Fast*, "Art in America", December 2009.

⁶⁶⁵ K. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Marx/Engels Internet Archive, 1999.

come sostiene Magagnoli nel suo *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary* (2015). Il rimpianto del passato, il trauma della perdita,⁶⁶⁶ non deve necessariamente bloccare qualsiasi possibilità di azione sul presente e il ricorso alla nostalgia può aiutare a fare uso del passato piuttosto che a rimpiangerlo. La nostalgia sembra essere a disposizione degli artisti contemporanei come uno degli elementi strategici per avviare un lavoro di manutenzione sulla società.

IV.2. *Reenactment* e ricostruzione storiografica

Nel tentativo di individuare degli strumenti per l'analisi del testo audiovisivo diventa necessario isolare delle modalità enunciative ricorrenti nell'ambito delle produzioni d'arte contemporanea a carattere storiografico. Queste modalità di enunciazione possono differire sensibilmente dalle discipline istituzionali della narrazione storica – caratterizzate solitamente dalla volontà dello storico di conferire carattere oggettivo al racconto – e sono il risultato di un processo di evoluzione sociale e mediatica. Le marche di enunciazione del video d'artista non sono sempre ben definite e, in uno stesso lavoro si può riscontrare l'uso congiunto di narrazioni in terza persona singolare e del discorso diretto, così come una serie di salti temporali nel dispiegamento della narrazione. Pur essendo consapevoli della parzialità della scelta, si è deciso di individuare nei video di *reenactment* storico in arte e nei video di *found footage* due forme ricorrenti di narrazione storica nell'ambito dell'arte contemporanea. In questo paragrafo si proverà quindi a delineare la dimensione linguistica del *reenactment* storico in arte a partire dalle affinità e differenze con le performance di *reenactment* popolare, sino a comprendere in che modo la ripetizione di vicende storiche possa diventare una forma di strategia e di riflessione politica.

Nel caso del *reenactment* storico – una rievocazione solitamente in costume – è possibile osservare come le performance popolari abbiano suscitato un ampio interesse in ambito artistico. Le pratiche di *reenactment* in arte contemporanea hanno preso negli anni due direzioni quella dell'*artistic reenactment* (rievocazione di performance artistiche già esistenti) e dell'*artistic historical reenactment* (rievocazione di eventi storici organizzate, dirette e spesso filmate da artisti). In questo paragrafo ci si occuperà dell'*artistic historical reenactment* a cui ci si riferirà semplicemente

⁶⁶⁶ Dieter Roelstraete vede nello sguardo retrospettivo un segnale dell'incapacità degli artisti di volgersi al futuro. *The Way of...*, cit.

come *reenactment* storico in arte e di cui si analizzeranno i procedimenti linguistici e la sua trasposizione per immagini in movimento.

Le recite collettive di *reenactment* popolare vanno spesso verso una spettacolarizzazione della storia. In queste pratiche i fattori economici e commerciali giocano un ruolo determinante al fine dell'evento, queste *performance* sono spesso connesse ad attività turistiche e/o di rigenerazione territoriale e sono, il più delle volte, gestite da società specializzate in organizzazione e gestione di eventi commerciali.⁶⁶⁷ Il *reenactment* popolare, con le sue narrazioni semplici e l'entusiasmo degli amatori appassionati di storia, pur mirando a colmare il divario esistente tra l'ambito accademico della storia e la diffusione delle vicende del passato, finisce per espletarsi in modalità simili a quelle delle feste a carattere folcloristico. Se da un punto di vista epistemologico nel *reenactment* popolare vi è un problema di referenza storica, non va dimenticato dall'altra parte, che questa tipologia di ricostruzione storica offre la possibilità di contribuire alla maturazione di un sentimento "affettivo" nei confronti della storia. Secondo Vanessa Agnew, infatti, la riabilitazione del *reenactment* quale strumento storico va connessa proprio alla cosiddetta svolta affettiva in storia.⁶⁶⁸ Vi sono quindi delle potenzialità storiografiche nel *reenactment* proprio a partire dallo sfruttamento delle sua capacità di disporre la storia in maniera simpatetica.⁶⁶⁹

Volendo approntare un'analisi linguistica di questa forma di riproposizione emozionale dei contenuti storici in arte va studiato il meccanismo operativo del *reenactment* artistico che prevede la ripetizione di un dato evento storico (o artistico). La ripetizione si svolge in un tempo e in un luogo diverso rispetto all'evento storico rimesso in scena, producendo innanzitutto qualcosa di nuovo, degli eventi autonomi in uno spazio-tempo diverso. L'atto del ripetere viene ad esplicitarsi chiaramente nel prefisso "re-".⁶⁷⁰ La nozione deleuziana di ripetizione è un concetto dinamico che va al di là della distanza cronologica tra passato e presente. La ripetizione ci proietta verso un "eterno ritorno" che però "costituisce l'autonomia del prodotto" e "l'indipendenza dell'opera".⁶⁷¹ Tecnicamente il *reenactment* si basa su di una ricostruzione che parte sempre da un'attività di studio dei materiali

⁶⁶⁷ V. Agnew, *Introduction: What is Reenactment?*, "Criticism" 2004, vol. 46, n. 3, p. 329.

⁶⁶⁸ Id., *History's affective turn: Historical reenactment and its work in the present*, "Rethinking History", vol. 11, Issue 3, September 2007, pp. 299 – 312. A metà degli anni Novanta vi è stato un crescente interesse teorico verso i valori dell'affettività. Questa tendenza è stata identificata da Patricia Clough come *Affective Turn*. P. Clough, J. O'Malley Halley (a cura di), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.

⁶⁶⁹ W. Weymans, *Michel de Certeau and the Limits of Historical Representation*, "History and Theory", n. 43, May 2004, pp. 161-78.

⁶⁷⁰ Il prefisso "re-" è connesso alla persistenza di troppi postmoderni nella cultura contemporanea. In una visione pessimistica il curatore Dieder Roelstraete riconduce a quel prefisso l'incapacità cronica verso qualsiasi forma innovativa nel mondo della cultura e una susseguente affezione per quello che proviene dal passato. Secondo Sven Lütticken il prefisso "re-" sta a sintetizzare iconicamente una sorta di condanna o tendenza ad un perpetuo ritorno a tendenze e movimenti che mostrano, ancora una volta, l'affezione del nostro tempo nei confronti della storia. S. Lütticken, *Planet of Remakes*, "New Left Review", n. 25, January/February, 2004, pp. 103-119.

⁶⁷¹ G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, trad. It. *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1971, p.152.

documentali (foto, video, articoli etc.). Nella ripetizione troviamo la differenza, uno scarto tra l'evento ripetuto e il soggetto della ripetizione che avvalorata la funzione e la validità critica del *reenactment* storico in arte, il quale non intende ripristinare, commentare o esaltare, contenuti e vicende del passato, ma piuttosto produrne di nuovi. Secondo Sven Lütticken questa distinzione è valida soprattutto per le produzioni video e per le serie fotografiche che in qualità di rielaborazioni mediatiche, risultano essere evidentemente distanti tanto dall'evento storico che dal loro stesso *reenactment*.⁶⁷² Gli artisti che adoperano questa forma di disposizione storica lo fanno in modo tale da poter dare un nuovo rilievo o un nuovo punto di vista sull'evento storico. In quest'ottica la storia viene ripetuta – più precisamente rimessa in scena – nel tentativo di dirimere questioni irrisolte; l'obiettivo del *reenactment* non è quindi la ricostruzione (l'esito formale), ma la produzione di qualcosa di nuovo a partire da una mutata condizione dei *media*. La rimediazione dell'evento storico rende possibile l'adattamento dei contenuti della storia in un formato totalmente nuovo. Questa migrazione comporta che la storia che viene rimessa in scena possa beneficiare delle qualità del *medium* verso cui si trova a migrare.

L'affermazione del *reenactment* in arte contemporanea arriva immediatamente dopo le esperienze dell'*Appropriation Art* da cui prende alcuni elementi, ma dal quale si discosta notevolmente. La differenza tra i lavori di *reenactment* con quelli di *Appropriation Art* è evidente; gli artisti che re-inscenano la storia hanno l'intento di sfidare il passato con l'obiettivo di riaprire una discussione su di esso. L'attività di *reenactment* in arte risponde ad un'esigenza di trasformazione del testo storico istituzionale e “[it] may lead to artistic acts that, while not instantly unleashing a 'tremendous emancipatory potential' create a space – a stage – for possible and as yet unthinkable performances”.⁶⁷³ L'azione del *reenactment* in arte ripensa la storia in maniera molteplice nel solco dell'allargamento dei confini della disciplina e del dibattito storiografico.

Con la diffusione capillare dei giornali e l'avvento della radio prima e della televisione dopo, la discussione sulla storia cessa di essere il risultato di eventi elaborati e ricostruiti da un gruppo ristretto di intellettuali, a favore di un pubblico più ampio. La “costruzione” mediatica degli eventi storici ha reso possibile un primo grosso passo verso il ripensamento della storia e la televisione ha modificato i modi in cui si raccontano *story* and *history*.⁶⁷⁴ Nel meccanismo della costruzione

⁶⁷² Nella mostra *Life, Once More: Forms of reenactment in Contemporary Art* (2005) Witte de With, Rotterdam, 27 Gennaio – 27 Marzo 2005. Cfr. S. Lütticken (a cura di), *Life once more. Form of reenactment in Contemporary Art*, exhibition catalogue, Rotterdam, Witte de With, 2005. Nella mostra non vi è nessun progetto di *reenactment* dal vivo ma solo lavori in cui è stato operato un trasferimento della performance attraverso un *medium* tecnologico. Lütticken sostiene: “I wanted to emphasize the interdependence of media representation and reenactment by creating a constellation of projects that problematize this interdependence in different ways”. S. Lütticken, *Performing Time*, “Art Journal”, vol. 70, n. 3 Fall 2011, p. 41.

⁶⁷³ S. Lütticken, *An Arena in Which to Reenact*, in Id., (a cura di) *Life, Once More...*, cit., p. 60.

⁶⁷⁴ La televisione gioca un ruolo attivo nel suo rapportarsi alla storia assumendo, secondo Aldo Grasso (2006), sia il ruolo di narratore storico che spazio di confronto sulla ricostruzione del passato. A. Grasso, *Fare storia con la*

mediatica del passato la memoria del quotidiano finisce per confondersi con il racconto della storia e la proprietà tecnologica contribuisce a determinarne quelle che sono nuove possibilità di narrazione. Jan Verwoert sintetizza questa situazione affermando che: “History is broadcasted life. In the moment of live transmission the event is compressed into an image that shows everything but says nothing. To re-insert history into the image would therefore mean to disrupt the illusion of full presence generated by the image of actuality”.⁶⁷⁵

Il *reenactment* in arte contemporanea afferma la necessità di restituire profondità al contenuto storico “violato” dalla trasmissione massmediatica. Se la trasmissione televisiva di documenti audiovisivi di interesse storico – l’assassinio di John Fitzgerald Kennedy, l’abbattimento del Muro di Berlino, gli attentati dell’11 settembre – porta con sé la trasformazione e la banalizzazione di quegli stessi documenti; la rimessa in scena dell’evento storico può funzionare da strumento di riflessione sui fatti del passato. La storia in televisione viene percepita come prodotto che obbedisce alle leggi della società che Guy Debord ha definito “spettacolare” (1967) e così quando il collettivo T.R. Uthco (Diane Andrews Hall, Doug Hall, Jody Procter) e Ant Farm concepirono il *reenactment* parodico *The Eternal Frame* (1975) al centro della riflessione vi era proprio il potere “spettacolare” delle immagini in movimento usate (casualmente) per documentare l’evento storico.⁶⁷⁶ *The Eternal Frame* è la parodia del tragico assassinio di John Fitzgerald Kennedy e arriva nel 1975, immediatamente dopo che lo *Zapruder Film* era stato mostrato integralmente al pubblico, trasmesso in seconda serata dal programma televisivo *Good Night America* dell’emittente statunitense ABC.⁶⁷⁷ Il video mette in evidenza il modo in cui i *media* giochino un ruolo centrale nella creazione del mito e di come immagine televisiva e la realtà si scontrino nella costruzione della storia.

Volendo indagare il ruolo del *reenactment* artistico in reazione agli sconvolgimenti socio-economici che hanno condizionato e modificato la rappresentazione storica a partire dalla fine degli anni Novanta e l’inizio dei Duemila, ci si occuperà di produzioni video di *reenactment* storico distribuite nell’ambito dell’arte contemporanea, successivamente all’11 settembre del 2001. In linea con i capitoli precedenti, l’obiettivo di questo paragrafo sarà quello di mostrare il modo in cui le produzioni di immagini in movimento di *reenactment* possano essere inserite in una più ampia

televisione: *l'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita & Pensiero, 2006, pp. 38-39.

⁶⁷⁵ J. Verwoert, *The Crisis of Time in Times of Crisis On the Contemporary Conditions of the Emergence of History*, in A. Caronia, J. Janša, D. Quaranta, (a cura di), *RE:akt! Reconstruction, reenactment, Re-reporting*, Brescia, fpeditions, 2009, p. 35.

⁶⁷⁶ Il filmato amatoriale, noto anche come *Zapruder Film* (1963), è un filmato realizzato da Abraham Zapruder, un commerciante di origini ebraiche di Dallas, che il 22 novembre 1963 stava assistendo alla visita di John Fitzgerald Kennedy nella capitale texana, riprendendo l’evento con una Bell&Howell Double-8mm.

⁶⁷⁷ Il 22 novembre 1963, all’indomani dell’assassinio Kennedy, la rivista americana *Life* aveva opzionato i diritti di riproduzione dello *Zapruder Film* per 50.000 dollari, acquisendo successivamente, per 150.000 dollari, i diritti di riproduzione televisiva e cinematografica del filmato. B. Cosgrove, *Kennedy's Assassination: How LIFE Brought the Zapruder Film to Light*, “Life”, n. 24, October, 2013. L’editore Charles Douglas Jackson decise di mostrare integralmente il filmato solo il 6 Marzo 1975. <https://www.youtube.com/watch?v=nxCH1yhGG3Q> [30/04/2016].

riflessione sull'importanza del racconto della storia nel contesto dell'arte contemporanea e di come i meccanismi di critica politica possano essere innescati mediante la ripetizione dei fatti del passato.

Negli ultimi due decenni vi è stata una vera e propria esplosione del *reenactment* storico in arte.⁶⁷⁸ Secondo Jan Verwoert c'è il sentore che gli sconvolgimenti storici a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta abbiano avuto un effetto rigenerante sulle discussioni riguardanti la storia:

*Today, on the contrary, the temporal axis has sprung up again, that is, not one of them but a whole series of temporal axes that cross the axis of global space at irregular intervals. Historical time is again of the essence, only that this historical time is not the linear and unified timeline of steady progress imagined by modernity, but a multitude of competing and overlapping temporalities born from the local conflicts that the unresolved predicaments of the modern regimes of power still produce.*⁶⁷⁹

Si riparte dalle riflessioni postmoderne con la consapevolezza che l'irregolarità delle cronologie storiche, quelle che Jan Verwoert definisce "overlapping temporalities"⁶⁸⁰ possano diventare una risorsa e non un impedimento ai fini della conoscenza storica. Per Antonio Caronia (2009) la manipolazione e la rimessa in scena della massa confusionaria della storia fornisce l'occasione per agire direttamente sul suo di essa: "Thus reenactment aims to turn the shapeless continuity of our chaotic past into a discrete and well-defined experience, for which only repetition and a new reading can provide a possible meaning".⁶⁸¹ *Repetita iuvant* e in questo offre la possibilità di mettere mano alla storia, trovare in essa nuove letture e avviare una ricerca di quei segmenti nascosti tra le linee della narrazione ordinaria del passato.⁶⁸² La ripetizione produce lavori che continuano ad avere risonanza attraverso il tempo. Una ripetizione che sottolinea e pone l'attenzione

⁶⁷⁸ A testimonianza dell'incremento di questa tendenza si riporta di seguito una lista di eventi, performance e mostre temporanee al centro delle quali vi è il *reenactment*, per restituire l'ampiezza del fenomeno si è scelto di inserire nella lista, oltre alle mostre e agli eventi di *artistic historical reenactment*, anche quelle di *artistic reenactment*: *A Little Bit of History Repeated* (2001), Kunst-Werke, Berlin, con *reenactment* di performance degli anni Sessanta e Settanta tra cui il rifacimento di *Trademarks* (1970) di Vito Acconci da parte di Tracey Rose e *I Am Making Art* (1971) di John Baldessari riproposta da Tino Sehgal; nel settembre del 2003 al Ranelagh Theater di Parigi, Yoko Ono ha proposto il *reenactment* della sua *Cut Piece* (1965); *A Short History of Performance* (2003), Whitechapel Art Gallery, Londra; *Life, Once More: Forms of reenactment in Contemporary Art* (2005) Witte de With, Rotterdam; *Experience, Memory, Reenactment*, (2005), Piet Zwart Institute, Rotterdam; *7 Easy Pieces* (2005) Guggenheim Museum, New York, mostra in cui Marina Abramović ha ripetuto sette delle sue passate performance; *Once More...With Feeling* (2006) Reg Vardy Gallery, Sunderland; *Ahistoric Occasion: Artists Making History* (2006) Massachusetts MOCA, North Adams; *Now Again the Pat: Rewind, Replay, Resound* (2006), Carnegie Art Center, Mankato; *Playback_Simulated Realities* (2006) Edith Russ House, Oldenburg; *History will repeat itself: strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance* (2007), PHOENIX Halle, Dortmund, Kunst-Werke, Berlin, Center for Contemporary Art Warsaw (2008); *RE:akt! Reconstruction, reenactment, Re-reporting* (2010), National Museum of Contemporary Art Bucharest, Škuc Gallery, Ljubljana, Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka, Maribor Art Gallery - Rotovž Exhibition Salon.

⁶⁷⁹ J. Verwoert, *Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different*, "Art & Research", vol. 1, n. 2, Summer 2007, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html> [02.03.2014].

⁶⁸⁰ Ivi.

⁶⁸¹ A. Caronia, *Never Twice In The Same Rive, Representation, history and language in contemporary reenactment*, in Id, J. Janša, D. Quaranta (a cura di), *RE: akt!...*, cit., p. 7.

⁶⁸² G. Morson, (a cura di), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press, 1994.

su situazioni storicamente critiche e, sfruttando le ineffabili qualità trans-storiche dei lavori d'arte, avvia un dialogo trasversale sul tempo. In questo atto ripetitivo si nasconde la relazione tra l'evento e la sua rimessa in scena così come rileva Jennifer Allen (2009): “[...] the original event becomes historical by taking up time, and claims its status as history by appearing as a discrete event with a finite duration. In other words, the reenactment makes the event an origin, giving it a definition and an identity that it may not have had for itself.”⁶⁸³ Mediante il ricorso al *reenactment* si prova a sfruttare la casualità informe della storia in una ripetizione che rende espliciti dei significati potenziali. La storia viene intesa come luogo del possibile e il passato viene riscritto ponendo l'accento su di una serie di questioni irrisolte.

Il *reenactment* storico in arte che più ha segnato l'affermazione di questa forma di espressione delle problematiche storiche nel contesto dell'arte contemporanea è sicuramente *The Battle of Orgreave* (2001) dell'artista britannico Jeremy Deller.⁶⁸⁴ Il lavoro di Deller ha marcato considerevolmente la scena artistica contemporanea e la sua pratica, basata sulla rivisitazione della memoria storica di un luogo o di una comunità, si esplica spesso mediante interventi che seppur destinati ad essere filmati, agiscono direttamente sul contesto sociale in cui sono pensati.⁶⁸⁵ In *The Battle of Orgreave* (2001) l'artista ricostruisce dal vivo un evento della storia recente inglese, inscenando a distanza di 17 anni gli scontri tra la polizia e un gruppo di lavoratori del settore minerario della British Steel Corporation (BSC). I minatori scesi in sciopero contro le riforme del governo di Margaret Thatcher e i poliziotti protagonisti dell'evento sono stati riuniti dall'artista il 17 giugno del 2001, insieme a un folto gruppo di comparse, per mettere in scena nuovamente quanto era accaduto il 18 giugno del 1984. Della *performance* collettiva ne è stato fatto un video-documentario diretto dal regista inglese Michael Figgis. Mediante la pratica del *reenactment* Deller fa rivivere la storia, creando allo stesso tempo qualcosa di completamente nuovo; lo stesso Deller definisce l'operazione come: “I've always described it as digging up a corpse and giving it a proper post-mortem, or as a thousand-person crime reenactment”.⁶⁸⁶ Nella fase preliminare del lavoro, Jeremy Deller ha ricostruito l'evento a partire da cronache giornalistiche e testimonianze dirette. L'artista è ricorso al *reenactment* come strumento per riaprire una discussione critica su di un episodio della storiografia

⁶⁸³ J. Allen, *Einmal ist keinmal*, in G. Morson, (a cura di), *Narrative and Freedom...*, cit., p. 30.

⁶⁸⁴ *The battle of Orgreave* (2001) il lavoro video sarà preso in analisi approfonditamente nell'ultima parte di questo lavoro (Cfr. Capitolo V.4.). Per il momento basta segnalare che il progetto è composto di *The Battle of Orgreave Archive* (*An Injury to One is an Injury to All*) un'installazione fatta di testi, documenti, oggetti, video e altro materiale d'archivio, che prendono in esame le narrazioni sia dello sciopero dei minatori della *British Steel Corporation* del 1984 ad Orgreave nello Yorkshire, che della ricostruzione storica dello stesso evento fatta da Jeremy Deller nel 2001. Jeremy Deller ha poi realizzato una pubblicazione di storia orale, J. Deller, (a cura di), *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Manchester, Art Angel, 2002.

⁶⁸⁵ S. Chiodi, *Orientamenti dell'arte contemporanea*, Roma, Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 2010, p.

601.

⁶⁸⁶ <http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>[10/06/2016]

britannica che negli anni aveva suscitato opinioni discordanti tra loro. Nel *reenactment* di Jeremy Deller sono i partecipanti alla performance a scegliere il proprio passato in reazione a un presente in conflitto. Deller non ha intenzione di restaurare il significato originale dell'evento, ma è interessato ad una nuova rappresentazione del passato.

Il *reenactment* storico in arte non tende a confermare positivamente il passato – cosa che avviene invece con il *reenactment* popolare – ma piuttosto a far crescere interrogativi su di esso e a volte anche sul presente. Attraverso il *reenactment* la storia viene riscritta continuamente mediante la ricezione spettatoriale della performance, come nei lavori di *reenactment* di Rod Dickinson – performance successivamente registrate in audio o riprese in formato video – in cui la ricerca si focalizza sui modi in cui il comportamento umano interagisce con il potere dei *media*.⁶⁸⁷ Nel caso di *The Milgram reenactment* (2002) l'artista riproduce il laboratorio del dottor Stanley Milgram che nel 1961 avviò *Obedience to Authority* un esperimento di psicologia sociale il cui obiettivo era lo studio del comportamento di soggetti ai quali un'autorità (nel caso specifico uno scienziato) ordinava di eseguire delle azioni in conflitto con i valori etici e morali dei soggetti stessi.⁶⁸⁸ Rod Dickinson ha lavorato a *The Milgram reenactment* (2002) partendo dallo studio di una serie di trascrizioni originali dell'esperimento ed utilizzando delle riproduzioni facsimile dei macchinari e degli arredi del laboratorio della Yale University dove Stanley Milgram condusse i suoi esperimenti. Il video del *reenactment* della durata di 3 ore e 40 minuti, documenta lo svolgersi della performance in tempo reale, riprendendo gli 8 attori mentre si muovono negli spazi architettonici in cui è stato ripetuto l'esperimento. Nel caso di *The Milgram reenactment* (2002) la proiezione del video è accompagnata dall'installazione architettonica del laboratorio in cui tutte le apparecchiature tecniche sono ben in

⁶⁸⁷ Nel maggio del 2000 l'Institute Of Contemporary Art in London (ICA) aveva ospitato la performance *The Promised Land*, il *reenactment* di un sermone per la guarigione miracolosa pronunciato dal reverendo Jim Jones della setta *Peoples' Temple* (Tempio del popolo), *The Promised Land* era parte del progetto *Jonestown reenactment* (2000) che ricostruiva le vicende del suicidio di massa in cui persero la vita 909 membri della setta a Jonestown, una remota località della foresta equatoriale della Guyana il 18 novembre 1978. Nel 2004 Rod Dickinson rimette in scena il controverso assedio di Waco, con la performance *Nocturn: The Waco reenactment* (2004) per l'Institute Of Contemporary Art in London (ICA). In quel caso Rod Dickinson ricostruisce l'evento partendo da testimonianze dirette dei sopravvissuti e interessandosi soprattutto agli effetti sull'uomo delle tattiche di audio deprivazione sensoriale *Psychotronic* utilizzate dal governo Federale Americano e dall'FBI durante l'assedio alla setta dei *Davidian*. L'audio riproposto da Rod Dickinson si rifà fedelmente a quello originale, utilizzando suoni di bambini che piangono, la canzone *These Boots Are Made for Walkin'* cantata da Nancy Sinatra a cui si uniscono il rumore di elicotteri in volo e le urla di conigli macellati. L'assedio di Waco è stata un'operazione condotta dalla FBI e dalla Delta Foce tra il 28 di febbraio e il 19 di aprile del 1993 per espugnare un ranch nei pressi di Waco in Texas, dove aveva sede l'organizzazione della setta religiosa dei *Davidian*. Nell'operazione persero la vita 76 persone compreso il leader della setta, David Koresh. Per maggiori informazioni in lingua italiana si veda. C. Stagnaro. *Waco. Una strage di Stato americana*, Roma, Nuovi equilibri, 2001.

⁶⁸⁸ L'esperimento cominciò tre mesi dopo l'inizio del processo a Gerusalemme contro il criminale di guerra nazista Adolf Eichmann e mirava a comprendere se i militari nazisti stessero solo eseguendo degli ordini nel momento in cui si rendevano partecipi dei crimini a loro ordinati dalle autorità della *Schutzstaffel* (SS). La dinamica dell'esperimento prevedeva che un ricercatore ordinasse ad un soggetto (insegnate) di punire mediante scosse elettriche un altro soggetto (allievo) che era in realtà un attore. S. Milgram, *Obedience to Authority; An Experimental View*. New York, Harpercollins. 1974. Il *Milgram reenactment* (2002) di Rod Dickinson è stato commissionato dal Centro per l'Arte Contemporanea di Glasgow, dove ha avuto luogo il 17 febbraio 2002 come una performance dal vivo.

vista.⁶⁸⁹

Nel corso degli anni le stesse modalità di utilizzo del *reenactment* storico in arte sono andate modificandosi. In alcuni casi il *reenactment* storico in arte ricostruisce l'evento a partire dalle testimonianze e dalle memorie dei protagonisti della vicenda storica, altre volte si basa su di una riproposizione di testi e materiali selezionati sulla base di ricerche documentali, altre volte invece ad essere studiata è la rappresentazione mediatica dell'evento, la sua ricostruzione tecnologica o il suo rifacimento culturale. L'artista belga Ana Torfs, per esempio, ha ricostruito in una tragedia in due atti il caso dell'assassinio di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht nel suo *Anatomy* (2006).⁶⁹⁰ L'artista parte da un'estesa ricerca nella Abteilung Militärarchiv di Friburgo, provando a ripercorrere la vicenda giudiziaria dietro la morte di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Il video della Torfs segue dei procedimenti leggermente dissimili da quelli del *reenactment* canonico, infatti, esso è una riproposizione fedele di alcuni stralci del processo per far luce sulla morte della Luxemburg e di Liebknecht tenutosi presso la Landgericht di Berlino. I brani che la Torfs seleziona dagli atti processuali sono stati recitati da attori professionisti. *Anatomy* (2006) propone l'interpretazione attoriale delle testimonianze di 25 diversi testimoni e imputati, focalizzandosi sulla soggettività del linguaggio e sulla transitorietà storica del giudizio del crimine politico compiuto ai danni dei due imputati. L'obiettivo di Ana Torfs non è quello di ripetere la "via giudiziaria", ma piuttosto di mostrare come i gradi e la temporalità del giudizio storico differiscano da quelli della giustizia penale.⁶⁹¹

Nel lavoro dell'artista catalano Albert Serra *The Three Little Pigs* (2012) presentato alla dOCUMENTA (13) ad essere rimesse in scena sono le vite di tre influenti protagonisti della storia tedesca come Johann Wolfgang von Goethe, Adolf Hitler e Rainer Werner Fassbinder.⁶⁹² Per la realizzazione di *The Three Little Pigs* (2012) Albert Serra ha riprodotto fedelmente i dialoghi presenti

⁶⁸⁹ R. Grayson, *History will repeat itself: strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance*, "Art Monthly", February 2008, pp. 27-29.

⁶⁹⁰ *Anatomy* (2006) è composta da un'installazione multimediale fatta con proiezioni di diapositive in bianco e nero (34, minuti in loop) e un video a colori di 90 minuti installato in due monitor.

⁶⁹¹ A proposito delle affinità/differenze tra l'attività giuridica e quella storica si faccia riferimento a quanto detto da Carlo Ginzburg che definisce quali possano essere i rapporti tra l'argomentazione giuridica e quella storica. C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000. Paul Ricoeur sostiene che pur essendovi similitudini tra il metodo del giudice e quello dello storico, è da rimarcare come il giudice deve giungere per forza a un verdetto in un lasso di tempo breve (i tempi della giustizia ordinaria), mentre i tempi della storiografia sono notevolmente dilatati e certamente senza obblighi giudiziari. Il giudice è tenuto ad amministrare la giustizia, mentre lo storico deve ricostruire il passato nella maniera più attendibile. Inoltre nel caso della storia spesso non è possibile giungere a verdetto. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 54.

⁶⁹² L'intento di Albert Serra era quello di realizzare 2 ore di girato/montato per ognuno dei 100 giorni di dOCUMENTA (13), mostrando 2 volte al giorno le immagini prodotte presso il Bali Cinema alla Stazione Centrale di Kassel. Il progetto era quello di realizzare un film di 200 ore e di proiettare l'intero lavoro, 24 ore su 24, negli ultimi giorni della manifestazione dall'8 al 16 di settembre. Nello svolgersi della manifestazione, a causa di problemi finanziari che hanno ridotto notevolmente il budget della produzione, il disegno originario di Serra si è dovuto ridimensionare ed è stato possibile realizzare solo 101 ore di film. La produzione è stata attiva per poco più di sessanta giorni.

in tre testi biografici: *Gespräche mit Goethe* (1836) di Johann Peter Eckermann; *Tischgespräche im Führerhauptquartier*, che lo storico britannico Hugh Trevor-Roper ha raccolto nel volume *Hitler's Table Talk 1941–1944* (2000); interviste e dichiarazioni di Rainer Werner Fassbinder contenute nel volume *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews* (2004) curato da Robert Fischer.⁶⁹³ L'artista nella messa in scena dei personaggi prova a tenere i dialoghi così come sono, lasciando inalterata struttura e sintassi e ancorandosi il più possibile ai testi dei libri presi a riferimento. Nel caso di *The Three Little Pigs* è la dilatazione temporale del video che incentiva una riflessione storiografica. Nel *reenactment* di Serra è lo spettatore l'attore della performance.⁶⁹⁴ L'artista non si affida, come solitamente avviene in altri casi di *reenactment*, ad attori o a dei figuranti; la *performance* viene dilatata nel tempo in attesa che il pubblico la riorganizzi indipendentemente.

L'artista israeliano Dani Gal ha prodotto dei lavori di *reenactment* a partire dallo studio e dall'analisi della rappresentazione massmediatica degli eventi storici. *Any Resemblance To Real Persons, Living Or Dead, Is Purely Coincidental* (2012) prende spunto dalla *docufiction* televisiva *Vom Traum zum Terror – München 72* che ricostruisce i momenti di prigionia degli atleti israeliani ostaggio dell'organizzazione terroristica palestinese Settembre Nero.⁶⁹⁵ Nel suo lavoro Dani Gal sceglie spesso di raccontare momenti storici e di conflitto. Nel video di *reenactment* artistico *Nacht und Nebel* (2011) mostrato la prima volta alla 54th Esposizione Internazionale d'arte di Venezia nel 2011, l'artista affronta le conseguenze della Seconda Guerra Mondiale e della Shoah.⁶⁹⁶ *Nacht und Nebel* (2011) tratta della condanna a morte del criminale di guerra nazista Adolf Eichmann nel 1961, ricostruendo la storia della dispersione nel Mediterraneo e al di fuori delle acque territoriali di Israele, dei resti del gerarca nazista durante la notte del 31 maggio 1962. Nel caso di *Nacht und Nebel* (2011) Dani Gal parte dalla mancanza di documentazione giornalistica intorno all'evento e risale agli esecutori materiali della dispersione, sino ad intervistare Michael Goldman-Gilad uno degli ufficiali di polizia incaricati dell'operazione.⁶⁹⁷ Il processo di *reenactment* di *Nacht und Nebel* (2011) si basa sulla ripetizione dell'esperienza di Michael Goldman-Gilad che nel video viene da un lato

⁶⁹³ J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig, Brockhaus, 1836, trad. Eng., *Conversations with Goethe*, Hilliard Grey, Boston, 1839; H. Trevor-Roper, *Hitler's Table Talk 1941–1944*. Enigma Books, New York, 2000; R. Fischer, *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2004.

⁶⁹⁴ In un'altra sede si è proposto una lettura del lavoro di Serra partendo dal fatto che l'autore sfrutta a proprio vantaggio la condizione che Roger Odin ha definito di sfasamento mostrativo (*déphasage*), per spingere gli spettatori a riflessioni autonome rispetto ai contenuti storici mostrati nel video. V. Estremo, *The Three Little Pigs. Re-Enacting Goethe, Hitler and Fassbinder*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, *Extended Temporalities. Transient ...*, cit., pp. 129-148.

⁶⁹⁵ *Vom Traum zum Terror – München 72* (2012) è una produzione del canale televisivo tedesco *Das Erste*, ed è stata diretta da Marc Brasse e Florian Huber.

⁶⁹⁶ *Nacht und Nebel* (2011) Il video è stato esposto per la prima volta ad "ILLUMInazioni", alla 54a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2011 negli spazi dell'Arsenale. La mostra è stata curata da Bice Curiger.

⁶⁹⁷ *Dani Gal, night and fog in Venice*, Interviste, Radio Papesse e A. Stepken, Trasmissione Radiofonica, 14/06/2011. <http://radiopapesse.org/w2d3/v3/view/radiopapesse/notizie--1807/index.html?area=5> [10/06/2016].

rappresentato come uno dei personaggi centrali della vicenda e quindi interpretato da un attore professionista e dall'altro evocato mediante la riproposizione in *voice over* delle sue memorie.⁶⁹⁸

Nel caso di Hito Steyerl invece è la stessa ricostruzione storica ad essere posta al centro dell'indagine; l'artista, infatti, si chiede quali possano essere le conseguenze nella rappresentazione e ricostruzione storica a partire dall'applicazione delle nuove tecnologie di 3D *scanning*. La Steyerl mette in dubbio la veridicità e l'efficacia della ricostruzione forense a partire dalle tecniche e dalla tecnologia odierna di ricostruzione degli eventi.⁶⁹⁹ Nell'installazione multimediale *The Kiss* (2012) l'artista prova, mediante un computer-video realizzato con LIDAR 3D scanner, a ricreare un episodio estremamente problematico del periodo post-bellico in Bosnia Erzegovina connesso al massacro di Štrpci su cui vi sono ancora molti elementi da chiarire.⁷⁰⁰ La ricostruzione di Hito Steyerl vuole mettere in dubbio tutto l'apparato di testimonianze così come l'infallibilità scientifica delle nuove tecnologie. *The Kiss* (2012) invita il pubblico a ricomporre gli eventi di Štrpci, a partire dalla considerazione della nozione di documento e conoscenza; mettendo in discussione il modo in cui la ricostruzione storica differisca dai procedimenti dell'analisi forense.⁷⁰¹

Il lavoro di Melik Ohanian *September 11, 1973 _ Santiago, Chile* (2007) è una produzione video a due canali che si appropria di un frammento di tre minuti e dell'intera colonna sonora del film *The Battle of Chile: Part 2* (1977) diretto dal regista Patricio Guzman. *The Battle of Chile* è un film documentario in tre parti che parla del rovesciamento del governo Allende; il film, dopo la sua produzione, è stato contrabbandato e ha circolato clandestinamente fuori dal paese. Guzman ha continuato a concentrarsi sugli eventi del 1973 e sulla loro rappresentazione storica, infatti, venti anni dopo è tornato nel suo paese natale per poter mostrare interamente *The Battle of Chile* e condurre una serie di interviste al pubblico presente. Questo processo ha costituito la base per un nuovo documentario dal titolo *Obstinate Memory* (1997). Il *reenactment* artistico di Ohanian consta invece

⁶⁹⁸ N. Grindell, *Images Without Witnesses* In his sound, film and slide installations, Dani Gal confronts the loose ends of collective trauma, "Frieze" d/e, Issue 10, June–August 2013.

⁶⁹⁹ H. Steyerl, M. Petrović-Štege, *The Form of Remains*, "Manifesta Journal", n. 16, 2012.

⁷⁰⁰ L'episodio che *The Kiss* (2012) ricostruisce il massacro di Štrpci che riguarda il rapimento e l'uccisione di un numero imprecisato di persone (dai 19 ai 22) che viaggiavano a bordo del treno numero 671 partito da Belgrado e diretto a Bar il giorno 27 febbraio 1993. Il *reenactment* della Steyerl prende in esame l'episodio del bacio tra il criminale di guerra serbo Milan Lukic e uno non identificato passeggero di colore che viaggiava sul convoglio. Il video è stato presentato la prima volta all'Overgaden Institut for Samtidskunst di Copenaghen nel 2012 per la mostra *Hito Steyerl: The Kiss*. L'installazione consiste di una ricostruzione in computer video 3D proiettata su tre schermi e di una scultura della scena ricostruita mediante scansione 3D. Per una *review* dell'installazione si veda: A. Franke, *Surface Manifestations. Essay*, Exhibition Pamphlet, Copenhagen, Overgaden Essays, Institute of Contemporary Art Copenhagen, 2012. La tecnologia LIDAR (acronimo che indica la tecnica del Light Detection and Ranging o Laser Imaging Detection and Ranging) garantisce il telerilevamento di uno o più corpi solidi utilizzando un impulso laser. La sorgente del sistema LIDAR è un laser e la ricostruzione dell'oggetto tele-rilevato viene effettuata mediante *software* che stabiliscono la forma in base al tempo impiegato dal raggio laser tra l'emissione dell'impulso e la ricezione del segnale retrodiffuso. <http://www.webcitation.org/6H82i1Gfx> [01/06/2016].

⁷⁰¹ M. Petrović-Šteger, *Tracing the Dead*, Copenhagen, Overgaden Essays, Institute of Contemporary Art Copenhagen, 2012.

di un'installazione a due canali presentata per la prima volta nel 2007 nella mostra "Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente" della 52th Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. L'installazione mescolava la colonna sonora originale di *The Battle of Chile: Part 2* alle immagini di un breve estratto del film di Guzman e alla ricostruzione fattane da Ohanian. Il lavoro scompone il film di Guzman in modo tale da addentrarsi nella doppia temporalità della produzione culturale e dell'evento storico. L'artista indaga i complessi processi di commemorazione e di cancellazione che hanno finito per condizionare la storia nazionale del Cile. Con *September 11, 1973 _ Santiago, Chile* Melik Ohanian interroga ininterrottamente il rapporto tra il mondo, la memoria culturale, il tempo e lo spazio. Il lavoro si concentra sul ruolo dei mezzi di informazione nella formazione di una sfera pubblica democratica e in particolare del coinvolgimento della CIA nel colpo di stato cileno. Con il suo lavoro Ohanian allude implicitamente a quanto accaduto l'11 settembre 2001 e a come la storia debba in qualche modo essere elemento referenziale e tutelare della tradizione democratica cilena e mondiale.

In conclusione si può sostenere che le operazioni di *reenactment* storico in arte vanno oltre la riproposizione provando ad interferire temporalmente con i piani del presente. Il *reenactment* storico in arte disegna la mappa delle ramificazioni e delle conseguenze storico-sociali che gli eventi rimessi in scena hanno continuato a provocare anche dopo la loro fine. Il *reenactment* pur derivando da una forma popolare, ha acquisito caratteristiche autonome, puntando ad una riproposizione dal basso della storia al fine di dar voce a narrazioni emarginate dal dibattito storiografico istituzionale. Così nel caso di Deller la ripetizione degli scontri di Orgreave diventano un pretesto per prendere atto del declino industriale della cittadina inglese e per criticare parallelamente le politiche di *deregulation* dei governi britannici di Margaret Thatcher e Tony Blair. La rievocazione della storia può essere intesa come una strategia di responsabilizzazione collettiva rispetto a momenti traumatici, ma anche come forma intima di indagine dei punti oscuri degli eventi storici.

IV.3. Il *found footage* come analisi metastorica

La domanda se sia possibile documentare fatti di storia articolando le vicende in maniera finzionale ha investito il cinema e più in generale le produzioni di immagini in movimento nell'ambito dell'arte contemporanea. Questa domanda trova la sua legittimità anche rispetto

all'espansione dei formati di produzione video in ambito contemporaneo. Nel caso dei *conceptual mockumentaries*⁷⁰² la forma del documentario si apre ad un'articolazione narrativa di tipo finzionale in cui convivono ricostruzioni, materiali visivi d'archivio e riprese documentarie. Queste produzioni si posizionano tra il racconto della realtà e la sua elaborazione e sono divenute modalità di enunciazione largamente usate dagli artisti contemporanei che negli ultimi due decenni si sono confrontati con le istanze storiografiche. Queste particolari pratiche documentarie risultano essere rinvigorite dalla fusione complessa e spesso indistinguibile di tipologie di enunciazione in cui i modelli del saggio cinematografico, del video di *reportage* e dell'installazione, contribuiscono a creare narrazioni originali. Maria Lind e Hito Steyer (2008) hanno sottolineato come queste forme flessibili di produzione video siano diventate strumenti per discutere e problematizzare sia il materiale storico che gli effetti dei recenti sconvolgimenti politici ed economici.⁷⁰³

In questo contesto di riassetto delle forme e delle tipologie della riscrittura storiografica nell'ambito dell'arte contemporanea, la ricostruzione dei fatti della storia avviene anche mediante l'uso e il riuso di materiale visivo preesistente. Produzioni che adoperano materiali visivi girati da qualcun altro, al fine di affrontare temi storici in modo da sovvertire, rileggere ed interpretare gli eventi del passato. Con il termine *found footage*⁷⁰⁴ si è soliti identificare una moltitudine di forme di immagini in movimento. Le produzioni che oggi vengono associate a questa macroarea possono essere identificate come elementi interstiziali tra il cinema, l'arte e le pratiche d'archivio (Cfr. Capitolo III.3, p. 104). Le produzioni di *found footage* sono quindi annoverabili tra quelle immagini in movimento che circuitano in un paesaggio ibrido e che Miriam De Rosa (2012) ha definito "contemporary cinematic forms".⁷⁰⁵ Nel corso di questo paragrafo si proverà a capire in che modo il ricorso alla pratica del *found footage* nell'ambito dell'arte contemporanea possa considerarsi come una attività ermeneutica costante sui fatti della storia contestualmente al tempo del loro divenire. Si proverà a comprendere la complessità e la diversità del *found footage* e a illustrare in che modo le strategie di montaggio e assemblamento di materiali visivi preesistenti possa rappresentare una presa di posizione politica in virtù del clima culturale del post-11 settembre.

⁷⁰² Il genere del *mockumentary* è anche detto finto documentario. Queste tipologie di produzioni cinematografiche sono dei *mock-documentary* (documentari beffardi) e utilizzano la forma del documentario per veicolare contenuti di finzione e di fantasia. In queste produzioni la *fiction* viene trattata come se fosse reale e catturata con la macchina da presa o con la telecamera. C. Hight, J. Roscoe, *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, Manchester University Press, 2001. La locuzione *conceptual mockumentary* è invece presa da M. Lind, H. Steyerl, *Introduction. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, in M. Lind, H. Steyerl (a cura di), *The Green Room*, cit., p. 11.

⁷⁰³ Ivi.

⁷⁰⁴ *Found footage* è termine in cui si annidano una vastità di intenti, la locuzione può essere tradotta letteralmente in italiano con "metraggio ritrovato".

⁷⁰⁵ M. De Rosa, *Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience*, "Cinéma & Cie. International Film Studies Journal", n. 19, 2012.

Per iniziare si potrebbe argomentare che il *found footage* sia nato con il cinema stesso,⁷⁰⁶ che ontologicamente ogni immagine di qualsiasi film sia di per se già un'immagine preesistente, ma la parola *found* (trovato) obbliga a una piccola riflessione sull'azione della ricerca e sugli effetti del trovare. Il *footage* funziona sempre e comunque in accordo alla sua articolazione/montaggio e deriva dalle pratiche di *ready-made* come oggetto trovato.⁷⁰⁷ Questa discendenza rafforza l'idea secondo la quale la pratica del *found footage* sia da sempre stata una pratica di intersezione tra il cinema e l'arte.⁷⁰⁸ Un percorso avviatosi dopo Marcel Duchamp con le esperienze dei surrealisti, sino ad arrivare alle odierne produzioni in video digitale. I materiali di *footage* hanno quindi attraversato la storia e la storia dell'arte, giocando un ruolo fondamentale nel cinema documentario sino a diventare indispensabili per la pratica di un gran numero di artisti.⁷⁰⁹ Nei primi commenti intorno al *found footage* l'associazione dell'aggettivo "trovato" alle pellicole utilizzate per la produzione di questa tipologia di film, era di tipo letterale. I cineasti che lavoravano a produzioni di *found footage* erano quelli che cercavano e trovavano i propri materiali nella spazzatura o tra gli scarti di lavorazione dei film.⁷¹⁰ La definizione di oggetto trovato ha perso negli anni la sua accezione letteraria così che oggi con *found footage* si identificano sia quelle produzioni che reimpiegano oggetti (materiale visivo) trovato o gettato come fossero degli scarti (*waste*), sia quelle produzioni che si appropriano di immagini in movimento prodotte da qualcun altro. All'interno della definizione generale di *found footage* è possibile imbattersi in produzioni in cui il reimpiego di brani di *footage* può essere localizzato in vere e proprie ricerche d'archivio. Gli *archival footage film* si distinguono dai *found footage film* perché produzioni di immagini in movimento che nascono da mirate ricerche d'archivio o sull'archivio.⁷¹¹

⁷⁰⁶ Un primo esempio di reimpiego di materiale preesistente per la realizzazione di una nuova produzione cinematografica può essere considerato quello messo in atto nel 1898 da Francis Doublier. Il cine-operatore francese legato alla famiglia Lumière trovandosi nella città a maggioranza ebraica di Kishinev (odierna capitale della Moldavia con il nome di Chişinău) decise di montare insieme del materiale di "*footage*" per raccontare le vicende dell'affare Dreyfus, in cui il capitano alsaziano di origine ebraica Alfred Dreyfus veniva ingiustamente accusato di altro tradimento. Doublier aveva ricostruito mediante immagini che ritraevano alcuni palazzi di Parigi, la marcia di alcune truppe francesi e mediante l'aiuto di un commentatore, una vicenda avvenuta nel 1894, ovvero un anno prima della messa in circolazione delle cineprese. J. Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, New York, Macmillan, 1960, p. 23. Allo stesso modo nel 1904 negli Stati Uniti Edwin S. Porter, lavorando alla *Edison Manufactory Company* trovò una serie di materiali filmati di Thomas Edison rappresentanti fuoco e incendi, da quel materiale Porter partì per la realizzazione di *Life of an American Fireman* (1903). L. Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York, Harcourt Brace 1939, p. 37. Tra i primi interpreti del genere è da segnalare tra gli altri: Adrian Brunel, Esfir Schub, Henri Storck, Dziga Vertov, Germaine Dulac, Joseph Cornell.

⁷⁰⁷ M. Senaldi, *Doppio Sguardo: Cinema ...cit.*, Milano, Bompiani, 2008, p. 56.

⁷⁰⁸ C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du lm et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

⁷⁰⁹ S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p. 165.

⁷¹⁰ Y. Beauvais, *Films d'archives*, "1895", n. 41, ottobre, 2003, p. 5.

⁷¹¹ Si tratta di produzioni che possono essere inserite nell'universo dell'"archival impulse" (Foster 2004) che a sua volta si sfaccetta in una costellazione di applicazioni che vanno dal semplice modo archivistico, a una vera e propria "archival art" si veda H. Foster, *An Archival Impulse*, cit., p. 5. Come ha sottolineato Cosetta Saba (2013) queste produzioni impiegano: "tattiche e strategie discorsive che trasversalmente concernono il concetto stesso di 'archivio'" C. Saba, *Archivio, Cinema, Arte*, cit., p. 11.

Nell'ambito dell'arte contemporanea quando si parla di *found footage* è innanzitutto necessario prendere atto del fatto che gli artisti, ognuno in base a diverse strategie, avviano delle vere e proprie opere di raccolta e accumulo delle immagini in movimento.⁷¹² Immagini come documenti, rielaborazioni di tracce già di per sé oggetto di una produzione culturale. Nel caso della produzione artistica post-11settembre questo uso o riciclo,⁷¹³ assume delle esplicite connotazioni politiche; manifestazione di un dissenso e/o rilettura pluralistica della storia mediante i frammenti della memoria culturale. In questo frangente ci si occuperà della funzione storica del riuso delle immagini di *footage* provando a delineare in che modo le produzioni video impieghino le memorie culturali (film, video, tv *footage*, etc.) per un ritorno spasmodico alla storia. In queste produzioni i materiali d'archivio funzionano come dei *flashback* che rivalutano, sottolineano e riconsiderano le tracce negate, cancellate o marginalizzate rispetto alla narrazione istituzionale del racconto degli eventi.⁷¹⁴

Quando si guarda al rapporto tra le immagini e la storia è possibile riconoscere una sorta di illusione in cui si dà per acquisito che le immagini possano garantire una maggiore accuratezza nella rappresentazione del passato. L'evocazione storica mediante elementi iconici è una sorta di accordo stipulato tra l'osservatore e l'immagine stessa:

This is the fundamental contract that the nonfiction image establishes with the viewer through the automaticity of photographic technology: the promise of historical evidence with both immediacy (the iconic power of resemblance to reality) and a guarantee of veracity (the indexical

⁷¹² La lista di artisti contemporanei che impiegano o che ricorrono al *found footage* è estremamente lunga, in questa circostanza ci si limiterà a segnalare in nota alcuni dei nomi degli artisti più significativi ascrivibili a tale tendenza come quelli Douglas Gordon, Matthias Müller, Wolf Vostell, David Claerbout, Anri Sala, Bill Morrison, Joachim Koester etc. Si procederà invece con l'approfondire alcuni aspetti specifici nell'uso del *found footage* esplicitamente legati alle possibilità storiografiche di questo particolare utilizzo e re-utilizzo dei materiali di immagini in movimento.

⁷¹³ Il concetto di *found footage* come operazione di riciclo dell'immagine è stato espresso chiaramente nel contributo di diversi studiosi tra cui William C. Wees, con *Recycled Images* (1993). Wees divide i *found footage films* in tre macro aree: *compilation* (raccolta), *collage* e *appropriation* (appropriazione). W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993, p. 33. Yann Beauvais definisce l'azione dei registi che si cimentano con il *found footage* come un esplicito tentativo di riciclo delle immagini: Y. Beauvais, *Films d'archives*, cit., p. 5. Secondo Nicole Brenez (2002) vi sono due modalità di riciclaggio delle immagini nel *found footage*: le *recyclage endogène* (il riciclaggio endogeno) e le *recyclage exogène* (il riciclaggio esogeno). All'interno dei due poli di riciclaggio Brenez indica cinque diversi usi: *elegiac* (elegiaco); *critical* (critico); *structural* (strutturale); *materialogical* (materialogico); *analytical* (analitico). N. Brenez, *Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental*, "Cinémas: Journal of Film Studies", vol. 13, n. 1-2, autunno 2002, p. 49-67.

Secondo Marco Bertozzi (2013) invece il riciclo è sempre una riconversione di senso. In merito alle possibilità di montaggio, Bertozzi ripropone lo schema tripartito di Wees: *compilation* (raccolta), *appropriation* (appropriazione), *collage/montage*: M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-12.

⁷¹⁴ L'artista Lucy Reynolds (2006) ha esplorato il *found footage* come frammento attraverso la storia del cinema sperimentale. L'artista sostiene che i frammenti impiegati nelle pratiche di *found footage* contribuiscono a implementare i modi di produzione di senso. Le pratiche del *found footage* stabiliscono connessioni trasversali tra le immagini in modo da costituire schemi di riferimento innovativi e non lineari. L. Reynolds, *Outside the Archive: The World in Fragments*, in J. Connarty, J. Lanyon (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artist's Film and Video*, Bristol, Picture This, 2006 p. 22.

power of the photographic image as an imprint of time).⁷¹⁵

Il potere evocativo dell'immagine e l'utilizzo estensivo di elementi iconici facilita non solo la rappresentazione della storia, ma anche l'idea (o illusione) stessa di veridicità della storia trasposta per immagini. I materiali di *footage* sono elementi malleabili ed è il contesto a fornire loro il senso e il contenuto. Nella società dell'immagine il lavoro di attribuzione di senso è innanzitutto un lavoro sull'immagine. Un'attività di stoccaggio e scavo tra accumuli di materiali visivi a cui è possibile accedere più o meno facilmente e che rappresentano i grandi contenitori in cui cercare e produrre nuove linee e letture della storia. In questo scenario le qualità autoriflessive del *found footage* (Wees 1993) nonché la possibilità di generare un aumento di visioni a partire dal recupero dei materiali iconici del passato, può rivelarsi uno strumento estremamente utile in chiave di analisi storica.

I materiali di *footage* possono essere impiegati sia nella realizzazione di prodotti *mainstream* che in quella di lavori sperimentali.⁷¹⁶ Questi due ambiti hanno a che fare con due diverse ontologie di *footage* quello realista, funzionale ad illustrare i fatti mediante le immagini, e quello figurativo, in grado di generare associazioni metaforiche. Per quanto riguarda le immagini dell'11 settembre la modalità di ripetizione e riproposizione televisiva degli accadimenti ha fatto sì che quei materiali divenissero immediatamente *footage*.⁷¹⁷ Il materiale iconico a cui siamo stati esposti è stato schematizzato e mandato in *loop* sino ad essere svuotato di qualsiasi significato. Questo materiale di *footage* può essere definito di tipo realista perché le immagini illustrano l'accaduto e allo stesso tempo sono assoggettate a una strategia di uso e consumo che risponde alla logica commerciale dei *networks* (Cfr. Capitolo II.4, p. 74). In una logica di contrapposizione si potrebbe affermare che è proprio alle caratteristiche di semplice realismo del *footage mainstream* dei *networks* che le produzioni di *found footage* in ambito artistico provano a reagire. L'interesse dei lavori d'arte è quello di indagare i limiti delle immagini mediante “[the] expressive, figurative dimensions of collage”.⁷¹⁸ I lavori sperimentali tendono a mostrare la forza figurativa dell'immagine e ad articolare discorsi e narrazioni ideologiche che agevolano e promuovono l'analisi storica e la critica politica. Come nel lavoro *CNN Concatenated* di Omer Fast (2002) in cui l'artista si interfaccia con l'idea di narrazione del *network* televisivo statunitense e lo fa decostruendone il racconto giornalistico e creando un nuovo testo a partire da parole preesistenti.⁷¹⁹ Il progetto di Omer Fast inizia subito dopo l'11 settembre e riscrive

⁷¹⁵ M. Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, “The Moving Image” vol. 3, n. 2, Fall 2003, p. 47.

⁷¹⁶ P. Arthur, *On the Virtues and Limitations of College*, “Documentary Box” n. 11, 1997, p. 4.

⁷¹⁷ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini...*, cit., p. 77.

⁷¹⁸ P. Arthur, *On the Virtues and Limitations...*, cit., p. 7.

⁷¹⁹ Il testo di *CNN Concatenated* (2002) viene enunciato da diversi giornalisti della CNN mediante un'operazione di montaggio a partire dalle immagini di *footage* dei notiziari nell'immediato post-11 settembre, di seguito il link alla trascrizione del testo integrale del video: <https://docs.google.com/document/d/1o7C2ngiP75wyBe5SqQFZ8QZvMEs5->

la narrazione giornalistica della cosiddetta Guerra al Terrore. L'artista israeliano invita a mettere in discussione l'autenticità della narrazione del conflitto afgano e sembra chiedersi "di che guerra sta parlando la CNN?". Il dubbio dell'artista è connesso alla ricorsività delle immagini giornalistiche del post-11 settembre e alla omologazione iconica e testuale della comunicazione del *network*. Fast agisce sulle storie raccontate in modo da organizzarne i contenuti; il messaggio trasmesso dal video non è quello originariamente concepito dal *network*, ma piuttosto quello che lui vorrebbe sentire.⁷²⁰ Nell'accumulo e nel riuso delle immagini della CNN l'artista devia⁷²¹ il significato originario del messaggio televisivo mediante un *collage* fatto di frammenti temporalmente limitati alla pronuncia di una sola parola.⁷²² In casi come quello di Fast i lavori d'arte reimpiegano le immagini preesistenti per ribaltare la significazione precedente normata e regolata dal processo di trasmissione massmediatica.⁷²³ Cosa sia vero oppure quale sia il rapporto tra la realtà e il suo *frame* televisivo, viene messo in questione attraverso l'azione dell'artista. Fast si sostituisce concettualmente alla figura del regista televisivo in modo da articolare e rivelare i meccanismi della trasmissione mediatica in cui la verità non è decisa da chi sta in fronte alla camera, ma da chi sceglie cosa la camera deve inquadrare.⁷²⁴ Il montaggio/assemblaggio del *found footage* cerca di interrompere quindi la circolazione senza fine e la ricezione spontanea del messaggio massmediatico.⁷²⁵ Un atteggiamento politicamente in contrapposizione con l'uniformazione del messaggio politico/massmediatico post-11 settembre e alla cui base giace il principio che le immagini non sono uno strumento in grado di attribuire un senso chiaro e univoco.

Allo stesso modo Arnout Mik riflette criticamente sulla selezione visiva delle immagini di guerra riportate nei notiziari televisivi. Nel lavoro *Raw Footage* (2006) l'artista raccoglie, in una proiezione a due canali, del materiale di *footage* televisivo mai andato in onda riguardante le guerre nelle ex repubbliche jugoslave. La riflessione dell'artista olandese si basa essenzialmente sul fatto che senza alcuna informazione circa l'origine delle immagini è difficile dire se si sta guardando la realtà o qualcosa di messo in scena ad arte. Lo statuto di immagini rifiutate, come quelle in cui si vedono dei miliziani prendersi gioco gli uni degli altri, forniscono delle informazioni inedite e un'insolita iconografia della guerra. Il lavoro di Mik rivela non solo che la vita quotidiana è parte

[HsITEokMDh-Ais/edit?usp=sharing](https://www.hs-iteokmdh-ais/edit?usp=sharing) [22/09/2016].

⁷²⁰ S. Basilico, *The Editor*, in Id., (a cura di), *CUT. Film as Found Object*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2004, p. 34.

⁷²¹ N. Brenez, *Montage intertextuel et...*, cit., p. 53.

⁷²² E. Levin, *Toward a Social Film Revisited*, "Millennium Film Journal" n. 58, 2014, p. 33.

⁷²³ Come sostiene James Peterson: "With found footage compilation, filmmakers engaged American culture by appropriating its iconography and developed strategies and structures for criticizing the culture that provided their material". J. Peterson, *Making Sense of Found Footage*, in C. Hausheer, C. Settele, (a cura di), *Found Footage Film*, Luzern, VIPER/zyklop, 1992, pp. 55-76.

⁷²⁴ S. Basilico, *The Editor*, cit., p. 34.

⁷²⁵ W. C. Wees, *Recycled Images: The...*, cit., p. 32.

della guerra, ma anche che la guerra entra a far parte della vita quotidiana. Come quando l'artista decide di mostrare le immagini di bambini che giocano con armi vere come se fossero dei giocattoli.

Allo stesso modo lo statuto di realtà e finzione viene messo in discussione nel lavoro di Rabih Mroué che in *The Pixelated Revolution* (2012) guarda ai limiti fisici della camera in soggettiva nella produzione dell'immagine di guerra. L'artista libanese ha prodotto un video e una *performace* in occasione della dOCUMENTA 13 (2012) raccontando come i ribelli siriani, impegnati nel conflitto contro il regime del presidente Bashar al-Assad, impieghino i telefoni cellulari per filmare i cecchini dell'esercito regolare. Mroué ha collezionato le sequenze video, caricate su YouTube di coloro che mentre inquadravano il cecchino venivano uccisi dal soggetto della loro ripresa video. Il lavoro di Mroué mostra come la camera non sia paragonabile ad un'arma, infatti, nel momento in cui i due sguardi si incrociano l'uomo con il videotelefono è morto. L'artista da un lato si propone di raccogliere le immagini povere⁷²⁶ “cercate” e “trovate” su YouTube e nel *web*, e dall'altro lavora affinché quelle stesse immagini possano diventare qualcosa di più di un frammento. Mroué colleziona delle testimonianze informali di un conflitto che, sino a quel momento (si era nel 2012), non aveva trovato particolare riscontro mediatico. Nel lavoro di Mroué le persone muoiono per le immagini ma l'azione di produrre la sequenza video – a costo della propria vita – non è sufficiente a generare significato. Quello che le immagini dicono attiene alla interpretazione che si dà delle immagini, a quei fattori “esogeni alle immagini stesse” come sostiene Marco Bertozzi (2013).⁷²⁷ Ecco quindi che l'azione (performance) di Rabih Mroué fornisce una cornice di senso ad immagini che in precedenza erano solo sensazionalistiche, proprio a partire da una riflessione sul loro valore di limite. Questo meccanismo di riflessione e di attribuzione di significato non è privo di rischi, ad esso va associata una salda consapevolezza etica e l'applicazione del metodo storico. Una riflessione che si colloca nell'ambito della ricerca sull'immagine e che interroga le condizioni in cui le immagini sono state prodotte e raccolte. A questo proposito è necessario sottolineare che Rabih Mroué non presenta le immagini selezionate da internet sotto forma di un video documentario, ma le inserisce in una sorta di lezione-spettacolo. La performance di Mroué mette in discussione lo statuto stesso dell'immagine documentaria. L'artista pone se stesso e le sue immagini “povere” dietro ad una cattedra suggerendo che: “a scholarly lecture would be taken more serious by the public than the documentary format, which is increasingly under discussion as unreliable”.⁷²⁸

In alcuni casi il *found footage* ha offerto la possibilità di mettere in questione il fatto stesso di considerare le immagini dei documenti storici. Quest'atteggiamento è particolarmente evidente nei

⁷²⁶ H. Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, in Id., (a cura di) *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 31.

⁷²⁷ M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini...*, cit., p. 79.

⁷²⁸ H. Westgeest, *Video Art Theory...*, cit., p. 111.

lavori di artisti appartenenti alla generazione precedente a quella di cui ci si occupa in questa dissertazione. Come nel caso della ri-enunciazione di alcuni documenti della Prima Guerra Mondiale nel lungo progetto dedicatovi da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi in *Prigionieri della Guerra* (1995) in cui gli artisti mettono sotto osservazione le immagini di una fossa comune che divengono “monumento” e documento della violenza della guerra. Gianikian e Ricci Lucchi ri-enunciano delle immagini d’archivio che diventano emblematiche dello scorrere della guerra e che acquisiscono funzione di documento rispetto alla storia.⁷²⁹ Anche il ricorso di Harun Farocki alle pratiche del *found footage* mette in questione, in modo estremamente innovativo, il rapporto esistente tra le immagini d’archivio e la nozione di documento. La modalità di utilizzo delle immagini da parte dell’artista varia da tipologie estremamente fedeli agli originali ad interventi decisi su di essi. Farocki innova decisamente il modo del *found footage* mescolandolo con la forma di video “saggio” e indagando la storia al fine di costruire una complessa dialettica tra le immagini messe in sequenza. Il suo lavoro potrebbe essere associato innanzitutto a quello di un archivista, infatti, egli non solo colleziona immagini, ma allo stesso tempo introduce brani letterari e citazioni, aprendo una stagione emblematicamente a cavallo tra arte e cinema.⁷³⁰

Mediante il *found footage* il passato non è solo reso presente perché manifestato in forma di immagini, ma viene reso visibile. La ripetizione delle immagini del passato rende possibile un ritorno alle problematiche del presente mediante dei *flashback*, come in *Marxism Today (Prologue)* di Phil Collins (2010) (Cfr. Capitolo V.3) in cui le immagini della Repubblica Democratica Tedesca associate alle parole delle protagoniste del video, accentuano un senso di critica rispetto alle condizioni politiche della Germania contemporanea e soprattutto rispetto al processo storico di unificazione del paese. Il *climate* in cui vengono riproposte le immagini dei giovani studenti della Repubblica Democratica tiene in considerazione il sentimento di scetticismo nei confronti del capitalismo globale emerso nel post-11 settembre. L’analisi di Collins è rivolta sia alla storia della Germania, ma in maniera più ampia essa prova a sottolineare il clima e lo stato di recessione permanente in cui versa l’occidente. Lo scetticismo dell’artista britannico intende evidenziare per vie indirette, come sia necessario problematizzare il trionfalismo successivo alla disfatta del blocco sovietico e di muovere una critica al concetto di storia.⁷³¹

Di grado opposto invece la critica presente nel lavoro dell’artista lituano Deimantas

⁷²⁹ C. Saba, *Archivio, Cinema, Arte*, cit., pp. 46-47.

⁷³⁰ Il Lavoro di Harun Farocki meriterebbe una trattazione a se stante per complessità, innovazione e per alcuni spunti estetici e formali che hanno significato molto per le generazioni di artisti a lui successive. Per un approfondimento si rimanda tra gli altri a: T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004; V. Pantenburg, *Farocki/Godard: Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidokle, (a cura di), *Harun Farocki*, “e-flux journal” n. 59, Nov 2014.

⁷³¹ V. Estremo, *La funzione critica nella...*, cit., p. 42.

Narkevičius il quale ricorre spesso a dei materiali di *footage* per parlare dell'omologazione nella società sovietica. In precedenza si è parlato di *The Head* (2007) (Cfr. Capitolo IV.1, p. 120), in questo frangente ci si occuperà di *Once in the XX Century* (2004) e di *Into the Unknown* (2009) e del modo in cui Deimantas Narkevičius abbia saputo ridisegnare la storia della transizione post-comunista nella società ex-sovietica a partire dall'analisi e dalla ricomposizione di materiali di *footage* preesistente. *Once in the XX Century* gioca con le possibilità della scrittura storiografica a partire dalla manipolazione cinematografica del *found footage*. Il lavoro di Narkevičius, infatti, parte dalle immagini video dello smantellamento della statua di Lenin a Vilnius rovesciando la prospettiva e il flusso dell'evento storico mediante il ricorso all'inversione di marcia tra ripresa e riproduzione. Il video mostra quindi una folla festante che celebra l'erezione della statua di Lenin e che si pone visivamente in dialogo con l'ultima scenda di *Goodbye Lenin* (2003) di Wolfgang Becker in cui invece la statua del politico sovietico sorvolava il cielo di Berlino per uscire definitivamente di scena dalla vita politica della città tedesca.⁷³² *Into the Unknown* affronta invece la questione della quotidianità della società sovietica nella propaganda mediatica comunista. L'artista utilizza dei materiali provenienti dall'archivio della E-TV prodotti dalla Defa nell'ex Repubblica Democratica Tedesca.⁷³³ I brani di *footage* a cui Narkevičius si riferisce raffigurano scene quotidiane di cittadini della Berlino Est durante gli anni Settanta e Ottanta. Le immagini erano state realizzate originariamente per mostrare e promuovere lo stile di vita bilanciato e armonioso della società socialista. Nel lavoro di remixaggio di Narkevičius la traccia audio non è in sincrono rispetto alle immagini, l'artista assembla il sonoro in contrapposizione rispetto al materiale visivo. Alcune brani sono a loro volta appropriazioni di altri film, come nel caso dell'audio tratto dal film cecoslovacco *Výzva do Ticha* (1965). Il contrappunto contribuisce, stando a quanto dice lo stesso Narkevičius, a incentivare una riflessione intorno alle questioni politiche delle società del blocco comunista e il contrasto prova a interrompere la normalità rappresentata dalle immagini.⁷³⁴ Un materiale storico quasi lasciato inalterato e riproposto fedelmente in cui il gioco del remix si auspica possa portare a: "forme narrative in cui lo spettatore partecipa alla creazione del significato in base alla sua esperienza".⁷³⁵

Nei lavori citati in questo paragrafo si è provato a portare al centro del discorso la natura auto-riflessiva della pratica di uso e riuso delle immagini d'archivio, così come la contraddizione fra l'aspirazione ad una funzione metastorica per le immagini filmate e la debolezza nella conservazione

⁷³² K. Ruchel-Stockmans, *Images Performing History ...cit.*, p. 157.

⁷³³ La *Deutsche Film AG* abbreviato in Defa era una impresa cinematografica pubblica che ebbe un ruolo importante nella propaganda comunista del paese e nell'opera di denazificazione della Germania Est. C. Schmidt, *Al di là del Muro. Cinema e Società nella Germania Est 1945-1990*, Bologna, CLUEB, 2009.

⁷³⁴ D. Narkevičius, *Into The Unknown*, in E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della Memoria...*,cit., p. 50.

⁷³⁵ *Idid.* p. 52.

di quelle stesse immagini.⁷³⁶ L'azione di strappare dall'oblio il materiale che è inevitabilmente destinato a scomparire si dispiega su di un piano materiale e su di un piano discorsivo. Una ricerca sul documento in relazione alla storia in cui il lavoro sui dati si esplicita qualitativamente ma a cui si associano forme creative ed innovative di articolazione del discorso.

⁷³⁶ Per gli artisti Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi al concetto di perdita si associa la fragilità e la pericolosità del supporto filmico. Nel caso del lavoro sulla collezione di Luca Comerio gli artisti hanno dovuto fronteggiare la pericolosità dei materiali filmati su pellicola al nitrato, ri-fotografando, fotogramma per fotogramma, l'intero materiale mediante un prototipo da loro messo a punto e definito "macchina analitica". In merito al lavoro di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi si veda C. Bertola, A. Lissoni, (a cura di), *NON NON NON*, Milano Quaderno Hangar Bicocca n. 1. 2012. In merito invece a *Film Perduto* (2008) si veda: Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Film Perduto*, in C. Saba, (a cura di), *Nostalgia delle falene. "Follia", "Cinema", "Archivio"*, Trieste, Errata Corrige, 2009, pp. 202-203.

Capitolo V.

Studi di caso

V.1. Descrizione, analisi, interpretazione

Di seguito si riporta un numero limitato di analisi di “opere” che riflettono parte della mutata condizione storico sociale post-11 settembre e che si considera essere sintomatici dell’interesse per la storiografia nell’ambito dell’arte contemporanea. Produzioni di immagini in movimento che esprimono una predilezione per la storia a partire da ricerche d’archivio. Le “opere” se pur diverse tra loro sono accomunate dal ricorso alla facoltà dell’immaginazione quale strumento di ricostruzione storica e di critica alla contemporaneità (Cfr. Capitolo I.2, pp. 19-20). Si proverà a mostrare in che modo lo sguardo sulla storia possa rappresentare per gli artisti una scelta finalizzata a mettere in discussione le istanze politiche del mondo contemporaneo e come ciò possa essere fatto mediante delle produzioni di immagini in movimento ibride da un punto di vista enunciativo. Nel corso delle analisi risulterà evidente come la disposizione della ricerca storica mediante costruzioni narrative versatili, funzioni da strumento di riflessione sia sul contenuto che sull’immaginario a cui queste produzioni si relazionano. Questi lavori mettono in evidenza, infatti, sia il processo interpretativo della storia che la tipologia di produzione del racconto, attivando una serie di domande sui limiti della realtà e sulla sua relazione con la finzione.⁷³⁷ In sostanza, nelle analisi che seguono si proverà ad ipotizzare in che modo a livello spettatoriale sia possibile leggere finzionalmente il racconto della storia nel contesto dell’arte contemporanea.

Nel procedere alla produzione delle analisi dei lavori di Yael Bartana (*Mary Koszmary, Nightmare*, 2007; *Mur I Wieża, Wall and Towers*, 2009; *Zamach, Assassination*, 2011); Phil Collins (*Marxism Today (prologue)*, 2010); Jeremy Deller e Mike Figgis, (*The Battle of Orgreave*, 2001); Hito Steyerl, (*November*, 2004; *Lovely Andrea*, 2007) e Omer Fast (*5000 Feet Is The Best*, 2011; *Continuity*, 2012) si è tenuto conto di alcuni fattori determinati come: la fruizione diretta dei lavori in analisi,⁷³⁸ le relazioni che questi lavori hanno con il contesto storico in cui sono stati prodotti ed in

⁷³⁷ In questo caso il termine finzione viene mutuato da Roger Odin che sottolinea come questa sia il risultato di una costruzione alla quale prendono parte sia l'artista che la spettatrice o lo spettatore. Nella prospettiva semio-pragmatica Odin propone diverse operazioni a cui la *fiction* ricorre per ottenere l'identificazione tra spettatore/spettatrice e film: diegittizzazione; mostrazione, credenza, narrativizzazione, *mise en phase*, fittizzazione. R. Odin, *Della Finzione*, cit.

⁷³⁸ Nel periodo di ricerca i lavori presi in analisi sono stati visionati più volte sia nei contesti istituzionali dell'arte

fine il dibattito critico e culturale che ha interessato le produzioni in oggetto. Nello studiare le “opere” elencate in precedenza si procederà seguendo delle linee guida metodologiche generali come la produzione di un’ampia descrizione, l’analisi della struttura, l’interpretazione dei contenuti per giungere infine a un giudizio finale per ogni una delle produzioni.⁷³⁹ Le analisi non saranno, tuttavia, la semplice applicazione di una metodologia preesistente, ma tenteranno di procedere verso l’elaborazione di percorsi ermeneutici specifici per ogni “opera”. Secondo Dario Marchiori (2013): “Contemporary artwork's analysis has a more particular aim: to understand the way the artwork works, which in its broader sense implicates also specific way of thinking it is able to create”.⁷⁴⁰

L’attivazione di saperi e orizzonti molteplici nella lettura di queste produzioni d’immagine in movimento ha fatto sì che si sia giunti a delle analisi che intendono prestare attenzione sia all’apparato iconografico che all’insieme delle componenti che collaborano a creare il “mondo” in cui le “opere” sono immerse.⁷⁴¹ Uno studio che ha esaminato quindi anche i meccanismi di visione, i processi di produzione delle immagini in movimento e le tecniche che hanno favorito le produzioni in oggetto d’analisi. Le disamine seguenti sono focalizzate sia alla chiarificazione dei contenuti espliciti che all’individuazione di quei livelli latenti di significato che necessitano di essere richiamati

contemporanea che in occasioni non istituzionali e con fruizioni private. In ogni circostanza questi lavori si sono presentati in forme e formati diversi tra loro. Poiché le produzioni di immagine in movimento d’arte contemporanea sono caratterizzate da uno statuto incerto, si è preferito riportare l’elenco dei contesti espositivi e le specifiche tecniche di ogni una delle installazioni e delle occorrenze espositive visitate. La trilogia dell’artista israeliana Yael Bartana *...and Europe will be stunned* è stata visionata presso la mostra *Yael Bartana*, Louisiana Museum – Danimarca, 28 febbraio – 20 maggio 2012. *Mary Koszmary* (2007), video installazione mono canale e installazione sonora, 16 mm film trasferito in DVD, 10’50”. *Mur I Wieża*, (2009), video installazione monocanale, HD video, 15’. *Zamach (Assassination)*, 2011, video Installazione, mono canale, RED trasferito in HD video, 35’. Il lavoro dell’artista britannico Phil Collins, *Marxism Today (prologue)* (2010) video installazione mono canale, loop HD video, 35’, è stato visto presso la 6th Berlin Biennale of Contemporary Art, *What is waiting out there*, 11 giugno – 8 agosto 2010. Il video *The Battle of Orgreave* (2001), video installazione mono canale, digital video, 62’ 37” diretto da Mike Figgis a partire dal progetto di *reenactment* storico di Jeremy Deller, è stato visto presso la mostra *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)* Kassak Museum Budapest, 23 novembre 2012 - 3 marzo 2013. Il video di Hito Steyerl *November* (2004) video installazione mono canale, DVD A/G 25’, presso la mostra *Afterimage, Rappresentazioni del conflitto*, Galleria Civica di Trento, 26 ottobre 2014 – 01 febbraio 2015. *Lovely Andrea* (2007) video installazione mono canale, DVD A/G 30’ presso la mostra *Copie non conforme*, Kunstraum Niederosterreich, Wien, 16 gennaio – 14 marzo 2014. I video dell’artista israeliano Omer Fast *5000 Feet Is The Best* (2011) e *Continuity* (2012) sono stati visti congiuntamente presso la Arratia Beer Galerie di Berlino, *5000 Feet Is The Best* (2011) video installazione mono canale in black box, loop, digital video 30’, era stato precedentemente visto nella mostra *Illuminazioni* alla 54th Esposizione Internazionale d’Arte la Biennale di Venezia (2011) e *Continuity* (2012) video installazione mono canale in black box, digital video, 41’ era stato visto presso dOCUMENTA (13) Kassel (2013). Gli stessi lavori, in formato digitale, sono stati poi fruiti privatamente al fine di poter analizzarne il contenuto nel dettaglio e per essere in grado di produrre un’analisi scritta. Alla fruizione istituzionale quindi, ha fatto seguito una serie di fruizioni private oppure fruizioni legate ad “eventualità espositive” in cui i materiali video sono stati fruiti fuori dagli spazi dedicati e predisposti per la fruizione dell’arte contemporanea. Per la nozione di “eventualità espositiva” si veda: F. Federici, *Disponere, esponere. La dislocazione della materia cinematografica nell’arte contemporanea tra dispositif, medium e site*, “Fata Morgana” n. 24, 2014.

⁷³⁹ La partizione di questa struttura generale d’analisi è stata mutuata da quella elaborata da D. Marchiori, *The Analysis of the Artwork*, cit.

⁷⁴⁰ Ibid. p. 128.

⁷⁴¹ L’indagine sull’impressione di realtà prodotta dalle “opere” va letta in questo caso in chiave semio-pragmatica come un’attività di diegetizzazione e quindi facoltà di “vedere un mondo in luogo e al posto delle immagini sullo schermo”. Odin, *Della Finzione*, cit. p. 5.

e connessi ai codici della cultura visuale contemporanea.⁷⁴² Insieme agli strumenti della storia dell'arte e dei *Film Studies*, si è ricorso a ricerche sullo sviluppo tecnologico della produzione e distribuzione delle immagini in movimento, così come alla considerazione della proliferazione, ripetizione e diffusione delle immagini in movimento a partire dai primi anni del XXI secolo.

V.2. ...and Europe will be stunned (Trilogia), 2007-2011, Yael Bartana

La trilogia *...and Europe will be stunned* dell'artista israeliana Yael Bartana si compone di lavori che l'artista ha realizzato in Polonia tra il 2007 e il 2011 e successivamente esposti nel padiglione nazionale polacco della 54th Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia.⁷⁴³ Il primo capitolo della trilogia, *Mary Koszmary (Nightmare)*, 2007) è l'unico ad essere stato girato in pellicola 16 mm per essere poi riversato in digitale. *Mur I Wieża (Wall and Towers)*, 2009) e *Zamach (Assassination)*, 2011) sono stati realizzati direttamente in digitale. La trilogia è strettamente connessa al progetto *The Jewish Renaissance Movement in Poland*⁷⁴⁴ che l'artista stessa ha lanciato nel 2007 con un manifesto programmatico⁷⁴⁵ e che si è successivamente strutturato in un movimento internazionale con il suo primo congresso a Berlino nel 2012 dal titolo *We Will Be Strong in Our Weakness*.⁷⁴⁶ Il lancio del JRMiP è coinciso con la realizzazione del primo capitolo della trilogia *Mary*

⁷⁴² Nell'ambito dei *Visual Studies* vi è un proliferare di liste atte a individuare gli oggetti della ricerca visiva, ma nonostante ciò, non esiste un vero soggetto di ricerca se non quello della cultura visiva stessa. In questo senso l'analisi dei codici visivi va intesa come l'individuazione e lo studio delle tracce delle diverse culture visive che hanno reso possibile una data immagine. M. Cometa, *postfazione*, in W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn*, cit. p., 203; S. Sweet, *College and society*, cit.

⁷⁴³ Yael Bartana è stata la prima artista non polacca a rappresentare la Polonia alla Biennale di Venezia. Di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici su *...and Europe will be stunned* (anche conosciuta come la trilogia polacca): T. Vermeulen, R. van den Akker, *Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism*, "Studia Neophilologica", vol. 87, 2015, pp. 55-67; D. Schreiber, *Factions, Fictions and the Way We Think: Yael Bartana*, "Artand", vol. 51 n. 4, March, 2014; H. Scłodnick, *Yael Bartana and Post-Traumatic Culture: Utopian Reversibility and the Case of Polish National Melancholia*, "International Journal of Applied Psychoanalytic Studies", n.1. 2014, 60-74; I. Cheng, *Future Fictions*, "Frieze" Issue 156 Summer 2013; E. Narine, J. Lingwood, (a cura di), *Yael Bartana: And Europe will be stunned. The Polish Trilogy*, Exhibition Catalogue, Louisiana Museum of Modern Art, Museum of Modern Art in Warsaw, Van Abbemuseum (Eindhoven), Artangel Ikon, Birmingham, 2012; S. Crasnow, *Politics of Space and Belonging and the Right of Return*, "Hyperallergic", January 2, 2012; V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag: Yael Bartana, from Documentation to Conjuration*, "Afterhall", n. 30, Summer, 2012; S. Cichocki, G. Eilat, (a cura di), *A Cookbook for Political Imagination*, Berlin, Sternberg Press, 2011; J. A. Peetz, *Yael Bartana*, "Artforum", September 2011; A. Pitchon, *Israeli Contemporary Art Reflecting on a Severed Continuity*, "JMB Journal" April, 2011. J. Ljungberg, A. Nilsson Swedish (a cura di), *And Europe Will Be Stunned*, Exhibition Catalog, Moderna Museet Malmö, Sweden. Revolver, 2010.

⁷⁴⁴ Da questo momento JRMiP.

⁷⁴⁵ http://www.jrmip.org/?page_id=5 [03/11/2016].

⁷⁴⁶ Il First International Congress of the JRMiP si è svolto al teatro Hebbel am Ufer Berlino tra il 10 e il 13 Maggio

Koszmary (Nightmare), l'attività centrale del JRMiP ruota attorno alla speranza di far tornare tre milioni di ebrei in Polonia in modo da poter "healing the mutual trauma" che, a quanto dice Bartana, Polonia e Israele condividono. Nelle intenzioni dell'artista israeliana il movimento doveva porsi a cavallo tra un atto di finzione e una riflessione sulle possibilità e le potenzialità dell'arte quale fattore di cambiamento. Così come già sostenuto altrove in questa dissertazione, si potrebbe definire il JRMiP come il risultato dell'estetizzazione della politica o della finzionalizzazione della realtà (Cfr. Capitolo II.4 p. 74).

La trilogia è strettamente legata al messaggio del JRMiP che chiede l'*aliyah*,⁷⁴⁷ il ritorno di 3.300.000 ebrei verso la Polonia.⁷⁴⁸ Il manifesto del JRMiP – spesso distribuito durante le proiezioni, contiene una serie di elementi precisi che si vedrà ritornare in ognuno dei tre capitoli e che possono essere riconducibili all'ambiente del sionismo utopico descritto da Theodor Herzl nel suo *Altneuland* (1902).⁷⁴⁹ L'artista, mediante il JRMiP, invoca la creazione di una nuova utopia per la Polonia attraverso la ricomposizione di una società nuovamente multiculturale e multi religiosa. Il JRMiP intende agire sulle relazioni tra ebrei e polacchi anche alla luce del recente aumento di antisemitismo nel paese slavo. Il congresso del movimento è stato strutturato in forma di performance, incentrata sul triangolo Germania-Polonia-Israele. L'evento ha visto Sławomir Sierakowski – protagonista principale della trilogia – chiudere i lavori con un discorso/performance sul tema del nazionalismo e dello stato-nazione. Il movimento, infatti, nasce proprio dall'incontro tra l'artista israeliana e Sierakowski, studioso e attivista politico nonché fondatore della rivista "Krytyka Polityczna" (Critica Politica).⁷⁵⁰ Stando a quanto sostiene Yael Bartana, Sierakowski ha una sincera nostalgia per i tempi in cui gli ebrei vivevano in Polonia e formavano una comunità molto vivace e intellettualmente brillante.⁷⁵¹ L'arte secondo Yael Bartana può non essere utile, ma deve ambire ad essere partecipazione. Il JRMiP non è un tribunale che vuole aggiungere o cambiare quanto deciso nel processo di Norimberga; il congresso, infatti, pur proclamando la necessità di correggere gli errori della storia, si impone di farlo mediante la promessa di un futuro utopico a cui tutti i cittadini hanno diritto. Il progetto del JRMiP pur avendo chiari intenti politici, non è e non può definirsi un movimento politico per stessa ammissione dell'artista che dichiara come la qualità peculiare dell'arte risieda

2012, in contemporanea con la 7th Berlin Biennale of Contemporary Art curata dal polacco Artur Żmijewski. L'intero congresso ha giocato sulla tensione costante tra l'autenticità dei delegati e lo status di performance artistica dell'evento inserito nel programma della Biennale. <http://www.jrmip.org/> [03/11/2016].

⁷⁴⁷ *Aliya* è un termine ebraico che sta ad indicare l'immigrazione del popolo eletto nella terra promessa. In merito si veda il *Nuovo dizionario ebraico-italiano/italiano-ebraico La Giuntina* alla voce *Aliya* (2006).

⁷⁴⁸ 3.300.000 sono gli ebrei polacchi deportati, scomparsi e giustiziati durante la Seconda Guerra Mondiale secondo le stime della *Anti-Defamation League* in merito si veda *The "Final Solution": Estimated Number of Jews Killed in "Jewish Virtual Library"*. Retrieved 3 March 2015.

⁷⁴⁹ Nel suo romanzo *Altneuland* Theodor Herzl sogna la realizzazione di uno Stato ebraico in Palestina con capitale a Gerusalemme e la riedificazione del Terzo Tempio. T. Herzl, *Altneuland*, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

⁷⁵⁰ <http://www.krytykapolityczna.pl/> [03/11/2016].

⁷⁵¹ L. Fassi, *Yael Bartana. Intervista*, "Klat", Anno 1 n. 4, Autunno 2010.

nell'immaginare "what politics cannot imagine". Yael Bartana utilizza la facoltà dell'immaginazione artistica per colmare, come sostiene Ricoeur (2003), il vuoto che si crea tra il passato e la sua rappresentazione. (Cfr. Capitolo I.2, pp. 19-20). Una strategia quindi, che mediante l'uso dell'immaginazione "reach back to the past, in order to shape our way forward" e permette a una generazione di polacchi, nati dopo la Seconda Guerra Mondiale e che quindi non hanno avuto nessun tipo di esperienza e contatto con la "parte" ebraica del paese, di esplorare la storia a ritroso in un'azione di "reversing history".

Un intervento sulla storia che Yael Bartana lega all'attività teorica di Hannah Arendt e alla sua idea di Europa.⁷⁵² Il progetto di Yael Bartana, infatti, non è rivolto solo alla Polonia, il titolo della trilogia *...and Europe will be stunned* si riferisce all'intento dell'artista di cambiare la struttura dell'Europa post bellica e post Guerra Fredda. Il lavoro dell'artista israeliana può essere inteso come un'azione di responsabilità e giudizio – parafrasando la Arendt – rispetto a quella che è l'attuale struttura politica e sociale dell'Europa. Un'azione artistica e un'attività politica sulla storia che rifiuta "il senso organico della storia" e che implementa una nuova visione utopico/politica mediante la facoltà dell'immaginazione. Le conseguenze di quest'attitudine all'immaginazione è racchiusa nell'esortazione finale dell'artista che invita tutti – non solo i polacchi, non solo gli ebrei – a condividere un progetto perché come dice nello *statement* che accompagna il lancio del JRMiP "Join us and Europe will be stunned".⁷⁵³

Yael Bartana rivendica quindi la possibilità di intervenire sulla storia in funzione politica "[...] there is always the act of writing history backwards" in un meccanismo capace di generare possibilità.⁷⁵⁴ Nelle pagine che seguono la trilogia *...and Europe will be stunned* di Yael Bartana verrà letta tenendo in considerazione una serie di elementi che si proverà ad evidenziare e ad analizzare come la variabilità e l'incertezza dei piani temporali del racconto (presente, passato, futuro), gli scopi dell'artista (da quelli particolari sino a quelli universali), le modalità di enunciazione (*reenactment*, ricostruzione storiografica) e il contesto in cui si compie la narrazione visiva (*locations*). L'analisi si dividerà in paragrafi seguendo i capitoli della trilogia pur segnalando, di volta in volta, i legami e le connessioni tra le parti.

⁷⁵² L'idea di Europa che Yael Bartana propone è molto vicina alla concezione politica di Europa di Hannah Arendt. Nel 1975, quando fu conferito il Premio Sonning alla Arendt la scrittrice delineò i punti cardine della sua idea di Europa. La Arendt parlando di un modello politico possibile sosteneva che questo dovesse poter contemplare un'inversione di tendenza rispetto alla "scoperta di una politica completamente diversa da quella degli Stati-nazione europei, con le loro popolazioni omogenee, il loro senso organico della storia, la loro divisione più o meno marcata in classi sociali e la loro sovranità nazionale, abbinata al concetto di *raison d'état*. L'idea che quando le cose vanno male la diversità debba essere sacrificata sull'altare dell'*union sacrée* della nazione, con il conseguente trionfo del potere assimilatorio del gruppo etnico dominante". H. Arendt, *Responsibility and Judgment*, New York, Schocken Books, 2003, trad. It., *Responsabilità e Giudizio*, Torino, Einaudi 2003, p. 4.

⁷⁵³ http://www.jrmip.org/?page_id=2 [03/11/2016].

⁷⁵⁴ E. Rappaport, *Yael Bartana on Israel*...cit.

V.2.a. *Mary Koszmary (Nightmare)*, 2007, Yael Bartana

Il protagonista di *Mary Koszmary (Nightmare)*, 2007⁷⁵⁵ è il sociologo polacco Sławomir Sierakowski, il primo capitolo della trilogia è esplicitamente introduttivo rispetto al corso del progetto e segna l'irruzione sulla scena artistica e politica del JRMiP. Il lavoro della Bartana inizia con Sławomir Sierakowski che fa ingresso all'interno del Dziesięciolecia Stadion.⁷⁵⁶ Sierakowski raggiunge un podio posto sul terreno di gioco e inizia a parlare ad una platea inesistente, solo alla fine si vedrà che ad assistere al comizio vi sono anche dei giovani *scout*. Il monologo è permeato da grande ottimismo e ruota intorno a quelli che sono i cardini del JRMiP per la costruzione di una Polonia tollerante e multiculturale. Sierakowski chiede il ritorno in Polonia di quegli ebrei "scomparsi" e mentre parla accuratamente i giovani *scout* scrivono sul manto erboso la frase: "3.300.000 Jews can change the life of 40.000.000 Poles". *Mary Koszmary (Nightmare)* è il film⁷⁵⁷ che anticipa il manifesto del JRMiP e le cui richieste e le proposte ritorneranno puntualmente in tutte le componenti della trilogia:

*We want to return! [...] We want to see the squares in Warsaw, Łódź and Kraków filled with new settlements. [...] We are revivifying the Zionist phantasmagoria. We reach back to the past — to the imagined world of migration, political and geographical displacements to the disintegration of reality as we knew it. [...] Join us!*⁷⁵⁸

Questo primo capitolo della trilogia ha una struttura lineare, le sequenze che mettono per immagine l'orazione politica di Sierakowski sono composte da inquadrature in cui il comiziante viene ripreso da lunghi primi e primissimi piani, sia mentre cammina pensieroso all'interno dello stadio deserto, sia mentre parla accuratamente a un pubblico immaginario. Solo quando Sierakowski sta per terminare il suo discorso la macchina da presa, montata su *dolly*, si abbassa sul protagonista inquadrandolo prima dall'alto e poi per intero. Gli unici elementi che spezzano la monotonia

⁷⁵⁵ Yael Bartana, *Mary Koszmary (Nightmare)* 2007. 16 mm film trasferito in DVD, 10' 50". Video Mono Canale e installazione sonora.

⁷⁵⁶ Costruito a partire dal 1954 lo stadio venne inaugurato nel 1955 e celebra il decimo anniversario del manifesto del 22 luglio 1944 in cui i comunisti polacchi, spalleggiati dall'Unione Sovietica, proclamavano il Comitato Polacco di Liberazione Nazionale come unico governo polacco legittimo. Lo stadio è stato abbattuto per fare posto ad un nuovo impianto lo Stadion Narodowy (stadio Nazionale) costruito in occasione degli europei di calcio del 2012 in Polonia e Ucraina.

⁷⁵⁷ *Mary Koszmary (Nightmare)* è stato girato in pellicola ed è per questo motivo che ci si rivolgerà ad esso con l'appellativo di film e non perché prodotto dell'industria cinematografica.

⁷⁵⁸ http://www.jrmip.org/?page_id=5 [03/11/2016].

dell'immagine dell'uomo sul podio sono le carrellate che mettono in quadro gli spalti deserti di uno stadio in disuso e invaso da una vegetazione spontanea, così come le immagini degli *scout* che lavorano alla scritta sul campo da gioco dell'impianto sportivo. *Mary Koszmary (Nightmare)* si conclude con una carrellata sui giovani che applaudono al discorso di Sierakowski e che dopo avergli porto un mazzo di fiori rossi accompagnano il protagonista in un giro di campo che viene sovrastato dalle note dell'inno nazionale polacco.

Così come tutta la trilogia polacca anche questo primo capitolo si pone in una dimensione temporale incerta. Il film, pur posizionandosi in un non specificato tempo passato – a indicarlo sono i costumi, la retorica e l'ambientazione – è sostanzialmente rivolto al futuro. La visione prospettica di *Mary Koszmary (Nightmare)* è tutta nell'orazione di Sierakowski che in sé nasconde un numero rilevante di riferimenti storico politici che necessitano di essere individuati ed analizzati. Volendo seguire lo schema bipartito che si è utilizzato per la descrizione, potremmo dire che vi sono due gruppi di interesse che vanno studiati: il primo è quello dell'orazione politica, il secondo è quello del contesto/*location*. *Mary Koszmary (Nightmare)* è la versione filmata del discorso che Sierakowski ripeterà parzialmente al primo congresso del JRMiP e più in generale è la versione visiva dell'appello/manifesto del JRMiP. Il lavoro della Bartana vuole mettere in luce le relazioni tra i meccanismi di realtà e finzione nell'orazione politica.⁷⁵⁹ La scelta di Bartana di avere Sierakowski come protagonista della trilogia fa in modo che alcuni elementi fattuali (Sierakowski è una figura pubblica in Polonia) invadano⁷⁶⁰ la finzione in modo da sfumarne e intrecciarne i limiti e le parti.

Da un punto di vista esplicitamente contenutistico il discorso di Sierakowski è un'orazione progressista che intende rimettere al centro dell'attenzione pubblica polacca la questione della comunità ebraica. Come spesso accade nel lavoro dell'artista israeliana, i riferimenti storici di *Mary Koszmary (Nightmare)* vanno cercati in eventi di grado politico diametralmente opposto. Yael Bartana, infatti, rimette in scena il discorso che il 19 giugno 1967 Władysław Gomułka, segretario del Partito Operaio Unificato Polacco (PZPR), aveva pronunciato al Congresso dei Lavoratori di Varsavia.⁷⁶¹ Un'orazione che riguardava l'aggressione di Israele nei confronti dei paesi arabi (Siria, Giordania ed Egitto) nella Guerra dei Sei Giorni, dai toni esplicitamente antisemiti. Il discorso trasmesso in radio invitava i circoli sionisti di ebrei-polacchi a lasciare la Polonia riaccendendo sentimenti di ostilità nei confronti della comunità ebraica.⁷⁶² Nel suo “*reenactment*” Yael Bartana

⁷⁵⁹ Il discorso recitato da Sierakowski è stato scritto dallo stesso sociologo polacco, in collaborazione con Yael Bartana e con l'intellettuale femminista e sociologa polacca Kinga Dunin.

⁷⁶⁰ Thomas Pavel sostiene che il reale invade di continuo il testo della finzione. T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris: Seuil, 1988, trad. It. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino: Einaudi, 1992, p. 44.

⁷⁶¹ Władysław Gomułka pronunciò il suo discorso dopo che il blocco dei paesi sovietici aveva interrotto i rapporti diplomatici con Israele accusando lo stato ebraico di aggressione nei confronti dei paesi confinanti. Z. Kekesi, *Agents of Liberation: Holocaust Memory in Contemporary Art and Film Documentary*, Budapest, CEU Press, 2015, p. 169.

⁷⁶² In quel periodo i cittadini ebrei polacchi superstiti dell'Olocausto (circa 15.000) furono pubblicamente accusati,

rovescia i contenuti del discorso di Gomulka invitando invece gli ebrei a ritornare in Polonia. Le parole di Sierakowski riconoscono e denunciano il fallimento di una politica basata sull'esaltazione dell'etnia unica, lanciando un appello per una storia differente da quella dell'Olocausto e dell'antisemitismo del 1967-1968.

Lo *script* di *Mary Koszmary (Nightmare)* risulta essere, in un'ottica interdiscorsiva, un'indagine su alcuni elementi storici caratteristici delle relazioni passate tra la Polonia e lo stato di Israele. Ogni riferimento storico è implicito e anche l'Olocausto pur essendo spesso evocato, come quando Sierakowski dice: "Since the night you (the Jews) were gone' the old woman who sleeps under a threadbare quilt left by the Jewish escaped Rifke (Ryfka),⁷⁶³ has had nightmares. Bad dreams", non è mai nominato esplicitamente. Con l'invocazione rivolta ai 3.300.000 di ebrei di fare ritorno in Polonia, Yael Bartana non solo evidenzia l'elevato numero di polacchi ebrei sterminati durante l'Olocausto ma evoca anche la possibilità di un'eventuale rilocazione dello stato di Israele, mettendo in discussione il concetto stesso di terra promessa. Nello specifico l'episodio a cui la Bartana si riferisce è il dibattito sulla locazione dello stato di Israele che all'inizio del XX secolo produsse, all'interno del movimento sionista, un'accesa discussione inerente il posizionamento della futura nazione fatta di soli ebrei. All'inizio l'idea della fondazione nella storica terra d'Israele, chiamata anche Palestina, dove secondo la Bibbia vi erano stati i regni di Davide e di Salomone, non era l'unica opzione, infatti, c'era anche chi proponeva di creare uno stato ebraico in altre parti del mondo come ad esempio in Argentina, Ecuador, Suriname, Amazonia, Uganda, Kenya, Stati Uniti, Canada, Australia.⁷⁶⁴

Nel corso dell'intera trilogia i riferimenti storici si confondono in una narrazione che si costruisce su di un paradossale rapporto dialettico tra l'estetica dell'immagine e il contenuto libertario del programma politico del JRMiP. Le pose dell'oratore così come l'eco e la bassa qualità dell'audio – che richiamano l'autoritarismo politico dei primi decenni del XX secolo – collide con il contenuto

senza alcuna distinzione, di essere sionisti e spesso rimossi dagli incarichi pubblici. Per quanto riguarda il discorso di Gomulka e per l'ondata antisemita in Polonia tra il 1967 e il 1968 si veda: R. Pankowski, *When "Zionist" Meant Jew: Revisiting the 1968 Events in Poland*. "Z-Word", February 2008; D. Stola, *Anti-Zionism as a Multipurpose Policy Instrument: The Anti-Zionist Campaign in Poland, 1967–1968*, "The Journal of Israeli History" vol. 25, issue n. 1, 2006; A. J. Wolak, *Forced Out: The Fate of Polish Jewry in Communist Poland*, Tucson, Fenestra Book, 2004.

⁷⁶³ La Rifke a cui Yael Bartana si riferisce alla storia della giovane ebrea polacca e protagonista della composizione poetica *Ballady i romanse* (in questo caso con trascrizione Ryvka o Ryfka) del poeta polacco Władysław Broniewski in cui la giovane viene uccisa dai tedeschi insieme a Gesù. Y. Bartana, *Mary Koszmary, Nightmare*, (2007), 1'.

⁷⁶⁴ Al sesto Congresso Sionista di Basilea nell'agosto del 1903, Theodor Herzl propose di istaurare uno stato ebraico temporaneo nell'allora colonia britannica dell'Uganda per venire in contro ai bisogni degli ebrei russi minacciati dai pogrom voluti dallo Zar Nicola II per fronteggiare le avvisaglie della rivoluzione Russa del 1905. In merito si veda la lettera di Sir. Clement Hill (capo del *Protectorate Department in the Foreign Office* dell'impero britannico) a Leopold Greenberg del 14 Agosto 1903. <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/images/uganda.jpg> [03/11/2016], il documento ristampato dal quotidiano tedesco "Die Welt" 29 Agosto, 1903 rappresenta uno dei primi momenti in cui si mette in evidenza la necessità di uno stato nazione di ispirazione europea per le comunità ebraiche di Russia. In merito alla vicenda vi è un'ampia bibliografia, si veda tra gli altri: I. Friedman, *Germany, Turkey, and Zionism 1897-1918*, Transaction Publishers, New Brunswick London, 1998, p. 109.

del messaggio di apertura e di fratellanza. In *Mary Koszmary (Nightmare)* la figura dell'uomo politico interpretata da Sierakowski fa esplicito riferimento ai regimi estetici del passato politico di Polonia e Israele; una scelta che stando a quanto sostiene Harold Sclodnick (2013) permette all'artista di “[...] invokes language laden with rhetoric and reminiscent in character of leader’s speeches in totalitarian regimes, to rearrange words and language in order to create new concepts and highlight ideas”.⁷⁶⁵ Se l’orazione in *Mary Koszmary (Nightmare)* è un *reenactment* sui *generis* di quella pronunciata nel 1967 da Gomułka, il personaggio interpretato da Sierakowski è stato modellato a partire dalla fusione delle caratteristiche dei politici sionisti degli anni Trenta (Theodor Herzl su tutti) con le qualità prossemiche dei burocrati della Polonia socialista. L’operazione di *détournement* della Bartana si completa quando nelle scene finali del film appare chiaro il conflitto tra l’immagine del *leader* carismatico, simbolo di una politica scesa dall’alto che stringe paternalisticamente a sé le nuove generazioni, e il piano di cambiamento avanzato dal JRMiP. Un conflitto che rappresenta una strategia narrativa, in cui l’artista costruisce un’estetica che permette al discorso di *Mary Koszmary (Nightmare)* di risuonare e di perdurare nel tempo superando il rischio dello svuotamento di senso.

Per quanto riguarda il contesto/*location* è di tutta evidenza che la scelta dello stadio non sia casuale. La collocazione del discorso nello stadio entra, infatti, in relazione con i piani temporali e con le fasi storiche della vicenda degli ebrei in Polonia. Il Dziesięciolecia Stadion è stato il simbolo della celebrazione del potere dei governi socialisti ma anche il luogo dove il dissidente polacco Ryszard Siwiec si diede fuoco l’8 settembre 1968.⁷⁶⁶ Le immagini dello stadio, caduto in disuso tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta quando è diventato il luogo per un mercato cittadino non autorizzato, tornano spesso in *Mary Koszmary (Nightmare)*. Nel film si distinguono chiaramente i venditori ambulanti con i loro baracchini oltre l’ultimo livello dell’impianto sportivo, ma soprattutto vi sono inquadrature in dettaglio che mettono a nudo lo stato degli spalti invasi dalle erbe spontanee. Queste immagini di abbandono rimandano alla *deregulation* e alla privatizzazione della fase post-socialista della Polonia e richiamano implicitamente il tempo in cui ha avuto inizio una nuova fase nella storia dell’antisemitismo polacco. Un fenomeno contemporaneo molto diffuso tra le fasce più giovani della popolazione. Secondo Zoltan Kekesi (2015) lo stadio evoca chiaramente la retorica del potere nazista con riferimenti impliciti ai grandi raduni all’Olympiastadion di Berlino o al Reichsparteitagsgelände di Norimberga.⁷⁶⁷ Gli stadi nazisti erano quei luoghi puri dove “the racially defined German nation, the German body” trovavano la loro rappresentazione fisica e simbolica e

⁷⁶⁵ H. Sclodnick, *Yael Bartana and Post-Traumatic Culture...*, cit., p. 67.

⁷⁶⁶ Il gesto di Ryszard Siwiec avvenne durante le celebrazioni per la festa del raccolto e fu ripreso dalle telecamere della televisione polacca, ma non è stato mai diffuso pubblicamente. Il dissidente si diede fuoco per protestare contro l’intervento militare a Praga. Dopo la caduta del muro di Berlino la vicenda di Siwiec ha ottenuto una maggior diffusione grazie al documentario *Usłyszcie mój Krzyk (Hear My Cry)* diretto dal regista Maciej J. Drygas, (1991).

⁷⁶⁷ Z. Kekesi, *Agents of Liberation...*, cit., p. 171.

dove non c'era spazio per qualsiasi altra etnia se non per quella ariana.⁷⁶⁸ Anche in questo caso quindi il lavoro della Bartana funziona sia per analogia che per contrasto, e la scelta dello stadio produce un ribaltamento/opposizione di significato.

Infine, nell'analisi dei contenuti intrinseci al primo capitolo della trilogia polacca, è da segnalare come in *Mary Koszmary (Nightmare)* vi siano alcuni degli elementi ricorrenti nella pratica artistica di Yael Bartana. Gli altoparlanti da cui echeggia la voce di Sierakowski nello stadio vuoto richiamano quelli utilizzati nell'installazione sonora del 2001 *Disembodying the National Army Tune*. Le bandiere, che in questo caso vengono sventolate dagli *scout* che acclamano Sierakowski, sono presenti sia nel video *A Declaration* (2006) che nei restanti capitoli della trilogia polacca. Secondo Volker Pantenburg (2012) questi elementi ricorrenti vengono, nel caso di *Mary Koszmary (Nightmare)*, utilizzati come strumenti per la causa del JRMiP e quindi l'eco simboleggia il risuonare della storia e della vicenda degli ebrei di cui si chiede il ritorno; mentre la bandiera più che demarcare una conquista segnala un appello.⁷⁶⁹

Mary Koszmary (Nightmare) è il primo lavoro di Yael Bartana in cui l'artista ha curato con attenzione la parte riguardante lo *script* e in cui ha creato un racconto di finzione a partire da dati ed eventi storici.⁷⁷⁰ Lo sforzo di articolazione narrativa, già percepibile in *A Declaration* (2006) ed evidente in *Summer Camp* (2007), trova una sua stabilità e una sua composizione formale stabile proprio in *Mary Koszmary (Nightmare)*. L'artista elabora un suo personale concetto di narrazione dei fatti e degli eventi storici, una formula che ricorrerà in tutta la trilogia polacca e che caratterizza anche gli ultimi lavori di Yael Bartana (*Inferno*, 2013). L'artista si riferisce alla sua pratica narrativa come ad individuarne la funzione strumentale in grado di rivoltare la storia o quantomeno di produrne e non solo raccontarne una parallela o alternativa.⁷⁷¹ Con la trilogia il lavoro di Yael Bartana arriva ad una svolta che si potrebbe definire "storiografica". L'artista intende riscrivere la storia della contemporaneità attingendo ai fatti del passato recente per produrre qualcosa di nuovo e di totalmente immaginario. Un progetto sulla storia in cui l'ipotetico storico – "as if" dice Pantenburg (2012) – si fonde con il racconto di finzione.⁷⁷² Il meccanismo della narrazione storica ipotetica è alla base dell'intera trilogia che funziona solo se l'apparato discorsivo viene letto seguendo la logica del "se". Il discorso di cambiamento, pronunciato da Sierakowski, si completa, infatti, nel momento in cui si ipotizza una nuova politica per la Polonia e solo se il cambiamento è affidato all'abilità politica di un

⁷⁶⁸ V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag...*, cit.

⁷⁶⁹ Ivi.

⁷⁷⁰ I lavori precedenti, quindi anteriori al 2007, sono sostanzialmente piccoli lavori video di tipo documentario. Si veda *Profile* (2000); *Kings of the Hill* (2003); *When Adar Enters*, (2003) *A Declaration* (2006).

⁷⁷¹ K. Peters, *Geschichte und Fiktion. Ein Roundtable Gespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar und Clemens von Wedemeyer*, "Texte zur Kunst" issue 76, December 2009, p. 54.

⁷⁷² V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag...*, cit.

giovane *leader* carismatico.

Secondo Jacqueline Rose (2012) il sottotitolo *Nightmare* si riferisce alla consapevolezza dell'artista che la vera trasformazione storica può avvenire solo se si tocca l'inconscio delle nazioni.⁷⁷³ I polacchi hanno bisogno, insieme agli ebrei, di sanarsi dagli incubi del passato – asserisce Sierakowski quando parla della coperta lasciata dalla giovane Ryfka. In questo caso il riferimento alla giovane ebrea polacca non solo unisce le due prospettive, quella degli ebrei e quella dei polacchi, ma sovverte nuovamente il grado del riferimento. Come fa notare Katarzyna Ruchel-Stockmans (2015) nel popolare poema polacco *Ballady i Romanse* di Władysław Broniewski la figura della giovane Ryfka incarna il ruolo tragico della vittima e simbolo delle barbarie naziste, nel film della Bartana invece a raccogliere il testimone di Ryfka – la coperta che la giovane lascia nel ghetto – c'è una comunità intera che deve sovvertire il triste esito della storia.⁷⁷⁴ L'invito/appello di Sierakowski si pone sia al centro della storia polacca che di quella ebraica. Il discorso si rifà ad un incubo in cui il passato ritorna e nel quale il fruitore è obbligato a “trawl back” (frugare) facendosi spazio tra i detriti della storia. Un incubo che rimarca anche la nuova ventata di antisemitismo in Polonia⁷⁷⁵ e le responsabilità contemporanee dello stato di Israele che, a partire dalla *nakba* del 1948,⁷⁷⁶ ha continuato a creare profughi e sfollati tra i palestinesi. L'appello di *Mary Koszmary (Nightmare)* è idealmente rivolto a tutti ed assume la forma dell'anatema verso lo stato di Israele la cui politica: “scars the landscape in the name of security, seizing the land and cutting off Palestinian villagers from their schools, fields and homes”.⁷⁷⁷ Un'aggressione, quella di Israele verso i palestinesi, che ha delle pericolose similitudini con quella attuata nei secoli in Europa verso gli stessi ebrei. Yael Bartana parla di un incubo politico, quello che ha visto il primo pensiero sionista (libertario e socialista) trasformarsi da utopia in distopia autoritaria.⁷⁷⁸

⁷⁷³ Come fa notare Jacqueline Rose il verbo inglese *to stun* vuol dire stordire, far perdere conoscenza. J. Rose, *History Is a Nightmare*, in E. Narine, J. Lingwood, (a cura di), *Yael Bartana: And Y*, cit.

⁷⁷⁴ K. Ruchel-Stockmans, *Images Performing History...*, cit., p.198.

⁷⁷⁵ Il secondo capitolo della trilogia *Mur i Wieża (Wall and Towers)*, (2009) è stato distribuito nello stesso periodo in cui in Polonia è apparso il libro *Fear* (originariamente pubblicato negli Stati Uniti nel 2006) dello scrittore polacco naturalizzato americano Jan Tomasz Gross. Il libro di Gross denuncia il diffuso antisemitismo dei polacchi nei confronti di quegli ebrei che riuscirono a ritornare dai campi di sterminio dopo la fine della seconda guerra mondiale. Gross ha pubblicamente applaudito alla trilogia di Yael Bartana. In un sondaggio sull'antisemitismo in Polonia, realizzato nel 2013 dall'istituto *Homo Homini* e commissionato dalla Comunità ebraica di Varsavia si rivela che il 40,1% dei 1.250 ragazzi interpellati, di età compresa tra 17 e 18 anni, non vorrebbe avere dei compagni di classe ebrei, il 60% preferirebbe non avere un partner ebreo e il 44% non sarebbe contento di trovarsi un vicino di casa ebreo. <http://osservatorioantisemi-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2013/04/raportgz1.pdf> [03/11/2016].

⁷⁷⁶ *Nakba* è la traslitterazione latina del termine arabo *al-Nakba* che indica la sciagura, il disastro dell'esodo degli arabo-palestinesi che ebbe inizio a partire dalla guerra civile del (1947-1948) scoppiata all'indomani del *United Nations Partition Plan for Palestine* del novembre 1947 che portò alla fine del mandato britannico, allo scoppio della guerra arabo-israeliana del 1948 e alla nascita definitiva dello Stato di Israele. Gli storici e i politici delle opposte fazioni dibattono sul numero di rifugiati palestinesi a seguito della *nakba* del 1948 per ulteriori informazioni a riguardo si veda il report dell'United Nations Conciliation Commission for Palestine, *Final Report of the United Nations Economic Survey Mission for the Middle East (A/AC.25/6/Part.1)*, 28 December 1949. United Nations.

⁷⁷⁷ J. Rose, *History Is a Nightmare*, in E. Narine, J. Lingwood, (a cura di), *Yael Bartana: And...*, cit.

⁷⁷⁸ Yael Bartana (2010) afferma: “Zionism was an experiment for which I still have a huge amount of respect [...]” per

V.2.b. *Mur I Wieża (Wall and Towers)*, 2009, Yael Bartana

Il secondo capitolo della trilogia polacca, *Mur I Wieża (Wall and Towers)*, 2009⁷⁷⁹ è un video girato con tecnologia *Red Digital Cinema* e si apre con una citazione di *Mary Koszmary (Nightmare)*. Il lavoro si pone in continuità con il capitolo precedente come compimento dell'appello lanciato da Sławomir Sierakowski in cui si invitava gli ebrei a fare ritorno in Polonia. Un'invocazione raccolta da un gruppo di giovani in abiti da lavoro con lo sguardo rivolto al cielo che applaudono soddisfatti l'eco lontano del *voice off* di Sierakowski. Al termine della scena Bartana sposta immediatamente l'inquadratura sul *Pomnik Bohaterów Getta* (Monumento agli Eroi del Ghetto), eretto nel 1948 dallo scultore Natan Rapaport e dall'architetto Marek Suzin a cui si contrappone lo *stencil* con il logo che da questo momento in poi diventerà il simbolo del JRMiP.⁷⁸⁰ Sin dai primi secondi l'artista rende chiara la locazione di questo secondo capitolo della trilogia che si svolge per intero nell'area di Varsavia dove oggi sorge Muzeum Historii Żydów Polskich (Museo della Storia degli Ebrei Polacchi) nel quartiere di Muranów. Il luogo è quello dove un tempo c'era il ghetto di Varsavia distrutto dai nazisti nel maggio del 1943.

Nello specifico il video documenta la costruzione di un *kibbutz* da parte di alcune donne e alcuni uomini che parlano in ebraico. I protagonisti, una volta innalzata la torre, ricevono la visita di Sławomir Sierakowski che consegna loro la bandiera del JRMiP. I lavori si concludono idealmente nel momento in cui un uomo e una donna appendono ad uno dei muri di legno dell'edificio la fotografia che ritrae altri lavoratori mentre costruiscono un altro *kibbutz* ad Ein Gave sulle sponde del lago di Galilea.⁷⁸¹ Il video è quasi senza dialoghi anche se in alcuni frangenti si avverte il riecheggiare delle parole di Sierakowski. Gli unici dialoghi (*voice in*) sono in ebraico: l'esortazione ai compagni a terminare il *kibbutz* entro le ventiquattrore e la breve lezione di polacco per i giovani lavoratori ebrei improvvisata da una maestra all'interno del *kibbutz*. Per tutta la durata del video le immagini sono invece quasi completamente sormontate dagli inni nazionali di Polonia e Israele.

Come detto in precedenza, *Mur I Wieża (Wall and Towers)* si congiunge e risponde al discorso che Yael Bartana aveva iniziato con *Mary Koszmary (Nightmare)*. Anche in questo capitolo

poi precisare che nel tempo il sionismo è diventato “a dream-nightmare that became just a nightmare”. *A Conversation between Yael Bartana, Galit Eilat and Charles Esche* in J. Ljungberg, A. Nilsson Swedish (a cura di), *And Europe Will Be...*, cit., pp. 94-95.

⁷⁷⁹ Yael Bartana, *Mur I Wieża (Wall and Towers)* 2009, HD video, 15'.

⁷⁸⁰ Il logo presentato in questo video è la combinazione della stella di David e l'aquila d'argento simbolo della Repubblica di Polonia.

⁷⁸¹ La fotografia è del fotografo ebreo ungherese Zoltan Kluger e risale al 1937. La foto fa parte del *Jewish National Fund photo archive*.

vi è una serie di riferimenti ad eventi storici che vengono articolati visivamente a partire da una costruzione spesso paradossale dei fatti. L'edificio in legno cinto con del filo spinato e sulle cui mura perimetrali campeggia la scritta "benvenuti" in caratteri *abjad*, sorge di fronte al Monumento agli Eroi del Ghetto e oltre a richiamare architettonicamente i *kibbutz* del primo periodo sionista,⁷⁸² è, secondo Tomasz Łysak (2014), un paradossale riferimento alle strutture in legno dei campi di concentramento nazisti.⁷⁸³ In questo capitolo l'interesse dell'artista verso la produzione documentaria piuttosto che di finzione, risulta funzionale alla creazione di una serie di paradossi temporali.

Mur I Wieża (Wall and Towers) è un video che non ha una collocazione temporale ben definita: la comunità che vediamo al lavoro è vestita con abiti non contemporanei; le tecniche di costruzione sono decisamente obsolete e contrastano con alcuni strumenti di lavoro dei giorni nostri – su tutte una sega circolare elettrica sul tetto della torre e l'autocarro che porta i materiali da costruzione. A creare questo sentimento di confusione contribuiscono anche gli spettatori involontari dell'evento, ovvero quei cittadini di Varsavia che osservano lo svolgimento dei lavori e che verso il finale provano a sbirciare la costruzione terminata. Cittadini vestiti con abiti "normali" e che sembrano del tutto all'oscuro di quanto stia accadendo in quel luogo. Questa confusione tra i piani temporali si connette a una di quelle strategie del "se" che si è visto applicare anche nel capitolo precedente. In *Mur I Wieża (Wall and Towers)* è possibile individuare una serie di domande che la Bartana si pone a partire dai fatti del passato e relativamente a quei lavoratori ebrei protagonisti del video.⁷⁸⁴ Donne e uomini in costumi degli anni Trenta, che lavorano in armonia e fratellanza alla costruzione di un *kibbutz* nel quartiere Muranów di Varsavia. Nel vedere i protagonisti del secondo capitolo della trilogia non si comprende se sono davvero vivi, o se sono un'apparizione, un artificio cinematografico. Quelle donne e quegli uomini potrebbero essere degli spettri che, nonostante Sierakowski dica "[...] this is a call, not to dead but to the living" arrivano dal passato per partecipare alla costruzione della nuova Polonia.

Mur I Wieża (Wall and Towers) si riferisce idealmente alla prima colonizzazione della Palestina. Al periodo che va tra le due guerre mondiali; un tempo in cui le autorità del Mandato britannico della Palestina (1920-1948) tolleravano insediamenti da parte di piccole comunità sioniste a patto che le costruzioni fossero terminate nel corso delle ventiquattrore.⁷⁸⁵ In *Mur I Wieża (Wall*

⁷⁸² Lo stile a cui Yael Bartana si è ispirata per la costruzione del *kibbutz* a Varsavia è quello del *Homa Umigdal* (muro e torre). Edifici con muro di cinta e torre di avvistamento tipici dei primi insediamenti ebraici in Palestina e precedenti all'instaurazione dello stato di Israele. S. Rotbard, *Wall and Tower (Homa Umigdal): The Mold of Israeli Architecture*, in R. Segal, E. Weizman (a cura di), *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture*, London, Verso, 2003, pp. 39 - 56.

⁷⁸³ T. Łysak, *Artistic Interventions: From Commemorating Post-Holocaust Losses to Carving a Space for Jewish Life in Poland*, in J. W. Boyer, B. Molden (a cura di), *Eutropes: The Paradox of European Empire*, Paris, Chicago, Parisian Notebooks vol. 7, University of Chicago Press, 2014, p. 175.

⁷⁸⁴ V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag...*, cit.

⁷⁸⁵ In uno dei rari momenti di dialogo *voice in* di *Mur I Wieża (Wall and Towers)* si sente uno dei protagonisti dire: "We

and Towers) la Bartana cita esplicitamente, sia nell'estetica cinematografica che nella retorica dei gesti, il documentario *Awodah (Work)* del fotografo e regista Helmar Lerski risalente al 1935.⁷⁸⁶ I lavoratori che si vedono in *Mur I Wieża (Wall and Towers)* sono degli autentici *sabra*,⁷⁸⁷ caratterizzati da una proverbiale forza e tenacia e giunti in Polonia per infondere nuova vita al paese. Per la ricostruzione fedele dell'iconografia dei pionieri della colonizzazione della Palestina, l'artista ha fatto riferimento anche ad una serie di immagini del fotografo ebreo ungherese Zoltan Kluger.

Questo secondo capitolo della trilogia polacca è quello che più si rifà ai codici e alla retorica del cinema sovietico. Le scene di lavoro comune, i pasti e la ricreazione sembrano essere un “*remake*” dei film sovietici degli anni Venti e Trenta. Secondo Boris Groys (2012) questa impressione si rafforza anche se si prendono in considerazione i materiali poveri che vengono utilizzati nella costruzione del *kibbutz*.⁷⁸⁸ Le immagini suggeriscono, proprio come fanno i film di Dziga Vertov, che il processo di costruzione di una “nuova vita” non presuppone alcuna gerarchia né alcuna divisione del lavoro; che è piuttosto, uno sforzo egualitario, una celebrazione collettiva del processo politico, che crea un cameratismo desessualizzato tra uomini e donne.⁷⁸⁹ Anche in questo caso l'iconografia del video – gli abiti e la gestualità anacronistica dei protagonisti – contribuisce a dare corpo ad una strategia di *détournement* simile a quella già osservata in *Mary Koszmary (Nightmare)*. Bartana costruisce, in questo secondo capitolo della trilogia, l'ennesimo *reenactment* storico *sui generis* che funziona come strumento di denuncia dell'attuale condizione politica europea (Cfr. Capitolo IV.2, p. 151).

L'artista si appropria di una serie di canoni estetici provenienti da ambiti diversi – prime comunità sioniste in Palestina, cinegiornali e i documentari sovietici post-rivoluzionari, cinema di propaganda tedesco degli anni Trenta – per utilizzarli fuori dal contesto semantico di pertinenza. Se si volesse procedere ad un'organizzazione “tassonomica” di questi atti di citazione-allusione, frequenti in tutta la trilogia e molto evidenti in *Mur I Wieża (Wall and Towers)*, si dovrebbe se non altro individuare le finalità di tali ripescaggi e riusi. Da un punto di vista iconografico Yael Bartana non fruga nella storia del cinema alla ricerca di modelli positivi, piuttosto l'artista israeliana procede a una critica del presente attraverso la messa in scena di un tempo ormai definitivamente perduto. Questa nostalgia, la stessa che la porta ad affermare “I never gave up on Riefenstahl”⁷⁹⁰ è un modo

have 24 hours to build a settlement”. Y. Bartana, *Mur I Wieża, Wall and Towers* (2009), 2'.

⁷⁸⁶ Israel Schmuklerski naturalizzato Helmar Lerski è stato un fotografo e regista ebreo nato in Francia e che ha vissuto in Svizzera e in Palestina dove ha girato alcuni documentari tra cui *Awodah* (1935) che celebra i lavori dei primi coloni ebrei in Palestina. Il film documenta le tecniche di lavoro e l'organizzazione del lavoro di quello che nelle intenzioni avrebbe dovuto essere uno stato ebraico socialista.

⁷⁸⁷ *Sabra* è termine con cui si distingue le persone ebreo nate sul suolo di Israele da coloro che vi si sono trasferiti. La parola, che deriva dall'ebraico *tzabar* (fico d'India), sta ad indicare quelle persone tenaci come la pianta che è in grado di crescere e produrre frutti anche in luoghi difficili ed aridi. In merito si veda il *Nuovo dizionario ebraico-italiano/italiano-ebraico La Giuntina* alla voce *Sabra* (2006).

⁷⁸⁸ B. Groys, *Answering a Call*, in J. Lingwood, E. Nairne (a cura di), *Yael Bartana: And....*, cit.

⁷⁸⁹ Ivi.

⁷⁹⁰ G. Eilat, *A Conversation between Yael Bartana, Galit Eilat and Charles Esche* in J. Ljungberg, A. Nilsson Swedish

per esprimere sia un desiderio verso la storia che un atteggiamento costruttivo e critico al servizio del racconto per immagini in movimento. (Cfr. Capitolo IV.1, p. 139).

In *Mur I Wieża (Wall and Towers)* vi sono anche dei riferimenti interni alla stessa produzione artistica di Yael Bartana, il lavoro, infatti, si rifà per composizione, alla breve installazione video del 2007 *Summer Camp – Awodah* (2007) che a sua volta si connette al già citato lavoro di Helmar Lerski del 1935. Nel video del 2007 Yael Bartana documenta un *summer camp* in cui The Israeli Committee Against House Demolitions (ICAHD) lavora alacremente per sgomberare alcune abitazioni palestinesi distrutte dalle ruspe dell'esercito israeliano. Nell'estate del 2006 la stessa Bartana ha preso parte a una di queste azioni filmando un gruppo di volontari della ONG israeliana ICAHD composta da palestinesi, israeliani e da persone di varie altre nazionalità che, assistiti da alcuni operai edili palestinesi, stavano cercando di ricostruire un edificio nel villaggio di Anata a est di Gerusalemme.⁷⁹¹ La struttura del video anticipa quelli che saranno i modi di ripresa e di montaggio di *Mur I Wieża (Wall and Towers)*. La confusione iniziale fatta di immagini in dettaglio di macerie e calcinacci dà l'impressione che le donne e gli uomini siano in *situ* per demolire e non per ricostruire. Quanto emerge successivamente è invece una comunità unita, multietnica e transnazionale che fa proprio il sogno di uno stato sionista tollerante e inclusivo e che prova a rimediare alle demolizioni comandate dello Stato di Israele. Gli elementi che accomunano *Summer Camp – Awodah* a *Mur I Wieża (Wall and Towers)* sono sia di tipo cinematografico, la storia in entrambi i casi viene costruita come un *découpage* di immagini piuttosto che con raccordi narrativi; che di tipo politico con l'emergere della pluralità etnica della comunità delle lavoratrici e dei lavoratori. Le donne e gli uomini che costruiscono il *kibbutz* nel quartiere Muranów provengono da ogni parte del mondo e non deve confondere il fatto che l'unica lingua parlata sia l'ebraico, perché ebrei, asiatici, afroamericani, europei e arabi si ritrovano a lavorare duramente accomunati dallo stesso scopo.⁷⁹²

Nonostante *Mur I Wieża (Wall and Towers)* sembra essere l'inizio della realizzazione dell'utopia che era stata di Herzl in *Altneuland* (1902); il video lascia intendere che la storia a cui si sta assistendo è destinata ad avere un finale diverso da quello sperato. L'atmosfera di armonia e laboriosità dei *sabra* che hanno risposto all'invito di Sierakowski e che si mostrano intraprendenti come i primi pionieri ebrei in Palestina, appare essere fuori dal tempo. In questo capitolo della trilogia la Bartana “envisions a phantasmatic messianic redemption”⁷⁹³ così che la spinta propositiva che aveva contraddistinto il primo atto della trilogia è destinata a non trovare il suo compimento se non con i “fantasmi” della storia. Le immagini delle lavoratrici e dei lavoratori sono la testimonianza

(a cura di), *And Europe Will Be...*, cit, pp. 95.

⁷⁹¹ Per un'analisi di *Summer Camp – Awodah* (2007) si rimanda al contributo di Elena Marcheschi (2015). E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza...*cit., pp. 41-44.

⁷⁹² A. Azoulay, A. Ophir, *This is Not a Call to the Dead* in E. Narine, J. Lingwood, (a cura di), *Yael Bartana: And...*, cit.

⁷⁹³ T. Łysak, *Artistic Interventions: From...*,cit., p. 179.

iconica di una frattura, dell'esistenza di una profonda cesura nell'idea di continuità. La forza, lo spirito di sacrificio la laboriosità di queste donne e di questi uomini, così come il frutto del loro lavoro, sono i primi passi che i sionisti (e di riflesso anche dei protagonisti di *Mur I Wieża – Wall and Towers*) compiono verso il fallimento e la caduta del loro progetto e verso l'incubo del dispotismo. I protagonisti del secondo capitolo della trilogia sono fuori dal tempo perché, pur incarnando gli ideali positivi di un collettivismo entusiasta e produttivo, vivono nella nostra contemporaneità; in quel tempo post-socialista in cui tutto è privatizzato, ridotto a bene di consumo e in cui le lotte non superano lo scoglio dell'individualismo, diventando a loro volta oggetto di *merchandising* e marketing.⁷⁹⁴ La scelta dell'artista di mantenere un'attitudine documentaristica fa sì che la produzione di *Mur I Wieża (Wall and Towers)* non venga immersa in un contesto storicamente omogeneo e/o in un *setting* scenico da film storico. Yael Bartana lascia che la vita di Varsavia interagisca con le immagini del video creando uno squilibrio tra i piani temporali della realtà e della rappresentazione. Ecco quindi che il *kibbutz* non richiama l'utopia socialista dei padri del sionismo, ma evoca i campi di concentramento, così come le torri di avvistamento e il muro con filo spinato spostano l'attenzione sulla mastodontica barriera di separazione voluta dallo stato di Israele per dividere i territori della Cisgiordania dalla parte araba della Palestina. La costruzione dell'insediamento diventa quindi il primo passo verso la dissoluzione violenta degli ideali utopici del JRMiP che si compirà in *Zamach (Assassination, 2011)*. Il secondo capitolo della trilogia prepara inconsciamente chi guarda, al fallimento dell'intero progetto politico.

V.2.c. *Zamach (Assassination)*, 2011, Yael Bartana

L'ultimo capitolo della trilogia polacca, *Zamach (Assassination, 2011)*⁷⁹⁵ è girato con tecnologia *Red Digital Cinema* ed è stato supportato economicamente da diversi committenti internazionali, potendo contare su di un budget di produzione molto più ampio rispetto a quello dei due capitoli precedenti.⁷⁹⁶ Il video si apre con un'inquadratura ottenuta con camera in soggettiva dal punto di vista della bara chiusa nel carro funebre; la bara è quella di Sławomir Sierakowski e sta per

⁷⁹⁴ B. Groys, *Answering a Call...*, cit.

⁷⁹⁵ Yael Bartana, *Zamach (Assassination)*, 2011. RED trasferito in HD video, 35'.

⁷⁹⁶ *Zamach (Assassination, 2011)* è stato realizzato grazie al supporto di Artangel, Outset Contemporary Art Fund, Louisiana Museum of Modern Art, The Netherlands Foundation for Visual Arts, The Netherlands Film Fund e dalla Zachęta National Gallery of Art.

essere portata a spalla all'interno del Pałac Kultury I Nauki dove il corpo del leader del JRMiP verrà esposto al pubblico per l'ultimo saluto. Prima che una folla ordinata si riversi a rendere omaggio alla salma di Sierakowski, una donna incorniciata da una luce eterea si incammina verso il feretro. Il corpo dell'uomo riposa in una bara scoperta, la donna intravista in precedenza si rivela essere la Rivka a cui il politico si era rivolto nel discorso/appello di *Mary Koszmary (Nightmare)*.⁷⁹⁷ Dopo che i protagonisti hanno salutato il corpo senza vita del leader del JRMiP, le prime persone iniziano a radunarsi all'esterno dell'edificio. La *voice off* che racconta la sua vicenda personale è quella di Rivka che in precedenza si era intravista all'ingresso del Pałac Kultury I Nauki. La folla venuta per salutare per un'ultima volta Sierakowski si è radunata di fianco dell'edificio del Muzeum Historii Żydów Polskich, nel luogo dove nel capitolo precedente era sorto il *kibbutz*. Tra la gente vi sono persone che indossano magliette con gli slogan del JRMiP e sventolano bandiere polacche ed europee. Dall'alto viene calato mediante una gru il monumento celebrativo dedicato a Sierakowski. La statua richiama lo stile *naïve* delle sculture dei dittatori novecenteschi⁷⁹⁸ e viene posizionata di fianco ad un palco al cui centro vi è un podio. Da quel palco alcuni oratori lanceranno il loro messaggio di cordoglio per la morte di Sierakowski. Dana, la moglie di Sławomir, parla in ebraico e rievoca gli ultimi momenti di vita prima dell'attentato, quando Sierakowski, di fronte ad un quadro di Bruno Schulz alla mostra *Chosen* nella Zachęta Art Narodowa Galeria Sztuki, è stato raggiunto da tre colpi di arma da fuoco. Sul palco si susseguono la curatrice e storica dell'arte polacca Anda Rottenberg; l'illustratrice israeliana Alona Frankel; il giornalista israeliano Yaron London e due giovani membri del JRMiP che chiudono i discorsi di commemorazione parlando in inglese e citando il manifesto del movimento. Il video si chiude con gli stessi *scout* che in *Mary Koszmary (Nightmare)* avevano acclamato Sierakowski nello stadio vuoto e che in questo ultimo episodio si preparano ad una veglia notturna ai piedi del monumento dedicato al defunto leader del JRMiP.

Da un punto di vista della modalità enunciativa anche questo ultimo capitolo può considerarsi un lavoro improprio di *reenactment* storico in cui si nasconde un gran numero di riferimenti impliciti ad accadimenti e fatti storico politici connessi al passato della Polonia. *Zamach (Assassination)* richiama implicitamente l'omicidio del presidente polacco Gabriel Narutowicz vittima di un attentato il 16 novembre 1922 proprio mentre era in visita alla Zachęta Art Narodowa Galeria Sztuki. All'epoca l'uccisione del leader di destra cambiò sensibilmente il clima politico della nazione e secondo molti fu la conseguenza diretta dalla campagna denigratoria rivolta a Narutowicz che da più parti veniva accusato di essere un massone e nemico della Polonia.⁷⁹⁹ Anche in questo

⁷⁹⁷ In Y. Bartana, *Mary Koszmary (Nightmare)* 1' la trascrizione riportata è quella di Rifke, mentre in *Zamach (Assassination)* 8' la trascrizione riportata è quella di Rivka.

⁷⁹⁸ Pantenburg dice che la statua "looks like an ironic, kitsch version of the manifestations of socialist or fascist personality cults". V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag: Yael Bartana,...*, cit.

⁷⁹⁹ T. Łysak, *Artistic Interventions: From...,* cit., p. 175.

capitolo i luoghi scelti dalla Bartana sono carichi di significati simbolici. Nelle prime sequenze di *Zamach (Assassination)* si vedono i giovani che nel capitolo precedente avevano lavorato alla costruzione del *kibbutz*, portare a spalla la bara di Sławomir Sierakowski sin dentro la sala congressi del palazzo della cultura a Varsavia. La scelta dell'artista di collocare il feretro nella sala congressi non è casuale, infatti, quello è stato il luogo dove il Partito Operaio Unificato Polacco era solito riunirsi annualmente e dove nel 1990 venne sciolto definitivamente. In precedenza si è evidenziato come il palco da cui gli oratori lanciano gli ultimi saluti a Sierakowski venga posto nei pressi del Muzeum Historii Żydów Polskich ma a ben vedere anche questo luogo, oltre alle suggestioni connesse ai luoghi della memoria dell'Olocausto, risulta essere significativo anche per la storia recente della Polonia. Da piazza Piłsudski (piazza adiacente al museo), infatti, il papa polacco Giovanni Paolo II celebrò messa nel 1978; un episodio che da molti viene considerato come lo spartiacque nella storia del comunismo europeo, con l'inizio della dissoluzione del blocco sovietico. Una serie di richiami che quindi, pur non esplicitamente, invocano la fine e la dissoluzione di una fase storica e di una stagione politica.

Il terzo capitolo della trilogia è quello che più di ogni altro mostra una precisa collocazione temporale. La vicenda si svolge ai giorni nostri, in una Varsavia contemporanea e in un tempo – il tardo-capitalismo – in cui ogni messaggio e/o proposta politica è stata banalizzata dagli strumenti del mercato globale. L'artista nel rappresentare la folla radunatasi per commemorare il leader scomparso, descrive in maniera documentaristica le suggestioni della realtà e rielabora visivamente quello che potrebbe essere un raduno politico contemporaneo. Bartana descrive (denota) visivamente la folla dei simpatizzanti attivisti mediante un'operazione di costruzione ipotetica di quelle che potrebbero essere le caratteristiche di una moltitudine di persone contraddistinte da un'"immagine coordinata"⁸⁰⁰ piuttosto che dall'"indottrinamento" politico. Queste persone sono uomini e donne del nostro tempo, indossano magliette con degli *slogan* che appartengono al *framework* del JRMiP e stringono cartelli e bandiere che non si rifanno a nessuna iconografia politica del passato, ma che al contrario sembrano esseri stati ideati e prodotti in serie da qualche oscuro ufficio di *merchandising*. Le persone che partecipano alle esequie e alle celebrazioni in piazza Piłsudski sono parte di una folla che è espressione di una rappresentazione politica che rinnega il suo passato ideologico, sentito oggi come colpa collettiva da cui è necessario prendere le distanze.

Da un punto di vista cinematografico *Zamach (Assassination)* chiude la trilogia non solo perché ne rappresenta il capitolo finale, ma anche perché risolve alcune delle linee di racconto aperte nei capitoli precedenti. Il terzo capitolo della trilogia polacca si apre con un'inquadratura in soggettiva dal punto di vista della bara chiusa nel carro funebre, la composizione assomiglia ad un sipario calato

⁸⁰⁰ L'immagine coordinata è la modalità con la quale aziende, enti, società si presentano al pubblico, ai loro clienti.

su di un palco e rimanda implicitamente alla fine della vicenda del JRMiP. La struttura di *Zamach (Assassination)* si sviluppa intorno al corpo del leader, figura che appare in un primo momento in forma di cadavere, una salma verso cui convergono tutte le azioni e successivamente in forma di scultura. La presenza di Sierakowski grava sull'umore del movimento politico sino a che, nella seconda parte del video, la dimensione fisica del leader scompare del tutto per lasciare spazio all'eredità culturale dell'uomo materializzatasi nel manufatto. In presenza della statua tutti gli oratori tengono il loro discorso, leggendo e interpretando il pensiero di Sierakowski. Da un punto di vista extra-filmico, il racconto della morte del leader rappresenta da un lato un punto di cesura di un possibile processo politico avviatosi con l'appello del primo capitolo della trilogia, ma dall'altro simboleggia il passaggio di consegne dell'iniziativa politica nelle mani del JRMiP.

Nel 2012 – un anno dopo la distribuzione di *Zamach (Assassination)* – Bartana organizzerà il primo congresso del JRMiP a Berlino. Con il congresso diviene evidente come la morte finzionale del leader sia un atto dovuto, un passaggio naturale di consegne. L'artista tenta per l'ennesima volta di articolare i fatti della narrazione in modo da poter passare dal regime della finzione a quello della realtà. L'invocazione del capitolo finale della trilogia polacca rappresenta un simbolico passaggio del testimone. Gli intenti politici del JRMiP proclamati in *Mary Koszmary (Nightmare)*, messi in atto in *Mur I Wieża (Wall and Towers)* e colpiti violentemente in *Zamach (Assassination)*, vengono lasciati in eredità allo spettatore con lo scopo di avviare un'ipotetica e/o possibile azione politica. A questa interpretazione può essere aggiunta anche un'altra ipotesi, ovvero, quella che vede l'artista come ricercatrice (Cfr. Capitolo I.4 nota 95) che pone al centro della sua indagine il movimento politico come entità. Bartana avrebbe potuto voler disegnare la parabola storica della nascita, ascesa e morte di un movimento politico con le sue qualità peculiari, i suoi difetti e le sue contraddizioni. Avrebbe quindi potuto voler costruire questa ricerca fuori dalla riproposizione storica lineare ma mediante una narrazione fatta per contrasto.

Un dato che emerge a partire dalla ricorrenza di alcuni elementi che stridono tra loro è la funzionalità delle scelte operate dall'artista che prova a disegnare un percorso narrativo costruito per opposti. Sintatticamente l'intera trilogia si struttura mediante un'associazione per contrasto. Questo atteggiamento emerge sin dal primo capitolo in cui ad un'orazione che invita alla fratellanza e alla tolleranza fa da contraltare la figura “forte” del personaggio – il protagonista Sierakowski – che incarna in sé gli stereotipi del politico autoritario. Cosa che accade anche nel secondo capitolo in cui l'applicazione effettiva dell'appello di *Mary Koszmary (Nightmare)* produce nei fatti l'occupazione di uno spazio fisico nella città di Varsavia da parte di una piccola comunità sionista piuttosto che l'auspicata “revisione” del concetto di identità ebraica proclamata nel capitolo precedente.

Ogni capitolo della trilogia, dalla costruzione del *kibbutz*, alla solennità del funerale del

leader è connotato da un numero notevole di simboli nazionalistici (polacchi e sionisti). La narrazione visiva evoca quindi un'estetica politica *top-down* e richiama alla memoria un'immagine di giudaismo tutt'altro che libertario e universalista, ma piuttosto protezionista e vicino ai canoni estetici dei paramilitari di Haganah.⁸⁰¹ La presenza di Yaron London in *Zamach (Assassination)* rimarca quanto sia necessario per lo stato di Israele una difesa armata della sua sopravvivenza, infatti, nelle prime sequenze del video il giornalista disegna nel *guestbook* un ebreo con pistola di fianco alla scritta "Never Again" per poi pronunciare nel finale un discorso dai toni militaristici. In contrasto a tutto ciò l'artista insiste su di una magniloquente retorica socialista che può essere letta come invito concreto all'azione politica, in opposizione all'attitudine personalistica e individualistica del tardo capitalismo. Queste posizioni antitetiche contribuiscono alla creazione di una contraddittoria narrazione visiva che spinge lo spettatore ad approcciarsi al racconto in maniera estremamente libera (Cfr. Capitolo III.2. p. 103).

Tutto il progetto confonde o sfuma i limiti che esistono tra realtà e finzione. L'intera trilogia, infatti, pur proponendosi come un prodotto di *fiction*, non è avulsa dall'attualità, anche perché non tutto quel che viene mostrato o sottinteso nella narrazione è per forza immaginario.⁸⁰² Attraverso la caratterizzazione del protagonista principale e mediante una serie di rimandi storico politici, Yael Bartana presenta, in maniera più o meno diretta, delle idee sul mondo reale. La stessa commemorazione finale mescola personaggi reali che parlano delle loro vicende reali e protagonisti di finzione come la moglie di Sierakowski o i giovani attivisti del JRMiP. Provocatoriamente Sierakowski – nella veste di vero uomo politico – ha dichiarato che l'odierna Polonia è la realizzazione del sogno di Hitler: uno stato unico, con una sola etnia con una sola religione, una nazione in cui la negazione dell'altro è la vera forma antistorica.⁸⁰³ Le posizioni di Sierakowski e della Bartana hanno attirato critiche all'artista e alla trilogia⁸⁰⁴ e hanno contribuito a ingarbugliare la

⁸⁰¹ Haganah è il nome di un'organizzazione paramilitare ebraica attiva in Palestina durante il Mandato britannico (1920-1948). L'haganah fu successivamente integrata dalle Forze di Difesa Israeliane.

⁸⁰² Jacques Lacan descrive il registro dell'immaginario come l'ordine della rappresentazione in cui ognuno costruisce il proprio modo di stare al mondo in rapporto all'immagine con cui il soggetto si identifica. Secondo Lacan l'io si costituisce sulle rappresentazioni immaginarie che lo riguardano e queste rappresentazioni non si producono casualmente ma nel rapporto che il soggetto intrattiene con le figure fondamentali della sua vita, con i suoi "altri". J. Lacan, *Scritti*, Torino Einaudi, 1974, p. 50

⁸⁰³ <http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/65-where-everyone-was-invited-art-in-the-streets-and-%20the-humanization-of-warsaw> [06/11/2016].

⁸⁰⁴ Le critiche più accese sono state quelle del ministero della cultura dello stato di Israele che, da quanto riporta il mensile israeliano "Haaretz" ha disertato la presentazione del progetto alla 54th Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia del 2011. Altre critiche sono giunte invece dalla stessa comunità ebraica di Varsavia i cui leader hanno da prima denunciato una mancanza di coinvolgimento e successivamente hanno mostrato timore verso alcune azioni (la costruzione di un *kibbutz* a Varsavia) e alcuni slogan (il ritorno di 3.300.000 "immigrati" ebrei) che a loro parere potevano essere letti come un'aggressione e trasformarsi in una minaccia per la stessa comunità degli ebrei polacchi. Per una ricostruzione della vicenda si veda: E. Lehrer, M. Waligórska, *Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, "East European Politics and Societies and Cultures", vol. XX, n. X, 2013, pp. 25-26.

questione relativa alla natura del progetto politico del JRMiP, non chiarendo se il programma del JRMiP fosse parte di un reale impegno politico o una semplice finzione artistica.⁸⁰⁵ Un progetto che si muove tra quelle che sono le possibilità e i limiti della politica, tra i concetti di nazionalismo e internazionalismo ed in cui i limiti della storia vengono superati di continuo mediante una narrazione volutamente fuori dagli schemi. Nella trilogia polacca la giustapposizione di un'utopia impossibile (il ritorno di oltre 3 milioni di ebrei in Polonia) con la sobria politica sionista (quella che costruisce e difende ciò che ha costruito) rende possibile una narrazione intertestuale e intericonica (Cfr. Capitolo II.3, p. 68). Un racconto in cui lo scambio tra i contenuti, i protagonisti, i luoghi e le strategie formali prese a prestito dall'estetica di propaganda degli anni Trenta contribuisce a dare corpo ad una ricostruzione storica estremamente originale. Il cui scopo non è più (solo) la riproposizione dei fatti storici, ma la ricerca di quelle utopie e di quei moti che hanno ispirato uomini e donne e che hanno reso possibile che gli eventi di ieri siano oggi parte della storia.

V.3. *Marxism Today (prologue)*, 2010, Phil Collins

Marxism Today (prologue) (2010)⁸⁰⁶ dell'artista britannico Phil Collins affronta la narrazione della teoria e della prassi marxista mediante il racconto personale del trauma successivo alla caduta del muro di Berlino in un momento di forte pervasività del capitalismo globale.⁸⁰⁷ Il video di Phil Collins si appropria del nome della rivista britannica "Marxism Today", pubblicata tra il 1957 e il 1999, assimilandone in qualche modo intenti e metodi di indagine culturale. Nel *climate* in cui si

⁸⁰⁵ In merito a questa confusione vi è un episodio che Erica Lehrer e Magdalena Waligórska raccontano nel loro saggio *Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past* (2013). Durante il primo convegno del JRMiP tenutosi a Berlino nel 2012, una donna, considerevolmente eccitata per quanto stava accadendo, aveva chiesto alla Bartana in che modo avrebbe potuto prendere parte al progetto, ma l'artista forse presa dagli impegni dell'organizzazione, le aveva risposto lapidariamente: "I'm sorry. It's not real." Ibid. p. 26.

⁸⁰⁶ Phil Collins, *Marxism Today (prologue)*, 2010. HD video, 35'.

⁸⁰⁷ Di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici su *Marxism Today (prologue)* (2010): W. Oliver, *Phil Collins' Marxism today*, "Dazed Digital", Febbraio 2010; J. Stuart, *Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins*, "The Guardian", n. 6, Febbraio, 2010; G. Kollektiv, *Phil Collins: London*, "Art Paper", May-June 2010, pp. 46-47; K. Rittenbach, *Phil Collins*, "Frieze", May 2010; M. Faguet, *Sympathy Is a Bridge for Ideology: Phil Collin's Adventures in Marxism*, "Afterall", n. 27, 2011; C. Dabrowski, *'Videosphere' is art in motion at Albright-Knox*, "Buffalo News", 21 July 2010; M. E. Vetrocq, *Eastern Promises: The New Museum Gets Post-Soviet with 'Ostalgia'*, "ARTINFO.com", 22 July 2010; S. Boynik, N. A. Hilde, H. Stian, S. van der Ley, (a cura di), *I Wish This Was A Song: Music in Contemporary Art*. Catalogue, Nasjonalmuseet for Kunst, Oslo 2012, pp. 122-123; N. Ilić, *The Mystique of Education in the Age of Big Brother*, "Camera Austria", n. 123, 2013, pp. 25-36; T. Macri, *Politics/Poetics*, Milano, postmediabookss, 2014, pp.141-146. V. Estremo, *La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista: Marxism Today (prologue)*, "Cinergie" n. 8, November 2015.

sviluppa la narrazione di *Marxism Today (prologue)* si tiene in considerazione il sentimento di scetticismo nei confronti del capitalismo globale emerso dopo l'11 settembre e consolidatosi con la crisi finanziaria e la recessione economica del 2008. L'artista mostra la necessità di problematizzare il trionfalismo del sistema capitalistico – successivo alla disfatta del blocco sovietico – e di muovere una critica al concetto stesso di “progresso”.

Marxism Today è un progetto non ancora conclusosi,⁸⁰⁸ nel cui prologo si affronta la narrazione storico-sociale delle vicissitudini personali e professionali di ex insegnanti della dottrina marxista-leninista provenienti dall'Ex Repubblica Democratica Tedesca.⁸⁰⁹ Il lavoro di Collins ha avuto inizio con la pubblicazione di un annuncio su diversi quotidiani tedeschi in cui l'artista chiedeva di poter entrare in contatto con chiunque avesse ricoperto il ruolo di docente di marxismo-leninismo durante il periodo della DDR, al fine di chiedere loro la disponibilità a ripetere delle lezioni su quelle che erano state le loro materie di insegnamento. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale e con la separazione della Germania, il programma di insegnamento della dottrina marxista e leninista divenne fondamentale nella DDR non solo come forma di indottrinamento, ma anche come reazione al passato nazista della nazione. Dopo una serie di interviste Collins aveva selezionato tre donne tedesche.⁸¹⁰ Nel montaggio finale del video le protagoniste sono quattro, alle insegnanti Petra Mgoza-Zeckay, Andrea Ferber e Marianne Klotz, si è aggiunta Ulrike Klotz un'ex atleta della nazionale femminile di ginnastica artistica e figlia di Marianne.

Ogni intervista inizia con un'assolvenza che regola il passaggio graduale dallo schermo nero alle immagini delle protagoniste, ognuna di queste immagini nere è sormontata dalla *voice off* delle donne intervistate. Collins sceglie di ambientare le conversazioni con le ex insegnanti all'interno di ambienti familiari, intervallando ogni sequenza con dei materiali di *footage*.⁸¹¹ L'artista chiede alle protagoniste di raccontare le loro vicende biografiche a partire dalla riunificazione della Germania, ovvero dal momento in cui il sistema scolastico della Repubblica Federale ingloba quello della

⁸⁰⁸ Al prologo del progetto ha fatto seguito il video *Use! Value! Exchange!* (2010). In questa seconda fase del progetto Phil Collins offre la possibilità agli insegnanti intervistati nella prima parte, di mettere a disposizione le loro conoscenze e di ripetere le lezioni di marxismo-leninismo per gli studenti di economia di oggi. In *Use! Value! Exchange!* la protagonista è Andrea Ferber che, dopo *Marxism Today (prologue)* ha reinterpretato se stessa come insegnante di marxismo-leninismo. L'esperimento, iniziato a Berlino presso la Hochschule für Technik und Wirtschaft sotto forma di seminario prende in esame alcuni libri del Capitale di Karl Marx. Alla parte teorica si sovrappone la parte visiva con il *footage* dello spostamento delle statue di Karl Marx dal centro storico di Berlino.

⁸⁰⁹ Da questo momento DDR.

⁸¹⁰ Phil Collins ha incontrato oltre 60 insegnanti che avevano risposto all'appello da lui lanciato sulle pagine di alcuni quotidiani tedeschi, ne ha intervistati 10 per poi sceglierne 3. Collins sostiene di aver selezionato le protagoniste di *Marxism Today (prologue)* sulla base delle loro vicende personali e in funzione della storia che aveva intenzione di raccontare. P. Collins, *A place for reflection. Political, questioning art film is a vital but threatened form*, “New Statesman” May 12, 2011. <http://www.newstatesman.com/film/2011/05/art-british-gallery-germany> [28/11/2016].

⁸¹¹ In *Marxism Today (prologue)* Phil Collins utilizza materiale di *film footage*, di *footage* televisivo e materiali d'archivio familiari come le foto e i documenti di famiglia. Tutto il materiale proviene dagli archivi delle famiglie intervistate e dai seguenti archivi: Bildwerfer, Deutsches Rundfunkarchiv DRA e Progress Film-Verleic GmbH.

Repubblica Democratica, sollevando di fatto le intervistate dall'incarico. Nell'opinione pubblica occidentale i momenti successivi al crollo del muro e l'avvio del processo di riunificazione vennero immediatamente celebrati come fondamentali per la costruzione di una nuova Germania democratica basata sulla difesa dei valori di inclusione sociale. Phil Collins ha voluto concentrare la sua attenzione proprio sul periodo storico successivo alla caduta del Muro di Berlino con l'intenzione di portare alla luce una serie di problematiche connesse al processo di riunificazione tedesca.

Lo storico inglese Richard Evans, a pochi mesi dalla riunificazione, denunciava, sulle pagine della rivista "Marxism Today" (1991), come la riunificazione tedesca stesse prendendo le sembianze di una sorta di "colonizzazione", all'aggressione economica della parte orientale del paese si associava una revisione radicale della vita quotidiana e lo smantellamento di istituzioni culturali importanti come centri di ricerca, istituti universitari e case editrici.⁸¹² Durante la *Deutsche Wiedervereinigung* furono prese, insieme ad alcune misure economiche vantaggiose per i cittadini dell'ex Germania Est,⁸¹³ delle decisioni politiche che ebbero un immediato effetto sociale. Nell'ambito dell'educazione vi furono dei tagli agli enti scolastici e universitari e una riforma strutturale dei programmi di studio, con l'eliminazione dell'insegnamento del marxismo-leninismo. Evans sottolinea come, in Germania, il processo di marginalizzazione del marxismo-leninismo avviatosi negli anni Novanta possa trovare un parallelo nella storia tedesca solo con quel che accadde al nazismo dopo la fine del terzo Reich.⁸¹⁴

Nel lavoro di Phil Collins l'appendice *prologue*, apposta al titolo, ribadisce che il video parla del passato. Le unità di contenuto formalizzate nel lavoro di Collins sono organizzate in un discorso in cui le interviste agli insegnanti coesistono con delle citazioni⁸¹⁵ in modo da creare una relazione di similarità e differenza tra le parti. A sequenze che simulano il discorso giornalistico nel mondo finzionale vanno, infatti, a sommarsi dei materiali di *footage* privato, televisivo e cinematografico. Le citazioni inserite in *Marxism Today (prologue)* se da un lato richiamano il passato della DDR, dall'altro lato rappresentano un "impulso" al dibattito politico contemporaneo.⁸¹⁶ L'artista pianifica

⁸¹² R. Evans, *Germany's Morning After*, "Marxism Today", June, 1991, p. 23.

⁸¹³ Il 18 maggio 1990 fra i rappresentanti della DDR e quelli della BRD venne stipulato l'accordo monetario denominato Währungs Wirtschafts und Sozialunion, il quale prevedeva che dal 1° luglio successivo il marco della DDR fosse convertito alla pari per salari, prezzi e depositi bancari fino a 4000 marchi a persona. Somme superiori di depositi, debiti aziendali e affitti di case a un tasso 2:1 (2 marchi DDR per 1 marco BDR), mentre il "denaro speculativo", acquistato poco prima dell'unificazione, a un tasso di 3:1. P. Bofinger, *The German Monetary Unification (GMU): Converting Marks to D-Marks* "Review", issue July, 1990, pp. 17-36.

⁸¹⁴ Ivi.

⁸¹⁵ La citazione è la relazione di compresenza per eccellenza tra due testi; essa rende visibile l'inserzione di un testo in un altro ed è evidenziata con dei segni grafici. Da un punto di vista semiotico il meccanismo della citazione è stato studiato approfonditamente da Antoine Compagnon (1979) che fornisce una fenomenologia della citazione in cui accentua l'aspetto soggettivo dell'atto di citare definendolo come "un énoncé répété et un énonciation répétante". A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

⁸¹⁶ Compagnon sostiene che l'azione del citare ha la capacità di "[...] far passare dal riposo all'azione. I significati del verbo [citare] sono in quest'ordine: primo, far venire, chiamare (da cui l'accezione giuridica di 'ordine di

questa relazione tra passato e presente al fine di produrre una disarticolazione o una storia a “zig zag”, come sostiene Roland Barthes (1967),⁸¹⁷ e offre la possibilità di saltare tra i piani temporali approfondendo le vicende dei protagonisti del video.

Marxism Today (prologue) è strutturato in modo tale da poter contenere sia le vicende professionali che quelle personali dei protagonisti in una formazione narrativa sottile che da un lato evoca (senza esplicitare) il collasso del regime comunista e da un altro sottolinea lo svilimento delle figure professionali delle intervistate. Il lavoro di Collins mostra in che modo le microstorie dei protagonisti possano essere sintomatiche di un intero strato sociale e di un determinato periodo storico (Ginzburg, 1976) (Cfr. Capitolo I.4, p. 38). La storia della Germania Est appare come sostituita dalla storia della potenza coloniale della Germania Ovest in un processo che solo istituzionalmente e politicamente può essere definito di unificazione ma che, di fatto, assume la conformazione di un accorpamento. Collins mette in relazione l'evento del crollo del Muro di Berlino con i racconti personali dei protagonisti.

Marxism Today (prologue) si apre con la testimonianza di Petra Mgoza-Zeckay, insegnante di marxismo-leninismo per gli studenti di medicina alla Karl Marx Universität. Petra, alla presenza delle figlie, parla del 1989 evocando simultaneamente la scomparsa del proprio Paese e dell'ex marito, uno studente tanzaniano che decise di togliersi la vita nel Maggio del 1989 dopo aver vissuto gravi problemi legati al proprio visto di permanenza in Germania. La costruzione filmica del racconto di Petra Mgoza-Zeckay è intervallata da alcuni materiali d'archivio e fotografie di famiglia che coadiuvano iconicamente la testimonianza della donna. Dopo l'intervista a Petra Mgoza-Zeckay il registro composito della narrazione di Collins appare sempre più evidente con l'inserimento di un estratto del film *Kontakt* (1968) del regista tedesco Götz Oelschlägel. In questa prima parte del video il montaggio segue una forma associativa per analogia che lega e differenzia la parte riguardante Petra Mgoza-Zeckay con il *footage* di *Kontakt*. Il brano citato si apre con un pannello che a sua volta riporta una citazione di Lenin che incoraggia gli insegnanti a stimolare gli studenti verso una elaborazione critica del comunismo e a non imporre proverbi e precetti morali.⁸¹⁸ Collins sottolinea il ruolo degli insegnanti di marxismo-leninismo all'interno della DDR e la *voice-over* di *Kontakt*, suggerisce che “das sympathy ist eine brücke für ideology”.⁸¹⁹ La classe viene filmata durante lo svolgersi di una

comparazione’); secondo, eccitare, provocare; infine, nel lessico militare, segnalare azioni meritevoli. In ogni caso, è in gioco una forza, quella che dà l'impulso.” A. Compagnon, *Il lavoro della Citazione* in G. Guagnellini, V. Re, (a cura di), *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipo libri, 2007, p. 98.

⁸¹⁷ R. Barthes, *Il discorso della storia*, cit., p. 138.

⁸¹⁸ In questo caso si è di fronte ad una citazione che contiene a sua volta un'altra citazione testuale: “Erziehung der kommunistischen Jungen draht nicht darin bestehen, daß man ihr no allen möglichen Redensarten und Sittlichkeitsregeln kommt... Unsere Schule soll die jugend befähigen sich selbständig kommunistisch Anschauungen zu erarbeiten” W. I. Lenin, *Aus: Die Aufgaben der Jugendverbände*, in *Werke. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 31*, Berlin, Dietz Verlag, 1966, p. 276-277.

⁸¹⁹ “la simpatia è un ponte per l'ideologia” (traduzione mia).

discussione critica e appare chiaro come Götz Oelschlägel si sforzi di sottolineare l'importanza del ruolo dei docenti di marxismo-leninismo nel ricucire la frattura generazionale apertasi fra gli studenti e le autorità di regime dopo i fatti della primavera di Praga (1968).⁸²⁰ Il dibattito tra i giovani scolari invitati dal docente a riflettere sul concetto di *Ausbeutung* (sfruttamento) segue consequenzialmente le parole di Petra Mgoza-Zeckay con un raffronto parallelo, tra le condizioni di vita e di lavoro nelle due Germanie in cui l'Occidente diventa il mitico spazio dell'ignoto, come sostiene Boris Groys (2015),⁸²¹ a cui gli studenti guardano con ammirazione e sospetto. Collins decide di far sormontare parte della discussione dalla musica extradiegetica della colonna sonora composta da Lætitia Sadier e Nick Powell. Il suono annulla la narrazione dialogica e si dilunga sino alla fine della scena che non si risolve con un'asserzione verbale, ma altresì con un gesto frutto del dialogo coperto dal suono della colonna sonora. Nell'ultima parte della scena, infatti, una delle studentesse si alza dal suo banco, percorre la classe e cancella il punto interrogativo tracciato di fianco alla parola *Ausbeutung*.

L'alternanza tra intervista e materiale di *footage* si ripropone anche per le sequenze riguardanti la testimonianza di Andrea Ferber e la clip del programma televisivo *Von Pädagogen für Pädagogen*.⁸²² Andrea Ferber è l'unica delle intervistate che parla in lingua inglese; il suo racconto inizia con la narrazione della sua esperienza personale di insegnante alla Hochschule für Ökonomie Bruno Leuschner. Ferber addottoratasi nel marzo 1990 con una ricerca riguardante le teorie neo-liberali sulla disoccupazione, parla dei motivi per cui il marxismo, anche dopo la caduta del muro e anche in ambito finanziario, rimanga per lei un valido metodo epistemologico. Una volta acquisito un metodo critico, dice la Ferber, non vi è regalo più grande che si possa ricevere. Il colloquio con Andrea Ferber ha un timbro esplicitamente politico se paragonato alle restanti conversazioni; la donna esprime chiaramente la sua posizione critica rispetto al processo di riunificazione, ammettendo di aver avuto delle difficoltà ad accettare mentalmente il nuovo atteggiamento della Germania Ovest.⁸²³ All'intervista con Andrea Ferber fa seguito il brano tratto da *Von Pädagogen für Pädagogen*. Nel reperto di *footage* televisivo vi è il professore Günter Pippig il quale, esasperando la retorica di regime, spiega l'importanza dell'educazione obbligatoria. Le parole del professore si assopiscono gradualmente sino ad essere sostituite dal suono acuto di un vibrafono e di una tastiera, per poi ritornare nella parte finale del discorso in cui il docente affronta il rapporto tra la necessità dell'insegnamento e i modi di apprendimento degli scolari. Il professore sottolinea come sia

⁸²⁰ M. Faguet, *Sympathy Is a...*, cit. p. 5.

⁸²¹ B. Groys, *Memories of Hybrid Communism*, in M. Scotini (a cura di), *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*, Berlin, Sternberg Press, 2015, p. 91.

⁸²² "Dagli educatori per gli educatori" (traduzione mia).

⁸²³ Andrea Ferber dice: "[...] mentally I could have adjusted quickly... to be frank, I must say if only West Germany could have permitted. But you know when you live in an atmosphere where entire life is just a mistake, you have to say sorry for having lived in East of Germany" P. Collins, *Marxism Today (prologue)*, 2010, 18'.

fondamentale per i docenti ascoltare e assecondare le richieste degli studenti, le loro aspirazioni e le loro inclinazioni. In questo caso le scelte di montaggio di Collins creano un'associazione per contrasto in cui la marcata differenza tra Andrea Ferber e Günter Pippig produce una correlazione che porta gli spettatori a considerare l'importanza dell'educazione marxista.

L'ultima parte del video è dedicata a Marianne e Ulrike Klotz, madre e figlia e rispettivamente ex-insegnante di economia politica ed ex ginnasta professionista della nazionale olimpica della DDR. Marianne dopo la riunificazione è stata impiegata in un'agenzia matrimoniale, mentre Ulrike racconta delle difficoltà per un'atleta professionista nel ritrovarsi in una vita ordinaria dopo anni di allenamenti fisici intensivi. Il conflitto fisico di Ulrike porta l'ex ginnasta a dichiararsi prigioniera di un corpo di cui non conosceva la vera natura. Alle parole di Ulrike si alternano diversi documenti privati come le fotografie della giovane atleta e le immagini televisive della donna impegnata a rilasciare interviste o ad eseguire degli esercizi ginnici. Phil Collins insiste sulle immagini dei Giochi Olimpici Estivi di Seul 1988 a cui Ulrike aveva preso parte ripetendo, in un *loop* rallentato della durata di 35 secondi, una delle scene in cui l'atleta fallisce la presa dell'attrezzo durante l'esecuzione del volteggio. Dalle immagini di Seul e dalle parole di Ulrike, Collins passa a quelle del festival della ginnastica e dello sport di Leipzig del 1983. Anche in questo caso il brano di *footage* viene accompagnato dai suoni extradiegetici della colonna sonora originale. La scena finale di *Marxism Today (prologue)* viene contratta nel tempo mediante un'accelerazione delle immagini; espediente che favorisce da un lato l'uscita dal video e dall'altro accentua gli effetti cromatici degli esercizi ginnici che celebrano l'unione tra stato e società socialista che la storica Mary Fulbrook ha definito "participatory dictatorship".⁸²⁴ Collins sembra avvalorare la tesi della dittatura partecipativa mediante un taglio di montaggio che crea un'interessante associazione di analogia parallela, infatti, nella geometria delle coreografie per il festival di Leipzig vi è un richiamo alla celebre cerimonia di apertura dei giochi olimpici di Pechino del 2008 e un monito alla sintesi post-politica della traiettoria marxista contemporanea.

Volendo segmentare *Marxism Today (prologue)* appare chiaro in che modo l'alternanza che Collins segue rigidamente tra interviste e materiali di *footage* conferisca ritmo ed equilibrio al video e sottolinei come entrambe le tipologie di documenti – pur discordanti tra loro – abbiano peso nel lavoro di ricostruzione e ripetizione dell'evento storico. L'analisi delle componenti cinematografiche di *Marxism Today (prologue)*, codici visivi, sonori e codici del montaggio, mostra il modo in cui l'artista ha provato a creare una relazione intima tra la videocamera e le protagoniste. Collins fa un ampio uso di primissimi piani di volti, dei particolari delle mani e dei dettagli di oggetti personali

⁸²⁴ M. Fulbrook, *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker*, New Haven, London, Yale University Press, 2005, p. 12.

delle donne, come il mobilio, i documenti o le fotografie, al fine di creare un *setting* domestico in cui fosse possibile sviluppare la narrazione intima di una vicenda pubblica. Questa intimità è funzionale al discorso di Collins che ruota intorno alla nozione di identità diasporica. L'artista sfrutta le testimonianze delle protagoniste per creare una narrazione politica in cui il collasso della DDR si intreccia all'annichilimento del ruolo professionale delle sue cittadine e dei suoi cittadini.⁸²⁵ La forma in cui Collins decide di mettere in serie le vicende umane delle protagoniste rimarca non solo le conseguenze del crollo del muro, ma contribuisce ad attuare una strategia di ripetizione storiografica che, lungi dall'essere un'operazione propagandistica, può considerarsi una forma di critica socio-teorica al capitalismo contemporaneo. L'intera operazione sottolinea le modalità con cui la Germania unificata abbia sommariamente cancellato il passato recente senza concedersi la possibilità di alcun dibattito nazionale sulla transizione.

Marxism Today (prologue) pone l'accento sulla residualità della storia dopo la caduta del muro di Berlino; Collins parte dall'idea di fondo che durante le celebrazioni per il ventesimo anniversario della caduta del Muro e nella conseguente re-storicizzazione dell'evento, l'attenzione delle istituzioni tedesche fosse stata posta decisamente su due filoni narrativi ben distinti. Da un lato si commemorava il ruolo della politica istituzionale che aveva portato alla riunificazione e dall'altro si narravano le vicende delle opposizioni interne al regime comunista della DDR, come quelle della Chiesa protestante o del movimento *punk*.⁸²⁶ Nella ricostruzione istituzionale dei fatti si sottolineavano due aspetti: da un lato, il peso politico dall'allora cancelliere Helmut Kohl, accogliendo come momento di svolta dell'intero processo di *perestrojka* il discorso pronunciato dal presidente americano Ronald Reagan nel giugno del 1987 con la celebre frase "Tear down this wall!"⁸²⁷ indirizzata al leader sovietico Mikhail Gorbachev e dall'altro lato l'insoddisfazione dei cittadini della DDR, cristallizzata iconicamente nelle immagini dell'abbattimento del muro. Le celebrazioni del 2009, pur mostrando un interesse verso la molteplicità delle possibilità narrative della ricostruzione dell'evento del 1989, hanno riproposto lo schema di potere del capitalismo occidentale in cui la concertazione politica, basata sulla spinta formale delle opposizioni, concorre a legittimare le democrazie rappresentative. Nel progetto di Phil Collins invece si sottolinea come, nella descrizione del processo di rinascita e ricostruzione della nuova Germania, vengano deliberatamente escluse le figure di coloro che, pur risultando "opresse ed oppressi" dalla storia, avevano ugualmente

⁸²⁵ T. Macrì, *Politics/Poetics*, cit., p. 143.

⁸²⁶ Per quanto riguarda la sottocultura *punk* nella DDR il programma *Kunst und Revolte 89*, organizzato dalla Akademie der Kunst a Berlino, prevedeva la mostra fotografica *Übergangsgesellschaft. Porträts und Szenen 1980-1990*; la rassegna cinematografica *Filme zur Zeit* con film di Jürgen Böttcher, Andreas Dresen, Hans-Dieter Grabe, Helke Misselwitz, Volker Koepp, Jochen Kuhn, Helga Reidemeister.

http://www.adk.de/Kunst_u_revolte/KuR_89_Startseite.htm [15/08/2016].

⁸²⁷ Discorso pronunciato dall'allora presidente degli Stati Uniti d'America dinanzi al lato ovest della Porta di Brandeburgo il 12 giugno 1987 in occasione delle celebrazioni per i 750 anni della città di Berlino.

contribuito alla riunificazione del Paese.

La costruzione filmica di *Marxism Today (prologue)* asseconda l'idea di progressività del concetto di evento (Caduta del Muro di Berlino 1989), che nel video diviene una sorta di spettro – mai esplicitamente mostrato – e non ancora del tutto risolto (Cfr. Capitolo II.2. p. 56). Il crollo del muro resta in uno stato di indeterminatezza come qualcosa che non ha avuto un inizio e che allo stesso tempo non ha ancora una fine, ma che non smette di influenzare gli eventi successivi. Un evento di per sé problematico e capace di produrre una discontinuità nella supposta continuità strutturale del processo storico. Durante le celebrazioni del 2009 non vi è stato spazio per gli insegnanti di marxismo-leninismo della DDR come non vi è stato spazio per una riflessione critica sul processo di transizione. La cancellazione delle vicende umane e professionali delle protagoniste di *Marxism Today (prologue)* è l'elemento più evidente nella narrazione di Phil Collins, il quale raccoglie delle storie liminali a cui le istituzioni non hanno dato peso nel processo di formazione di una Germania dal nuovo assetto politico. L'artista interessatosi a questo “vuoto”, inizia una ricerca sulle ex insegnanti di marxismo-leninismo della DDR e sulle loro biografie allo scopo di preparare una narrazione video alternativa come progetto per la sesta Biennale di Berlino del 2010. Collins pone la sua attenzione sia sulla caduta del muro che sulle celebrazioni del 2009, facendo della sua narrazione un tentativo di rilettura della nozione di evento storico. Per Collins il crollo del muro e le celebrazioni di quel dato evento, vengono messe al centro di un processo di osservazione critica. In questa prospettiva, la scelta di articolare la sua ricerca a partire dalle celebrazioni del ventennale della caduta del muro si connette ad una nozione di evento di cui si vuole sottolineare instabilità e mutevolezza, un evento che “[è] ciò che diventa” come ebbe a sostenere Michel de Certeau qualche anno prima e in merito ai fatti del Maggio parigino del 1968.⁸²⁸

L'elemento della ricorsività e della ripetizione dell'evento nelle vicende della contemporaneità è secondo Collins, parte della narrazione stessa dell'evento. L'artista sfrutta il fattore narrativo in modo da far emergere quanto il punto di vista del narratore sulle conseguenze del 1989 possa essere parziale e frammentario (Cfr. Capitolo III.1, p. 87). Ripercorrere le vicende della *Deutsche Wiedervereinigung* a partire dalle “microstorie” di uno stretto gruppo di protagoniste è un modo per mostrare come la ricostruzione storica sia soggetta alle logiche di “potere”. L'artista guarda alle opinioni dei “vinti” al fine di produrre un'analisi alternativa delle conseguenze della caduta del Muro di Berlino. Una predisposizione ad un'indagine che sottolinea quei fattori che contribuiscono al processo storico piuttosto che guardare agli esiti conclusivi della riunificazione ed in cui l'artista associa il personale al politico. Collins filtra i ricordi – ricchi di pathos – delle ex docenti di marxismo-

⁸²⁸ M. de Certeau, *Prendre la parole*, “Etudies”, Juin-Juliet 1968, trad. It. *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma, Meltemi, 2007, p. 46.

leninismo e il corso della storia nazionale della Germania. In questo rapporto è possibile riscontrare il problema storico della relazione tra storia e memoria. La struttura di *Marxism Today (prologue)* contiene una vasta e variegata gamma di documenti testimonianze personali delle protagoniste, un espediente che esplicita come la memoria personale delle insegnanti non è mai esclusivamente privata ma è, come sostiene Paul Ricoeur (2003), una “ripresa della storia da parte e nella memoria”.⁸²⁹ In questo tipo di narrazioni il delicato rapporto tra storia e memoria si comprende, sempre secondo Ricoeur, proprio nella fase di scrittura, la storia:

[...] nasce insieme con la scrittura e dalla scrittura; ma produce nuove scritture: testi pubblicati, articoli, libri accompagnati o non da carte, immagini, foto e altre iscrizioni. Proprio in questa fase la storia ritorna alla memoria dal momento che entra nel rapporto scrittura-lettura. Lo scrittore fa storia. Il lettore fa la storia e così facendo trasforma il fare dello storico in fare del cittadino.⁸³⁰

Ecco quindi che la ripetizione di un particolare brano della storia della Germania nasce da un processo di ricostruzione a ritroso in cui alla narrazione istituzionale si aggiungono articoli, documenti personali, immagini, fotografie, *film footage* e forme di iscrizioni non convenzionali. La narrazione di *Marxism Today (prologue)* attinge ad una forma particolare di “paratesto” storiografico che in questo frangente collima con le storie personali dei protagonisti. La messa in relazione dell’insieme eterogeneo di questi documenti presenta e rende presente una versione storiografica inedita dell’unificazione delle due Germanie; un approccio che lascia emergere in maniera non esplicita forme residuali di storiografia. Una storia resa manifesta anche mediante l’uso estensivo di materiale di *footage* i quali attivano un processo di “critica immanente”.⁸³¹ Le immagini della DDR funzionano come strumento di contrappunto e coadiuvano la narrazione critica di *Marxism Today (prologue)*. La carica critica dei materiali di *footage* fa da connettore in modo da accomunare significato e significante e al fine di rendere evidente quella che è la funzione politica del progetto di Collins (Cfr. Capitolo IV.3, p. 158). Questa pratica di produzione documentaria è stata definita da Anna Raczynski (2013) “interventional” proprio perché in grado di intervenire al fine di direzionare le spettatrici e gli spettatori verso una nuova consapevolezza su episodi lasciati ai margini del dibattito storico e politico.⁸³²

⁸²⁹ Paul Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, cit. p. 8.

⁸³⁰ Ivi.

⁸³¹ Secondo Nicole Brenez il concetto di *immanent critique* a partire dall’uso del *footage* è evidente nel lavoro di Harun Farocki. N. Brenez, *Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique*, in A. Ehmann, K. Eshun (a cura di), *Harun Farocki Against What? Against Whom?*, London, Koenig Books, 2009. p. 64; Si confronti in questa dissertazione Capitolo IV.3.

⁸³² A. Raczynski, *The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art*, “Art and Documentation”, Issue n. 9, 2013, p. 130.

La riproposizione di questi brani di storia finisce per suscitare un generale e diffuso senso di nostalgia. Questo sentimento però non ha né una connotazione romantica né è funzionale alla rappresentazione della “passatezza” degli eventi evocati. In *Marxism Today (prologue)* la nostalgia non è l’espressione di un impulso conservatore, ma è messa al servizio di desideri e bisogni politici divenendo “a resource and strategy central to the struggles of all subaltern cultural and social groups”.⁸³³ Si tratta di una forma nostalgica che è determinata in *primis* dalle esigenze del presente e che viene utilizzata in modo da poter incidere direttamente sulla realtà del futuro (Cfr. Capitolo IV.1 p. 131).⁸³⁴ Ecco quindi che Collins evita di ricadere nell’*ostalgie* asportando chirurgicamente dal passato quanto possa risultare, nel presente, un modello positivo di resistenza allo *status quo*.⁸³⁵ Il reimpiego funzionale del sentimento di nostalgia viene una volta ancora esplicitato nelle parole del *voice off* di Andrea Ferber: “[...] you learn by both, Marx and Engels, how to think, how to recover something, how to realise something. You know a method, a method to think. Maybe this is the biggest gift of all”. Il dialogo si sovrappone emblematicamente a un brano di *film footage* in cui una giovane ragazza è alle prese con un registratore a nastro magnetico. Nella scena la *voice off* di Andrea Ferber si accavalla al rumore *in* del fruscio del nastro tra le bobine del magnetofono. Chi guarda ha l’impressione che la frase della Ferber provenga dal registratore come a voler dare una risposta a una domanda che è solo data da immaginare. Tutto viene pronunciato al tempo presente dell’enunciazione pur provenendo direttamente dal passato. Nella sequenza si compie una doppia ripetizione che, inserita nell’intrico dei piani temporali del lavoro di Collins, ribadisce esplicitamente come sia possibile attingere al passato per guardare criticamente al presente.

V.4. *The Battle of Orgreave* (2001), Jeremy Deller

Il Progetto *The Battle of Orgreave* dell’artista britannico Jeremy Deller consta di un atto performativo collettivo, il *reenactment* della battaglia di Orgreave del 1984, di un video documentario

⁸³³ S. Tannock, *Nostalgia Critique*, cit. 459.

⁸³⁴ Nello specifico si veda: S. Boym, *The Future of Nostalgia*, cit., p. 34.

⁸³⁵ *Ostalgie* è un neologismo che si riferisce alla nostalgia per la vita nella Repubblica Democratica Tedesca. È una crasi delle parole tedesche *Ost* (est) e *Nostalgie* (nostalgia). D. Berdahl, *(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things*. “Ethnos”, n. 64, 1999, pp. 192–211; D. Boyer, *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*, “Public Culture” 18, n. 2, 2006, pp. 361-381.

The Battle of Orgreave (2001)⁸³⁶ co-diretto da Mike Figgis e dallo stesso Deller, di un libro *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984–85 Miners' Strike* (2002)⁸³⁷ e di un archivio, *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* (2004),⁸³⁸ curato dall'artista britannico. In questa analisi verranno presi in considerazione i materiali che hanno costituito la mostra *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)* allestita presso il Kassak Museum di Budapest nel 2012 e curata da Edit Sasvari e Katalin Szoke, ovvero il video e l'archivio.⁸³⁹

Il lavoro video diretto da Mike Figgis in collaborazione con Jeremy Deller è sia un documentario sull'evento storico degli scontri di Orgreave del 1984⁸⁴⁰ che un video di documentazione della ricostruzione fattane da Jeremy Deller nel 2001.⁸⁴¹ Il video dopo la produzione è stato trasmesso dalla stazione televisiva britannica Channel 4, ha avuto una distribuzione festivaliera, è stato mostrato in diverse mostre d'arte contemporanea ed è stato masterizzato e distribuito in DVD.⁸⁴² Il suo linguaggio semplice e didattico fonde la documentazione del passato con le interviste dei protagonisti di allora e con le foto d'epoca. Il lavoro contiene inoltre un brano di *footage* televisivo con un'intervista all'allora primo ministro britannico Margaret Thatcher. Il video riporta sia il *making of* del *reenactment* con le fasi di preparazione e lavorazione della performance, sia i risultati finali della

⁸³⁶ Jeremy Deller and Mike Figgis, *The Battle of Orgreave*, 2001. Digital Video, 62' 37". Di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici su *The battle of Orgreaves*: A. Farquharson, *Jeremy Deller*, "Frieze", Issue 61, September 2001; M. Wainwright, *Strikers relive battle of Orgreave*, "The Guardian" Monday, June, 18, 2001; M. Braid, *Miners side with the enemy as Battle of Orgreave becomes art*, "The Independent", June 18, 2001; A. Correia, *Interpreting Jeremy Deller's "The Battle of Orgreave"*, "Visual Culture in Britain" 7, n. 2, Winter 2006, pp. 93-112; J. de Groot, "I am not a trained historian. I improvise" *Jeremy Deller interviewed by Jerome de Groot*, "Rethinking History: The Journal of Theory and Practice" 16, n. 4, December 2012, pp. 587-595; D. Dunn, *Miners fight another day*, "The Star" June 18, 2001, p. 3. J. Deller, *The Battle of Orgreave*, in C. Bishop (a cura di.), *Participation*, London, Whitechapel, The MIT Press, 2006, p. 146-147.

⁸³⁷ J. Deller (a cura di), *The English Civil War Part II...*, cit.

⁸³⁸ L'archivio *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* è stato realizzato da Jeremy Deller nel 2004 e nel 2005 è stato acquisito dalla Tate Modern nella sua collezione permanente.

⁸³⁹ Si è scelto di prendere in analisi la mostra del Kassak Museum di Budapest del 2012 perché in quell'occasione l'intero progetto è stato messo in esposizione a differenza di altre eventi espositivi in cui solo il video documentario diretto da Deller e da Figgis (2001) è stato esposto al pubblico.

⁸⁴⁰ La storia della battaglia di Orgreaves rievoca le lotte sindacali che hanno interessato il settore minerario in Gran Bretagna negli anni Settanta e Ottanta. Nel 1979, con l'elezione di Margaret Thatcher a primo ministro del governo Regno Unito, si assistette all'inasprimento delle lotte tra governo e sindacati. La nuova politica energetica voluta dal primo ministro puntava all'incremento delle centrali termoelettriche a gas e di quelle nucleari. Nel marzo del 1984 il National Coal Board aveva annunciato la chiusura della miniera Cortonwood. Nei giorni successivi l'intero settore era entrato in sciopero per protestare contro il piano nazionale del Coal Board che prevedeva la chiusura di venti siti produttivi e un taglio di circa 20.000 posti di lavoro. Il 28 maggio 1984 Arthur Scargill, leader del National Union of Mineworkers aveva chiamato i minatori ad un picchetto di massa nei pressi di Orgreave. Nel giugno del 1984 i manifestanti ad Orgreave erano circa 10.000. I manifestanti erano soprattutto lavoratori Gallesi e Scozzesi. Il governo conservatore di Margaret Thatcher aveva inviato sul luogo quasi 8.000 agenti di polizia in assetto antisommossa per fronteggiare la protesta. Il 18 giugno 1984 uno scontro estremamente violento ha avuto luogo tra le strade di Orgreave e nelle campagne circostanti. Negli scontri 41 poliziotti e 28 minatori sono rimasti feriti, 93 manifestanti sono stati arrestati, 79 dei quali sono stati accusati di sommossa. J. Deller, *The Battle of Orgreave*, in C. Bishop (a cura di), *Participation*, cit., pp. 146-147.

⁸⁴¹ Steven Ruston ha definito il video di Mike Figgis come il: "Siamese twin of re-enactmen" vedi: S. Ruston, *Playing Dead*, in, A. Bangma, S. Rushton, F. Wüst (a cura di), *Experience, Memory, reenactment*, Berlin, Rotterdam Revolver e Piet Zwart Institute, 2005, p. 93.

⁸⁴² *The Battle of Orgreave* (Mike Figgis e Jeremy Deller, 2001) DVD, London, Artangel.

ricostruzione. Il video guida le spettatrici e gli spettatori alla scoperta dei fatti di Orgreave documentando minuziosamente le fasi di produzione del *reenactment* a cominciare dalla riunione introduttiva, tenutasi alla presenza dell'esperto di rievocazioni storiche e regista della performance Howard Giles e termina con il *reenactment* dell'evento stesso.

Il video si apre con una serie di inquadrature a campo lungo di alcuni terreni incolti nei pressi di Orgreave nel South Yorkshire in cui si vedono dei manifestanti che si lanciano verso gli scudi della polizia disposta in assetto antisommossa. Il documentario è sin da subito estremamente violento, spesso la videocamera che riprende l'azione è posizionata proprio nel mezzo degli scontri rimessi in scena. La scelta di Deller e Figgis di utilizzare la camera a mano per riprendere le scene di lotta inquadrando con dei primi e primissimi piani che variano solo nell'angolazione, aumenta sensibilmente l'effetto realistico delle immagini. Durante le riprese degli scontri la posizione della videocamera cambia spesso prospettiva; vi sono immagini sia dal punto di vista in soggettiva dei minatori che dei poliziotti. Le inquadrature a campo lungo o medio vengono utilizzate per mostrare momenti specifici come quelli in cui la polizia blocca i manifestanti, così come per mostrare il posizionamento degli opposti schieramenti. Le interviste ai testimoni avvengono quasi sempre sul campo, mentre quelle alle persone informate dei fatti si svolgono in interni e con inquadrature a camera fissa. Sia le immagini dei *live action* della performance che quelle delle interviste ai testimoni, sono sempre intervallate da *flashback* che rimandano all'evento mediante l'inserzione di immagini fotografiche degli scontri del 1984 in forma di *slides*. I *flashback* fotografici sono tutti in bianco e nero con bordi verdi, fatta eccezione per tre fotografie a colori. Diciannove immagini statiche introdotte dal rumore *over* dello scatto di una fotocamera, in modo tale da suggerire una similitudine tra le fotografie analogiche d'epoca e quelle in movimento del *live action* del *reenactment* di Deller. Queste fotografie sono integrate in un rapporto di correlazione con le azioni riprese dal vivo, la contiguità tra le immagini statiche e le immagini in movimento serve da espediente per ancorare la performance ad una base visiva. Come accade tra il minuto 59:29 e il minuto 59:36 del video in cui due fotografie appaiono per meno di un secondo e sono quasi indistinguibili rispetto al flusso delle immagini in movimento. La prima mostra un minatore intrappolato tra un poliziotto a cavallo e un agente che brandisce un manganello, mentre nella seconda lo stesso minatore è disteso sul cofano di un'automobile mentre sta per essere colpito dal poliziotto che in precedenza lo minacciava con il manganello. Queste due immagini statiche si intersecano con le immagini in movimento del *reenactment* del 2001 e creano dei rimandi in rapida successione che rimarcano la natura cruenta della battaglia e il grado di verosimiglianza del *reenactment* con l'evento originario.

All'interno del video vi sono dieci sotto-sequenze con le immagini dei *live action* della battaglia ogni una delle quali segnalate da didascalie in cui appare in sovrimpressione una scritta a

lettere rosse che chiarisce che si tratta di un “reenactment”. Nove dei dieci segmenti sono a colori, mentre uno è in bianco e nero delimitato da un ampio bordo verde. La sequenza in bianco e nero è a sua volta una ricostruzione basata iconograficamente sui filmati della BBC che, durante la cronaca dell’evento, nel 1984 enfatizzò volutamente la violenza dei minatori, omettendo esplicitamente la cruenta repressione della polizia. In questa sezione del video compare Tony Benn, deputato laburista del distretto di Chesterfield all’epoca dei fatti, il quale spiega come la BBC aveva deliberatamente invertito la sequenza degli scontri addossando ai minatori la responsabilità di aver attaccato per primi i poliziotti con un fitto lancio di bottiglie e mattoni. Le parole di Tony Benn vengono intervallate al testo della lettera del 3 luglio 1991 con cui la BBC riconosceva le proprie responsabilità per aver descritto erroneamente i fatti di Orgreave. Sulla questione della rappresentazione mediatica dell’evento ritorna anche David Douglass, ex minatore, storico e segretario sindacale della National Union of Mineworkers per la miniera di Hatfield. Sull’argomento interviene anche lo stesso Jeremy Deller il quale prova a spiegare, guardando dritto in camera, come durante gli anni Ottanta i diritti di protesta dei minatori fossero stati calpestati sia dal governo che dall’opinione pubblica, mediante una campagna mediatica atta a criminalizzare le proteste del 1984 e del 1985.⁸⁴³

La narrazione della rievocazione alterna immagini della preparazione del *reenactment* alle interviste agli ex minatori che nel caso de *The Battle of Orgreave* ricoprono il doppio ruolo di figuranti e testimoni dell’evento originario.⁸⁴⁴ Nell’ultima parte del video alle riprese dei minatori che giacciono feriti a terra fa seguito l’unico brano di *footage*, ovvero l’intervista che Margaret Thatcher aveva rilasciato alla BBC durante le proteste di Orgreave. Il video si conclude con l’inquadra di una giovane ragazza che dalla sua finestra intona il canto: “The Miners United will Never be Defeated”. La colonna sonora del video è costituita da un insieme di rumori *in* della battaglia (calpestio dei cavalli, ticchettio sugli scudi, canti dei minatori, rollio degli elicotteri) e dalla musica *over* composta dallo stesso Mike Figgis e da suo figlio Arlen Figgis. Molte volte il ritmo della musica si accorda con quello creatosi con i colpi sugli scudi della polizia o dei cavalli a galoppo, rafforzando nello spettatore la percezione e l’incombenza delle azioni del *reenactment*. Questo espediente ritorna spesso nei lavori di Mike Figgis che, essendo anche un compositore, basa spesso il montaggio dei suoi lavori video sul ritmo delle sue composizioni.

L’obiettivo principale del *reenactment* di Jeremy Deller è quello di restituire dignità alla battaglia di Orgreave mediante una narrazione in cui emergano le ragioni dei minatori in sciopero e i motivi delle proteste contro il piano di riassetto e privatizzazione del settore minerario in Gran

⁸⁴³ D. Douglass, *Orgreave: the strike and its background*, in J. Deller (a cura di), *The English Civil ...*, cit., p. 15.

⁸⁴⁴ Deller spiega questa scelta dicendo che: “I was also interested in the term ‘living history’ that is frequently used in relation to *reenactments*, and I thought it would be interesting for reenactors to work alongside veterans of a battle from recent history, who are a personification of the term”. J. Deller, *The Battle of Orgreave*, in C. Bishop (a cura di), *Participation*, cit., pp. 146-147.

Bretagna. A prima vista l'atmosfera della rievocazione di Deller potrebbe sembrare estremamente festosa, ma a ben vedere l'intento dell'artista è quello di mantenere una giusta tensione tra la rievocazione del passato nello spazio reale e tra le persone (attori e testimoni) della Battaglia di Orgreave. Deller ha pianificato il progetto trascorrendo un lungo periodo a stretto contatto con i cittadini del South Yorkshire, intervistando sistematicamente gli ex minatori in una sorta di ricerca etnografica. Una etnografia eterodossa che ha il difetto di essere parziale e di tendere dalla parte dei lavoratori di cui l'artista condivide le ragioni della lotta.

Il tono del video non è per nulla patetico né nostalgico,⁸⁴⁵ l'ampio numero di testimonianze (in forma di ricordi personali) vengono incasellate in una struttura che ripete quella della ricostruzione storica. Il richiamo ai dati del passato, come le immagini fotografiche e le statistiche sull'occupazione all'indomani della dismissione dei siti produttivi, sono funzionali sia alla costruzione di un'iconografia fedele all'evento storico, che all'ancoraggio del *reenactment* ai fatti del passato. La relazione tra la storia e la performance è un aspetto centrale nell'interpretazione di *The Battle of Orgreave*, infatti, il doppio statuto di attori della ricostruzione e testimoni dell'evento originario crea una sorta di confusione e interpolazione tra i piani della finzione e quelli della realtà.⁸⁴⁶ Una sensazione di mescolanza amplificata volutamente dalle scelte di composizione fotografica di Figgis e Deller che, quando decidono di usare la camera a mano alludono esplicitamente alle immagini dei *cameraman* televisivi impegnati a filmare le azioni nel loro svolgimento dal vivo. La didascalia "*reenactment*", in sovrimpressione durante le scene degli scontri, non contribuisce a fare chiarezza rispetto alla fonte delle immagini in movimento, ma aumenta il grado di interconnessione tra i fatti originari e la loro riproposizione finzionale.

Il coinvolgimento diretto dei "veterani" della battaglia di Orgreave è allo stesso tempo un modo per descrivere passato e presente della comunità dei minatori britannici, per rilanciare la memoria di un settore determinate per le lotte operaie e per riproporre l'importanza del concetto di protesta nel dibattito politico attuale e all'indomani delle massicce campagne di *deregulation* dei diritti dei lavoratori lanciate dai governi Thatcher e Blair. Secondo Deller le lotte dei minatori negli anni Ottanta hanno segnato una sorta di spartiacque nel modo di percepire la protesta.⁸⁴⁷ I lavoratori

⁸⁴⁵ Con l'aggettivo nostalgico ci si riferisce, in questo caso, a quel sentimento che Svetlana Boym definisce *restorative*. Cfr. Capitolo IV.1, p. 132.

⁸⁴⁶ L'artista pur dichiarando esplicitamente che quanto sta accadendo nel *reenactment* è una finzione, ha creato quello che Roger Odin (2000) definisce un meccanismo di inganno. Un cortocircuito che si basa sul fatto che i figuranti del *reenactment* sono gli stessi minatori protagonisti dell'evento storico. In chiave semio-pragmatica l'interpolazione tra realtà e finzione si attua nel fatto che in questo caso particolare di documentario, costruito sul *reenactment* storico, si è portati ad una lettura che articola un enunciatore documentarizzante ed enunciatore fittizio. Chi "legge" quindi spera che le scene a cui sta assistendo siano rappresentative del fatto storico così come è consapevole che le storie personali dei protagonisti nel momento del *reenactment* sono fittizie. R. Odin, *Della Finzione*, cit. p. 204.

⁸⁴⁷ Lo stesso Deller specifica che le lotte dei minatori hanno segnato la memoria collettiva delle comunità dello Yorkshire: "Before I had made Orgreave, I had discussed the idea with some people in London and there was often a look of horror on their faces, which was the opposite reaction I got when I explained the ideas behind the work to

riunitisi ad Orgreave, infatti, vennero descritti dai *mass media* e dal governo di Margaret Thatcher, come dei rivoltosi violenti. Nel lavoro di Deller una linea di racconto sottotraccia può essere individuata nella critica all'operato dei *mass media* nei giorni della battaglia. Nella copertura dei fatti di Orgreave le *troupe* televisive della BBC hanno plasmato la percezione della realtà, "riarticolando" la narrazione dei fatti attraverso un montaggio intenzionalmente pretestuoso. L'artista mette in discussione il ruolo delle immagini massmediatiche nel racconto dell'evento, Deller produce una versione dei fatti di Orgreave a partire dalla critica al ruolo politico che ha occupato la BBC nella costruzione del consenso a favore del governo di Margaret Thatcher. La comunicazione della BBC all'indomani degli scontri, si era articolata intorno alla produzione di un messaggio sintetico e prettamente iconico in grado di stimolare nell'*audience* televisivo un sentimento di repulsione nei confronti dei minatori. In reazione alla strategia massmediatica, la precisione documentaria con cui Deller ha ricostruito l'evento storico non è una forma di estetizzazione della verità, ma un modo per rispondere argomentativamente al racconto massmediatico dei fatti di Orgreave. La scelta di Deller e di Figgis di posizionare le videocamere nel vivo delle azioni, assume, infatti, il significato di re-documentazione mediatica alternativa a quella fatta dalla BBC nel 1984. Lo studio del rapporto tra i *mass media* e i fatti di Orgreave mette in evidenza le ragioni politiche giacenti dietro le scelte della BBC, impegnata a rappresentare i minatori come "il nemico interno" dell'intera Gran Bretagna, un nemico violento e antistorico rispetto alla "necessaria" modernizzazione del paese.

Il *reenactment* di Jeremy Deller getta nuova luce su un particolare momento politico della storia britannica, creando uno spazio fisico e mediatico in cui i minatori hanno avuto la possibilità di agire e mettere in scena i loro ricordi personali (in merito al rapporto tra il *reenactment* popolare e quello artistico Cfr. Capitolo IV.2 p. 141). Deller offre la possibilità, alla comunità degli ex lavoratori del settore minerario, di parlare delle loro esperienze e allo stesso tempo ha documentato in che modo un processo di ricerca storica possa confluire in una produzione artistica. L'impegno di riproposizione e rilettura della memoria storica può essere visto come una messa in discussione del passato. Contrariamente al formato popolare del *reenactment* in costume la rievocazione di Deller non fa riferimento a una storia istituzionale ben precisa, infatti, essa nega la visione mediatica dell'evento storico e si impegna in una ricostruzione documentale dei fatti mediante la ricerca e la raccolta di nuovi elementi. L'artista sceglie di dare vita a una forma espositiva di *reenactment* in cui il video della performance convive con l'archivio delle sue ricerche sull'evento storico.

L'archivio *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* raccoglie il

people in Yorkshire. I think the miners' strike is still viewed differently in the south of England; we don't see the ongoing social effects of the mines closing in London, so the prevailing attitudes about it have, consequently, not really moved on – it has become a historical question rather than a question that many people living in former mining towns and villages still grapple with on a daily basis". J. Deller, *Joy in People*, London, Hayward Publishing, 2012, p. 190.

lavoro di indagine di Jeremy Deller durante il periodo di preparazione al *reenactment*. La tipologia di documenti prediletti da Deller sono quelli strettamente connessi alla cultura popolare dei protagonisti degli scontri di Orgreave.⁸⁴⁸ L'archivio può essere diviso in tre sezioni distinte, con documenti riguardanti la *Miners' Strike* (1984-85), lo sviluppo della cultura dei *reenactment* popolari nel Regno Unito e documenti riguardanti il progetto *The Battle of Orgreave* (2001) come gli oggetti di scena utilizzati nel corso della rievocazione. Nella prima parte dell'archivio i materiali, gli oggetti, i cimeli, i testi, i ritagli di quotidiani e i frammenti video, riguardanti le proteste dei minatori tra 1984 e il 1985, sono organizzati in modo cronologico. Nella seconda sezione vi sono invece i materiali video e testuali, come la registrazione del programma TV della ITV *World in Action* con le immagini televisive degli scontri della Battaglia di Orgreave del 1984 a cui si giustappone un testo di Howard Giles sulla storia delle società di *reenactment* popolari.⁸⁴⁹ Secondo Giles le rievocazioni storiche hanno avuto origine negli Stati Uniti, soprattutto per commemorare la guerra civile americana per poi diffondersi in Gran Bretagna e in Europa. Nella terza sezione invece vi sono alcuni materiali prodotti o raccolti dallo stesso Deller come il *mock-historical* poster con la scritta: "The Sealed Knot... Reenacting the bloody Battle of Orgreave, The King's Mounted Troops versus The Northern Rebellious Barebacks".

A livello espositivo l'installazione multimediale ripropone diverse temporalità e più versioni dello stesso sito della memoria storica e culturale. Il lavoro di Deller sfida dunque la singolarità di un evento dal vivo, sia che si tratti della battaglia del 1984 o della sua rievocazione 2001. Il progetto viene presentato alle spettatrici e agli spettatori in un *display* che sottolinea il processo di ricerca artistica aprendo una doppia riflessione sulla difficoltà di mettere in narrazione gli eventi storici e sulle conseguenze della storia sul presente. A differenza dei *reenactment* popolari il progetto di *The Battle of Orgreave* avvia una critica alla politica contemporanea (2001), infatti, il riferimento continuo alle scelte del governo di Margaret Thatcher in materia di regolamentazione e restrizione del diritto di sciopero, richiamano l'attenzione sulle scelte del governo Blair (1997-2007) e sulla gestione della Liverpool Dockers' Strike (1995-1998).⁸⁵⁰ Jeremy Deller intende rimettere di nuovo l'accento sulla

⁸⁴⁸ Questa tipologia di documenti popolari sarà al centro del progetto di Jeremy Deller *Folk Archive*, (2005) condotto insieme ad Alan Kane e reso disponibile on-line per un periodo di tempo limitato all'indirizzo web:

<https://www.britishcouncil.org/folkarchive/folk.html> [link non funzionante].

⁸⁴⁹ Howard Giles, regista della performance di *reenactment* di *The Battle of Orgreave*, è anche direttore della compagnia *Event Plan* che si occupa di pianificazione e realizzazione di *reenactment* storici ed autore del testo *A Brief History of reenactment* disponibile on line: <http://www.eventplan.co.uk/page29.html> [05/09/2016].

⁸⁵⁰ Lo sciopero dei portuali inglesi del luglio 1989 arrivava dopo l'abolizione del *Nacional Dock Labor Scheme* e l'obbligo conseguente per i portuali (che rifiutavano il licenziamento volontario indennizzato) di lavorare come salariati ordinari per imprese di manutenzione, con salari equivalenti ai precedenti ma con la perdita delle condizioni di lavoro vantaggiose garantite dall'NDLS. Nel settembre del 1995 dopo che il lavoro era ripreso regolarmente in quasi tutta la Gran Bretagna, 5 portuali salariati dell'impresa privata *Torside* (ottanta portuali in tutto) si rifiutano di fare ore supplementari perché non erano stati preavvisati e perché queste ore non sarebbero state pagate con la cifra pattuita. I lavoratori vennero licenziati immediatamente. Inizia *Liverpool Dockers' Strike* che si concluderà solo nel 1998 con il fallimento delle richieste di reintegro dei lavoratori licenziati e con un'evidente frattura tra i lavoratori e le

necessità delle proteste operaie e sull'attivismo politico dei lavoratori, riaprire una ferita, come da lui stesso detto:

I was not so much trying to recuperate the recent past as dig up a festering body and give it a proper post-mortem, however unpleasant that may sound. I was not interested in healing the wounds of the strike, as some commentators have subsequently written or speculated; rather I wanted to re-open the wounds if anything, and the miners who participated in the reenactment knew this, as it was always part of our discussions. Where the 'art' is situated in projects like these is everywhere and nowhere.⁸⁵¹

Una dichiarazione politica in cui la metodologia della ricerca artistica, combinata all'osservazione partecipante, rendono possibile l'attualizzazione e la riproposizione delle ingiustizie sociali subite dai lavoratori britannici negli ultimi tre decenni. La necessità di ripetizione è costantemente presente nel lavoro di Deller. Nel progetto installativo *What is the City but the People?* (2009) l'artista britannico inserisce significativamente la citazione dello scrittore francese André Gide: "Everything has been said before, but since nobody listens we have to keep going back and beginning all over again",⁸⁵² evidenziando, una volta ancora, la sua posizione politica in merito alle strategie di ripetizione.

La complessità dei riferimenti del progetto di Deller non si limita quindi ad una riflessione sulla comunità dei minatori ma su tutto il sistema economico, politico e sociale della Gran Bretagna contemporanea. La narrazione oscilla volutamente tra le microstorie delle vicende personali al macrocontesto sociale degli anni del thatcherismo in cui sono maturati i piani di riorganizzazione dei diritti del lavoro. *The Battle of Orgreave* si riferisce implicitamente alla politica della "Cool Britannia"⁸⁵³ di Tony Blair, ma anche alle posizioni della BBC e portando le testimonianze degli esponenti dei sindacati si colloca tra storia e memoria collettiva, tra il pubblico e il privato.

organizzazioni di rappresentanza sindacale oramai distanti dalle necessità dei lavoratori. R. Antunes, *Il lavoro in trappola. La classe che vive di lavoro*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 119.

⁸⁵¹ J. Deller, *Joy in People*, cit., p.190.

⁸⁵² *What is the city but the people?* (2009) È un progetto di Jeremy Deller che consta di un libro e di una serie di manifesti prodotti tra il 2008 e il 2009 in cui l'artista raccoglie delle citazioni di filosofi e scrittori per i conducenti della metropolitana di Londra. La citazione di André Gide è apparsa sulla Piccadilly Line nel 2009.

⁸⁵³ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6766539.stm[04/12/2016].

V.5. *November* (2004), Hito Steyerl

All'interno della produzione artistica di Hito Steyerl i due video *November* (2004) e *Lovely Andrea* (2007) ruotano esplicitamente ed implicitamente attorno alla figura di Andrea Wolf (nome curdo Şehîr Ronahî, divenuta in seguito alla sua morte *martyr* Ronahî). La Wolf, nata a Monaco di Baviera in Germania nel 1965 e morta a Çatak nel Kurdistan turco nel 1998, è stata un attivista della Rote Armee Fraktion (RAF) e successivamente membro dell'organizzazione paramilitare clandestina Partîya Karkerên Kurdîstan Liberation (PKK) e miliziana dell'esercito femminile della Yekitiya Azadiya Jinen Kurdistan (YAJK) nonché amica dell'artista Hito Steyerl.⁸⁵⁴ Le due produzioni si situano al crocevia tra il regime finzionale e quello documentario, le "opere", infatti, presentano frequenti contaminazioni con il discorso del giornalismo massmediatico, riprendendone modalità e strutture testuali, illustrandone meccanismi e tematizzandone ironicamente i principi di costruzione. *November*⁸⁵⁵ è una sorta di *video essay*⁸⁵⁶ che racconta la vita della Wolf così come la traiettoria della lotta politica post-rivoluzionaria.⁸⁵⁷ Steyerl costruisce la sua narrazione a partire dall'analisi del supporto, del formato e della circolazione delle immagini personali di Andrea Wolf e del loro trasformarsi da documenti privati in icone popolari e simbolo della lotta politica del PKK. Il titolo fa riferimento al film di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Oktjabr'* (1928), perché come spiega la stessa Steyerl:

⁸⁵⁴ Le prime parole pronunciate dalla *voice over* della stessa Hito Steyerl (quasi sovrastate dal suono *off* di un elicottero in rullaggio) sono: "My best friend when I was seventeen was a girl called Andrea Wolf" *November* (2004).

⁸⁵⁵ Hito Steyerl, *November*, 2004. DVD A/G, 25'.

⁸⁵⁶ Il *video essay* si è affermato negli ultimi anni come pratica critica di analisi e di ricerca in forma audiovisiva. In merito al *video essay* si veda: T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011; C. Grant, *How long is a piece of string? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism*, "The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies", September, 2014. <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/frankfurt-papers/catherine-grant/> [10/10/2016]; E. Lavik, *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?*, "Frames Cinema Journal", Issue 1. n. 1, 2012. <http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/> [10/10/2016]; E. Lavik, *Some Reflections On My Video Essay Venture Style in The Wire*, "Frames Cinema Journal", Issue 1. n. 1, 2012.

<http://framescinemajournal.com/article/some-reflections-on-my-video-essay-venture/> [10/10/2016]. S. Liandrat-Guigues, M. Gagnebin, (a cura di), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004.

⁸⁵⁷ *November* (2004) è stato commissionato e realizzato per The European Biennial of Contemporary Art, Manifesta n. 5, Donostia-San Sebastian (2004), di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici su *November*: P. Lafuente, *For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea*, "Afterhall" n. 19, Autumn/Winter 2008; P. Lafuente, *In praise of populist cinema: on Hito Steyerl's November and Lovely Andrea*, in N. Aikens (a cura di), *Hito Steyerl: Too Much World*, Berlin, Brisbane, Eindhoven, Sternberg Press e Van Abbemuseum Institute of Modern Art, 2015; F. Boenzi, Do you speak Spamsoc? *Mousse*, Issue n. 23, Marzo, 2010; T. J. Demos, *Traveling Images*, in M. Babias (a cura di), *Hito Steyerl*, Berlin, N.B.K. 2010, pp. 31- 40; P. Lystlund Matzen, *Practicing Intellectual Martial Arts or, The Wrecked Gestures of Liberation: Hito Steyerl's November*, "Interventions journal", vol. 3, Issue 3, July, 2014; P. Pieroni, *Hito Steyerl*, "ArtReview", Summer issue, 2014; Michael Blum, *Weather Report: Hito Steyerl's Documentary Forecast for the Digital Age*, "Hyperallergic", May 2015; V. Estremo, *Hito Steyerl and the Unpredictable Potential of Archives*, "Droste Effect Magazine", Bulletin, n. 0, May, 2016.

*We are not any longer in the period of October, described by Eisenstein, when the Cossacks decide to join the Russian proletarians in Internationalist brotherhood during the Bolshevik revolution. Now, we are in the period of November. In November, the former heroes become madmen and die in extralegal executions somewhere on a dirty roadside, and hardly anyone takes a closer look.*⁸⁵⁸

Il lavoro della Steyerl è composto dal girato prodotto dall'artista tra Berlino e la Baviera e da un insieme di materiali d'archivio: il *film footage* di un suo stesso lavoro giovanile in Super 8, un documentario sulle milizie del PKK e del YAJK, alcuni brani tratti da *feature film* di arti marziali,⁸⁵⁹ altri film non di genere,⁸⁶⁰ immagini televisive di una protesta curda ad Augsburg in Baviera a seguito della morte della giovane attivista curda Şehîr Ronahî⁸⁶¹ e le immagini di un documentario televisivo in cui compare la stessa Hito Steyerl ad una protesta contro la Guerra in Iraq organizzata a Berlino.

In *November* l'artista presta particolare attenzione al supporto dei materiali di *footage* impiegati, specificandone di volta in volta il formato. Steyerl usa un espediente di montaggio per rendere evidente la "sorgente" del materiale di *footage* che sta usando; così, ogni volta che utilizza il materiale in Super 8 del suo film giovanile, le immagini sono precedute dall'inquadratura *close up* di un proiettore cinematografico in funzione per poi dissolversi nella luce che fuoriesce dalla lente. Stesso discorso per le *footage* del documentario per una TV satellitare curda sui guerriglieri del PKK girato in formato video⁸⁶² in cui la Steyerl mostra un video registratore VHS e un televisore, stringendo poi l'inquadratura con uno *zoom in* sulla grana dell'immagine elettronica. Il processo di trasmutazione dell'immagine di Andrea Wolf viene rimarcato dall'artista stessa che dice: "Andrea became herself a traveling image, wandering over the globe, an image passed on, from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet".⁸⁶³ L'immagine della Wolf diviene il pretesto per parlare della condizione politica delle immagini odierne che l'artista definisce "traveling images" e che Thomas J. Demos (2010) descrive come alla deriva:

[...]then only when such uncertainty is fully acknowledged might we revivify our engagement with a

⁸⁵⁸ H. Steyerl, *November*, 2004, 11'. 50".

⁸⁵⁹ In ordine di apparizione: Russ Meyer, *Faster Pussycat! Kill.Kill.* (1965); René Viénet, *Can Dialectics Break Bricks?*; Robert Clouse, *Game of Death/Xi wang youxi*, (1978).

⁸⁶⁰ In ordine di apparizione: Jean-Luc Godard, *La Chinoise* (1967); Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *Oktjabr'*, (1928); Costa-Gavras, *État de siège*, (1972).

⁸⁶¹ Şehîr Ronahî è stata una giovane attivista curda suicidatasi dandosi alle fiamme a Mannheim nel Baden-Württemberg, per protesta contro le restrizioni imposte dal governo tedesco al PKK nel 1994. Quando Andrea Wolf entrerà a far parte nelle milizie dello YAJK assumerà il nome di Şehîr Ronahî in ossequio alla giovane attivista morta nel sud della Germania.

⁸⁶² Il documentario in formato video elettronico trasmesso originariamente via satellite con codifica PAL 625/50 traferito su supporto magnetico VHS.

⁸⁶³ H. Steyerl, *November*, 2004, 10'. 20".

*politicized conception of history and language. November begins to generate the affective and political constellation that may yet bring them about. Images are bound to travel and we can only make of them what we will, that is for Steyerl, everything.*⁸⁶⁴

In *November* si alternano materiali di fiction ad elementi documentari. Una distinzione su cui l'artista gioca dialetticamente in modo da poter avanzare delle considerazioni sui confini esistenti tra il fattuale e il finzionale. Il confronto tra l'immagine (fanzionale) della Wolf come eroina in giacca di pelle nel primo film della Steyerl e l'immagine (fattuale) della Wolf quale combattente dello YAJK nel video documentario sulla guerriglia curda, suggerisce una relazione profetica tra quanto immaginato nella finzione (Super 8) e quanto accaduto nella realtà del documentario/documento (video). La relazione documentario/documento viene enfatizzata soprattutto a partire dall'evidenza della scritta Ronahî nella parte inferiore dell'immagine video che la Steyerl impiega in *November*, perché seppur identificativa dell'immagine di Andrea Wolf, la scritta a margine del quadro televisivo (non una didascalia) non è funzionale al documentario, ma funge da documento.

Durante il film lo scambio e la confusione tra realtà e finzione continua a proliferare sino al punto in cui l'artista stessa dichiara di non sapere a quale di questi regimi essa stessa possa appartenere.⁸⁶⁵ Nella finzione del film in Super 8 Andrea Wolf è viva ed interpreta l'eroina di un B-movie e combatte senza sosta dei nemici non meglio identificati, ma anche nella realtà e anche dopo il 1998 (anno della sua morte), i governi di Germania e Turchia hanno continuato a sostenere che la Wolf fosse viva e che non avesse mai smesso di essere un membro attivo e belligerante dello YAJK. Una confusione che accentua il numero di "ritratti" possibili e contraddittori di Andrea, infatti, a quelli di amica personale dell'artista, di eroina protagonista nel film in Super 8, di miliziana e poi martire della rivoluzione del PKK si aggiunge quello di terrorista⁸⁶⁶ clandestina, stando alle dichiarazioni ufficiali di Turchia e Germania.

Mediante una sapiente articolazione dei materiali di *footage*, *November* descrive e argomenta in che modo il ritratto mediatico della realtà politica contemporanea possa risultare precario. Infatti, riproponendo le scene di *Game of Death/Xi wang youxi* (1978), in cui le immagini del vero funerale di Bruce Lee erano state impiegate nella costruzione finzionale del film, oppure quelle di *État de siège* (1972) in cui Costa-Gravas ammette di aver preso direttamente dai miliziani

⁸⁶⁴ T.J. Demos, *Traveling Images*, cit., p. 40.

⁸⁶⁵ In *November* Hito Steyerl accentua intenzionalmente la confusione tra il reale e il finzionale giocando con quello che essa stessa definisce l'*uncertainty* del documentario Cfr. H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, cit. Come sostiene Odin (2000) con il documentario si è di fronte a una lettura in cui non c'è prevedibilità, in cui lo spettatore deve decidere di volta in volta (momento per momento) quali operazioni di produzione di senso adottare. R. Odin, *Della Finzione*, cit. p. 206.

⁸⁶⁶ Il PKK è considerata un'organizzazione terroristica da Turchia, USA, NATO, Unione Europea (dal 2001, su richiesta degli USA) e Iran. In India, Cina, Russia, Svizzera ed Egitto il PKK è considerato un partito politico e non un'organizzazione terroristica.

Tupamaros alcune idee per il suo film, l'artista vuole assumere che la nozione di documento può diventare oggetto di finzione così come le finzioni possono diventare documento. Una fusione, quella tra realtà e finzione, accentuata dalla condizione globale e dalla circolazione delle immagini e delle informazioni (Cfr. Capitolo II.4, p. 75). L'uso e l'incorporazione dei materiali di *footage* all'interno di *November* crea una serie di storie parallele che come si è detto ruotano intorno alla figura di Andrea Wolf. In quest'ottica il film *Game of Death/Xi wang youxi* e più in generale le immagini d'arti marziali servono da strumento di riflessione parallela sulla passione di ella Wolf per le tecniche di combattimento corpo a corpo.

Hito Steyerl reimpiega alcune sequenze di *Game of Death/Xi wang youxi* anche per sottolineare, una volta ancora, il potere delle immagini. Il film di Robert Clouse, infatti, ruota intorno all'icona di Bruce Lee e al modo in cui l'immagine dell'attore sia parte dell'immaginario collettivo nella cultura di massa. Le immagini sono un veicolo transnazionale che permettono ad Andrea Wolf di approcciarsi alle arti marziali pur non essendo orientale. È grazie alla trasmigrazione iconica della cultura delle arti marziali attraverso la figura veicolo di Bruce Lee che alla Wolf è possibile "indottrinarsi" alle tecniche di combattimento orientale. Un sillogismo che la Steyerl ripropone anche con il *footage* di *État de siège* un film attraverso il quale negli anni Settanta i militanti della RAF avevano appreso le tecniche di combattimento Tupamaros senza aver avuto nessun contatto diretto con gli uruguayi.⁸⁶⁷ Le immagini "viaggiano" da un luogo all'altro e mutano di significato; così come Bruce Lee e i Tupamaros anche Andrea Wolf (l'immagine "posterizzata") viaggia dalle montagne del Kurdistan turco sino in Europa portando con sé i valori della rivoluzione e riportando in "patria" una nuova (l'ennesima) Andrea Wolf.

La Steyerl, nel tentativo di seguire le tracce della circolazione globale delle immagini di Andrea Wolf, fa uso di un insieme eterogeneo di documenti visivi e di testimonianze audio riproposte tassativamente in *voice off*. Questi materiali vengono montati in digitale in modo da poter dialogare tra loro anche grazie alla funzione unificante del racconto della Steyerl (voce narrante del video) che permette un'organizzazione sintattica di tutte le componenti del video in una sorta di lezione sull'immagine. La *voice over* dell'artista crea una tensione tra la parte iconica, quella testuale e quella sonora. Le immagini vengono organizzate secondo uno schema di montaggio ben determinato ma non vengono ingabbiate in un significato inalterabile. La *voice over* dell'artista piuttosto che rassicurare chi guarda costruendo una lettura univoca del video, contribuisce ad avvicinare *November* ad una struttura finzionalizzante.⁸⁶⁸ La Steyerl pone una serie continua di domande, ritorna spesso sulle stesse immagini e associa significati diversi a contesti simili. Il commento quindi risulta essere

⁸⁶⁷ P. Lafuente, *For a Populist Cinema...*, cit.,

⁸⁶⁸ R. Odin, *Della Finzione*, cit. pp. 207-208.

non del tutto didascalico pur non rinunciando a guidare lo spettatore verso delle considerazioni che si vedranno emergere in seguito.

Il lavoro dell'artista è anche un esercizio auto-riflessivo sull'autorità del narratore e sulla sua funzione nel disporre il discorso storico. Come si è visto all'inizio di questa dissertazione, la storia non dipende esclusivamente dalla qualità delle testimonianze, ma dall'organizzazione di queste evidenze in *proposizioni narrative* (Danto 1965), il discorso storico è quindi una costruzione semantica in cui l'arbitrarietà dello storico resta determinante (Cfr. Capitolo I.2, p. 15). In *November* i fenomeni di iconicità, di fotograficità, di movimento e di "messa in serie" vengono raccordati dalla voce narrante che ha sia funzione di congiunzione che di commento. La presenza di Hito Steyerl all'interno di *November* non si limita al *voice over*, l'artista, infatti, compare nel video anche sotto forma di "citazione". La Steyerl reimpiega nel suo lavoro alcune immagini girate per un documentario televisivo tedesco in cui all'artista viene chiesto di interpretare la parte della *Kurdish protester*. Hito dichiara immediatamente l'artificiosità della sequenza denunciando il fatto che la "sua immagine" come simpatizzante della causa curda alla fiaccolata contro la guerra in Iraq è stata messa in scena dal regista del documentario. Anche in questo caso, così come con l'immagine di Andrea Wolf nel documentario della Tv satellitare curda, la sequenza viene incorniciata nel televisore e commentata dal *voice over* della Steyerl che dice: "[...] in November we are all part of the story, and I'm not telling the story, but the story tells me".⁸⁶⁹ Uno *statement* che mira a sottolineare come non può esserci un'autentica o autorevole posizione dell'artista rispetto alla storia narrata. Ogni documentario può essere letto come fittizio a partire dal fatto che non offre e non può offrire un unico punto di vista sulla realtà.⁸⁷⁰ La Steyerl non rivendica quindi una posizione privilegiata pur essendo l'artefice dell'assemblamento e della composizione dei materiali audiovisivi in forma di discorso.

In questa dimensione di fusione e confusione la domanda di fondo che l'artista sembra porsi è se lo strumento del documentario possa ancora rivendicare qualsiasi pretesa di storicità alla luce della relativizzazione del concetto stesso di verità.⁸⁷¹ Secondo Demos (2010) nel caso della Steyerl il documentario non è una forma oppositiva rispetto alla *fiction*, ma piuttosto "a mode of it".⁸⁷² Demos porta ad esempio l'analisi di Rancière in merito al film di Chris Marker *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) in cui si sostiene che il compito della *documentary fiction* è quello di mettere in relazione una serie di immagini che funzionino da contro-informazione rispetto alla comunicazione *mainstream*.⁸⁷³

⁸⁶⁹ H. Steyerl, *November*, 2004, 19'.

⁸⁷⁰ R. Odin, *Della Finzione*, cit. p. 207.

⁸⁷¹ Tema su cui la Steyerl è tornata più volte anche in sede teorica sostenendo che la congiunzione delle parole "documentario" e "finzione" è un modo per contestare l'idea di una contrapposizione/giustapposizione binaria del concetto di finzione come falsa e di documentario come reale e/o vero. H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, cit.; Id., *Documentarism as Politics...*, cit.

⁸⁷² T.J. Demos, *Traveling Images*, cit., p. 36.

⁸⁷³ J. Rancière, *Marker and the Fiction of Memory in Film Fables*, New York, Berg Publishers, 2006, p. 158.

Nel caso di *November*, così come in *Le Tombeau d'Alexandre*, la funzione del documentario non è quella di aggiungere informazioni ad una vicenda data, ma di invitare chi guarda il prodotto culturale ad una connessione arbitraria dei fatti messi in sequenza, al fine di stimolare nuove e possibili creazioni di senso. Il video prova quindi ad associare i fatti – quelli della vicenda personale della Wolf e quelli della questione curda – alle immagini – non necessariamente connesse alle vicende biografiche della protagonista né alle lotte per l'indipendenza dei curdi. *November* gioca con la libertà e con il potere delle immagini, con la loro capacità di trasmigrare, di essere strumenti e connettori di senso. Il lavoro della Steyerl non intende produrre un effetto di realtà, ma invita ad un'indagine sui di essa.⁸⁷⁴

L'artista mette in discussione il modo in cui la storia viene organizzata riproponendone un'impressione alternativa. Il “testo” della storia che risulta da *November* si viene producendo a partire dal fatto che le spettatrici e gli spettatori sono coloro che possono generarlo e non coloro che devono subirlo (Cfr. Capitolo III.2, p. 99). La narrazione video contribuisce quindi alla relativizzazione delle vicende storiografiche e rende evidente come “anyone and everyone is considered to be participating in the task of ‘making’ history”.⁸⁷⁵ Il lavoro della Steyerl riflette sulla struttura della produzione mediatica delle immagini, criticandone la pretesa di verità. L'artista, nel momento in cui sceglie di apparire nel suo stesso lavoro sotto forma di citazione, denuncia come sia possibile “costruire” l'immagine del reale. Nell'articolazione dei materiali del passato, qualsiasi cosa viene affermata senza contraddizione, dice la *voice over* del documentarista curdo, deve essere considerata come falsa. Niente e nessuno scampano all'*uncertainty*; nemmeno gli eroi e le loro storie. Ecco quindi che il caso di Andrea Wolf diventa una presa di posizione contro l'uniformità delle “narrazioni” storico/politiche istituzionali e di conseguenza un “manifesto” a favore della pluralità delle rappresentazioni e delle elaborazioni della realtà e della storia.

Anche se il titolo *November* dichiara sin dall'inizio la prospettiva post-rivoluzionaria e post-ideologica in cui le lotte sono frammentarie e non universalizzabili, perché: “there are very few continuing organizations which have institutional memory, that know how to move to the next step”,⁸⁷⁶ il messaggio della Steyerl non deve essere letto come un presa d'atto rinunciataria rispetto alla politica odierna. *November* sollecita a prendere le distanze da una tipologia di lotta politica – quella del “tempo di Ottobre” – ma non di rinunciare al pensiero critico. Il lavoro della Steyerl chiede alle spettatrici e agli spettatori di accantonare le convinzioni politiche basate sull'infallibilità ideologica – l'artista stessa denuncia le ingiustizie di un partito ideologizzato come il PKK – così come di guardare alla storia quale “luogo” di possibilità. *November* ha mostrato che non solo è

⁸⁷⁴ Ibid. p. 158.

⁸⁷⁵ Id. *The Politics of Aesthetics...*, cit., p. 39.

⁸⁷⁶ N. Chomsky, *History Doesn't Go In a Straight Line*, “Jacobine”, September 22, 2015.

ipotizzabile una lettura critica del mondo mediante l'analisi delle sue immagini popolari, ma che la condivisione di strategie e strumenti di lotta politica può essere il compito di una nuova cinematografia politicizzata. Un'articolazione della protesta che corrisponde ad “a montage of various elements – voices, images, colors, passions or dogmas[...]”.⁸⁷⁷ Il lavoro della Steyerl suggerisce di guardare avanti e di scovare nuove strategie di lotta politica⁸⁷⁸ adatte alle mutate condizioni globali e funzionali al “tempo di Novembre”. Il video abbozza un prontuario iconografico per una forma di resistenza politica ed estetica realizzata mediante le immagini in movimento. Una tattica aggressiva che Pernille Lystlund Matzen (2014) sostiene essere una forma di “Intellectual Martial Arts”.⁸⁷⁹ *November*, nelle intenzioni della Steyerl, deve porsi come *reboot* critico del sentimento situazionista in un panorama socio-politico del tutto diverso da quello degli anni Settanta. Una forma di *détournement* in grado di contribuire ad una nuova alfabetizzazione politica proprio a partire dall'analisi della peculiarità e della mobilità delle immagini della nuova cultura popolare.⁸⁸⁰

V.6. *Lovely Andrea* (2007), Hito Steyerl

Nel 2007 Hito Steyerl realizza *Lovely Andrea*⁸⁸¹ un lavoro che si pone in continuità con *November* (2004).⁸⁸² Il video non tratta esplicitamente di Andrea Wolf (a discapito del titolo) ma rimanda ad alcune vicende che riguardano il rapporto di amicizia tra la Steyerl e la Wolf. Una relazione che Thomas Elsaesser (2013) ha sintetizzato perfettamente con la frase “A missing body,

⁸⁷⁷ Hito Steyerl ha specificato, mediante un confronto oppositivo tra *Showdown in Seattle*, Deep Dish Television. (1999) e Jean-Luc Godard, Anne-Marie Mieville, *Ici et Ailleurs* (1975) in che modo una produzione audiovisiva possa essere uno strumento di lotta nel suo: *The Articulation of Protest*, “republicart.net”, September 2002 http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm [10/10/2016].

⁸⁷⁸ In merito al concetto di strategia non è casuale il fatto che la Steyerl scelga di concludere *November* con il *footage* di *État de siège* (1972), il film di Costa-Gravas che nei primi minuti è un prontuario puntuale e quasi didascalico delle tecniche di organizzazione e lotta politica.

⁸⁷⁹ P. Lystlund Matzen, *Practicing Intellectual Martial...*, cit.

⁸⁸⁰ Pablo Lafuente (2008) sostiene fermamente quanto sia importante il carattere “popolusitico” del lavoro di Hito Steyerl sottolineando come in questo caso l'aggettivo sia: “a new model of politicised filmmaking, one for which the term ‘populist’ - in reference to ‘the popular’ and not to ‘the people’ - is perhaps a compliment rather than a critique”. P. Lafuente, *For a Populist Cinema...*, cit.

⁸⁸¹ Hito Steyerl, *Lovely Andrea*, 2007. DVD A/G, 30'.

⁸⁸² *Lovely Andrea* (2007) è stato commissionato da e realizzato per Documenta 12 (2007) Kassel, di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici sul video: J. M. Sande, *Laberintos de (auto) conocimiento*, “AG”, n.2, 2007; P. Lafuente, *In praise of populist...*, cit.; P. Lafuente, *For a Populist Cinema...*, cit.; T. Elsaesser, *Lovely Andrea (2007)* in N. Aikens (a cura di), *Too Much World*, cit., l'articolo è apparso anche on line sul blog dell'autore nel 2013 <https://mindthescreen.wordpress.com/2016/03/15/lovely-andrea-2007/> [23/10/2016]; A. Altman, *Hito Steyerl*, “Frieze” Issue 127, November-December 2009.

substituted by a photo in *November*, a missing photo substituting a fetishized (and tortured) body in *Lovely Andrea*".⁸⁸³ *Lovely Andrea*, così come *November*, esamina i modi in cui le immagini circolano e la vita che acquisiscono indipendentemente dai loro scopi originali.⁸⁸⁴ La storia di *Lovely Andrea* ruota intorno al tentativo dell'artista di ripercorrere le tracce di alcune immagini scomparse. Il video è ambientato a Tokyo e racconta della ricerca di un servizio fotografico *bondage nawa shibari*⁸⁸⁵ del 1987 che ritrae la stessa Hito Steyerl, artista tedesca dalle chiare origini nipponiche, ai tempi in cui frequentava la scuola di cinema in Giappone. *Lovely Andrea* ha la forma di un'indagine investigativa e permette alla Steyerl di affrontare una gamma eclettica di temi interconnessi tra loro come: il valore della verità delle immagini documentarie, la politica del dominio sessuale e di genere. L'artista abbozza una serie di paralleli tra il mercato delle immagini pornografiche e quello dell'arte, così come tra il femminismo e la massiccia circolazione del corpo femminile su internet. Il video è perlopiù realizzato con camera a mano e la narrazione è cadenzata da una serie di interviste, prima in Germania e poi in Giappone. Le videocamere seguono la modella giapponese di *bondage* nonché web designer Asagi Ageha che diviene una sorta di guida che permette alle spettatrici e agli spettatori di orientarsi attraverso i diversi materiali iconici che vanno a comporre il lavoro della Steyerl.⁸⁸⁶ In *Lovely Andrea*, a differenza di *November*, non vi è voce narrante e le informazioni sulla vicenda vengono fornite dai *voice in* dei protagonisti e da un gran numero di didascalie. Le tracce grafiche presenti in *November* fungono sia da elementi didattici di base, per quanto riguarda le vicende tecniche e storiche del *bondage*, che da mappa per indirizzare gli spettatori e le spettatrici nel percorso di ricerca della fotografia "lovely Andrea".⁸⁸⁷

La scelta dell'artista di rinunciare ad una voce narrante fa in modo che il peso della documentarizzazione ricada su chi guarda, con la possibilità che spettatrici e spettatori si orientino verso una lettura finzionalizzante.⁸⁸⁸ Nel corso del lavoro si comprende che il *bondage* deriva dalle

⁸⁸³ T. Elsaesser, *Lovely Andrea* (2007), cit.

⁸⁸⁴ In *Lovely Andrea* compare un frammento con le immagini di Andrea Wolf tratte dal documentario della TV satellitare curda che Hito Steyerl aveva utilizzato largamente nel suo lavoro precedente *November*, in cui si vede il poster con l'immagine di Andrea Wolf /Şehit Ronahî. Si veda in questa parte della dissertazione Capitolo V.5, p. 202.

⁸⁸⁵ *Bondage* è un sostantivo inglese che significa servitù, schiavitù, soggezione. Deriva dal verbo *to bond*, collegare, vincolare, legare, ed è una pratica sessuale che consiste in un insieme di attività basate su costrizioni fisiche. Il *bondage*, o *rope bondage*, viene effettuato con corde di vari materiali, sia in stile occidentale sia in stile tradizionale *shibari* giapponese. Nel caso del servizio fotografico "Lovely Andrea" le foto sono in stile *nawa shibari* una locuzione comune nell'ambito del *bondage* giapponese che significa legatura con corda.

⁸⁸⁶ Stando a quanto sostiene Demos (2010) la Steyerl costruisce intorno alla figura di Asagi Ageha un personaggio estremamente complesso. La modella, infatti, oltre ad essere associata allo sfruttamento e alla sottomissione del corpo, appare come una figura calma ed estremamente controllata e cosciente del proprio destino. Ageha emerge come guida e eroina della narrazione. T.J. Demos, *Traveling Images*, cit., p. 37.

⁸⁸⁷ "lovely Andrea" è il titolo del servizio fotografico apparso su di una rivista pornografica giapponese specializzata in *bondage*.

⁸⁸⁸ Roger Odin sostiene che per funzionare il documentario necessita di "spazi organizzati alla lettura documentarizzante", nel caso di *Lovely Andrea* è evidente come Hito Steyerl faccia di tutto per non agevolare in chi guarda una lettura esclusivamente documentarizzante. R. Odin. *Della Finzione*, cit., pp. 210-211.

arti marziali ed era una tecnica usata maggiormente per l'immobilizzazione e il trasporto dei prigionieri di guerra (POW), ma anche per la loro tortura e l'uccisione. Le immagini statiche che compaiono durante tutto il video hanno funzione di commento e si riferiscono soprattutto a fatti ed eventi storici apparentemente esterni alla vicenda del servizio fotografico di *bondage*. Al materiale girato si alternano diverse tipologie di *footage* come i video del live della canzone *Oh Bondage! Up Yours!* (1977) del gruppo punk X-Ray Spex, un frammento del famoso discorso del 1987 del presidente americano Ronald Reagan con l'invito rivolto a Gorbaciov di "Tear down this wall!" (Cfr. Capitolo V.3, nota 827), alcune scene della caduta del Muro di Berlino; il videoclip *She Works Hard For The Money* (1983) di Donna Summer; così come alcuni episodi del cartone animato *Spider Man* e il *teaser* del film *Spider Man* (2002)⁸⁸⁹ di Sam Raimi il cui *theme* sonoro è stato interpretato da Michael Bubl ; un brano di *footage* televisivo con Shirley & Company che cantano la hit *Shame Shame Shame* (1974); un frammento del video *Master And Servant* (1984) dei Depeche Mode e si conclude con il *live* dei Pet Shop Boys che cantano *Go West* (1993).⁸⁹⁰ Hito Steyerl inserisce un gran numero di immagini statiche all'interno del video come alcune xilografie giapponesi rappresentanti lottatori di *sumo* legati, oppure immagini di POW in Giappone e Cina durante i conflitti asiatici della Seconda Guerra Mondiale, così come alcune immagini del campo di prigionia di Guant namo con i prigionieri in tuta arancione e il famoso uomo incappucciato di Abu Ghraib.⁸⁹¹ Nel video vi   anche un frammento sonoro in *voice off* della diretta CNN durante gli attentati al WTC dell'11 settembre 2001. La pluralit  di materiale iconico presente nel video fa s  che questo risulti estremamente eterogeneo. Volendo parafrasare Clément Chéroux (2009) si potrebbe sostenere che *Lovely Andrea*   il prodotto di un processo intericonico in cui le immagini si ripetono (confluiscono) in altre immagini in un rapporto di citazione-allusione in cui la relazione tra le parti non   sempre esplicitamente codificata da marcatori di citazione (Cfr. Capitolo II.3, p. 68). Un prodotto miscelaneo il cui statuto ontologico viene messo in questione al suo stesso interno e dagli stessi protagonisti. Un esempio di meta-documentario la cui narrazione ingloba opinioni e domande sulla nozione e sullo statuto del specifico del genere, come quando Asagi Ageha definisce a pi  riprese "documentario" quello che

⁸⁸⁹ Il *teaser* del film *Spider Man* mostrato in *Lovely Andrea* mostra alcune scene in cui un elicottero si imprigiona in una ragnatela stesa dallo stesso Spider Man tra la torre nord e la torre sud del WTC. A seguito degli attentati dell'11 settembre 2001 la scena fu rimossa dal film e dallo stesso *teaser*. Un dato che come sostiene Ži ek rimarca come "Il fatto che dopo l'11 settembre sia stata posticipata l'uscita di molte grandi produzioni con scene in qualche modo simili al crollo delle torri (grandi edifici in fiamme o sotto attacco, azioni terroristiche, eccetera) o che addirittura alcune pellicole siano state ritirate, deve quindi essere letto come la repressione dello sfondo fantasmatico responsabile dell'impatto del crollo delle torri." S. Ži ek, *Benvenuti nel deserto...cit.*, p. 20.

⁸⁹⁰ Di seguito i titoli che fanno parte della colonna sonora di *Lovely Andrea* a cui ha lavorato Lorenz Schroter: X-Ray Spex, *Oh Bondage! Up Yours!* (1977); Michael Buble, *Spider Man Theme* (2002); Depeche Mode, *Master And Servant* (1984); Michael Jackson, *Remember The Time* (1991); Donna Summer, *She Works Hard For The Money* (1983); Shirley & Company, *Shame Shame Shame* (1974); Pet Shop Boys, *Go West* (1993).

⁸⁹¹ William J. T. Mitchell nel suo *Cloning Terror* (2011) dedica un intero capitolo alla qualit  transmigratoria delle immagini del cosiddetto archivio Abu Ghraib e all'uomo incappucciato. J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, pp. 137-151.

Hito sta girando o come quando il produttore tedesco chiede alla Steyerl a che tipo di produzione stia lavorando.

In *Lovely Andrea* Hito Steyerl fa uso di un montaggio frenetico con sequenze, brani musicali e didascalie che spesso irrompono nella concatenazione delle immagini. Anche in questo lavoro Steyerl riflette sulla falsa autenticità del racconto della realtà. L'artista sceglie di fare intrecciare le vicende di *Lovely Andrea* con le riprese di un documentario televisivo che a sua volta parla della storia dell'artista tedesca alla ricerca della propria immagine fotografica andata perduta. I due contenuti spesso si scontrano e Steyerl decide di mostrare, all'interno del suo lavoro, il *backstage*, i modi e le procedure di una produzione televisiva, con l'intento di rendere evidente i modi in cui questi prodotti audiovisivi mettano in scena la descrizione della realtà. Da un punto di vista epistemologico *Lovely Andrea* mette in discussione la nozione di documento; la ricerca della fotografia perduta serve da pretesto per indagare lo statuto stesso della fotografia, la sua assenza e infine il suo confluire in un archivio. L'oggetto della ricerca – l'immagine di *bondage* “lovely Andrea” – viene menzionato, descritto, chiacchierato dall'artista e da tutte le persone che l'artista incontra sul cammino della sua ricerca, ma non viene mai mostrato esplicitamente. Della fotografia abbiamo solo inquadrature di sbieco quasi come a voler sollevare dei dubbi sulla reale esistenza dell'immagine. Durante il percorso di indagine e nel testo delle interviste appare chiaro come il documento iconico oggetto della ricerca abbia assunto i contorni confusi dell'“immagine-ricordo”.⁸⁹² Infatti, prima che sia chiaro che il reperto fotografico esista davvero, esso ha dei contorni enigmatici. Qualcosa che, come sostiene Ricoeur “viene a mente come una immagine che si dà spontaneamente quale segno non di se stessa presente, ma di un'altra cosa assente che, nel caso preciso dell'immagine-ricordo, è designata come essente stata in precedenza”.⁸⁹³ L'artista decentra volutamente la fotografia dalla struttura del video per negarne la sensazionalità (la foto di una donna nuda), provando a sottolinearne il valore e la funzione di documento storico. Un espediente in cui la marginalizzazione e il decentramento grafico dell'immagine rispetto al *focus* del video si attua mediante scelte di composizione fotografica che non contemplano inquadrature esplicite dell'oggetto della ricerca e una serie di soluzioni narrative che mirano alla descrizione del contesto piuttosto che allo sviluppo della trama. La fotografia da ricordo diviene documento solo nel momento in cui si ha la certezza della sua collocazione nell'archivio.⁸⁹⁴ Hito Steyerl quindi utilizza il documento fotografico quasi esclusivamente per avviare delle discussioni. Per quanto riguarda i temi esterni alla linea narrativa principale si può sostenere che questi facciano irruzione nel racconto come dei *pop up* in forma di materiali di *footage*

⁸⁹² http://www.sixpackfilmdata.com/filmdb_display.php?id=1621&type=3&docid=857&len=en [23/10/2016].

⁸⁹³ P. Ricoeur, *La Memoria dopo...* cit., p. 2.

⁸⁹⁴ Per Ricoeur l'azione di archiviare trasforma la testimonianza in documento. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 253.

video o di immagini statiche, introdotti da didascalie su fondo nero.

Immediatamente dopo i *credits* iniziali il video si apre irruentemente con la canzone *Oh Bondage, Up Yours!* (1977) degli X-Ray Spex, il suono introduce le spettatrici e gli spettatori alla tematica che risulterà essere il filo conduttore di *Lovely Andrea*, ovvero la ricerca della foto del 1987 in cui l'artista ha posato sotto lo pseudonimo di Andrea. Il primo collegamento con il passato è proprio con Andrea Wolf. Hito Steyerl che nel 1987 decide di posare legata in stile tradizionale *shibari*, non poteva sapere che qualche anno dopo (nel 1998) anche la sua amica e miliziana dello YAJK sarebbe stata a sua volta legata per essere torturata e uccisa sulle montagne del Kurdistan turco.⁸⁹⁵

In *Lovely Andrea* Hito Steyerl e Asagi Ageha visitano alcuni studi fotografici specializzati in *bondage* alla ricerca dell'immagine perduta. L'indagine della Steyerl procede con l'acquisizione di informazioni che la portano a ritrovare la fotografia nell'emeroteca "sex archive" Fuzoku Shiryo. L'artista, attraverso le interviste e le visite negli studi fotografici, percorre e ricostruisce un contesto che da un lato offre a chi guarda i dati per la soluzione della sua indagine e dall'altro indica quante siano le diverse e possibili versioni di un evento in seno ad una ricerca documentaria. Questo principio metodologico la Steyerl lo applica sia al macro tema del suo lavoro⁸⁹⁶ che alle riflessioni sui conflitti irrisolvibili della storia. In un passaggio del video si susseguono in rapida sequenza le immagini di Ronald Reagan e la distruzione del Muro di Berlino, simbolo della repressione e della Guerra Fredda la cui demolizione è stata acclamata come il segnale dell'avvento di una nuova era di libertà.

Hito Steyerl mette immediatamente in discussione il concetto "assoluto" di libertà, infatti, la didascalia "freedom" che compare più volte in alcune sequenze del video, introduce una scena in cui i due fotografi giapponesi intervistati dall'artista riflettono nostalgicamente su quanto fosse di successo la fotografia di *bondage* alla fine degli anni Ottanta. In quel periodo vigeva una rigida censura sul loro settore, ma nel 2007, nell'era libera e deregolamentata, i fotografi lamentano quanto il settore sia in crisi. Hito Steyerl continua a porre una serie di domande senza però fornire delle risposte definite, così al racconto dei fotografi fa eco la questione se la proibizione possa essere una forma di opportunità? Un dubbio che ritorna da un punto di vista etico nel momento in cui l'artista

⁸⁹⁵ La certezza scientifica della morte di Andrea Wolf si è avuta solo nel 2011 quando l'organizzazione non governativa IHD ha appurato che in una fossa comune a Çatak nella provincia orientale turca di Van, tra i resti di oltre 40 persone vi erano anche quelli della cittadina tedesca Andrea Wolf. Ad un'analisi autoptica risultava chiaro che i cadaveri erano stati giustiziati. L'esercito turco aveva infatti prima legato e poi ucciso mediante fucilazione i miliziani del PKK e le donne dello YAJK. V. Estremo, *Hito Steyerl and the Unpredictable...*, cit.

⁸⁹⁶ La produzione artistica di Hito Steyerl degli anni Duemila si caratterizza come un'indagine sui fenomeni economici, sociali e culturali dell'immagine documentaria. Ricerche che spesso confluiscono in produzioni video e/o testi teorici in cui l'artista si occupa del ruolo delle pratiche documentaristiche nel contesto dell'arte contemporanea. I lavori video prodotti dall'artista tra la fine degli anni Novanta e la fine degli anni Duemila, ruotano solitamente intorno ad avvenimenti biografici o a metodologie di scoperta delle realtà che generano particolari condizioni biografiche. Come nel caso di *The Empty Center* (1998) in cui Steyerl ripercorre l'impatto delle *coropartion* sulla città di Berlino immediatamente dopo la riunificazione della Germania, tracciando gli effetti del cambiamento dell'economia e della politica suoi abitanti. In *After the Crash* (2009) l'artista mostra, invece, come i resti degli aerei delle compagnie aeree occidentali in disuso alimentino l'industria cinese dei DVD.

avvia una riflessione parallela tra libertà e costrizione, e quando sceglie di intervistare il vecchio fotografo Tanaka Kinichi – rispettosamente chiamato “maestro” da tutti gli altri giovani fotografi – che racconta di come negli anni Ottanta era pratica comune forzare le donne raccolte dalla strada a fare scatti di *bondage*. Il “maestro” descrive il modo in cui le modelle occasionali venivano ricattate dai lavoratori dell’industria pornografica giapponese i quali, dopo averle legate e fotografate, non offrivano nessun compenso economico alle ragazze ma solo il ritorno alla “libertà” e alla loro vita quotidiana. Con questi continui riferimenti ai concetti oppositivi di libertà e costrizione la Steyerl riconduce l’ambito della pornografia e l’industria dell’immagine *bondage* non solo all’universo dello sfruttamento del corpo femminile, ma anche all’idea di sfruttamento del lavoro. La stessa scelta dell’artista di posare come modella per un servizio fotografico di *bondage* allude implicitamente alle condizioni delle giovani lavoratrici e dei lavoratori itineranti e precari che si affacciano al sistema globale dell’arte contemporanea che si auto-costringono ad accettare impieghi disparati al fine di continuare la loro formazione artistica. Nel video la connessione tra lavoro e costrizione viene rimarcata di continuo. Le didascalie BONDAGE IS WORK e WORK IS BONDAGE precedono il segmento del videoclip di *She Works Hard For The Money* (1983) in cui delle donne lavorano a delle macchine da cucire. Un parallelo tra il lavoro e la costrizione (*bondage* in inglese significa anche costrizione) che nel video si incarna evidentemente nell’attività e nella figura di Asagi Ageha.⁸⁹⁷ Un rapporto stridente che ritorna nelle parole della stessa modella che dichiara: “When flying in the air, I really fell free” ma successivamente “[...]on the other hand I’m bound with rope to the center of something. I feel these two feelings at the same time”.⁸⁹⁸

Un altro aspetto all’intero della strategia narrativa della Steyerl in *Lovely Andrea* è l’accostamento delle immagini statiche a quelle in movimento. In precedenza si è detto che nel video alle immagini statiche – fotografie e immagini digitali – viene demandato il compito di fornire informazioni su eventi del passato. I riferimenti che la Steyerl sceglie di inglobare nel video confluiscono in altre immagini in un rapporto di citazione-allusione. Queste citazioni-riporto assumono la forma dello “schermo nello schermo”: le immagini in movimento e le immagini statiche vengono incastonate in degli schermi televisivi, in dei monitor oppure in apposite cornici. In questa circostanza si intende mettere in evidenza in che modo l’artista costruisca associazioni per analogia a partire dall’accostamento di immagini che hanno iconografia simile. Un procedimento che già in precedenza, mutuando la definizione di Chéroux (2009), si è definito intericonico. Nel video questo meccanismo di relazione tra le parti viene implicitamente marcato mediante alcune scelte di inquadratura. L’accostamento delle immagini di *bondage* a quelle dei prigionieri di Guantanamo non

⁸⁹⁷ T. Elsaesser, *Lovely Andrea* (2007), cit.

⁸⁹⁸ H. Steyerl, *Lovely Andrea* (2007), 23 min

solo suggerisce un ovvio parallelo tra la pornografia, la tortura e la violazione dei diritti basilari dell'uomo e della donna, ma apre una discussione sulla diffusione, ripetizione e omologazione delle immagini nell'età della globalizzazione.⁸⁹⁹ Anche in questo caso emerge nuovamente la centralità della figura di Asagi Ageha la cui immagine – donna legata e debole – stride notevolmente con il suo ruolo – lavoratrice indipendente ed autonoma *entrepreneur* audace e decisa. Una frattura che risiede soprattutto nell'immagine e nella sua centrifugazione mediatica. L'inganno delle immagini che oggi secondo Steyerl funzionano meno come elementi di rappresentazione e più come agenti liberi, contribuisce a costituire il potere stesso di questi documenti iconici in grado di “inventare” dei mondi indipendenti. Nel saggio *A Thing Like You and Me* (2010) la Steyerl esprime il suo interesse per un approccio orientato verso l'oggetto immagine in grado di sbloccare “the forces congealed within the trash of history”.⁹⁰⁰ Le immagini statiche inserite nella narrazione sono ai margini del quadro o sono nella cornice. Il quadro è uno di quei marcatori di citazione di cui si diceva poc'anzi, nel video la fotografia *bondage* della Steyerl prima compare e poi scompare in una cornice barocca all'interno di un brano di *footage* del cartone animato *Spider Man*. Così come le immagini dell'uomo incappucciato di Abu Ghraib che invece appaiono all'interno dello schermo del computer di uno dei fotografi giapponesi. Queste immagini pur essendo ai margini della storia narrata sono l'oggetto della riflessione storica della Steyerl che una volta ancora si chiede in che modo le immagini-documento possano essere usate a fini storiografici o politici o per scopi di propaganda, e di come la circolazione mediatica di queste stesse immagini possa cambiare la percezione della realtà e il significato delle immagini stesse.⁹⁰¹ Una riflessione sul potere delle immagini, sull'uso e l'abuso di questa tipologia di documento iconico all'interno delle pratiche d'arte contemporanea, ma soprattutto sulla loro capacità di farsi veicolo della storia.

⁸⁹⁹ Le immagini digitali sono secondo Mitchell (2006) dei veicoli che producono una nuova dimensione di legittimazione e credibilità. Mitchell sostiene che le immagini digitali rivendicano la realtà nonostante la loro natura manipolabile e alterabile. Queste immagini, infatti, posseggono un codice genetico (Mitchell lo paragona al DNA) che traccia e ritraccia i loro spostamenti e le loro mutazioni. W. J. T. Mitchell, *Realism and the Digital Image*, in J. Baetens, H. Gelder, (a cura di), *Critical Realism and Photography*, Leuven, Leuven University Press, 2006.

⁹⁰⁰ H. Steyerl, *A Thing Like You and Me*, “e-flux journal” n. 15, April 2010.

⁹⁰¹ T. Elsaesser, *Lovely Andrea* (2007), cit.

V.7. *5.000 Feet is the Best* (2011), Omer Fast

Omer Fast ha mantenuto negli anni una certa coerenza nella sua ricerca artistica, l'artista israeliano ha provato a raccontare le conseguenze degli attentati terroristici dell'11 settembre, riflettendo spesso su questioni direttamente o collateralmente connesse alle campagne militari americane in Afghanistan e in Medio Oriente. La peculiarità dei lavori di Fast è quella di mettere in relazione il reale e l'immaginario⁹⁰² in modo da favorire in chi guarda una sensazione di confusione e spaesamento. *5.000 Feet is the Best* (2011)⁹⁰³ è una produzione video in cui un'intervista reale ed una finzionale si intrecciano ai racconti in *flashback* di un attore che dice di essere stato un operatore di droni.⁹⁰⁴ Il colloquio tra l'intervistatore e l'intervistato si ripete per tre volte in modo quasi identico, a cambiare sono i racconti del pilota. Ad ogni ripetizione l'operatore bussa nervosamente alla porta di una camera d'hotel, entra e si siede sul letto sistemandosi un cuscino dietro la schiena. La stanza risulta essere abbastanza buia e l'intervistatore viene inquadrato solo di spalle. L'intervistato sembra sempre nervoso e reagisce stizzito a dei *beep* che interrompono la conversazione. L'iterazione di alcuni dei momenti di dialogo tra intervistato e intervistatore come la domanda "what do you wanna talk about?"⁹⁰⁵ così come la richiesta dell'intervistato che chiede di accelerare i tempi dell'intervista (perché ha un appuntamento dal dottore) o il suo fastidio nel sapere di essere ripreso da una videocamera, o ancora la domanda iniziale dell'intervistatore "What's the difference between you

⁹⁰² In questo caso è necessario specificare che nel lavoro di Fast la nozione di reale deve essere intesa in termini lacaniani. Il reale, infatti è l'impossibile, quello che sussiste al di fuori della simbolizzazione, l'inconscio in quanto indicibile, il luogo che accoglie ciò che è rifiutato dal simbolico ed è connesso col godimento (*jouissance*). Il reale torna sempre allo stesso posto Cfr. S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2004. La relazione tra reale e immaginario si inserisce sempre nel discorso lacaniano sui tre registri, le tre dimensioni essenziali del campo psicoanalitico: l'Immaginario, il Simbolico e il Reale (RSI), che si inquadrano organicamente nello schema triangolare di Lacan. J. Lacan, *Scritti*, cit., p. 549

⁹⁰³ Omer Fast, 2011. Mono Canale Digital Video, 30'.

⁹⁰⁴ Di seguito una rassegna dei maggiori contributi critici sul video: A. Scrimgeour, *Portrait Omer Fast. In the Light of Doubt*, "Spike Art Quarterly" n. 46. 2015/2016; B. Vasvani, *Uncanny Films About the Traumas of War*, "Hyperallergic", May 2, 2016; C. Darwent, *Visual art review: 5,000 Feet is the Best - How truth and fiction became blurred*, "Independent", 24 August 2013; M. Delmont, *Drone Encounters: Noor Behram, Omer Fast, and Visual Critiques of Drone Warfare*, in Id., (a cura di), *Visual Culture and the War on Terror*, "American Quarterly", vol. 65, issue 1, March 2013; S. Cardon, *Bringing the War Home: Omer Fast's "5,000 Feet Is the Best"*, "Big Red & Shiny", September 25, 2013; T. J. Demos, *War Games: A Tale in Three Parts (On Omer Fast's 5.000 Feet is the Best)*, in M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012, pp. 77-87. C. Oluwole, *5,000 feet is the best: re-viewing the politics of unmanned aerial systems*, in AA.VV. *Knowledge Politics and Intercultural Dynamics. Actions, Innovations, Transformations*, Barcelona, CIDOb edicions, 2012; K. Warren, *Unstable Realities in Omer Fast's 5000 Feet is the Best*, "Discipline" n. 2, Fall, 2012; C. Lange, *Blurred Visions. What do drones see? And how can we see them?* "Frieze", May 2012, pp. 156-161.

⁹⁰⁵ Lo script del video è stato trascritto nel libro M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the...cit.*, p. 7-41. Tutte le citazioni si riferiscono a quel testo a cui si accosta il minutaggio nel video messo tra parentesi. (2'; 9'; 19') La richiesta si ripete per tre volte e sempre preceduta dalla domanda retorica dell'intervistatore "Everything ok?"

and a real pilot?” fanno da *incipit* a ogni una delle tre rievocazioni in forma di *flashback*. Nel primo dei tre racconti in *flashback* la *voice off* dell'intervistato narra la vicenda di un ragazzo affascinato dai treni che un giorno decide di sostituirsi al conducente di un convoglio metropolitano. Le immagini mostrano nella prima parte un bambino afroamericano giocare con i trenini e successivamente un “uomo di colore” che, ripreso dalle telecamere di sicurezza, rompe il lucchetto dell'armadietto del conducente di treni per impossessarsi del badge e dell'uniforme di lavoro. Dopo un intero giorno di passato a guidare il convoglio, l'uomo si accorge di aver dimenticato le chiavi di casa nell'armadietto del conducente e di dover quindi introdursi nella propria casa passando dalla finestra. A questo punto la *voice off* dell'intervistatore irrompe nel racconto chiedendo il perché l'uomo in questione debba essere nero. A seguito del commento in *voice off* dell'intervistatore, il video cambia improvvisamente e il protagonista del racconto diventa ad un tratto un uomo bianco. Una volta conclusosi il racconto in *flashback* l'intervistatore chiede all'intervistato di spiegargli il perché e le relazioni tra l'aneddoto appena narrato e il mestiere di operatore di droni, alla domanda l'intervistato risponde “Keep your work and your domestic life separate”. Prima dell'inizio del secondo racconto in *flashback* l'intervistato esce dalla stanza e si aggira nel corridoio dell'hotel dove prende un pacchetto di sigarette nascosto in una botola. Fast sembra voler mostrare la familiarità che l'uomo ha con il luogo. Queste scene si ripetono in tutti i momenti di interludio tra una storia e l'altra, con il protagonista che staziona nel corridoio.

In questa parte del video Fast aggiunge un intermezzo in cui un uomo, il cui volto viene oscurato, racconta tecnicamente la sua esperienza da operatore a distanza di un Predator.⁹⁰⁶ L'uomo spiega in che modo la tecnologia a infrarossi aiuti i piloti ad identificare e colpire obiettivi sensibili, così come sia possibile, grazie alla sensibilità e alla potenza delle telecamere montate sui droni, individuare dettagli minuscoli dei *target*. Alle parole del pilota in *voice off* – questa volta non un attore che recita un ruolo ma presumibilmente un vero militare – Fast sovrappone le immagini a volo di uccello (simili a quelle di un drone) di una città suburbana americana. La camera indugia su di un bambino in bicicletta quasi a voler suggerire che il *target* della missione, evocata dalla *voice off*, possa essere proprio quel bambino. Questa seconda forma di rappresentazione appartiene ad un ambito prettamente documentario.

Il secondo racconto in *flashback* narrato dall'operatore – a questo punto del video sembra essere chiaro che vi sono due operatori: un attore ed un vero militare – è quello di una coppia

⁹⁰⁶ Il Predator è un modello di drone equipaggiato con armamenti. I droni furono introdotti in ambito militare durante la Guerra Fredda come strumenti di spionaggio, le loro caratteristiche di *Unmanned Aerial System* li rendevano perfetti per collezionare immagini e dati sensibili. A partire dal 2001 e quindi dopo gli attentati dell'11 settembre e con la susseguente occupazione militare dell'Afghanistan e dell'Iraq, questi dispositivi sono stati equipaggiati con materiali bellici. L'intervistato in questo caso è un operatore professionista di Predator d'istanza nella *Creech Air Force Base* a Indian Springs in Nevada, non lontano dalla città di Las Vegas.

composta da una donna e da un uomo che attrae con l'inganno degli ignari giocatori di casinò in una delle stanze dell'hotel (dalle immagini sembra si tratti dello stesso hotel in cui si tiene l'intervista) per derubarli. Anche dopo questo racconto l'intervistatore chiede all'intervistato cosa abbia in comune la storia della coppia con il suo essere un pilota di droni e anche questa volta l'intervistato non risponde direttamente alla domanda ma si giustifica dicendo "[...] nothing. I work in a casino security now".⁹⁰⁷ A questo punto le spettatrici e gli spettatori hanno intuito che l'intervistato è in realtà un ex-pilota e che la familiarità con l'hotel gli deriva dal fatto che è un impiegato della *security*. Alla fine del racconto l'intervistato esce nuovamente nel corridoio e sbircia in una delle camere aperte sino a che non si sente nuovamente la *voice off* del vero pilota. Le videocamere, anche in questo caso a volo d'uccello, sorvolano un paesino in riva ad un lago in New England. Fast stringe l'inquadratura su di una chiesa con campanile, mentre la *voice off* descrive le condizioni di stress e di angoscia che è costretto a fronteggiare, ripete che tutto potrebbe sembrare un *videogame*, ma che purtroppo quello che vede nei suoi monitor non lo è. Il lavoro, dice la *voice off* del vero pilota, non può essere spento perché la realtà resta sempre e comunque al suo posto, a meno che non la si distrugga.

L'ultimo racconto in *flashback* è quello riguardante una famiglia americana che intraprende una gita a bordo di una *station wagon* in un paese apparentemente sotto occupazione militare. Anche in questo caso i ruoli sembrano essere invertiti rispetto alla realtà, gli occupanti appaiono essere dei militari asiatici di guardia a dei *checkpoint* ed intenti a sorvegliare strade e circolazione ordinaria. La famiglia procede nel suo viaggio sino a quando non incontra un gruppo di "*locals*", dice la voce narrante, i miliziani sono vestiti come dei *redneck* con dei cappellini da *basebal*, imbracciano dei fucili e stanno seppellendo dell'esplosivo. Fast a questo punto sceglie di inquadrare la scena dall'alto, in questo frangente le immagini simulano mimeticamente quelle che potrebbero essere le riprese di un drone militare. A livello del suolo la scena prosegue normalmente, la famiglia passa di fianco al gruppo di uomini armati e quando tutto sembra essere alle spalle un ordigno precipita dal cielo polverizzando i ribelli e distruggendo parzialmente la *station wagon* della famiglia in gita. Il racconto dell'intervistato finisce e come sempre questi si reca nel corridoio, guarda da una finestra e le immagini si allargano su Las Vegas. La voce del vero pilota si sovrappone alle immagini della città e così come negli altri segmenti anche in quest'ultima parte del video il militare parla della sua reale esperienza e di come il suo lavoro consista nell'interazione con la macchina per colpire e massimizzare il danno. Il pilota racconta della sua prima missione quando con un puntatore laser e il sistema GPS aveva individuato e ucciso un gruppo di persone per poi esclamare "hey I just killed someone".⁹⁰⁸ Un entusiasmo che dopo la terza missione dice di essersi trasformato in un sentimento

⁹⁰⁷ M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the...cit.*, p. 15. (13').

⁹⁰⁸ Ibid. p. 38, (29'). Questa frase richiama idealmente la storia della prima missione di bombardamento condotta dall'esercito statunitense in Afghanistan con un MQ-1 Predator risalente al 2002 menzionata in cui dei raccoglitori di

diverso ed è da quel momento – dice – che sono iniziati i sogni.

Il video si struttura in modo tale da negare a chi guarda la possibilità di percepire il taglio netto tra un'unità di contenuto e l'altra. Le ripetizioni vengono introdotte da alcuni passaggi di raccordo rese possibili dall'attraversamento di spazi di transito (corridoio, porte, finestre) che conducono il protagonista da un mondo a un altro. L'intervistato bussava ed entra in una camera e dà avvio ai diversi racconti di finzione. L'intervistato transita in un corridoio e sbircia quanto sta accadendo attraverso una porta spalancata e permette alle spettatrici e agli spettatori di ascoltare l'intervista che Fast ha condotto con il vero pilota di droni (la cui immagine è sfocata e irriconoscibile). Questi spostamenti producono quindi il passaggio da un mondo finzionale a un mondo reale o viceversa. La camera di hotel dove si svolge l'intervista è buia e non si evince dalle immagini se si tratti di una camera vera e propria o di un set televisivo o dello studio di un'analista. I luoghi di transito servono a Fast come portali anche quando, all'interno del regime del racconto di finzione, avviene il cambio di prospettiva razziale. Nel momento in cui la *voice off* dell'intervistatore chiede perché il finto conducente di treni debba essere nero, questi sta attraversando una finestra. Il montaggio risulta essere funzionale alla composizione narrativa; *5.000 Feet is the Best* è sprovvisto di ogni tipo di sottotitoli e/o didascalie e viene solitamente installato in *loop*⁹⁰⁹ proprio per esaltarne la circolarità.

Il video si conclude con una frase che suggerisce una connessione tra le parti, infatti, quando il vero operatore di droni ammette di aver iniziato a sognare a causa dello stress, le parti, quella finzionale e quella documentaria, si intrecciano circolarmente e viene dato da pensare che la *fiction* sia la visualizzazione dei sogni dell'operatore. Nel video una serie di elementi interstiziali sembrano essere apparentemente senza spiegazione: la presenza del vociare di un pubblico invisibile, i *beep* che infastidiscono solo l'intervistato, oppure l'intervento della donna delle pulizie, sembrano, infatti, non avere nessun ruolo nella sintassi generale di *5.000 Feet is the Best*. Elementi che a ben guardare contribuiscono però a creare una sorta di *climate* in cui Fast vuole che spettatrice e spettatore si smarriscano. L'artista preferisce configurare i fatti storici con una costruzione narrativa che mescola di proposito realtà e finzione. Questa strategia fa leva sull'intenzionale incompiutezza della storia e gioca con la curiosità di chi guarda, invitando spettatrici e spettatori a partecipare alla narrazione al fine di completarla (Cfr. Capitolo III.2, p. 97). In *5.000 Feet is the Best* la confusione tra realtà e finzione si realizza anche mediante un continuo invertirsi dei ruoli. Una strategia che produce un

metallo al confine tra Afghanistan e Pakistan vennero uccisi da un MQ-1 Predator perché erroneamente identificati come talebani. Tra i responsabili di quell'operazione militare c'era chi sosteneva d'aver ucciso Osama Bin Laden. Tommy Franks, comandante in capo delle forze armate USA in Afghanistan dichiarò: "We know we have [killed] some bad guys, but we just don't know who they are yet". C. Oluwole, *5.000 feet is the best...*, cit., p. 63.

⁹⁰⁹ Chi analizza questo video ha avuto modo di visionarlo in occasione della mostra *Omer Fast* alla Arratia Beer Gallery 11 Gennaio - 9 Febbraio, 2013, Berlino.

cortocircuito iconico evidente soprattutto nel caso delle immagini che sormontano l'intervista al vero operatore di droni in cui Fast sceglie di inquadrare le scene dall'alto come se le immagini fossero state prodotte da un drone. In *5.000 Feet is the Best* gli oggetti e i soggetti inquadrati con i droni sono in opposizione rispetto al contesto che solitamente viene descritto dai reportage giornalistici dei *mass media* che riportano puntualmente immagini del deserto iracheno o delle montagne afgane. Gli "obbiettivi sensibili" di *5.000 Feet is the Best* sono piuttosto gli abitanti dei sobborghi americani o gli edifici di un paesino del New England. Nel terzo *flashback* questa confusione di associazione iconica si ripropone nuovamente con la storia della famiglia americana che parte per una gita a bordo di una *station wagon* parcheggiata in un tipico vialetto di un altrettanto tipica villetta suburbana statunitense. La spettatrice e lo spettatore occidentale, dopo aver riconosciuto nei protagonisti del video quelli che potrebbero essere i membri di una famiglia media americana, devono ricredersi sul fatto che tutto proceda normalmente quando diviene evidente che il "country" è sotto occupazione di forze militari che svolgono attività di controllo con degli "usual checkpoints". Sensazione confermata successivamente quando si comprende che gli occupanti sono asiatici. Questi militari (della finzione) si comportano in modo simile ai veri soldati americani dislocati in Medio Oriente, soprattutto per una certa idiosincrasia verso le telecamere, come si intuisce dalla rabbia del soldato asiatico nel momento in cui comprende che il ragazzino nella *station wagon* sta adoperando una videocamera. Il rovesciamento della realtà dei fatti si completa quando la famiglia raggiunge il luogo desertico dove un gruppo di americani sta armeggiando con degli ordigni. I tre uomini sono, a quanto pare, membri di una fazione di ribelli. Gli uomini vengono successivamente inquadrati dall'alto, l'immagine diventa in bianco e nero ed è registrata dalla telecamera di un drone, sulla cornice dell'inquadratura vi sono delle informazioni numeriche e alcuni logogrammi orientali. I terroristi sono quindi degli americani e la tecnologia militare che li controlla è asiatica.

Uno dei temi più evidenti affrontati in *5.000 Feet is the Best* è l'emersione di sintomi da stress post traumatico, *posttraumatic stress disorder* (PTSD) nei piloti di droni.⁹¹⁰ I tre racconti in *flashback* vanno letti come risposte allegoriche alla domanda dell'intervistatore "So what's the difference between you and someone who sits in an airplane?".⁹¹¹ Nel video l'intervistato (il paziente)

⁹¹⁰ Nonostante alcuni studi dell'aeronautica statunitense del 2011 rivelino che gli operatori di droni siano meno affetti da sindrome di stress post traumatico visto che il loro impegno in battaglia non prevede azioni fisiche sul campo, sempre più militari e civili che operano a distanza con Predator e Raptor equipaggiati con bombe sono in realtà affetti da PTSD. Diversamente da quanto accade per i militari impegnati sul campo di battaglia, i disturbi post traumatici dei piloti di droni sono solitamente connessi a questioni di vista e visibilità. Fatto che emerge anche dalla testimonianza di Brandon Bryant, ex pilota affetto da PTSD, che sostiene di trovare insopportabile l'essere diventato "the Predator's eyes". S. Braeunert, *The Trauma of Drone Warfare and its Place in Visual Culture*, presentazione al convegno *Visualizing War: The Power of Emotions in Politics*, University of Southern Denmark in Odense, November 20-21, 2014. Le dichiarazioni di Brandon Bryant sono raccolte in un'inchiesta uscita per la rivista GQ. M. Power *Confessions of a Drone Warrior*, "GQ", October 23, 2013. <http://www.gq.com/news-politics/big-issues/201311/drone-uav-pilot-assassination> [25/11/2016].

⁹¹¹ M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the...cit.*, p. 5. (2').

racconta liberamente delle storie con la speranza di superare una condizione traumatica, il nocciolo della narrazione di Fast sta nel fatto che il trauma del pilota, pur non essendo stato esperito personalmente,⁹¹² necessita una elaborazione e un superamento.⁹¹³ In questo le interviste con il finto operatore di droni, che si ripetono simili a loro stesse per ben tre volte, potrebbero essere i sogni di cui parla il vero pilota nell'ultima parte del video. In realtà il discorso che Omer Fast intende portare avanti non si focalizza solo sul trattamento del PTSD negli operatori di droni, avvicinarsi al tema della guerra attraverso la lente del PTSD, infatti, potrebbe risultare pericoloso. L'artista potrebbe correre il rischio di essere frainteso o essere accusato di aver fatto emergere il lato affettivo dei piloti come a volere giustificare una tecnica e una tattica di guerra che in ogni caso viola ogni diritto umano.⁹¹⁴

In realtà il lavoro di Fast va letto in chiave di critica politica proprio perché mette in evidenza la connessione esplicita tra la Guerra al Terrore e l'utilizzo dei droni. L'artista sceglie di investigare una zona d'ombra della politica di difesa americana. Fast, infatti, sembra volere indagare i diversi motivi per cui gli Stati Uniti stanno puntando sulle armi robotiche. *5.000 Feet is the Best* è datato 2011 e mostra alcune similitudini di approccio con la video installazione di Harun Farocki *Ernste Spiele III: Immersion/Serious Games III: Immersion* (2009).⁹¹⁵ Il lavoro di Omer Fast però sembra

⁹¹² Omer Fast usa l'espressione "trauma turned drama" in T. J. Demos, *War Games: A Tale...*cit., p. 81.

⁹¹³ Boris Cyrulnik, figlio di ebrei morti in Germania, parla – nel suo caso a proposito dei figli dei deportati nei campi di lavoro e di sterminio nazisti – della trasmissione di un trauma non vissuto e che non è stato elaborarlo completamente. B. Cyrulnik, *Autobiografia di uno spaventapasseri. Strategie per superare l'esperienza traumatica*, Milano, Adriano Salani editore, 2009.

⁹¹⁴ Grégoire Chamayou ne parla chiaramente nel capitolo *Psicopatologia del drone* in G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Roma, Derivi e Approdi, 2014, pp. 96-102.

⁹¹⁵ *Ernste Spiele III, Immersion/Serious Games III: Immersion* (2009) è una video installazione in cui si documenta un workshop all'Institute for Creative Technologies (ICT) in cui si prova, mediante l'uso di tecnologie di immagine virtuale 3D, a sviluppare una terapia per disordini da stress post traumatico dedicata alle truppe statunitensi impegnate sul campo nei conflitti in Medio Oriente. Harun Farocki si è largamente interessato alle tecniche militari contemporanee di seguito una breve rassegna dei lavori che l'artista ha prodotto sul tema della tecnologia dell'immagine in ambito militare. *War Tropes* (2011) è un'indagine sul genere del film di guerra all'interno della storia del cinema in 5 capitoli: *Attention, Where is Elbe 14? Souvenir, Connection, Looking and Gazing e Why Wars*. La serie di *Ernste Spiele/Serious Games* (*I Watson ist hin, 3 tot II, Sonne ohne Schatten IV*, 2010; *Immersion III*, 2009) è dedicata alle tecniche di addestramento militare mediante immagini generate a computer con tecnica di *virtual 3D*. Con la trilogia di *Auge/Maschine Eye/Machine I, II, III* (2000, 2001, 2003) Farocki esplora il concetto di "immagine operativa" ovvero di quelle immagini che non rappresentano nessun processo, ma che sono a loro volta parte di un processo. I primi due capitoli di *Auge/Maschine Eye/Machine* sono espressamente dedicati all'analisi delle immagini della prima guerra nel Golfo (1991) e all'evoluzione della tecnologia di produzione dell'immagine computerizzata, discorso che riprenderà nel video *Erkennen und Verfolge/War at a Distance* (2003) in cui si ripropone di definire la relazione tra le strategie militari e quelle della produzione industriale, mostrando come la tecnologia della guerra trovi applicazione nella vita di tutti i giorni. Alcuni film in 16 mm come: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges/Images of the World and the Inscription of War* (1988); *Bilderkrieg/Images-War* (1987); *Etwas wird sichtbar/Before your Eyes Vietnam* (1982). Per una bibliografia sul lavoro di Harun Farocki in relazione con l'immagine militare si veda tra gli altri: S. Pascher, *Images of the World. A Brief Introduction*, "Merge" n.16, 2005, pp 12-18; C. Blümlinger, *An Archeologist of the Present* "e-flux journal" n. 59, November 2014; C. Blümlinger, *Harun Farocki: Critical Strategies*, in T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam University press, 2004, pp 315-322; T. Keenan, *Light Weapons*, in T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki: Working...*cit., pp.203-2010. N. Alter, *The Political Imperceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'*, "New German Critique" n. 68, Spring-Summer 1996, pp 165-192. J. Quandt, *Images of the world: the films of Harun Farocki*, "Cinematheque Ontario" Fall 1991, pp 11-12

voler andare oltre lo studio dei fattori psicologici per arrivare ad un'analisi dei cambiamenti strategici nei conflitti in cui vengono impiegate armi telecomandate, organizzando quella che Delmont definisce come una "imaginative critique of the ability of drones to resist being seen".⁹¹⁶ Il video, infatti, piuttosto che provare a comprendere i meccanismi tecnologici dell'immagine connessa alla nuova metodologia militare, suggerisce quello che è il cambiamento di strategia americano in merito alla Guerra al Terrore.⁹¹⁷ Se da un lato i droni sono diventati strumenti indispensabili nelle campagne militari statunitensi contro il cosiddetto terrorismo islamico, dall'altro lato c'è da sottolineare che essi sono l'emblema silenzioso di un sostanziale cambio di strategia nella Guerra al Terrore. Dopo essere diventato presidente degli Stati Uniti, Barack Obama aveva deciso che l'approccio militare dell'amministrazione Bush, basato sull'uso di armi tradizionali e su operazioni convenzionali (come l'invasione dell'Iraq del 2003), doveva considerarsi fallimentare e non più sostenibile.⁹¹⁸ Il presidente Obama e il suo *entourage* alla difesa avevano scelto di puntare quindi, su singole operazioni mirate in vari paesi dell'Asia, dell'Africa e del Medio Oriente.⁹¹⁹ Le operazioni soprannominate *targeted killings* (omicidi mirati) sono diventate la nuova tattica fondamentale nella strategia degli Stati Uniti e i droni, dotati di sistemi di ricognizione e monitoraggio molto precisi, si sono rivelati l'arma ideale per metterla in pratica.⁹²⁰ Questa tipologia di azioni belliche ha da un lato massimizzato i risultati dell'evoluzione tecnologica in ambito militare e dall'altro ha ridotto la pressione mediatica su delle campagne militari impopolari che a metà degli anni Duemila non godevano più dell'appoggio dell'opinione pubblica.⁹²¹ La situazione di intesa tra le parti politiche dell'immediato post-11

⁹¹⁶ M. Delmont, *Drone Encounters: Noor...*, cit.

⁹¹⁷ Un numero crescente di artisti e registi si sta interessando al concetto e alla prospettiva delle immagini girate da droni. Su tutti si veda il lavoro di Santiago Sierra nella serie *Veterans* (2013) e Werner Herzog *Into the Inferno* (2016).

⁹¹⁸ Secondo Grégoire Chamayou il cambiamento di la strategia di Obama rispetto al terrorismo internazionale può essere riassunto con la frase "uccidere anziché catturare". G. Chamayou, *Teoria del drone...*, cit., p. 12. Si veda inoltre: J. Becker, S. Shane, *Secret "Kill List" Proves a test of Obama's Principles and Will*, "The New York Times", May 29, 2012; S. Coll, *Kill or Capture*, "The New Yorker", August 2 2012.

⁹¹⁹ Secondo il Bureau of Investigative Journalism, un'organizzazione non-profit britannica che si occupa di giornalismo d'inchiesta, tra il 2004 e il gennaio del 2013 ci sono stati 362 attacchi tra Africa e Asia e di questi la maggior parte (310) sono stati ordinati dall'amministrazione guidata da Barack Obama.

<https://www.thebureauinvestigates.com/2016/07/01/obama-drone-casualty-numbers-fraction-recorded-bureau/> [28/10/2016].

⁹²⁰ È stato stesso Barack Obama a indicare pubblicamente e in diverse circostanze, le linee guida della nuova strategia militare da adottare nella Guerra al Terrore. Tra gli altri se veda il discorso tenuto al *Council on Foreign Relations*, "Obama's Speech on the Middle East and North Africa, May 2011" (2011) <http://www.cfr.org/middle-east-and-north-africa/obamas-speech-middle-east-north-africa-may-2011/p25049> [28/10/2016]. Così come il discorso pronunciato all'Università della difesa statunitense in cui cita esplicitamente le modalità d'uso dei droni: "Conventional airpower or missiles are far less precise than drones, and are likely to cause more civilian casualties and more local outrage. And invasions of these territories lead us to be viewed as occupying armies, unleash a torrent of unintended consequences, are difficult to contain, result in large numbers of civilian casualties and ultimately empower those who thrive on violent conflict". B. Obama, *Remarks by the President at the National Defense University*, Washington D.C. May 23, 2013 <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/05/23/remarks-president-national-defense-university> [28/10/2016].

⁹²¹ Stando a quanto sostiene Mark Bowden la guerra dei droni è diventata una guerra invisibile mediaticamente e che le critiche più frequenti rispetto a questa strategia militare provengono quasi esclusivamente da inchieste condotte sul campo come quelle delle ONG Amnesty International e Human Rights Watch. M. Bowden, *The Killing Machines.How*

settembre, con quella che si è definita in precedenza come una sinergia tra intenti politici e strategie mediatiche (Cfr. Capitolo II.2, p. 63), stava per mutare sino a diventare un malcontento generale sfociato poi nella preoccupazione per la crisi economica e finanziaria del 2008.⁹²² L'adozione dei droni da parte dell'amministrazione Obama si è rivelata un'"arma" da usare convenzionalmente nelle operazioni di ricognizione e bombardamento, capace di mantenere un basso profilo se paragonata all'invasione militare dell'Iraq del 2003. Nei primi anni dell'amministrazione Obama l'opinione pubblica chiedeva la fine della strage di soldati americani, tutti volevano scongiurare che l'Iraq diventasse un nuovo Vietnam. L'utilizzo dei droni quindi riduceva il numero di vite umane perse in combattimento stemperando la pressione dell'opinione pubblica sui conflitti post-11 settembre.

Il lavoro di Fast si inserisce proprio in una riconsiderazione dell'immagine negli anni successivi al periodo dell'amministrazione di George W. Bush. L'artista prova a guardare da vicino al ruolo delle immagini massmediatiche per comprenderne la funzione narrativa e di descrizione della società occidentale nel post-11 settembre. L'indagine di Fast gira attorno alla cultura visuale della Guerra al Terrore, indaga l'impatto traumatico che può avere un'immagine registrata da una videocamera posta su di un drone, o l'utilizzo acritico di quelle stesse immagini da parte dei *mass media*. Il video insiste sul concetto di opacità dell'immagine. La realtà catturata dai droni è fatta di immagini sature di informazioni (anche in logogrammi) ma non sempre leggibili. L'artista mostra che il potere delle immagini risiede nella loro visibilità (sovraesposizione e circolazione) così come nella loro assenza (svuotamento di senso). Queste caratteristiche fanno sì che le riflessioni di Fast diventino automaticamente un'indagine sul concetto stesso di visione. Una costruzione culturale che si intreccia con la storia delle immagini contemporanee, con le tecnologie, con i *media*, con le pratiche sociali della visione. Il titolo del video di Fast sta ad indicare la distanza da cui è possibile mettere a fuoco i fatti della vita reale mediante le camere posizionate sui droni: "Five thousand is the best. We love it when we're sitting at five thousand feet. You have more description."⁹²³ Scegliendo questo titolo, Fast intende suggerire che la guerra è prima di ogni cosa una lotta per la chiarezza, per il

to think about drones, "The Atlantis", September 2013 Issue, trad. Ita., *Macchine che uccidono*, "Internazionale", 4-10 Ottobre 2013, pp. 38-52.

⁹²² Secondo alcuni tesi macroeconomiche la crisi finanziaria del 2008 è una delle conseguenze auspiccate degli attacchi dell'undici settembre. Nelle dichiarazioni di Osama Bin Laden – diffuse tra il 1994 e il 2004 – è possibile cogliere come tra i propositi della jihad vi fosse quello di "far sanguinare l'America fino alla bancarotta" (traduzione mia). B. Lawrence (a cura di), *Messages to the World. The Statements of Osama Bin Laden*, London and New York, Verso, 2005. p. 103. In ambito economico la consequenzialità tra l'undici settembre e la crisi finanziaria del 2008 è stata sostenuta al premio Nobel per l'economia Joseph Stiglitz che, insieme all'esperta di finanza pubblica Linda Bilmes, ha sostenuto la tesi dell'indebitamento nel libro *The Three Trillion Dollar War*, New York, Norton & Company, 2008, trad. It., *La guerra da 3000 miliardi di dollari*, Torino, Einaudi, 2009. Per quanto riguarda invece la regressione morale, psicologica e di valori si faccia riferimento alle considerazioni di Jean Baudrillard che, nell'analizzare le conseguenze degli attacchi terroristici dell'undici settembre, ebbe a sottolineare come ad essere minato fosse stato il 'sistema' occidentale con i suoi valori di l'ideologia di libertà e possibilità di libera circolazione di uomini e di merci. Jean Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, cit., p. 42.

⁹²³ M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the...cit.*, p. 16. (6').

riconoscimento del nemico, per l'individuazione di cosa esso sta facendo, per la comprensione del modo in cui fermarlo, per eliminarlo. Le azioni militari condotte con i droni hanno la dote di eseguire questi compiti in maniera discreta.⁹²⁴ Una qualità, quella della discrezione, perfetta per la strategia della guerra silenziosa voluta dall'amministrazione Obama e a cui Fast guarda con il suo *5.000 Feet is the Best*. Una nuova tipologia di guerra resa possibile da tecnologie belliche capaci di polverizzare un gruppo di uomini senza che questi se ne accorgano e senza che questi smettano di sorridere, proprio come nel video accade ai pseudo ribelli locali in abiti da *redneck*.

V.8. *Continuity* (2012), Omer Fast

Nel 2012 invitato da Carolyn Christov Bakargiev a prendere parte a dOCUMENTA (13) Omer Fast produce *Continuity* (2012).⁹²⁵ Il lavoro, originariamente installato in uno degli spazi dislocati nel *Karlsaue Park*,⁹²⁶ si basa su di una sceneggiatura originale che indaga sulle relazioni tra i sentimenti di perdita e desiderio, riflettendo sul trauma susseguente alla morte di un figlio durante una missione militare. Il video inizia con una scena d'interno in cui una coppia borghese di mezza età viene colta in silenzio negli spazi di una cucina. L'uomo è di spalle, la donna ha di fianco a sé un telefono cellulare e una torta su cui campeggia una bandiera tedesca e una frase: *Herzlich Willkommen*. La coppia dopo aver ricevuto un SMS si incammina verso una stazione ferroviaria. Durante il tragitto in macchina la donna, seduta dal lato passeggeri, scorge la sagoma di un grosso dromedario tra gli

⁹²⁴ G. Banita, *Art of the Invisible. Drone Warfare, Redention, and the Black Site of Justice*, in K. E. Bishop, (a cura di), *Cartographies of Exile: A New Spatial Literacy*, London, Routledge, 2015.

⁹²⁵ Omer Fast, *Continuity*, 2012. Mono Canale Digital Video, 41'. Una versione estesa di *Continuity* è stata presentata da Omer Fast alla 66th Berlinale (2016). Il *feature film Continuity* (2016) ha la durata di 85 minuti e sarà distribuito nelle sale cinematografiche a partire da Novembre 2016, in Italia è stato presentato in anteprima nazionale alla 9th edizione del festival Lo Schermo dell'Arte a Firenze (2016). In questo testo si prenderà in analisi il video realizzato da Omer fast nel 2012 in occasione di dOCUMENTA (13), di seguito alcuni contributi critici sul video: D. Pritchard, *Review: Omer Fast: Present Continuous*, *BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead*, "Contemporary Art & Writing Journal" 2016. <http://www.corridor8.co.uk/online/review-omer-fast-present-continuous-baltic-centre-for-contemporary-art-gateshead/> [31/10/2016]; J. Allen, *Documenta: Blick zruück nach vorn*, "Frieze" (DE), n.5, Summer 2012, trad. En. *documenta – Looking Back and Ahead*, <https://frieze.com/article/documenta-%E2%80%93%93%C2%A0looking-back-and-ahead?language=en> [31/10/2016].

⁹²⁶ All'interno di dOCUMENTA (13) il *Karlsaue Park* è stato trasformato in un esteso spazio espositivo ispirato alla breve esperienza della comunità artistica di Monte Verità nei pressi di Ascona nel 1900 nel Canton Ticino in Svizzera. *Continuity* è stato installato in uno dei 190 *spot* dedicati ai progetti espositivi o di residenza per scrittori e attivisti. Il video di Omer Fast è stato installato in una piccola casetta di legno trasformata per l'occasione in un *black box*. La video-proiezione rettangolare utilizzava la parete settentrionale dell'edificio come schermo. L'ambiente buio e isolato dell'edificio dislocato nel parco contribuiva ad avvolgere spettatrici e spettatori in un contesto fisico delimitato ma allo stesso tempo diverso rispetto al resto dell'esposizione museale istituzionale.

alberi di una tipica foresta tedesca. In stazione ad attendere la coppia vi è un giovane militare dell'esercito tedesco di ritorno dall'Afghanistan (il figlio della coppia?). Questa scena si ripeterà per tre volte e ogni volta sarà simile a se stessa. Ad ogni ripetizione il soldato, che indossa sempre un'uniforme con il logo dell'International Security Assistance Force (ISAF),⁹²⁷ sarà interpretato da un attore diverso. Quando i tre protagonisti del video giungono a casa, una villetta suburbana con giardino, il giovane appare spaesato e guarda come un estraneo quella che dovrebbe essere casa sua. Durante la cena la conversazione tra i tre non appare essere fluida e il giovane, dopo aver avuto delle allucinazioni si congeda dalla tavola per ritirarsi in camera. Il ragazzo inizia a sfogliare un *flipbook* di *graphic novel* in cui un militare occidentale di base in Afghanistan prova invano a strappare il *burqa* ad una donna che alla fine lo polverizza. Sin da questo primo segmento Fast suggerisce l'ambiguità del rapporto tra il giovane e la donna (la madre?) che alla fine, dopo aver raggiunto il ragazzo in camera, si stende nel suo stesso letto abbracciandolo.

Il video ricomincia con la scena della coppia in viaggio verso la stazione dove ad aspettarli c'è un altro giovane militare, anche in questa circostanza i tre protagonisti si abbracciano affettuosamente anche se inizia ad apparire evidente che nulla è come poteva sembrare in un primo momento e che il giovane uomo verso cui la coppia va in contro non è davvero loro figlio. La storia continua a ripetersi e così anche nel secondo segmento i tre protagonisti si riuniscono intorno al tavolo per la cena durante la quale il giovane militare racconta un episodio del suo periodo in Afghanistan. La storia prende la forma di un *flashback* che si materializza nel salotto di casa dei protagonisti. Anche questo secondo segmento si conclude con la donna che prova a sedurre il giovane militare con un bacio lungo e appassionato.

Nel terzo segmento tutto si ripete come nei precedenti, anche in questo caso le conversazioni in famiglia si inaspriscono per futili motivi e come sempre l'unità familiare ritrovata lascia presto il passo ad un inquietante disorientamento. Il video finisce con la coppia di nuovo in cammino verso la stazione, a guidare questa volta è la donna, l'uomo dorme sul lato passeggeri. Improvvisamente un dromedario – lo stesso che la donna aveva intravisto nella foresta nel primo segmento – si fa incontro all'auto. La donna segue il grosso animale che la conduce ad una cava dismessa in cui giacciono i corpi di alcuni militari tedeschi mutilati. Tra i corpi si riconoscono i giovani protagonisti dei segmenti precedenti.

Continuity è un lavoro estremamente enigmatico e la composizione fotografica contribuisce ad aumentare il grado di incertezza che domina l'intera narrazione. Omer Fast sceglie di riproporre, in ogni segmento del video, delle inquadrature simili che spesso indugiano su alcuni elementi che

⁹²⁷ ISAF è stata una missione della NATO, autorizzata dall'ONU, di supporto al governo dell'Afghanistan nella guerra contro i Talebani e al-Qaida. La missione è stata attiva tra il dicembre 2001 al dicembre 2014. All'esercito tedesco venne assegnato il controllo della zona nord dell'Afghanistan dove si trova la città di Kunduz.

contribuiscono a creare una sensazione di già visto. La scelta di insistere dal punto di vista della composizione fotografica su alcuni rituali domestici che si compiono sprovvisti di ogni carico affettivo fa in modo che il racconto si presti a dalle molteplici traiettorie narrative che costituiscono l'ossatura del lavoro di Fast. Ciascuno dei tre segmenti termina con un'immagine notturna in cui il padre porta dei sacchi neri nel cofano dello *sport utility vehicle* (SUV) di famiglia. Nelle scene di interni l'artista fa ampio uso di primi piani dei volti dei protagonisti le cui espressioni sembrano voler raccontare delle storie che non trovano spazio nel flusso della narrazione. Le sequenze ambientate in interno durante le cene, con le suppellettili, il vino e il cibo, svelano il *setting* domestico della bella casa borghese, sobriamente addobbata per le festività natalizie, in cui si arenano le gioie degli incontri. Il dialogo visivo tra gli interni e l'esterno, che prosegue per tutti e tre i segmenti, si interrompe solo nel finale, nel momento in cui la scelta della donna di seguire il dromedario paratoglisi davanti, sembra dare conferma della rivelazione definitiva della morte in guerra del figlio della coppia.

A differenza di *5.000 Feet is the Best in Continuity* la frequenza ripetitiva della vicenda narrata non contribuisce a creare una struttura a *loop*. Sin dalla prima ripetizione si ha l'impressione che ogni segmento abbia un inizio – l'incontro tra la coppia e il militare – una parte centrale – la cena – una fine – il ragazzo che si isola da quanto gli accade intorno. Dei *reenactment* in cui ognuna delle parti è ben distinta dalle altre e in cui i passaggi di raccordo sono chiari e decisi. Nella parte iniziale di ognuno dei segmenti Fast conduce le spettatrici e gli spettatori a credere al fatto che la narrazione si svolga nella completa normalità di un ricongiungimento familiare con un giovane uomo che indossa una divisa militare in attesa dei suoi genitori alla stazione ferroviaria. Nelle parti centrali invece la normalità viene interrotta, e quella che sembrava essere una consueta riunione di famiglia diventa presto un confuso incontro tra persone che non riescono a comunicare tra loro. Il giovane militare inoltre evidenzia, in ognuno dei segmenti, quelli che possono essere riconosciuti come sintomi evidenti di uno stress post-traumatico da combattimento. Il finale invece sembra voler ipotizzare una delle chiusure di alcune delle probabili linee narrative aperte in precedenza. La sequenza non a caso è ambientata in una foresta che lo stesso Fast ha definito come “the most holy place for Germans”.⁹²⁸ L'attraversamento della foresta segna il primo grande spostamento della narrazione dagli spazi familiari verso l'esterno. La coppia transita dal mondo ordinario a quello sacro sino ad arrivare ad un punto di non ritorno (una scarica) in cui la vicenda si conclude. Nelle intenzioni di Fast questo attraversamento assume la funzione di rivelazione e deve chiarire i dubbi che le spettatrici e gli spettatori hanno accumulato nella visione. La videocamera che in precedenza aveva inquadrato

⁹²⁸ O.Fast, Comunicazione Personale, 18 Novembre 2016. *Omer Fast - Remainder*, Interviste, Radio Papesse, V. Estremo, 16/12/2016, Trasmissione Radiofonica <http://www.radiopapesse.org/w2d3/v3/view/radiopapesse/notizie--419/index.html?area=5> [15/12/2016].

frontalmente la coppia camminare nella foresta, si arresta nel bel mezzo dell'azione per poi seguire la coppia di spalle sulla cima di un cumulo di terra. Il movimento apparente dello *zoom in* si trasforma in un movimento reale e la videocamera montata su *dolly* si insinua ad altezza delle gambe dei protagonisti per rivelare a chi guarda quello che la coppia sta osservando da qualche secondo. Fast accompagna chi osserva, a vedere quanto i genitori avevano sempre saputo – la morte del figlio in battaglia – ma che durante l'intero svolgimento del video avevano provato a negare a loro stessi, alle spettatrici e agli spettatori. L'iconografia della scena finale è una chiara citazione del lavoro dell'artista canadese Jeff Wall che nel 1992 realizzò la fotografia *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moquor, Afghanistan, Winter 1986)* e che, così come il lavoro di Fast, allarga i confini della realtà della guerra al campo della finzione e dell'immaginazione.⁹²⁹ In *Continuity* anche i dialoghi, così come le immagini, contribuiscono a incrementare la confusione su quanto sta accadendo. Lo spettatore è costretto a domandarsi se quello a cui assiste è una reale riunificazione familiare o il frutto di una messa in scena ben precisa, un *reenactment*. Sin da subito le spettatrici e gli spettatori hanno l'impressione che l'uomo adulto (il padre) controlli le conversazioni e le azioni familiari, mentre i giovani che si alternano nel ruolo del figlio, sembrano aspettare delle indicazioni o interpretare un soggetto. Le parole dell'uomo spesso rimandano a degli accordi presi e/o danno l'impressione che tra lui e i militari vi siano dei patti chiari, come quando nel primo segmento il padre interrompe sul nascere alcune proteste del giovane che lamenta di trovarsi in una situazione “*ungewöhnlich*” con un lapidario “*Ich dachte, wir haben es bereits diskutiert*”.⁹³⁰

In *Continuity* convivono, come si è detto, diversi gradi di racconto che si aprono a svariate letture e interpretazioni. Come sempre nel lavoro di Fast la storia narrata, seppure in relazione col mondo reale, si rapporta alla fantasia che in questo caso si manifesta immediatamente nella “figura” attrattrice di significati del dromedario nascosto tra le conifere di un'anonima foresta tedesca e che la donna intravede – o crede di aver visto – nel primo tragitto verso la stazione. Nel video nulla è quel che sembra e il fatto che l'attore che interpreta il soldato (figlio) muti ad ogni episodio ne è la prova definitiva. Nella realtà il figlio della coppia potrebbe essere morto e ciò a cui assistiamo potrebbe essere o il frutto dell'immaginazione della coppia o una messa in scena che i due coniugi organizzano per superare il dolore per la scomparsa del ragazzo. La ripetizione del ritorno a casa dovrebbe quindi

⁹²⁹ J. Wall, *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moquor, Afghanistan, Winter 1986)* 1992 transparency in lightbox 228.92 x 416.88 cm. L'artista ha realizzato la fotografia mediante una serie di scatti singoli in studio poi assemblati in post produzione digitale. Anche nel caso di Wall l'immagine non si riferisce a un evento realmente accaduto, infatti, l'immagine esula dall'essere un elemento documentario e ha l'intento di raccontare la storia (story) di alcuni soldati che parlano e scherzano nonostante il contesto di guerra. Susan Sontag, (2003) ha definito la foto come “The antithesis of a document, [...] the figures in Wall's visionary photo-work are 'realistic' but, of course, the image is not. Dead soldiers don't talk. Here they do”. S. Sontag, *Regarding The Pain Of Others*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 93.

⁹³⁰ “ne abbiamo già discusso” (traduzione mia) O. Fast, *Continuity* (2012), 9'.

poter esorcizzare il trauma della morte di un giovane soldato, un trauma, quello della guerra, che in *Continuity* dà avvio a un rituale in cui le persone si smarriscono in un tempo indeterminato e circolare. Lo stesso Omer Fast ammette che la coppia potrebbe aver ingaggiato dei figuranti per fare in modo di rivivere il ritorno a casa del figlio deceduto.⁹³¹ L'artista dice di essere interessato “[...] in the perverse, but I am more interested in the perverse in the context of normalcy, in, for example, a middle class context”.⁹³² La coppia quindi potrebbe voler riempire il vuoto della perdita con una simulazione che tenti di ristabilire una normalità apparente. Una messinscena che non riesce comunque nell'intento di soddisfare pienamente le aspettative della coppia e che alla fine gli si ritorce contro. Katja (la madre) si mostra incapace di controllare se stessa e così oscilla tra interazioni erotiche e forme di dolore apatico che la portano ad estraniarsi da quanto sta accadendo. In alcune scene la donna bacia il militare, in altre è disfatta dalla sofferenza. In più circostanze questa angoscia assume una sintomatologia ben evidente, infatti, la protagonista femminile si tocca spesso la testa e il suo viso sembra quasi sempre distorto dal dolore. Gli atteggiamenti della donna evidenziano una sorta di dissociazione tra la situazione emozionale e quella cognitiva. Katja non è in grado di gestire e valutare quanto accade, ma si trova in balia dei suoi sentimenti. La vicenda traumatica della perdita del figlio sembra aver disattivato le funzioni della mente, accentuando il lato emozionale della donna. In questa condizione di inefficienza cognitiva è il trauma stesso a rendere necessaria la ripetizione dell'evento. La continuità del rituale di “rimpiazzare” il figlio scomparso con dei figuranti non sta solo nella ripetizione ma anche nella differenza. Ogni “figlio” ha un aspetto diverso, agisce in modo diverso e ha racconti ed esperienze individuali diverse. Una forma di coazione a ripetere che Fast cristallizza nella dialettica ripetizione/differenza della vicenda del ritorno a casa del soldato. Una ripetizione e differenza in cui si pone l'accento sul fallimento dell'ambizione della coppia a poter generare una “ripetizione dello stesso” o un nuovo “automatismo” come direbbe Deleuze (1968).⁹³³ La chiave di lettura della ripetizione frutto del trauma spiegherebbe le ragioni per cui Omer Fast enfatizza il ritorno fisico a quello che presumibilmente è stato il luogo dell'ultimo incontro tra i genitori e il figlio scomparso (la stazione) o il rituale della cena consumata in famiglia. Luoghi feticcio attorno a cui ruota l'intera struttura di *Continuity*.

Come detto in precedenza Fast confonde volutamente ciò che è reale e ciò che non lo è; nel video non è possibile distinguere distintamente la realtà dalla fantasia. L'artista sembra trarre vantaggio dall'indebolimento della logica della narrazione lineare proprio per studiare modi non convenzionali di raccontare delle storie a partire da processi di trasformazione a cui queste storie

⁹³¹ K. Plinta, *Between Ethics and Aesthetics. An Interview with Omer Fast*, “SZUM” 2015.

<http://magazynszum.pl/rozmowy/between-ethics-and-aesthetics-an-interview-with-omer-fast> [01/11/2016].

⁹³² Omer Fast, *Present Continuous* (2015) video intervista a “Jeu de Paume magazine”.

<https://vimeo.com/145635822>[01/11/2016].

⁹³³ G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, cit., p. 169.

vengono sottoposte nel momento in cui sono ripetute. Nel caso di *Continuity* una singola vicenda – quella di un figlio che ritorna da una missione militare – viene interpretata attraverso una moltitudine di voci e personaggi che sottraggono equilibrio all'apparente banalità della storia. Nel video irrompono degli elementi che non riusciamo a classificare precisamente nel contesto narrativo ma che sembrano essere il frutto dell'aspetto dissociativo del trauma. I protagonisti non sono in grado di ricordare quello che è successo, ma soltanto di riportare frammenti emozionali dell'esperienza vissuta. Una condizione traumatica in cui a prevalere non è la rappresentazione oggettivata, ma la trasposizione e traduzione emozionale dell'esperienza. Questo aspetto si combina con il consueto atteggiamento di Fast che confonde i regimi del reale con quelli della finzione. In *Continuity* questo compromesso ambivalente non ha a che fare con la visibilità delle immagini – come in *5.000 Feet is the Best* – ma con il gap esistente tra la ripetizione e l'efficacia del gesto ripetuto.

Da un punto di vista politico il lavoro di Fast, inserito nel contesto tedesco, va ad implementare le discussioni a riguardo della partecipazione della Germania alle missioni militari all'estero.⁹³⁴ Il video mostra quindi alcune delle sensazioni contrastanti che la maggior parte dei tedeschi hanno ancora quando si tratta di guerra come i sentimenti di estraneità, fastidio e confusione. Fast amplifica quella che è la domanda che i tedeschi si pongono di fronte a una missione militare: è giusto che soldati tedeschi abbiano il permesso di andare in un altro paese? Una condizione aggravata dalla storia della Germania e che costituisce un trauma al pari di quello che vivono i protagonisti di *Continuity*.

⁹³⁴ Nel dicembre 2003, dopo una lunga discussione, il Bundeswehr ha deliberato la partecipazione dell'esercito tedesco alla missione ISAF nella regione nord orientale dell'Afghanistan. Una vicenda controversa ricostruita da Bernhard Chiari nel suo B. Chiari, (a cura di), *From Venus to Mars?. Provincial reconstruction teams and the European military experience in Afghanistan, 2001–2014*, Freiburg, Rombach, 2013.

Conclusioni

Nell'intrico di una dissertazione, una volta giunti alla fine di un percorso, non vi è nessun segno o marcatore che indichi all'analista l'evidenza delle conclusioni. I traguardi non si tagliano trascinando il "filo di lana" oltre la linea dell'arrivo, ma spostando idealmente quella linea stessa a qualche metro di distanza da noi. Anche in questo frangente, in questo ultimo sforzo, l'unica delle "certezze" conclusive sembra nascondersi nella necessità di continuare a cercare. Concludere deve voler dire trovare nuove possibilità di ricerca. Delle nuove traiettorie che possibilmente tengano da conto il già fatto, pur posizionandosi in prospettive del tutto inconsuete rispetto a quanto si è appena concluso. In questo frangente quello che si avvia alla conclusione è l'osservazione di uno degli aspetti di un fenomeno. Un'osservazione che non ha ancora il tempo (cronologico) della storia, ma che sembra già lontana nel tempo (personale). Nello scrivere queste ultime righe si tiene conto innanzitutto di quanto non si è riuscito a dire e a fare. Si osserva e si descrive quindi la parzialità del lavoro per poter essere in grado di trovare nuovi stimoli e nuove idee per andare avanti.

Le conclusioni però non arrivano da sole, si giunge alla fine passando per un avviamento e in questo caso l'inizio non poteva che essere un episodio connesso all'11 settembre 2001, al giorno in cui il mondo ha assistito a un evento eccezionale, a un ente che "è, e deve essere, di per sé stupefacente, singolare e soprattutto imprevedibile".⁹³⁵ Nell'imprevedibilità dell'evento sono nate delle forme di rimozione dell'evento stesso. In questa dissertazione non si è mai approfondito (volutamente) il lavoro di *net-art 2001* (2001) dell'artista tedesco Wolfgang Staehle. Il lavoro nasce dalla casualità dell'osservazione resa possibile all'epoca dalle "nuove" *webcam* digitali. Wolfgang Staehle stava sviluppando un progetto in collaborazione con la Postmasters Gallery di New York City. L'artista aveva in programma un *live stream* via *webcam* dello *skyline* di New York della durata complessiva di un mese, tra il 6 settembre e il 6 ottobre 2001. La piccola camera digitale avrebbe dovuto catturare delle sequenze video per poi trasmetterle in *live stream* a dei proiettori installati all'interno degli spazi della galleria. L'immagine della video installazione era "settata" in modo da doversi modificare ogni quattro secondi. L'11 settembre 2001 Wolfgang Staehle si trovò a registrare e trasmettere inconsapevolmente, l'intera sequenza dei tragici avvenimenti: dagli schianti, al crollo sino alla scomparsa definitiva delle torri. L'installazione di Wolfgang Staehle rappresentava un atto di osservazione casuale, ma allo stesso tempo si imponeva come il "grado zero" per capire cosa fosse successo l'11 settembre. A volte per trovare è necessario anche solo osservare.

⁹³⁵ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, 1976.

L'impostazione su cui poggia questa dissertazione è sostanzialmente l'esito di una riflessione frutto di un'osservazione. L'azione dell'osservare è stata determinante nell'intero processo di ricerca. L'evento, l'impressione dell'evento, la storia, il racconto della storia, sono stati messi sotto osservazione in relazione ad una tendenza artistica, l'*Historiographic Turn in Art*, che si è provato a descrivere e ad analizzare contestualmente al suo sviluppo. Da un lato vi erano le immagini dei *media* internazionali che "imponavano" una certa idea di storia fatta di una visione di uniformità del mondo e dall'altro lato le posizioni "politiche" di artisti che con i loro lavori ribadivano l'importanza di visioni etiche e fortemente critiche di fronte a temi quali aggressioni militari ed emergenze umanitarie. Una globalizzazione della cultura in cui erano riscontrabili due aspetti di uno stesso processo: da un lato la tendenza dei *corporate media* a una visione che ricalca la posizione dominante occidentale e che pretende di rappresentare l'interesse generale e dall'altro lato l'attività di molti artisti che attraverso le immagini in movimento producono interventi di riflessione critica sulle potenzialità della storia. L'osservazione doveva quindi lasciare che ad emergere fosse proprio il ruolo degli artisti e la loro posizione di responsabilità politica, la loro capacità di produrre un racconto delle minoranze e degli elementi marginalizzati dalla storia istituzionale. La massa delle narrazioni storiche, che si ponevano in contrapposizione a strategie di "amnesia locale", venivano osservate nella loro costruzione storiografica. Bisognava in sintesi dedicare attenzione a comprendere la genesi di queste narrazioni artistiche dentro e fuori dall'istituzione storiografica. Studiare ed osservare, parallelamente, la teoria della storia e la prassi storiografica in arte.

All'osservazione, questi assunti si dimostravano pluralistici, in grado di inglobare memorie marginalizzate o "dimenticate". I rapporti tra storia e memoria, tra finzione e realtà o tra fattualità e immaginazione venivano messi in discussione di continuo. All'osservazione quindi si demandava il compito di trovare un orientamento, non sempre evidente di quanto stava accadendo. Se è vero che l'artista contrasta con il suo lavoro le tendenze dell'informazione *mainstream* e crede in un ruolo attivo e socialmente responsabile della cultura, è anche vero che egli insiste sulla necessità di ribadire, attraverso le sue opere, quelle che sono le sue posizioni rispetto agli eventi storici contemporanei. Domande che hanno alimentato l'analisi e che sono ritornate in diversi contesti e con funzioni differenti. Al centro di questo complesso di relazioni bisognava trovare uno spazio per l'analisi, un punto di vista da cui produrre l'osservazione. La dissertazione si è quindi collocata in direzione dell'esame della cultura visuale in cui stava crescendo un fenomeno che aveva il merito di comprendere le potenzialità anti-normative della storiografia. Le produzioni audiovisive prese in analisi sono state osservate quindi, nella loro genealogia e all'interno del loro complesso di relazioni culturali. Si è provato a mostrare quanto il racconto della storia per immagini in movimento potesse anticipare alcune emergenze e rilevare alcune criticità in chiave politica.

Ma fino a che punto il percorso ha portato verso l'obiettivo di riuscire a comprendere le relazioni tra l'immagine in movimento e la storiografia? In che modo lo studio del tempo passato e delle sue forme artistiche contemporanee si poneva in relazione all'immagine in movimento? Vi erano delle relazioni tecnologiche? Dopo aver individuato un luogo, una collocazione per l'osservazione, diventava necessario rivelare l'evoluzione dei linguaggi, l'individuazione di una guida e di un centro nella produzione del video d'artista per poi comprendere e abbandonare qualsiasi presunzione di analisi che partisse dai dati tecnologici. Si è provato, in ogni caso, a disegnare una mappa dell'interscambio tra il cinema e l'arte per essere in grado di tracciare un percorso su cui posizionare alcune pietre miliari della funzione narrativa delle produzioni di immagine in movimento in arte. In realtà quello che interessava non era interrogare la dimensione tecnica delle immagini in movimento, né il contesto in cui venivano prodotte, ma piuttosto l'ambiente in cui maturavano. Una prospettiva in cui lo studio dei meccanismi di intermedialità e intericonicità di queste produzioni a carattere storiografico avrebbero dovuto svelare non solo la possibilità dei *media* contemporanei di essere convergenti, ma anche il flusso e il riflusso delle immagini da un "contenitore" all'altro. Lo studio delle immagini doveva svelare le modalità di narrazione per le quali appariva necessario un ripensamento delle metodologie di osservazione. Durante il periodo di ricerca si è più volte creduto che la linea di analisi da seguire sarebbe dovuta essere quella che metteva in relazione diretta la tecnologia e il discorso storico. In vari frangenti era sembrato evidente che vi fossero delle congiunzioni indissolubili tra quanto era accaduto e l'espansione/evoluzione tecnologica in atto. Lo studio del video in quanto tecnologia poteva rappresentare una tentazione, ma la tecnologia non è invincibile. Questo mito aggressivo e infondato produce passività. Un mito che se pur largamente diffuso tra chi si occupa di scienza, e di economia, tra chi crede alla razionalizzazione e al perfezionamento dei limiti di produzione, non fa che esprimere una forma di sciovinismo tecnico-intellettuale. In realtà quello che diventava evidente agli occhi dell'analista era che il vero potere di cambiamento, la reale forza di trasformazione risiede altrove, in quei vasti segmenti oppressi della società, ed è a loro che bisogna rivolgersi se si vorrà comprendere il mondo delle narrazioni contemporanee, se si vorrà, in conclusione, provare ancora una volta a spostare il "filo di lana" di questa analisi oltre la linea del traguardo. Un proposito che si spera possa rappresentare un punto di partenza per una nuova ed ulteriore analisi che ha bisogno di ritornare ad essere messa in atto, anche solo casualmente anche solo avviandosi come semplice osservazione dell'altro.

Summary of Dissertation

Introduction

This current dissertation aims to investigate historiographical forms of video and moving images⁹³⁶ in the context of contemporary art, considering 9/11 terrorist attack as a major turning point. Object of analysis will be the way in which audio-visual *media* have been used as means of investigation, explanation and historical narration, with a particular interest on the recent history within a time range that starts at the beginning of two thousand and arrives to nowadays. Despite the large numbers of contributes in this scope of particular search, the richness and the magnitude of complexity of this topic deserves to be deepened from an interdisciplinary perspective. The present dissertation has been divided in four thematic chapters plus a final part concerning analysis of artworks particularly engaged with historiographical narrative. The present work pays a particular attention to theoretical approach that played a pivotal rule in the formation of the discipline of history, underlining the weight of narration within this process. Later it has been tried to identify the reasons and the needs that prompted a large number of visual artists to make use of moving images in order to investigate and narrate the facts of the past. Therefore, the terroristic attack of 9/11 has been identified as the turning point for the so-called *Historiographic Turn*⁹³⁷ in art. The assumption for this

⁹³⁶Since some terms will return many times in the course of this dissertation, it is necessary to specify their use from the start. The word "video" it will be used to indicate the audio-visual productions made in context of contemporary art, taking into account the popularity of the term in the art circuit. With "video" we indicate both the means of cultural production and the cultural object in itself. It must also to be said that the original video format is the electronic one that comes from television technology in which a video camera receives video and audio information transforming those in stored electronic pulses that have to be stored on magnetic tape. With the transition to digital technology the naming "video" did not change. A digital camera records an image through an information process storage. The amount of recorded information depends on the video rate. The rate is calculated in Megabits per second (Mb / sec, Mbps, Mbit / s) thus, at the rate's increment correspond an increase of the data stored per second and a rise of image quality. P. Granata, *Arte, estetica e nuovi media. 'Sei lezioni' sul mondo digitale*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2009. p. 164. The expression "moving image" will be extensively used in order to define the intrinsic quality of the images mobility. The term "film" will be understood in a broad sense as in the definition given by FIAF: "By 'film' is meant a recording of moving images, with or without accompanying sounds, registered on motion picture film, or on any other medium now known or to be invented". See FIAF, *Statuts et règlement intérieur / Statute and Internal Rules*, Brussels, 2009, art. 1. In some circumstances - that will be reported in the foot notes - the term will be used to highlight the moving images recorded on film support. It will use the term "cinema" to refer to the *dispositif* identified as the "classic" dark room with a projection screen. Different meanings and variations will be reported time to time using footnotes.

⁹³⁷The definition has been advanced by Dieter Roelstraete, senior curator of the Chicago MCA, in an online article appeared on "e-flux journal". Roelstraete specifies that he used the term historiografic instead of historian as proposed by Mark Godfrey in *The Artist as Historian*, "October", 120 Spring 2007, to emphasize the role of narration in this artistic trend. D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, "e-flux journal" n. 4, 2009.

work is that historiographical issue cannot be solved only within its institutional frame. Art can play a role in the public debate on the fact of the past. Starting from the analysis of the 9/11 consequences, the present dissertation aims to investigate the notion of event and the reasons why the so-called “War on Terror” has coincided with a historiographic turn in contemporary art. The 9/11 event has been observed under several points of view paying particular attention to its “mediatic impression”.⁹³⁸

A great deal of work has been done in order to bring out both the historiographical potential and the critical potentiality of moving image productions with historical interest. The 9/11 terroristic attacks at the World Trade Center and Pentagon in USA have had long-term consequences for the whole Western society and on its artistic production. A real milestone that makes us to consider a pre 9/11 and a post 9/11. Contemporary art, which in the same years was defining itself as a global phenomenon, has reacted in different ways to this international re-organization. From a political point of view, after 9/11 there has been a substantial polarization⁹³⁹ of positions: pro-American and anti-American, Christians and Muslims etc. A kind of dichotomous binary simplification of thought⁹⁴⁰ with a consequent growing of islamophobia. A feeling that has been used by US administrations and by mass media in order to fabricate the story of the weakness of West threatened by an omnipresent terrorist danger, a message amplified by mass media communication through televisions and internet. Mass media have heavily influenced the narration of the event, simplifying its reasons. Contemporary art has tried to react against the homologation of information, showing up a clear dissatisfaction for the current historical and political debate.

Starting from the definition of the social context it has been tried to understand the artistic phenomena in order to clarify how the audio-visual, in the context of contemporary art, has developed strategies of analysis able to evaluate the reality and and unreality of contemporary visual culture.⁹⁴¹ The dissertation tries to make evident methodologies and typologies of contemporary art moving image narration in relationship with history and contemporary model of storytelling. During the development of the present work it will be underlined the reasons why narration became central once again in the contemporary art video production and whether is possible to distinguish some recursive

<http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> [10/02/2015].

⁹³⁸ J. Derrida, *Fede e sapere. Le due fonti della “religione” ai limiti della semplice ragione*, in J. Derrida, G. Vattimo, (eds), *La religione*, Bari, Laterza, 1995, p. 97.

⁹³⁹ The term “polarisation” has been used by Jürgen Habermas in order to explain the reason of religious fundamentalism before the 9/11 terroristic attack. According to Habermas fundamentalism shows a precise impatience towards Western globalisation and the consequent “violent uprooting of traditional ways of life”. From this, according to Habermas, has born a kind of polarisation between spiritualism of fundamentalist religion and Western secularization. G. Borradori. *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Bari, Laterza, 2003, p. 31.

⁹⁴⁰ The George W Bush administration adopted a communication strategy based on the simplification for epic struggles between good and evil that aimed to justify the military intervention in Afghanistan and the invasion of Iraq. D. Kellner, *9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation. A critique of Jihadist and Bush media politics*, “Critical Discourse Studies”. Vol. 1 N. 1. April, pp. 41-64.

⁹⁴¹ J.T. Mitchell, *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, Chicago, Chicago University Press, 2011.

types of art production engaged with historiography. Thus, after the description of the process of dissolution/deconstruction of historiography, it will be studied the typology of some narrative codes in contemporary art production in relation with the growing of some archival practices. The understanding of the visual cultural of these new type of art productions with historiographical interest brings up new forms, new speeches and new needs, that arise in an open break with the context of the mass media narration of history and reality. In a wider perspective these moving image productions reflect on how to use historical materials in a proper and improper way. It has been pointed out how contemporary art can contribute to a plurality of expression, making use of the proliferation of new visual technologies. The artworks that have been analysed do not have direct connections with 9/11⁹⁴² terroristic attack but they are a clear product of nowadays visual culture. The artworks in this dissertation have been selected in order to underline the multiplicity of formats and matters investigated by contemporary art moving image production after the so-called politicization of art.⁹⁴³ A criticism towards the mass media system held in the framework of contemporary images. These artworks reflect on 9/11 as historical turning point that has changed the socio-political scene and has influenced the contemporary visual production. Moving images, as well as all the images of contemporaneity, have been read in their indeed meaning and in their use value.⁹⁴⁴ In other words, the meaning of each moving image art production is always in relation with the context (apparatus, institution, media) in which they are distributed and with the audience that they have to deal with. Each image is the result of a complex mixture of elements. The gaze of the observer and the object observed contributes to the definition of the meaning. In this game of meaning attribution, the mass media and the techniques they use to unfold or disclose the narrative of a story, play a pivotal rule. The artwork that has been selected as case studies for this dissertation face the reality *depicted* by mass media trying to force the viewer to redefine the common way of seeing the representation of the reality.⁹⁴⁵ These artworks have reacted to a kind of closure within the visual art production⁹⁴⁶ following the catastrophic 9/11 event, with a very particular desire of representing the multiplicity, the diversity and the liminality of contemporary history.

The interest of these moving image production has been directed towards non institutional historiographical centres paying particular attention to archives and common life stories. In these

⁹⁴² In the exhibition *September 11* at the MOMA PS1 (2011) the curator, Peter Eleey, has underlined that the major aim of the show was to talk about of an event (9/11) iper-pictured but “underrepresented in cultural discourse—particularly within the realm of contemporary art”. P. Eleey, *September 11*, (exhibition catalogue) New York, MoMA PS1, 2011.

⁹⁴³ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, trad. It., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino Einaudi, 2000.

⁹⁴⁴ J. Evans, S. Hall, (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, London, Sage, 1999.

⁹⁴⁵ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, New York, Routledge, 1999.

⁹⁴⁶ Anna K. Swartz defined it “new literalism” A. K. Swartz, *American Art after September 11. A Consideration of the Twin Towers*, “sympløke”, n. 14.1, 2006, p. 81.

artworks the role of the audience become central in the process of meaning attribution. A function played also in the completion of the typical post-modern “open discourse” works. Audience gains a constructive critical function, it has to carry on personal enquire and “wake up” from the sleepy mood of the international mass media information. Contemporary art audience has to have some form of desire towards these moving image productions. All of this takes place in an opposition with the logic of mainstream spectatorship where the audiences find themselves powerless, especially after 9/11, assisting to the standardization of communication and information. A tendency where the “benefit of the doubt” has been scarified.⁹⁴⁷ Nicholas Mirzoeff (1999) states that the task of visual culture⁹⁴⁸ is to try to understand the global culture attempting to break the logic of binary opposition.⁹⁴⁹ If according to Theodor Adorno the appearance of sound has made possible that: “Real life [...] indistinguishable from the sound film”⁹⁵⁰ the problem nowadays is not only the distinction between fiction and reality but also the construction of a possible critic/analytic map of the contemporary art production. The unique historical event, which has failed for the first time a territory and a political creed, is acknowledged for its ability to affect, above the individual threshold of every Western citizen, the perception of history. The role of art, and specifically of the moving image production, is also to question the information, direct and indirect, generated by the media event. The artists placed themselves at the centre of the historic and political ensuing discussion on 9/11, trying to understand the relationship created between the history and its spectatorial reception in the so called “society of the spectacle”.⁹⁵¹ Thus, the consequences of these changes fall into pretty specific narrative forms dealing with diffusion and legitimation of the images themselves, in short, of every element that contributes to the definition and of the sense of a work of art. At the base of this dissertation lays therefore a study of the influence and weight of the images of 9/11, their ability to generate the climate that has characterized and continues to characterize the era in which we live. In thus light outcomes that return, albeit latently, in artistic productions of post-9/11 and which affect our contemporary

⁹⁴⁷ Hito Steyerl talks about the *Uncertainty of Documentarism* in order to emphasize the role of the doubt towards the mass media information strategy. H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, “A Prior” n. 15, 2007.

⁹⁴⁸ For Visual culture Nicholas Mirzoeff means the together of that cultural elements that determine a visual production: “Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oilpainting to television and the Internet. Such criticism takes account of the importance of image making, the formal components of a given image, and the crucial completion of that work by its cultural reception”. N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, cit. *Visual Studies* are interdisciplinary studies grown on the side of *Cultural Studies*. Core of the *Visual Studies* (Svetlana Alpers 1972) is the enquire on the cultural context that influence the artistic production. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

⁹⁴⁹ N. Mirzoeff, *An Introduction to...*, cit.

⁹⁵⁰ T. W. Adorno, M. Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, in G. S. Noer (edits), *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford, Stanford University Press, 2000, p. 99.

⁹⁵¹ G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

historiography, must be understood not as the reporting of what happened, but as a narrative and/or a visual transposition of what has been perceived.

Chapter I

Theories of the History and Historiographical Function of Contemporary Art

The first phase of this dissertation will be dedicated to the clarification of theoretical approaches that have contributed to the formation of historiography as discipline. History is not and cannot be a simple record of facts, but a place for debates about politic actions. Basing on this prerequisite, the moments in which the epistemological problem was addressed in history and in which scale the historical narrative can be considered part of the epistemological structure of history making within theoretical and methodological models will be sought. The study of different theoretical definitions of history will help us, in the development of the present work, to understand why and how in the last decades, some artistic practices have been addressed as historiographical research, until the definition of the international tendency known as *Historographic Turn in Art*.

History is an autonomous science that uses “simultaneously many different instruments”. and it is this prerogative that totally differs history (as science)⁹⁵² from the other sciences. Jacques Le Goff in the preface of the Marc Bloch’s *Apology of History* says that the work of Bloch is first and foremost “a defense of history”, a strong stand that faces the ambitions of Durkheim and François Simiand and their idea of history as a branch of sciences as sociology, economics, geography.⁹⁵³ Thanks to the revolution of *École des Annales*, history reacts to the idea of the past as an objectively knowable phenomenon. The discipline definitely refuses the strong ideologies and it feels able to use a set of theoretical apparatus in order to claim a certain independence for the matter. These theoretical models in which the historical discipline refers are not, or at least are no longer prerequisite toward which adapt, but tools that help to disentangle within the complexity of the historical research.

⁹⁵² With the expression "history (as Science)" we mean that acceptance of the discipline related to social studies and that can provide truth, albeit partial and relative about human activities in time and space. An academic activity that from the study of the sources and trough the use of methodologies and empirical models for processing documents, produces a final narrative text. In the remainder of this chapet it will be clarified the relationship between science and history.

⁹⁵³ J. Le Goff, *Prefazione* in M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, trad. It., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009.

Therefore, history takes advantage from theoretical models, not to be submitted in a political ideology but rather to have an independent structure.

Starting from Sixties, philosophical and theoretical discourse becomes a reference to which the historian can not do without, Hayden White states, in his *The Fictions of Factual Representation* (1976) that: “[...] every historical discourse contains within it a full-blown, if only implicit, philosophy of history.”⁹⁵⁴ White have questioned for first the sociological and materialistic forms of historical epistemology in order to shift the contest on a strictly cultural terrain. Culture cannot be considered, studied, analysed, with qualitative and quantitative parameters; culture, according to White, is different from natural science and is something that lacks regularity because it is much more like an artefact. After the publication of *Metahistory* (1975)⁹⁵⁵ has reignited the debate about the “nature” of history, the text has sparked much criticism from many historians who have considered the White’s positions extremely relativist. White’s work is fully embedded within the *Linguistic Turn*. It re-proposes some fundamental theoretical definitions as the transition from the subject to the language that in this case is considered theoretical centre of the investigation on reality. White affirmed that history is not a science like natural sciences and that the historical narrative behaves the same way as literary narrative. For White the narrative is not the problem, as in the Nineteenth Century when the narrativism was read as a form of subjectivist and moral judgments, but it represents the solution to the dilemma of the relationship between history and fiction.

About this topic the one who changed radically the perception of Western way of thinking on facts of the past, has been Michel Foucault. The French philosopher moves the issue from the pure predetermined methodological practices. Referring to “Regime of Truth” he says that the search for truth can not be confused with the search for self-contained systems. Truth “is produced by virtue of multiple constraints and it induces regulated effects of power”.⁹⁵⁶ This is to say that “each society has its regime of truth”, and by this expression Foucault means: “the types of discourse (society) harbours and causes to function as true”; “the mechanisms and instances which enable one to distinguish true from false statements” and “the way in which each is sanctioned”; “the techniques and procedures which are valorised for obtaining truth”; “the status of those who are charged with saying what counts as true”.⁹⁵⁷ Therefore, “truth” is “a system of ordered procedures for the production, regulation, distribution, circulation and functioning of statements”; it is linked “by a circular relation to systems of power which produce it and sustain it, and to effects of power which it induces and which redirect

954 H. White, *The Fictions of Factual Representation* in Id. *Tropics of Discourse, essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1978. pp. 126-127.

955 Id., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, London, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.

956 M. Foucault, *The political function of the intellectual*, “Radical Philosophy”, n. 17 Summer 1977.

957 Ivi.

it”⁹⁵⁸.

History is a critical activity inclined to make clear facts and connection within facts in the past. The scene shift toward a linguistic context of analysis has helped to undermine the demand on the veracity or scientific nature of history. The attention of the historian and the researcher moves on the role of history and the possibility that this may be a critical analysis of the facts of the past. Contemporary history can be seen as a form of critical theory that questions the sources and production practices in historical significance. A theory of history that aims ultimately to explore the possibilities and the limits of matter, through an interdisciplinary approach which, again, makes the history a more open discipline than it was in the past. According to Ricoeur the production of a historical text is the result of three stages that each historian can articulate according to its own method. These programmatic points are the basis from which to start and are indispensable for the historiographical text. The first phase, the preliminary research, involves the collection of ideas and information, this information must support the thesis to be developed and will be explained only to be organized in a written form. The second phase is the explanation/interpretation and provides the historian with the tools to initiate a critic on data and historical events. After the research and data analysis, the historian can go to write his thesis in narrative form. What distinguishes a fictional narrative, as that of a novel, from an historical narrative? Ricoeur says that the historical narrative is not only the formalization of sources and documents, but it is the part of the research process. An action that is basically a *Philosophies critiques de l'histoire* (1994).⁹⁵⁹ Basic point of this process is the use of the imagination as a critical tool. Imagination is a faculty that recurs when the limits of the understanding of a given event are revealed, it never replaces reason and is always subject to the control of the historian. According to Ricoeur, the recourse to the imagination becomes necessary in the representation of the past that turns out to be the object of the representation and then the real “absent of history” at the same time. To represent the past is necessary to solve the *enigma*⁹⁶⁰ connected to the memory/image. Something that is no longer present but that turns out to be *État existant*.⁹⁶¹

During the last twenty years many contemporary artworks based upon the history itself. Various contemporary artists are interested on past events, putting history at the centre of their actions. Monuments, archives, old pictures, found-footage, outdated items, traces of past lives are just several

⁹⁵⁸ Id. *Society Must Be Defended* in *Lectures at the Collège de France series*, St Martin's Press Abnormal, 1976.

⁹⁵⁹ P. Ricoeur, *Philosophies critiques de l'histoire*, in G. Fløistad, (a cura di), *Philosophical Problems Today*, Dordrecht, Kluwer Academic Publisher, 1994, trad. It., *Filosofie Critiche della storia. Ricerca, spiegazione, scrittura*. Bologna, Clueb, 2010.

⁹⁶⁰ In this case the word *enigma* is used quoting the *enigma* of the past representation. The *enigma*, according to Paul Ricoeur, can be solved in first rate thanks to a mnemotical effort or *anamnesis*.

⁹⁶¹ P. Ricoeur. *La memoria dopo la storia*, Roma, Università di Roma 3, 2003. p. 3.

of the objects used in contemporary art exhibitions which aim to analyse or display pieces of history. These art practices deal with storytelling or better with history-telling, as stated by Dieter Roelstraete,⁹⁶² and help to ensure a varied framework made up of experiences linked to each other by the purpose of questioning the history. Hal Foster identifies in the so called “archival impulse” a critical behaviour in postproduction that gives to the artists the possibility to connect, within art installations or film, images and objects coming from the past which are “retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory”.⁹⁶³ In other circumstances this tendency to make a historical research would be just a way or a strategy, whereas in this case the artistic tools seem to be closer to those used by the historians. This predisposition to historical research is figured out by Mark Godfrey in his essay *The Artist as Historian*, where he stresses how in some art productions the “historical research and representation appear central”.⁹⁶⁴ Even though Godfrey’s position should not be read in an academic way, the curator does not confuse the historian's aims with those of the artist. Herein it might be supported that the artistic practices have enriched the framework of historical research opening it to new and never considered aspects. The works of art related to the history must remain peculiar to the language and each artist’s own method of work. These works are entirely individual and although inserted into a trend or in a “turn”, they could not be structured in a historiographical theory.⁹⁶⁵

In 2002, few months after 9/11 attacks, during the Whitney Biennial, the Lebanese artist Walid Raad presented his *The Atlas Group*. The project, still in progress, is the foundation of an imaginary research group whose aims is to document the contemporary history of Lebanon and in particular the long civil war that took place in the Middle Eastern country between 1975 and 1991. The work of Raad aims to highlight the construction of the “facts”, their historical narrative, the interference of individual and collective memory through lectures, videos, photo exhibitions, and the presentation of a variety of archival documents. Among the materials of *The Atlas Group’s* Archive there are, in addition to a number of anonymous documents entitled *Secrets in the Open Sea*, the notebooks belonging to the Lebanese historian Fadl Fakhouri. The goal of Walid Raad is to compose a fictitious archive that operates a criticism of the presumed objectivity of historical discourse as rhetoric activities. The project besides being emblematic for the specific Lebanese condition, attempts to show how the history can be a discursive instrument behind which the desires of the institutional

962 Dieter Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> [last access 03.20.2014].

963 Hal Foster, *An Archival Impulse*, “October” N. 110 (Fall 2004), p.4.

964 Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, “October” N. 120 (Spring 2007), pp. 142-143.

965 The trend to which we refer is the one that goes by the name of “Historiografic Turn in Art”. The definition was proposed by Dieter Roelstraete, senior curator of the MCA of Chicago in an article for the online journal e-flux. Dieter Roelstraete, *The Way of the Shovel*, Cit. 2009.

policy control are hidden. Raad, as a matter of fact, proposes and stages a critical theory of the relations between the history and its performative reduction. He reveals and highlights the authorial side of the historian and he does so by taking into account the weight of the audience in the meaning-making process.

The Atlas Group is emblematic of what Roelstraete defined as *Historiographic Turn in Art* a macro-category that will help us on the develop of this dissertation to understand the use of history in the contemporary art narrative in the context of the moving image production. An artistic tendency grew in a specific theoretical context that Jan Verwoert in his *Living with Ghosts: From Invocation to Appropriation in Contemporary Art* (2007) identifies in the strategic shift of the acts of *Appropriation Art* of the Seventies and Eighties. It marks a major shift in the consideration of historical documentary materials. According Verwoert after the fall of the Berlin Wall, the appropriation and use of traces of the past cannot be considered as a form of fetishization of time, but an “invocation of something that lives through time”.⁹⁶⁶ Artists that deal with archival practice and archival research, as pointed out by Hal Foster in *The Archival Impulse*: “make[s] historical information, often lost or displaced, physically present. To this end [archival artists] elaborate on the found image, object, and favour the installation format”.⁹⁶⁷ Something witnessed by the presence of these kind of artistic production in some of the most important international art exhibition like: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* in 2008 curated by Okwui Enwezó at the International Center of Photography di New York; or Massimiliano Gioni Gwangju Biennial in 2010 and 55th Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia del 2013, *Il Palazzo Enciclopedico*; DOCUMENTA 13 curated by Carolyn Christov-Bakargiev; or the exhibition series *Disobedience Archive* (2005-) curated by the Italian Marco Scotini.

The *Historiographic Turn in Art* is linked with the concept of dissolution of the traditional, hegemonic, dualistic and progressive idea of history. The impression that the meta-history or the *Grand Narrative*,⁹⁶⁸ is dissolved to push us to face the problem of the end of history and the beginning of the so called post-historical stage.⁹⁶⁹ In 2007, Mark Godfrey published the essay *The Artist as Historian*. The peculiarity of Godfrey’s text is in the comparison of the figure of the artist to that of

⁹⁶⁶ J. Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, “Art and Research” 2007. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/verwoert.pdf> [10/02/2015].

⁹⁶⁷ H. Foster, *An Archival Impulse*, “October” n. 110, Fall 2004, Cambridge MA, MIT Press Journal, p. 4.

⁹⁶⁸ Grand narrative or “master narrative” is a term introduced by Jean-François Lyotard in his classic 1979 work *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, in which Lyotard summed up a range of views which were being developed at the time, as a critique of the institutional and ideological forms of knowledge. J. F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

⁹⁶⁹ About the idea of post-history in this text will be suggested a theoretical path that from the lessons on Hegel of the Russian philosopher Alexandre Kojève; A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947; will bring to the end of History and cosequently to Arthur Coleman Danto and Hans Belting respectively with *The end of art* (1984) and *Das Ende der Kunstgeschichte?* (1983).

the historian: “There is an increasing number of artists whose practice literally starts with research in archives, and others who deploy what has been termed an archival form of research (with one object of enquiry leading to another)”.⁹⁷⁰ With his work, Godfrey didn’t simply add a new entry to the already busy list of “artist as”,⁹⁷¹ he actually promoted a step forward in the definition of a new kind of research- based art practice.⁹⁷² Godfrey uses history, linking the formal strategies of certain contemporary art practices (among the others, the essay mentions Jeremy Deller, Francis Alÿs, Tacita Dean and Anri Sala) to 60’s and 70’s Conceptual Art as well as to the Pictures’ artists of the late 70’s and early 80’s (Crimp 1979).⁹⁷³ Nowadays, according to the American author, artists are using visual media in order to analyse modes of historical representation. In the perspective of the artist as historian, the *enigma* of historical representation of the past (Paul Ricoeur 2004) has to be solved technically as well as creatively. In order to achieve multiple steps, we must affirm that there is not a unique way of dealing with historical materials through moving images – this is also true for written text – but it is possible to distinguish different modes of representation of the past.⁹⁷⁴ After analysing the historical representation in the context of contemporary art, it is possible to encounter a variety of ways and practices in which the cinematic *dispositif*⁹⁷⁵ becomes a complex tool able to depict facts of the past. In this path emerges the pluralistic nature of the relationship between cinema and art. A mode of past representation in which various types of discourse combine together to give productions in which historical documents are conveyed with dramatic experimentations. These types of productions blend innovative documentary practices with fiction, they evoke the past through an aggregate of documents and archive materials (archival footage, photographs, documents, etc.) with original footage. A representational way that, at the same time, puts into question those same historical materials, and operates a self-reflexive experimentation on cinematic language. Although the

⁹⁷⁰ M. Godfrey, *The Artist as Historian*, cit. p.142.

⁹⁷¹ The Artist as Curator; the Artist as Anthropologist; The Artist as Ethnographer, these are only few definition of the expression “the Artist as”. The expression comes from the James Joyce’s novel: *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917).

⁹⁷² Art practice as research it is a way to argue that the creative and cultural inquiry undertaken by artists is a form of research. Arts-based research may allow researchers to call upon perspectives and sensitivities developed over a lifetime of involvement in the arts in ways that shape both the generation and the presentation of data: “the imaginative and intellectual work undertaken by artists is a form of research”

⁹⁷³ *Pictures* is an exhibition curated by Douglas Crimp in September 1977 at Artists Space in New York. The exhibition gathered a large group of artists including Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo and Philip Smith. These artists have launched a reflection on the notion of the author, raising questions about the artistic practices of image appropriation. Between the end of the 70’s and the 80’s of 20th century artists started to work with a systematic re-use of images from the past.

⁹⁷⁴ In the case of “historical films” Robert Rosenstone suggests three modes: “history as drama, history as document and history as experiment” R. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, “Film-History”, vol. V, no. 1, 1995.

⁹⁷⁵ The french term *dispositif* comes from the Latin *dispositio* in english it usually translated as “aparatus” but the latin root of the word underlines the technical actions of: arrange, stage, set up. Thus with the “cinematic *dispositif*” are underlined architectural (the conditions for image projection), technological (production, transmission and distribution) and discursive (cu ing, editing, etc.) dimensions of moving images

transmission of the facts of the past is a priority, these contemporary artists' attitude towards history is aimed for complicating the notion that identities are stable and representation can be authoritative. In this perspective, there is no conflict between the work of artists and that of professional historians, because the former do not impose themselves authoritatively.⁹⁷⁶ They rather aim to produce a number of analyses concerning what may have been and how history has been passed down. With the definition *Historiographical Turn in Art* Dieter Roelstraete meant to describe:

“[...] the obsession with archiving, forgetfulness, memoirs and memorials, nostalgia, oblivion, re-enactment, remembrance, reminiscence, retrospection – in short, with the past – that seems to drive much of the work done by some of the best (and most highly regarded) artists active today, from Gerard Byrne and Tacita Dean, via Felix Gmelin and Joachim Koester, to Goshka Macuga and Deimantas Narkevicius”.⁹⁷⁷

The *Historiographical Turn in Art* is a trend occurred in the first decade of the Twenty-First Century: “inaugurated by the events of September 11, 2001, and the subsequent war on terror”.⁹⁷⁸ According to Roelstraete, the artist may be considered as a historiographer rather than a historian (Godfrey 2007), because in the process of art production the role and importance of writing, or more broadly the centrality of narration, are more crucial. The definition *Historiographical Turn in Art* then stresses the importance of the organization of narrative materials, following Ricoeur's theories about the importance of narration as moment of thought in historical research (1984).⁹⁷⁹

Chapter II

Artistic Video after 9/11

The focus on the issues of memory has been clear since the first productions realised with the *medium* of video in the context of contemporary art between 60's and 70's. The example of

⁹⁷⁶ Quite often, according to regular historiographers, artists' theoretical argument lacks grounding in historical fact, which makes their narration more provocative than insightful.

⁹⁷⁷ D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, “eflux journal” n. 4, March 2009.

⁹⁷⁸ Ivi.

⁹⁷⁹ In Hayden White's essay *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1987) the American historian states that: “Narrative might well be considered a solution to a problem of general human concern, namely, the problem of how to translate knowing into telling, the problem of fashioning human experience into a form assimilable to structures of meaning that are generally human rather than culture-specific”.

videotapes databases realised by Raindance Collective (Frank Gillette, Michael Shamberg, Ira Schneider e Paul Ryan) and Videofreex (David Cort, Mary Curtis Ratcliff e Parry Teasdale) are emblematic. According to Marita Sturken, even in the first video art production there was an intention to preserve visual memories differently from conventional ones, a kind of “counter-images to nationalistic histories”, adding that:

*[...] memory is not seen as a depository of images to be excavated, but rather as an amorphous, ever-changing field of images. This memory is not about retrieval as much as it is about retelling and reconstruction. It is about acknowledging the impossibility of knowing what really happened, and a search for a means of telling. This is memory within a postmodern context, not destroyed but different, memory that is often disguised as forgetting.*⁹⁸⁰

The appearance of video and the development of technologic devices like Sony Portapak⁹⁸¹ had a great influence on the development of video art, guerrilla television, and activism. These technological developments designate also the grow of artistic language as stated by Johannes Birringer (1998):

*Even if we could accurately trace the technological history of video over the past three decades, video-making in the current context of transnational multimedia transmissions cannot be adequately captured, documented, or explained in a single language since the information on video is always a process potentially intermingling a plurality of image/sound repertoires which can be infinitely reprocessed and re-sited.*⁹⁸²

Since its inception video has been considered almost exclusively in the context of art. Film studies scholars have rarely acknowledged video as research object. For many of them it was hard to apply film studies theories to video art. In the 60's and 70's, video art had often been branded as an abstract expression close to late modernist art and without any narrative structure. Despite what is usually said about early video art production, we should point out how also in the 70's was common to have video with narrative plot. We may trace back this tendency to the so called “representational video art” of the 70's that: “rebuilt representational and narrative spaces, as well as filmic formats”.⁹⁸³

⁹⁸⁰ M. Sturken, *The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions*, in M. Renov, E. Suderburg (a cura di), *Resolutions: contemporary video practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 3.

⁹⁸¹ A Portapak is a battery-powered, self-contained video tape analogue recording system that can be carried by one person. The first portapak system, the Sony DV-2400 Video Rover was introduced to the market in 1967. In the context of art, the invention was moved up by Abe-Paik video synthesizer a device invented by Nam June Paik and video engineer Shuya Abe.

⁹⁸² J. H. Birringer, *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1998, pp. 145-146.

⁹⁸³ M. Costa, *L'estetica dei media: avanguardia e tecnologia*, Roma, Castelvechi, 1999, p. 253. (my translation).

In the US, these kinds of productions created a small network of exhibitors for film and video. A number of non-profit media arts centres have contributed to offer a low-cost access to film and video equipment, and at the same time have been representing a meeting point between the world of cinema and the world of art.⁹⁸⁴ The work of Woody Vasulka is an example of early video art dealing with narration. In *The Commission* (1983) the artist employs video effects and electronically manipulated sound with stylized docudrama. In the video *Art of Memory* (1987) Vasulka manipulated a variety of sources and used creative imaging tools to situate historical images against South-western landscapes. The video includes material drawn from World War II and its rehearsals, the Spanish Civil War and the Russian Revolution. *Art of Memory* could be considered as one of the first examples of media production dealing with history rearranging new types of historical narration.

Within the framework of our research it is interesting to note how the expansion of the possibilities of representation and narration of the facts has encouraged and facilitated forms of protest to the institutions of power:

*The argument was not only about producing new form for new content, it was also about changing the nature of the relationship between reader and literary text, between spectator and spectacle, and the changing of this relationship was itself premised upon new ways of thinking about the relationship between art (or more generally “representation”) and reality.*⁹⁸⁵

Form of critical approach towards the information and towards the mass media as in David Hall *This is a Television Receiver* (1976) where the artist deconstructs the authority of Richard Baker renowned BBC anchorman:

*This figure of authority is reduced to what, in essence, it is a series of pulsating patterns of light on the surface of a glass screen. In this way, paradoxically, the verbal statement is realised by its own disintegration, along with that of the image. The illusion of both transparency and of power are shattered. This is deconstruction in its primary, irreductable form; only by remembering these important lessons have artists subsequently been able to venture out of the enclosure of self-reflexivity and into the perilous world of representation and narrative.*⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ It is important to point out that these centers had also played a political role, as many of them were able to reach out to youth, people of color, artists, women, Native Americans, prisoners, and activists, and encouraged them to tell their own stories. These informal networks have to be considered not only an alternative media, but also an important and early “institutional critique” example led by activist and artists using the *medium* of video.

⁹⁸⁵ S. Harvey, *May '68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978, p. 56.

⁹⁸⁶ M. Wilcox, *De-construct, Subverting Television: a three part programme of British video art*, London, Arts Council of Great Britain 1984.

This aspect of video production is, according to our thesis, the most important legacy for the contemporary moving image art production related to 9/11. In the following part of the dissertation, we will explain the reasons why contemporary moving images played a fundamental role in the reception and elaboration of 9/11 as historical event. The mass media have contributed to what Derrida defined *artefactualité* of 9/11.⁹⁸⁷ An artificial production in which the representation cannot be separated by the facts. The “tales” produced by media⁹⁸⁸ are always the result of a choice and selection operated on reality. Considering the images of 9/11 gathered in the section: *Understanding 9/11: A Television News Archive*; of *Internet Archive*, we will see how and why contemporary artist have chosen to use history in order to organise a counter-narration of 9/11 as TV media event.

About the images of 9/11 has been pointed out already, by several other scholars, how much they are similar to each other and how few are the types of images existing of it. A contradiction if we consider how many networks have broadcasted images of the terroristic attacks. The iconographic uniformity of 9/11 might be inserted into a wider conception of “oligopoly” in the field of information market. The direct effect of this condition is the reduction of pluralism in the information and a consequent lack of interest in the quality of information. According to Clément Chéroux (2009) the uniformity of the iconographic representation of 9/11 is also the overwhelming evidence of convergence of purpose between the mass media communication and the Bush administration's political strategies.⁹⁸⁹ An alliance that has established the failure of the media as *watchdog*⁹⁹⁰ and controller of democracy, facilitates a narrative that has contributed in a decisive way, to create a climate of consensus around the American military interventions in Afghanistan and later in Iraq.

Within the framework of contemporary art, the images of 9/11 and the strategy of message homologation has produced a counter-strategy. Artists have chosen to deconstruct the floating images of 9/11, trying to remember what there was behind the event. A process of remembering based on the notion of historiographical reconstruction of the evidences. If in one hand the mass *media* have offered a clear, simple and simplistic analysis of the historical event, in the other hand artists have tried to reveal the power relationships behind the construction of institutional message. If mass media and institution have worked on the pliability of memory, artists have worked on the historical analysis.

After 9/11, moving image artistic productions took on the role of watchdog left by mass media. Alfredo Cramerotti defined this tendency as *Aesthetic Journalism* (2009):

⁹⁸⁷ J. Derrida, *Echographies de la télévision, entretiens filmés av. B. Stiegler*, Paris, Ed. Galilée-INA, 1996, p. 11.

⁹⁸⁸ In this case media is the synecdoche of mass media, as suggested by Rosalind Krauss.

⁹⁸⁹ C. Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009, trad. It., *Diplopie*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 42-50.

⁹⁹⁰ For watchdog media is meant: Fact-checking; Interviewing; Beat reporting; Investigative journalism. Cfr. B. C. Cohen, *The Press and Foreign Policy*, Princeton, Princeton University Press, 1963; F. S. Siebert, T. Peterson, W. Schramm (edits), *Four Theories of the Press*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1963.

*An aesthetic approach to journalism and fact reporting is a mode that relates to reality and our experience of the world: art is another attempt to represent the environment we live in, and the way we experience it. [...] Knowledge and aesthetics are not necessarily opposites: this is only the (Western, philosophical) idea that pleasure, because it strives to achieve a state of wellbeing and pathos, cannot produce 'real' knowledge*⁹⁹¹

Art opened up new way of inquiring reality and even though both (Art and journalism) make effort in order to inform, it seems that:

*the aesthetic genres are always one step ahead of the renditions of reality presented in mass media. Why is this? One might put it this way: Art, literature and film invent the forms of representation that are subsequently institutionalized and applied in journalism and the media. There are numerous interesting examples of how journalistic genres have borrowed from literature, art and film: nineteenth-century realism and naturalism in literature presage documentary reportage in the daily press; avant garde film developed editing techniques that subsequently became the norm in television; dialogic patterns developed in drama and philosophical novels have enriched the journalistic interview; photo journalism has borrowed from the iconography of painting; investigative reporting in both print and broadcast media applies the fluid narrative perspective developed in modernist novels.*⁹⁹²

The artistic productions redefine constantly the possibilities of media, directing viewers toward conflict zones. An ongoing process whose borders are difficult to identify in which history and politics are back again the core of the narrative. Generated by artists, these productions mark the efforts of cultural activists to redefine the asymmetrical relationship between transmission and reception, the production and consumption of Western mass *media* communication.

⁹⁹¹ A. Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Chicago, Intellect, The University of Chicago Press, 2009, p. 28.

⁹⁹² S. Jonsson, *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism. The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in M. Lind, H. Steyerl (edits), *The Greenroom Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin, Sternberg-Press, 2008, 166-188.

Chapter III

Video narrative history

This part of the dissertation aims to understand how the question of narration became central in contemporary art moving image production paying specific attention to the relationship between historiography and fictionalisation. The core of the chapter is the identification of mechanisms in contemporary art that have made possible the transition or the passage from a state of non-fiction to a stage of narrative fiction. We try to identify “epidemic” and “endemic” factors that have brought to this change considering social and political context of the last twenty years. In the text the attraction, monstration and narration in visual arts is going to be questioned starting from the concept of “documentality” (Hito Steyerl 2003) and in relation with hypertrophic production of documents in the context of mass media communication. The text aims to identify the twists of historiographic method in the mass media production. While doing that the notion of historical narration in contemporary art moving image will be considered in order to find if it might ever be an alternative or a mnemonic strategy that able to fight against reactionary storytelling. Thus the final question will lead the reader to consider how and why the relation between monstration and narration may create alternative attractions for themes of history and how the audience plays a pivotal role in the narrative construction.

One of the factors that has to be considered in this twist towards the fiction in contemporary art is the deconstruction mode of research in historiographical forms and how it has been widely applied in the visual arts. The association of the principles of deconstruction to the videographic production is strictly connected with what was said earlier about the video as a counter-information. A tool against the television message that has been used first of all in the contemporary art moving image production. A strategy founded on a changeable narrative that makes use of several visual techniques and practices in order to achieve different goals each and every time. In order to understand the “special” types of narrations employed in the field of contemporary moving image production, several elucidations are needed. Artistic video, experimental film, and time-based installations – as largely syncretistic, hybrid, and multi-medial forms of aesthetic communication – bear a number of generic characteristics tied to the history and different capacities of its narrative constituents. The understanding of these works must be contextualized within an interconnected system of relations, internal and external to the text. From a technical and expressive point of view,

the video is a *syncretic*⁹⁹³ text because on the one hand it contains heterogeneous languages, and on the other it may display a unitary communication strategy. In a wider perspective, we may say that the *medium* of video deals with the notion of plurality, and in the field of contemporary art this variety has been expressed through the hybridization of different genres, while assuming the aspect of critical approaches at the same time. This process of redefinition of the art statement as problematisation of the concept of art itself (Kosuth 1969) has begun in the 60's and is still going. Different styles are getting mixed with each other in order to produce persuasive and original narrations. This kind of process has marked the recent history of contemporary art with the proliferation of "technical media" and the increment of "expressive media".⁹⁹⁴ All the "expressive media" are under constant revision in a dialectic relationship between specificity and generality that, according to Rosalind Krauss (1999), is the core of art nowadays. The dialog among cinema, literature, theatre, dance, television is central to artistic culture. Several works of art combine "technical media" in order to achieve innovative aesthetic solutions. In the case of historical narration, this behaviour represents an additional resource.

In the field of contemporary art, moving image productions that deal with narration are the result of that tendency identified as "new cinematic" or "cinematic turn". There is a great deal of artists who utilize film in their practice. Once, within this group, a clear distinction was made between the ones who employed the medium in the field of contemporary art, and the ones who have been working in the cinematic industry. In the 90's this distinction started to become irrelevant and nowadays the British artist Steve McQueen received the Best Picture Academy Award for his feature-length film, *12 Years a Slave* (2013). The "new cinematic", a set of heterogeneous experiences that has seen many visual artists make use of cinematic techniques and, in parallel, a massive migration or relocation of feature films to contemporary art spaces.⁹⁹⁵ The convergence of cinema and art has produced a substantial reduction of the aesthetic distance between film and video, as well as a substantial increase of narration in the context of art.⁹⁹⁶ Figures such as Harun Farocki made the dialog between cinema and art more easy thanks to their artistic and cinematic production. Video works like *Episode III: Enjoy The Poverty* (2008), realised by the Dutch artist Renzo Martens,

⁹⁹³ Semiotically it is defined "syncretic" a text that presents syntactic, semantic and pragmatic marks of cohesion and consistency. This text usually refers to the same instance of enunciation see: L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, University of Wisconsin Press, 1961.

⁹⁹⁴ C. Saba, *Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices*, "Cinéma & Cie", International Film Studies Journal, n. 20, 2013.

⁹⁹⁵ Michael Rush identified the source of "new cinematic" in the critical attitude of many artists towards mainstream cinema. M. Rush, *Installation and the New Cinematics* in E. Suderburg, S. Ming-Yuen, (edits), *Resolutions 3. Global Networks of Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012. Pp. 112-113.

⁹⁹⁶ Within the institutional context of Museums, Biennale and Documenta, there's been, since the early years 2000, a growing of spaces dedicated to display of moving images (moving theater or black box). It should also be noted how the process of digitization of moving images has practically eliminated several technical differences between film and video art.

reduced again and again the distance between cinema and art. Martens' work has been distributed and has circulated equally in the film industry and in the contemporary art circuit. Lastly, a worldwide success like Douglas Gordon and Philippe Parreno's *Zidane: A 21st Century Portrait* (2006) allowed a wider audience to become familiar with the language of moving images in contemporary art.

All these results were achieved also thanks to the technological revolution of the last twenty years that produced a substantial "convergence culture" (Jenkins 2006). Since the first decade of the twenty-first century, the quantitative spread of computers has made possible the normalization of aesthetic experiences that were previously considered sectarian and inaccessible. Computer and mobile devices are media containers that are able to produce images, sounds, digital effects – as an immediate result, the convergence produced a proliferation of *data*.⁹⁹⁷ These binary codes flow in an indefinable temporality and bring editable contents. Other than an ontological change, the digital "revolution" brought a narrative swing. In his *Continuity* (2012) Omer Fast makes use of temporality in determination when he forces the story of the young German soldier to a sort of loop.⁹⁹⁸ The soldier embraces his homeland several times, and every time he comes back something has been changed. This form of "montage" based on unequal repetition engenders a series of differences that emigrates from the formal level towards the content.⁹⁹⁹

The digital repetition produces the reality instead of documenting it. *Data* are hypertrophic, they are set out of history and as we have seen with Omer Fast, they affect the way a story may be narrated. These data are "weak documents",¹⁰⁰⁰ they are inscriptions possessing social relevance and value, embodying essential and prototypical features of any social object. In his research about "documentality" Ferraris argues that social objects are "social acts that have been inscribed on some kind of support".¹⁰⁰¹ In the case of digital *data* we are dealing with documents (social acts) inscribed on a support without support. Thus, dematerialisation brings on the one hand a huge manipulation risk, and new possibilities in the narrative creation on the other.

Hito Steyerl, for instance, approached to these data with self-reflexive documentarian strategy, that documents and analyses at the same time. These documentary forms have changed the art production of these last years. Steyerl elaborates her definition of "documentality" (Steyerl 2003)

⁹⁹⁷ *Data* is the plural form of latin word datum. However, although controversial, data is becoming acceptable as both singular and plural. In this text data has been used as plural form of latin datum.

⁹⁹⁸ Omer Fast has quite often conceived his works as loop structure: *Nostalgia I-II-II* (2009); *5.000 feet is the best* (2011).

⁹⁹⁹ G. Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: The Athlone Press, 1994, p. 90.

¹⁰⁰⁰ According to Maurizio Ferraris weak documents (recordings of facts) are secondary derivatives and lesser importance compared with strong documents (inscriptions of acts), which make up social objects in the full sense, see: M. Ferraris, *Documentality or Why Nothing Social Exists Beyond the Text*, in C. Kanzian, E. Runggaldier (edits), *Cultures. Conflict — Analysis — Dialogue, Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, Austria*, Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society, New Series, 2007, pp. 385-401.

¹⁰⁰¹ Id., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 236.

starting from observing the relationship between digital documentation and document. The artist derives her concept from Foucault's "governmentality"¹⁰⁰² that defines the guidelines to an exercise of power carried out through the production of truth. Digital media production of images constitutes the "major" narration of events nowadays and it can be a form of government. Hito Steyerl calls "documentality" the interface process between Foucault's concept of "governmentality" and the production of documentary truth.¹⁰⁰³ Talking about the media coverage of the Iraq war, the German artist suggests that the "hysterical" CNN images represent the general ambiguity and uncertainty of our era, which is defined by more and more images on which less and less can be seen. Appealing directly to the producers of such images, Steyerl demands "an ethics of the documentary in art, from which more conclusions can be drawn". This concept is embodied, according to Steyerl, in the complicity of dominant forms of political network as a function of the production of truth. In our contemporary world, the manipulation of data creates narrative strategies that have political weight. Like the dossiers produced in 2003 by the US administration, that intended to demonstrate a political truth in order to justify their military invasion of Iraq. Here it is assumed that the institutional political message is concerned in promoting and spreading a message of truthfulness even by recurring to documents manipulation. This narrative deception is alimented by communication strategies. Against this kind of political strategies, contemporary moving image production provides counterbalance. Looking at the side of art, Steyerl (2003) sustains that documentary practice is a form of power as well. Since the early cinema experiences, with Dziga Vertov's *Kinoki*, the aim was to revolutionize practices of reception and production of images through film. The Russian director wished to organize images following a "constructivist-revolutionary".¹⁰⁰⁴ The narration behind this kind of documentary practice has to be taken as a critical activity. Documentarism is a creative practice, it might be "authentic" but also might be able to go beyond its supposed documentary narration. According to Maria Lind and Hito Steyerl "documentarism" might also seek to change the "politics of truth" on which its own representation is based:

It is not about representation at all, but about actualising whatever the things have to say in the present. And to do so is not a matter of realism, but rather of relationalism – it is a matter of presencing and thus transforming the social, historical and also material relations, which determine things. And if we focus

¹⁰⁰² M. Foucault, *Governmentality* in B. Graham, G. Colin, P. Miller, (eds), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago, University of Chicago, Press, 1991, pp. 87-104.

¹⁰⁰³ Steyerl assumes that the documentary form is always interested in producing truth and speaks in this context of "documentality". The truth is made and built via documentary codes: photos, datas, images. The "documentality" operates with authentication strategies. According to Steyerl many contemporary art works adopt this style and act as if they are interested in the truth rather than examining causes. The artist differentiates between two documentary types which refer to historical events: the realistic form and the reflexive form.

¹⁰⁰⁴ A. Michelson (edit) *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. London, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1984.

on this aspect of presencing instead of representation, we also leave behind the endless debate about representation, which has left documentary theory stuck in a dead end.¹⁰⁰⁵

In this scenario, a creative approach towards historical contents that want to be expressed is also a hermeneutic process, an interpretation of the world around us. While identifying narrative strategies, we acknowledge art as a visual language able to articulate complex narratives about the world. The action of recalling past events, starting from traces and documents, is never a neutral reconstruction. This backward path requires critical distance from its historical object. This kind of contemporary moving image narration takes into account the contradictory nature of contemporary communication. First of all, it is a critique to the technological pretence aiming at documenting and transmitting in real-time everything that happened in the world. Many contemporary artworks reflect on the notion of witness, and on the impossibility of an “Ideal Chronicle” as Danto (1965) would say.¹⁰⁰⁶ These art practices seem to overtake any residual hope in an ideal chronicle, and start to elaborate (in narrative way) documents of reality. This process leads us to consider how fiction – the reconstruction and re-articulation of narrative traces – may be an alternative way to tell a story and to document the real.¹⁰⁰⁷

As pointed out before, since the 90’s, a narrative approach has been growing in contemporary art moving image production, parallel to the so-called “new cinematic”. A way marked by the international proliferation of storytelling. In contemporary art nowadays the conception of storytelling is broader and allows an expanded interpretation, since the narrated story, as well as the politics, races, gender and personal experiences of both the artist and the viewer all intertwine. Thus, artists have committed themselves to tell stories that confront events related to social, political and historical issues. The models of storytelling they employ are, according to T.J. Demos: “couched in subjective presentations, are experimental and memory-based, and involve various modalities of the sayable and visible that tend to reject history’s official, definitive, and objective character”.¹⁰⁰⁸ This kind of storytelling is allegorical for the simultaneity of “narrative engagement and representational

¹⁰⁰⁵ H. Steyerl, *The language of things*. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en> [01/03/2017].

¹⁰⁰⁶ According to Danto the “Ideal Chronicle” is supposed to contain categorical depiction of past events, which are “complete in the way in which a witness might describe them, even an Ideal Witness, capable of seeing all at once everything that happens, as it happens, the way it happens” A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, London, Cambridge University Press, 1965, pp. 149-151.

¹⁰⁰⁷ The discourse is strictly connected with the question raised by Hayden White about the differences and the similarity between historiography and literature. In White, and more widely in a narrativism prospective, the border between historiography and literature is blurred, both disciplines combine and select events in a very particular story. The factuality of historiography depends on a practice of historical investigation and not on the way the facts are narrativised.

¹⁰⁰⁸ T. J. Demos, *Storytelling In/As Contemporary Art*, in C. Gilman, M. Sundell, (eds), *The Storyteller*. Zurich, Independent Curators International and JRP Ringier, 2010. p.85.

breakdown”¹⁰⁰⁹.

These kinds of stories develop polycentric links among text, images and audience. However, improved visualization techniques are required for the representation of these video productions (behavioural trend, historical details, internal relationships with other elements and external relationship with other references are weaved in order to explore and produce knowledge). For instance, in 2007, in the middle of the US election campaign between Barack Obama and John McCain, the Italian artist Francesco Vezzoli presented *Democracy* at the 51th Venice Biennale. Vezzoli’s work reflects on how audience is manipulated by strategies of political communication, and the role that issues such as fame and the power of media play in this dynamic. Vezzoli articulates a narration based on a fictional election campaign with two imaginary candidates. The ads in the video were produced in collaboration with teams of political experts, one led by Mark McKinnon, George W. Bush’s media advisor in 2004, and the other by Jim Mulhall, part of Bill Clinton’s creative team in 1996. The storytelling of Vezzoli’s *Democracy* questions the role of democracy in a challenge that seems to belong more to showbiz than to politics. According to Nicolas Bourriaud (2009) this kind of narrative forms is able to develop historical complexity starting from the capability of being narrated through an immersive cinematic *dispositif*, generating a kind of participatory experience based on the psychological involvement of the audience.¹⁰¹⁰

Employing interactive technology is no longer a necessary condition for a work to succeed in this genre of immersive contemplation. Like in Francis Alÿs’ work *The Silence of Ani*. The installation – the one at the 2015 Istanbul Biennale¹⁰¹¹ – was made by one video projection in a normal midsize room. The video displays long black and white sequences and emits grating natural noises, but is not set up to be interactive. The success of the environment as a dysfunctional whole depends upon the visitor’s contemplation of some aspects of the environment, like the windows, positioned in front of the projection and in which the artist has enclosed different kinds of birdcalls used during the shooting. Only through immersion or survey of the space, the video narration can be completed. The artist working as a storyteller uses the structures of narration to feed and disrupt his work. The results are moving image productions that criss-cross through documentary, fiction, fantasy and realism, while maintaining a healthy measure of comedy. In Omer Fast’s work is possible to observe how the artist brings together accounts that may be real or not, but always engage the viewer and lead to what one might call a productive uncertainty.¹⁰¹² The author’s trafficking in structural manipulation leaves

¹⁰⁰⁹ Ibid. 96.

¹⁰¹⁰ N. Bourriaud, *Altrmodern Manifesto. Postmodernism is dead*. 2009
<http://webar-chive.nationalarchives.gov.uk/20090512164608> [01/03/2017].

¹⁰¹¹ Istanbul Biennale 2015 SALTWATER: A Theory of Thought Forms has been drafted by Carolyn Christov-Bakargiev.

¹⁰¹² J. Allen, *Openings: Omer Fast*, “Artforum International”, vol. 42, n. 1, September, 2003, p 216.

a critical, and even ethical, space for the viewer to wallow into the narrative articulation. These ways of telling stories question the process of modelling the truth instead of paying exclusive attention to the audience's engagement with the tale. The audience is not immune of responsibilities; contemporary artists have reserved for their viewers' tasks that contribute to the developing story.

If it's true that fiction helps narrative openness, the main contributor to that openness is the audience. In this kind of contemporary moving image, the production of meaning exceeds the narrative text because it is linked to several other causes. The role of the audience in contemporary art is symptomatic of the increment of expressive possibilities and its participation is a fundamental part of narrative construction. Recently, artists have given the audience an active role. The type of audience is, first of all, a member of the art community and not an accidental spectator. The audience is constantly challenged; it has to face several difficulties in order to understand where the narration is positioned. These contemporary moving image productions present a fragmentary tale, lack of a permanent main character, and non-linear editing. This implies that the audience needs to have a good knowledge of what is going on, because they may be required to contribute to the construction of its meaning.

Assessing whether a specific image provides useful information for the development of the story may be a demanding task, as judgement is subjective and it may be difficult to retrospectively assess a previous judgement of necessity or usefulness. In some cases, one has to organise the chaos and the complexity of the temporalities in the work, and in other cases one has to find information out of the text. According to Roger Odin (2000) in audiovisual productions the balance between operations of fictionalization determines different types of identification of the viewer with the text.¹⁰¹³ In some circumstances a simplified narrative morphology does not guarantee the audience will enter into the world of the story. Yet the film structure makes the so-called *mise-en phase* harder.¹⁰¹⁴ Artists may set up a cinematic environment that facilitates the viewer's independent reflections to be produced outside of the (video) text. A mental space where the narration finds its fulfilment:

Artists like to build the stage where the manifestation and the effect of their competences become dubious as they frame the story of a new adventure in a new idiom. The effect of the idiom cannot be

¹⁰¹³ Fictionalization refers to the process by which the spectator is made to resonate to the fiction, the process which moves us and leads us to identify the character with love or hate. Odin has established seven types of operations within the Fictionalization: Figurativization; Diegeticization; Narrativizations; Monstraction; Belief; Mise-En Phase; Fictivization. R. Odin, *De la finction*. Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000, Trad. It. *Della finzione*, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 51.

¹⁰¹⁴ *Mise-en phase* (literally the "placing-in-phase" or "phasing-in" of the spectator) is an operation which enlists all the filmic instances in the service of the narration, mobilizing the rhythmic and musical work, the play of looks and framing, to make the spectator vibrate to the rhythm of the filmic events. In common language instead of "placing-in phase" we may use the expression "being engrossed". *Idid.*, pp. 43-44.

anticipated. It calls for spectators who are active interpreters, who render their own translation, who appropriate the story for themselves, and who ultimately make their own story out of it. An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators.¹⁰¹⁵

This kind of interaction between artists and viewers may be used in order to build narrative strategies, as in the case of the monumental video performance of the Catalan artist Albert Serra. *The Three Little Pigs* (2012), a 116-hour long video projection, is a work where the extreme autonomy of monstration from narrativisation leads the viewer to a monstration *déphasage*.¹⁰¹⁶ According to Odin, in the cinematic construction of the story the prevalence of one parameter over the other produces a condition of *déphasage*.¹⁰¹⁷

One of these artists' goal is to make the audience independent in the narrative articulation. This act brings some consequences to the openness of the story's structure and leads us to a process of cultural and political awareness. Thus audience becomes like an analyst, and they may take an active part in what Marchiori defined the "hermeneutic circle".¹⁰¹⁸ Questions are raised, when a story does not give any "logical" response, and when the artist pushes you out of the safest option a productive kind of confusion is generate In the next part of the present dissertation it will be investigated if is possible to define some forms of historical enunciation in the framework of contemporary moving image. The forth chapter aims to investigate the function of nostalgia and how artistic reenactment and found footage may be used as critical tools in the representation of the present.

¹⁰¹⁵ J. Ranciere, *The Emancipated Spectator*. "Art Forum", March 2007, p. 208.

¹⁰¹⁶ Narrativization is the temporalization of events involving antagonistic subjects. Monstration is the designation of the diegetic world, either actual or constructed as real. V. Estremo, *The Three Little Pigs. Re-Enacting Goethe, Hitler and Fassbinder*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano, Udine, Mimesis, 2016.

¹⁰¹⁷ *Déphasage* or "phase displacement", simply designates the relation manifest in the diegesis (conjunction or disjunction) is not mirrored in the film spectator relation. The spectator does not, therefore, resonate with the diegetic events. R. Odin, *De la finction...* cit., p. 51.

¹⁰¹⁸ D. Marchiori, *The Analysis of the Artwork*, in V. Hediger, C. Saba, B. Le Maitre, (edits), *Preserving and Exhibiting Media Art Challenges and Perspectives*, Noordegraaf, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013. p. 138.

Chapter IV

Types of historiographical (re)writing in video

In the framework of contemporary art moving image production, the return of interest on history after 9/11, has produced a wide critical reading of the past. A number of reinterpretations retrospectives, where images play a role in the survival of political resistance making use of its mnemonic function. This interest towards the past has not assumed a peculiar artistic form but a numbers of types of historiographical (re)writing in video. In this part of the dissertation we will consider the function of nostalgia in contemporary art and we will underline how two models of enunciation as reenactment and the found footage have been used by artists.

Pierre Nora has defined our age as *l'ère de la commémoration*; a time where memories have occupied our cultural horizon.¹⁰¹⁹ In this prospect the feeling of nostalgia has gained an ever stronger function. Etymologically speaking, nostalgia means “severe homesickness considered as a disease” a term coined in 1668 in a dissertation on the topic at the University of Basel by scholar Johannes Hofer (1669-1752) as a rendering of German *heimweh* “homesickness”. From Greek *algos* “pain, grief, distress” (see *-algia*) plus *nostos* “homecoming” from *neomai* “to reach some place, escape, return, get home”.¹⁰²⁰ According to Svetlana Boym: “Modern nostalgia is a mourning for the impossibility of mythical return, for the loss of an enchanted world with clear borders and values”.¹⁰²¹

According to Fredric Jameson (1991): “Nostalgia films restructure the whole issue of pastiche and project it onto a collective and social level, where the desperate attempt to appropriate a missing past is now refracted through the iron law of fashion change and the emergent ideology of the generation”.¹⁰²² For the American Marxist philosopher, nostalgia transforms the past and

¹⁰¹⁹ P. Nora, *L'ère des commémorations*, in *Les Lieux de mémoire*, vol. III, Paris, Gallimard, 1984, pp. 4699-4706.

¹⁰²⁰ Originally in reference to the Swiss and said to be peculiar to them and often fatal, whether by its own action or in combination with wounds or disease. By 1830s the word was used of any intense homesickness: that of sailors, convicts, African slaves. “The bagpipes produced the same effects sometimes in the Scotch regiments while serving abroad” “Penny Magazine” November. 14, 1840. It is listed among the “endemic diseases” in the “Cyclopaedia of Practical Medicine” London, 1833, which defines it as “The concurrence of depressing symptoms which sometimes arise in persons who are absent from their native country, when they are seized with a longing desire of returning to their home and friends and the scenes their youth ...”. It was a military medical diagnosis principally, and was considered a serious medical problem by the North in the American Civil War. In the first two years of the war, there were reported 2588 cases of nostalgia, and 13 deaths from this cause. These numbers scarcely express the real extent to which nostalgia influenced the sickness and mortality of the army. To the depressing influence of home-sickness must be attributed the fatal result in many cases which might otherwise have terminated favorably. See: *Sanitary Memoirs of the War*, “U.S. Sanitary Commission”, N.Y, 1867. Transferred sense (the main modern one) of “wistful yearning for the past” first recorded 1920, perhaps from such use of nostalgia in French literature. The longing for a distant place also necessarily involves a separation in time.

¹⁰²¹ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Book, 2002, p. 8.

¹⁰²² F. Jameson, *Postmodernism or, The Cultural...*, cit., p. 18.

transfigures history, it creates a “perpetual present”.¹⁰²³ Although the negative acceptance of the term, nostalgia represents a genuine inclination towards history. According to Svetlana Boym (2002) there are two types of nostalgia a *restorative* and a *reflective* one. The *restorative* – from *restoration* (re-staure – re-establish) – comes from the Greek notion of *nostos* (coming back home) and privileges a trans-historical reconstruction of lost time: “It signs a return to the original stasis, to the prelapsarian moment. While restorative nostalgia returns and rebuilds one homeland with paranoic determination, reflective nostalgia fears return with the same passion. Instead of recreation of the lost home, reflective nostalgia can foster the creation of aesthetic individuality”.¹⁰²⁴ Reflective nostalgia “opens up multiple planes of consciousness”.¹⁰²⁵ In this perspective, thanks to nostalgia it might be possible to start new and unconsidered research on the past:

*[...] sympathetically upon informal, communal projects of remembrance, particularly among subordinate or marginal groups and in cases where that group memory has not readily been legitimated by more rigid kinds of historiographic understanding. Nostalgia can be a potent form of such subaltern memory.*¹⁰²⁶

In the field of contemporary art and within the framework of moving image production, we may identify precise and clear nostalgic tendencies. Vít Havránek (2009) underlines how artists from the former Eastern block felt the need of representing the past in order to prevent a “social amnesia”.¹⁰²⁷ According to Havránek, with the raise of capitalistic economy, in former European Eastern countries has grown a tendency to erase the recent past. Against trend: “artists have begun to revoke the systematic and widespread forgetting of recent national history”.¹⁰²⁸ But also Western artists feel nostalgic of recent past. Some of them, according to Dieter Roelstraete:

[...] perhaps unnecessary to add here that the majority of these amateur archeologists hail from the “West,” where there may still exist certain pockets of nostalgia for the ideological clarity, among other things, of the Cold War era, when Central and Eastern Europe could be imagined as something radically “different,” belonging to “another” political world entirely—hence also its quasi-inexhaustible appeal to critical art: art that is committed to “making a difference.” Obviously, a similar type of nostalgia is also felt by a younger

¹⁰²³ Ibid. p. 79.

¹⁰²⁴ S. Boym, *The Future of Nostalgia*, cit., pp. 41-48.

¹⁰²⁵ L'edizione di Manifesta 9th si è tenuta a Gent in Belgio ed è stata curata da Cuauhtémoc Medina, Dawn Ades e Katerina Gregos. Il testo di Svetlana Boym *Nostalgia and Its Discontents* inserito nel catalogo di Manifesta 9th è apparso per la prima volta nella rivista “The Hedgehog Review”: S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents*, “The Hedgehog Review”, Summer 07, p. 16.

¹⁰²⁶ N. Atia, J. Davies, *Nostalgia and the shapes of history*, “Memory Studies” n.3, 3, 2010, p. 182.

¹⁰²⁷ V. Havránek, *The documentary ontology of forms in transforming countries*, in M. Lind, H. Steyerl, (edits), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Steinberg Press, p. 136.

¹⁰²⁸ Ibid. p. 137.

generation of artists from the former Eastern Bloc—but differently so, and the generational shift is of crucial importance here.¹⁰²⁹

Some other artists have shown, in the other hand, the same strong yearning towards Eastern recent past as a nostalgia for a time of clear ideology. Claire Bishop says:

*The nostalgia is not for pure (socialist) Modernism but for the sense of purpose and clarity of vision that accompanied its forms. Today, for the average person in what used to be called the first world, the future is no longer equated with hopeful modern vision of progress (if indeed it ever were), but seething pit of anxiety about short-term work contracts, unaffordable healthcare, and a lifetime of debt repayments (mortgages, student loans, credit cards). To an extent, aesthetic uncertainty is part and parcel of this greater precarity – hence the comforts of returning to a time when forms were the vehicle of ideological convictions, attached to a party position one could gladly subscribe to.*¹⁰³⁰

Another crucial point to consider in the study of the renewed interest in nostalgia by many of the artists related to the *Historiographic Turn in Art* is the media technological evolution. Digital culture has brought an improvement of a sense of nostalgia for materiality and for the imperfection and the emotions of analogue media. The advent of digital images has represented a radical aesthetic shift. What the audience see is not an image but a “mathematical logic model” stabilized by an interface. With the digital image we face once again with an absence, because we deal with the lack of the image to which we were used previously. In this case it is emblematic the case of the British artist Tacita Dean, an artist that is sometimes criticised for being nostalgic. Her work explores elements that have been lost and she uses media that are seen to be dying like analogue film. *Film* (2012) is a monumental installation project exploring the medium itself as rolls of 35mm film become Dean canvas, cutting into them and hand tinting them with colour; abstract shapes appear hovering above scenes of nature. The project *Kodak* (2006) is a testimony to the on-going demise of this art, bringing to life the beautiful colours of a Kodak factory in France that was demolished soon after filming.

As we have seen for nostalgia, also the recourse to historical reenactment is a recursive attitude for artists that deal with history and historiographical narration. The artistic reenactment it is a tendency that comes from the more popular historical reenactment. This popular performance it is a “retrospective travel”, as ‘re’ in reenactment denotes a return to something that has previously taken place, real or imagined. Performed usually by reenactment groups [(re)en-actors], reenactment

¹⁰²⁹ D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art* “e-flux journal” n. 4 March 2009.

¹⁰³⁰ C. Bishop, *Monumental Bling*, <http://blog.fotomuseum.ch/2013/09/2-monumental-bling/> [10/04/2016].

incorporates different genres, from reproducing a historical genre, such as a medieval tournament or battle reenactments, to “living history” performances. The reenactment practice may be used in the interest of tourism and education, or on a more personal level. An aspect that is common for all these different forms of reenactment is “[...] a concern with personal experience, social relations and everyday life, and with conjectural and provisional interpretations of the past”.¹⁰³¹ Recently, a number of artists have shown a particular interest for recreating, reenacting, and repeating past performances and historic events. In the course of the past two decades, art world has been witness to a vast amount of art exhibitions with artists employing the reenactment format. It is possible to distinguish or categorize these kind of performances under two different titles: artistic reenactments (reenactments of existing performance art or as autobiographical, performed by artists) and artistic historical reenactments (reenactments of past historical events, organized by artists).

In this dissertation we have considered the artistic historical reenactments because this kind of practice allows a critical thought on contemporary world, making use of the political charge of past events. If in the popular historical reenactments the past is celebrated and the most important aspect of the performance is the concern to make historical fact notable, in the artistic historical reenactments the facts of the past are repeated in order to produce a reflection. This kind of reflection is not only directed to history but (mostly) to contemporary political and social conditions. In this performances the two elements, past and present, are in relation thanks to a repetition. The artistic historical reenactment produce a change on both sides, thus “[...] the original event becomes historical by taking up time, and claims its status as history by appearing as a discrete event with a finite duration. In other words, the (artistic) reenactment makes the event an origin, giving it a definition and an identity that it may not have had for itself”.¹⁰³² In the last part of this dissertation we will analyse the Jeremy Deller project *The Battle of Orgreaves* (2001) as emblematic case study of this tendency.

In *The Three Little Pigs* (2012) Albert Serra has re-staged extracts from biographies of three very important historical characters as Johann Wolfgang von Goethe, Adolf Hitler and Rainer Werner Fassbinder. Albert Serra has thought the structure of *The Three Little Pigs* in order to emphasize the biographical texts he selected. In this reenactment the artist intends to push the viewer to pay attention to video’s external elements. *The Three Little Pigs* is neither a historical period drama nor a documentary drama, but it is a performative work in video format, a hybrid between cinema and artistic practices. The work of Albert Serra is a non-homogeneous combination in which linguistic codes of cinema and art practices seem to trigger each other.¹⁰³³ As in the Serra case also with found

¹⁰³¹ V. Agnew, “History’s affective turn: Historical reenactment and its work in the present”, *Rethinking History* 11, nr. 3, (2007), 300.

¹⁰³² J. Allen, *Einmal ist keinmal*, in G. Morson, (edits), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press, 1994.

¹⁰³³ A distinction between *The Three Little Pigs* and other costume films is needed. In these pages it is defined as a

footage production we face an interesting example of intersection between art and cinema. Found footage practices are rooted in early Avant-garde of XX Century. Technically speaking, found footage is the use of footage as a found object, appropriated and used in collage films. It belongs to the same aesthetic regime of “Readymades”: found objects which Duchamp chose and presented as art. In the very beginning with the term “found” was meant the literary action of find pieces of film (footage) among the leftovers of the major film productions. Nowadays we may better talk of archival found footage because these productions are not the result of something *trouvé*, but the result of an archival research.

In our case we will consider how this film practice may be used in the historical narration in the framework of contemporary art. While considering the relationship between images and history it is possible to recognize a kind of illusion in which it takes for granted that the images can ensure greater accuracy in the representation of the past. The historical evocation by iconic elements is a kind of agreement between the observer and the image itself:

*This is the fundamental contract that the nonfiction image establishes with the viewer through the automaticity of photographic technology: the promise of historical evidence with both immediacy (the iconic power of resemblance to reality) and a guarantee of veracity (the indexical power of the photographic image as an imprint of time).*¹⁰³⁴

The power of images and the evocative potentiality of icons has made possible a kind extensive use of images in the *history-telling*. For many artists the found footage practice, thanks to its self-reflexive quality, allows an “expressive, figurative dimensions of collage”.¹⁰³⁵

Emblematic of this tendency applied to new technology and to new distribution and circulation of moving image is the work of Lebanese artist Rabih Mroué named *The Pixelated Revolution* (2012). The project consists of a non-academic lecture in which the artist presents digital video footage downloaded from video sharing platforms and a collection of still images of Syrian civil war. The work is a multimedia installation; it combines performance with video and some still images. Mroué’s project is, first of all, an archival research about footage uploaded from cell-phone

performative work in video format because it belongs to the framework of contemporary art practices as video art and performance. This article uses *The Three Little Pigs* as a case study to explore re-enactment as a performative practice and how history may be questioned. Costume feature films works differently, Elise Wortel and Anneke Smelik pointed out how films as *Elizabeth* (1998) or *Marie Antoniette* (2006), allow us to experience the lived past in our present. Wortel and Smelik have stressed why our access to the past trough this kind of costume films have created a new way of thinking about cultural memory, see: E. Wortel, A. Smelik, *Texture of Time: A Becoming-Memory of History in Costume Film*, in L. Plate, A. Smelik (edits), *Performing Memory in Art and Popular Culture*, New York and London, Routledge, pp. 185-200.

¹⁰³⁴ M. Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, “The Moving Image” vol. 3, n. 2, Fall 2003, p. 47.

¹⁰³⁵ P. Arthur, *On the Virtues and Limitations...*, cit., p. 7.

cameras. The particularity of this footage is that it was produced by “cameramen” who died while shooting it. The artist starts his lecture stating: “Syrians are filming their own death”. This work let us consider if the truthfulness of those images – Steyerl would call them “poor images” (2009)¹⁰³⁶ – is in the fact that they have been produced by “field witnesses” or because the cameramen died while filming. What we can point out is how the artist uses the potentiality of those images. Mroué, through a very smart narration, reflects on one of today’s most problematic civil wars (Syria: 15, March 2011 – present) and on the production of truth via visual media. The narration of *The Pixelated Revolution* is at the same time hermeneutic and ontological, as it deals with the reason those images have been produced, and with the way “new new media”¹⁰³⁷ are transforming our culture, our life, and suddenly our death. *The Pixelated Revolution* may sound as a warning to a media scholar who’s been incredibly enthusiastic of the possibilities opened by new media. An admonishment that may sound like: social media might kill you! At the same time, the video shows how useful the “weak documents” produced by social media can be. The story that comes out from this dialectic puts what we see under investigation, but at the same time promotes the role of images in the construction of contemporary history. In *The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror* Mitchell says that some images condense all the unspeakable scenarios into eloquent forms whose simplicity and directness makes it ideal for duplication and repetition.¹⁰³⁸ These images condense multiple narratives into a single *gestalt*. This conception takes on the dichotomy between words and images in Western thought and argues that both are simultaneously involved in the production of meaning.¹⁰³⁹

Mentioning the found footage practice we have tried to bring the core of the discourse toward the self-reflective nature of the practice of use and re-use of archival footage. At the same time found footage practice has been seen as a contradictory exercise: something between the aspiration to a meta-function for images filmed and weakness in the preservation of those same images. The action to wrest from oblivion the material that is inevitably destined to disappear unfolds on a material plane and on a discursive level. A search on the document in relation to the history in which the work on data quality is explicit and combines creative and innovative forms of speech articulation.

¹⁰³⁶ H. Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, “e-flux journal” n. 10, November 2009.

¹⁰³⁷ P. Levinson, *New New Media*. New York, Penguin/Pearson, 2009.

¹⁰³⁸ W. J. T., Mitchell, *The Unspeakable and the Unimaginable: Word and Image in a Time of Terror*, “ELH”, Vol. 72, no. 2, Summer 2005 p. 305.

¹⁰³⁹ *Ibid.*, 291.

Chapter V Case Studies

...and Europe will be stunned (Trilogia), 2007-2011, Yael Bartana

The trilogy *... and Europe will be stunned* by Israeli artist Yael Bartana, consists of works that the artist has produced in Poland between 2007 and 2011. The trilogy was subsequently exhibited in the Polish National Pavilion at the 54th edition of Mostra Internazionale D'Arte Contemporanea la Biennale di Venezia. The first chapter of the trilogy, *Mary Koszmary (Nightmare)*, 2007) has been shot in 16mm film and then digitalized. *Mur I Wieża (Wall and Towers)*, 2009) and *Zamach (Assassination)*, 2011) have been produced directly in digital. The trilogy is closely related to The Jewish Renaissance Movement in Poland¹⁰⁴⁰, a project that the artist launched in 2007 with a manifesto. The launch of JRMiP coincided with the completion of the first chapter of the trilogy *Mary Koszmary (Nightmare)*. The central activity of JRMiP revolves around the hope to return of three million Jews in Poland in order to “heal the mutual trauma” that Bartana says, Poland and Israel share. The artist had to straddle between an act of fiction and a reflection on the possibilities and the potentiality of art as a factor of change. The trilogy is closely linked to the message of JRMiP, it asks for *aliyah*.¹⁰⁴¹ The manifesto of JRMiP - often distributed during the screenings - contains a numbers of specific elements that return to each chapters and which can be linked to the environment of the utopian Zionist described by Theodor Herzl in his *Altneuland* (1902).¹⁰⁴²

The artist, through JRMiP, calls for a new utopia for Poland and the (re)composition of a multicultural and multi-religious society. The JRMiP intends to act on the relations between Jews and Poles also in the light of the recent rise of anti-Semitism in the Slavic country. The congress of the movement has been structured as a performance, focusing on the triangle Germany-Poland-Israel. Sławomir Sierakowski - the main protagonist of the trilogy - performed the speech either for the congress and for the first chapter of the trilogy. The oration deals with nationalism and the nation state, and it is the synthesis of the encounter between Bartana and Sierakowski, a Polish scholar, a

¹⁰⁴⁰ From now JRMiP

¹⁰⁴¹ *Aliyah* is the immigration of Jews from the diaspora to the Land of Israel (Eretz Israel in Hebrew). Also defined as "the act of going up"—that is, towards Jerusalem—"making Aliyah" by moving to the Land of Israel is one of the most basic tenets of Zionism.

¹⁰⁴² First International Congress of the JRMiP took place in Hebbel am Ufer in Berlin, May 10 to 13 2012, during the 7th Berlin Biennale of Contemporary Art curated by the Polish Artur Żmijewski.

political activist and founder of the magazine “Krytyka Polityczna”. According to what stated by Yael Bartana, Sierakowki has a sincere nostalgia for the days when the Jews lived in Poland and formed a lively and intellectually brilliant community. The JRMiP is not a court, it doesn’t want to change the historiography, it rather prospects the right of utopia for all. JRMiP it is not a political party even though it has political purposes, it is art; a kind of practice that, according to Bartana, has to imagine “what politics cannot imagine”. Bartana says that her aim was to “reach back to the past, in order to shape our way forward” allowing to Polish citizens to explore history backward, as a kind of “reversing history”.

The title of the trilogy *...and Europe will be stunned* aims to change the social and economical structure of contemporary Europe. The artist starts from what Europe is today, retracing back the events of Jews in Poland. An exhortation to Polish and more widely to all the European citizens to “Join us and Europe will be stunned”.¹⁰⁴³ Bartana claims the possibility for art to interface on the political course of history: “[...] there is always the act of writing history backwards”.¹⁰⁴⁴

Marxism Today (prologue), 2010, Phil Collins

Marxism Today, (2010 -) is a project of the British artist Phil Collins. It is a dialectic platform in video format, where the testimonies of neglected and disenfranchised characters of recent history have found a place. Through a cinematic format - very close to that of the documentary - Collins tries to revive the training apparatus of the Marxist educational system of the Democratic Republic of Germany. The artist aims to investigate the process of modernization and Westernization of former East Germany through a short ethnographic research on the survivors of the losing party in the political and social upheavals of the past two decades. Phil Collins takes into consideration the feeling of scepticism towards global capitalism that emerged after the events of 9/11 as well as the state of permanent recession in the Western economy, in order to problematize the triumphalism following the defeat of Soviet bloc and to move a criticism of the concept of “progress as [...] historical law”. Within the context of general recovery of Marxism in contemporary art, *Marxism Today (prologue)* (2010) emphasises the nature of liminal stories emerged after the fall of the Berlin Wall. Phil Collins's

¹⁰⁴³ http://www.jrmip.org/?page_id=2 [03/11/2016].

¹⁰⁴⁴ E. Rappaport, *Yael Bartana on Israel...*cit.

work appropriates the name of the British Marxist magazine “Marxism Today” published between 1957 and 1999, assimilating, somehow, intent and cultural survey methods.

The video gathers the liminal stories of former DDR Marxism Leninism teachers. The artist has begun an investigation on former DDR teachers’ biographies in order to prepare an alternative narration as a project for the sixth Berlin Biennial of 2010. Phil Collins published an advertisement in several German newspapers in which the artist asked to be allowed to get in touch with anyone who had served as a teacher of Marxism-Leninism during the period of the DDR. The aim of the artist was to ask teachers to repeat Marxist lessons based on what have been their teaching materials once. The Marxist-Leninist doctrine became fundamental in the DDR, as both a form of indoctrination and as reaction to the Nazi past of the nation. The artist selected three former teachers: Petra Mgoza-Zeckay, Andrea Ferber, Marianne Klotz, and Ulrike Klotz a former athlete of the national women’s artistic gymnastics Olympic team (Marianne’s daughter).

The video structure is constituted by interviews alternated with Film and TV footage materials. This structure allows the artist to show both: professional and personal stories of the protagonists. Contents are organised in a discursive form in which coexists the utterance time and the time of what is stated. Interviews are conducted in familiar surroundings. The video evokes an event (Berlin Wall Fall) without explicitly naming it. Collins displays an unprecedented historiographical version of German unification through an approach that leaves to emerge a non-explicit residual forms of historiographical material. Thus, the artist put in connection the micro-(hi)stories (Ginzburg 1976) of the characters and the German recent history. Doing so, the artist underlines the importance of liminal stories in the construction of history. The video filters emotionally memories of the characters and the course of German national history. The relationship between history and memory let us understand how teachers’ personal memories are never exclusively private because they are a “gather of history from the side of memory” (Paul Ricoeur 2000).

Collins recreates a more pluralistic narration of the Berlin Wall Fall starting from the 20th celebration of the event. Collins shows the limitations of the official Re-Historicization of the Event and makes clear a process of Western Colonization. An economic aggression of the eastern part of the country, a radical revision of everyday life, a dismantling of important cultural institutions such as research centres, universities and publishing houses. Andrea Freber, one of the former teachers, states how the repetition of Marx and Engels is important even now, the woman says: “you learn by both, Marx and Engels, how to think, how to recover something, how to realise something. You know a method, a method to think. Maybe this is the biggest gift of all”.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁵ P. Collins, *Marxism Today* (prologue),

The Battle of Orgreave (2001), Jeremy Deller

The Battle of Orgreave project was created by the British artist Jeremy Deller and constructs a historical reenactment¹⁰⁴⁶ of the 1984 so called battle of Orgreave. Deller's opus consists of: a documentation video *The Battle of Orgreave* (2001) co-directed by Mike Figgis and Deller, a book *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984–85 Miners' Strike* (2002),¹⁰⁴⁷ and an archive *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* (2004) curated by Jeremy Deller.¹⁰⁴⁸ On June 2001, over 800 people gathered on the fields of Orgreave to reenact the miners strike of 1984. Amongst them were 200 ex-miners, who had fought in the original event, family members, and a few ex-policemen.

Whithin a political historical context, the Battle of Orgreave is the name of a series of confrontations in 1984 wherein picketing miners and police at the Orgreave coking plant in South Yorkshire in United Kingdom. In his youth, Jeremy Deller saw the battle on television so he took the long held view that the miners were presented in contemporary media as more violent than they been in reality.

Here, we can assert that documentation video gives artistic reenactment its validity as an agent of historicity. One year after Jeremy Deller's reenactment on June 17th, 2001, Mike Figgis's video aired on UK's Channel 4. *The Battle of Orgreave* can be used as a documentary on the historical event of 1984 and also as a documentary of the reenactment: thus serves a double function as both critical/artistic (primarily) and didactic (secondarily). Thereby, the fusion of these forms of documentation fuses the past, as a historical record, and the present, as a reenactment-in-the-making. The 63' 09" minute-long documentary video guides the viewer through the reenactment procedure, beginning with an introduction meeting held by reenactment expert Howard Giles and ending with the reenactment event itself.

The video has thirty-seven photographic flashbacks to the original 1984 battle. The photographs function, for the most part, as an addition to what is being said. All, except for three, are in black-and-white with green frames. The color of the photographs seems arbitrary. Each of the

¹⁰⁴⁶ A historical reenactment is a fragment of history made into a performance. And in so doing, the unpredictable, chaotic original event becomes a conscious, controlled and well-defined reenactment. In contrast to the original event, the reenactment has a plot and knows how the event will unfold.

¹⁰⁴⁷ Jeremy Deller's book *The English Civil War Part II* presents itself as a collection of personal accounts. In book form, it communicates both an aesthetic and informational portrayal of the 1984 battle and 2001 reenactment. J. Deller (edit), *The English Civil War Part II...*, cit.

¹⁰⁴⁸ The archive *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)* has been released by Jeremy Deller in 2004 and from 2005 it has been included in the Tate Modern permanent collection.

nineteen still images is connected to the noise of a camera shutter-*sound over*, as a means of placing emphasis on these images and to single out elements from the live action of the original battle. Two of the photographs are shown very quickly. These photographs are integrated into and correlate with the live action footage of the reenactment. The soundtrack of Mike Figgis's video consists of a mixture of dialogue, sounds heard at the reenactment such as shouting, chanting by the miners, banging of police shields, helicopters, rock(s) being thrown, and both live and recorded music.

Jeremy Deller meant to underline the need of worker's strike and support the political activism among the miners. When asked why he reenacted a recent historical event, the artist said:

I was not so much trying to recuperate the recent past as dig up a festering body and give it a proper post-mortem, however unpleasant that may sound. I was not interested in healing the wounds of the strike, as some commentators have subsequently written or speculated; rather I wanted to re-open the wounds if anything, and the miners who participated in the reenactment knew this, as it was always part of our discussions. Where the 'art' is situated in projects like these is everywhere and nowhere.¹⁰⁴⁹

Instead of merely observing the event, Mike Figgis and Jeremy Deller have participated in the situation that they filmed. The directors included directly solicited information, reflection, and commentary given by witnesses of the original battle, and thus, fits into the same ethnographer participant-observer model applied by Deller in the time he did research about the event. Whether it is to glorify the past or recover marginalized voices, reenactments, as with ethnographers, exert power over the communities that the reenactment concerns. Deller's counter-narrative questions the truth of the narrative presented by BBC accompanying the claim for truth for its own narrative. Thus, it operates within the same logic as it critiques: of becoming a counter-biased account.

November (2004), Hito Steyerl

November (2004) is about Andrea Wolf (Kurdish name Şehîr Ronahî, or Martyr Ronahî) a woman who was born in Munich, Germany in 1965, and died in Çatak, Turkey in 1998. She was a German left-wing activist in the Red Army Faction (RAF), who later became a member of the banned

¹⁰⁴⁹ J. Deller, *Joy in People*, cit., p.190.

paramilitary underground organization People's Liberation Army of Kurdistan, or PKK. She underwent a political and military training period with the PKK in order to qualify for the YAJK, or Yekitiya Azadiya Jinen Kurdistan (Free Women's Union of Kurdistan). Andrea Wolf is also the main character of the very first movie Hito Steyerl realized in Bavaria, when she was just seventeen. It is a sort of feminist martial arts movie, in which Steyerl shows Wolf playing the part of a tough biker-jacket heroine. The movie was never completed, and only a part of the footage is left, which flowed into Steyerl's video *November* (2004). The work is a self-reflexive video that examines the role of images in the post-revolutionary moment, primarily through the figure of Andrea Wolf. The title is a subtle reference to the October Revolution in Russia, and to *October: Ten Days That Shook the World*, the 1928 Soviet historical silent film by Sergei Eisenstein and Grigori Aleksandrov about the reason of November as title Steyerl says:

*We are not any longer in the period of October, described by Eisenstein, when the Cossacks decide to join the Russian proletarians in Internationalist brotherhood during the Bolshevik revolution. Now, we are in the period of November. In November, the former heroes become madmen and die in extralegal executions somewhere on a dirty roadside, and hardly anyone takes a closer look.*¹⁰⁵⁰

For Hito Steyerl, “the time of October” was the time of revolution and internationalism, when the enemy was easily identifiable. On the other hand, in “the time of November” – our time, marked by the fall of the Berlin Wall and the end of Real Socialism – revolution is not possible, as struggles are local and impossible to communicate, never mind universalize. This is November, the time of an atomized society. As Noam Chomsky remarked: “There are very few continuing organizations which have institutional memory, that know how to move to the next step”.¹⁰⁵¹ Nowadays, any return to the revolutionary project of October is no longer an option. In her work, Hito Steyerl has reconstructed the image of Andrea Wolf, the internationalist fighter who went underground in 1996. The artist has tried to point out the multiplicity of Andrea Wolf's image. In *November's* structure, the reconstruction of the character is linked to the representational instability and proliferation of Wolf's identities. Her two names, Andrea Wolf and Şehîr Ronahî, already mark out this escalation, but while the name change was her choice, the full extent of the transformation of her image was not. In *November*, Andrea Wolf has many roles. She is an “attractive” woman, and a friend. She is a female fighter in a fictional story, who uses martial arts instead of weapons, and an

¹⁰⁵⁰ H. Steyerl, *November*, 2004, 11' 50”.

¹⁰⁵¹ N. Chomsky, *History Doesn't Go In a Straight Line*, “Jacobine”, September 22, 2015, <https://www.jacobinmag.com/2015/09/noamchomsky-berniesanders-greecetsipras-grexit-austerityneoliberalism-protest/>. [10/01/2017].

armed revolutionary who also teaches martial arts to her fellow female fighters. A martyr for the Kurdish cause, allegedly executed by Turkish security forces, and a terrorist in hiding, according to the Turkish and German governments.³ Each role corresponds to an image, and each image has a specific format, that changes as media evolve over time. We can define this as a process of remediation. With the term “remediation”, Astrid Erll refers to the fact that “memorable events are usually represented again and again, over decades and centuries, in different media.”¹⁰⁵²

In November, the media source is always revealed. Every time Steyerl made use of super-8 footages, she added a close-up of a super-8 film projector beaming light (images) into the artist’s camera. When electronic images are shown, Steyerl splices in footage of a television connected to a VHS player. Andrea Wolf’s image is a trans-medial phenomenon, and its representation is not tied to one specific medium. This is a clear expression of the global condition of media today, as the circulation flux of images through their ever flexible and instantaneous distribution networks comes from different places and is constantly traveling. In *November*, we can identify three major groups of images, that can be categorized according to their sources. The first group is gathered from the artist’s personal archive. Steyerl picked up the super-8 footage of Andrea Wolf she had shot for her first, unnamed movie. In November, that fictional material became a document, remediated in digital format. The second group of Andrea Wolf/Şehîr Ronahî’s images comes from a Kurdish satellite TV station. These pictures are electronic and recorded on VHS. Steyerl took the tape directly from the Kurdish TV’s archive. In that documentary film, Şehîr Ronahî is depicted as an unarmed fighter who teaches other militants how to fight without weapons. The third group of Andrea Wolf’s images is an unfamiliar icon, a poster carried by pro-Kurdish protesters in Germany. In this last image, Andrea Wolf/Şehîr Ronahî is described as a martyr of the Kurdish revolution. Hito Steyerl explains the mobility and the trans-medial phenomenology of Andrea’s figure by pointing out that “Andrea became herself a traveling image, wandering over the globe, an image passed on, from hand to hand, copied and reproduced by printing presses, video recorders, and the Internet”.¹⁰⁵³

Wolf slides into the unpredictable flow of “traveling images” that defines November:

*In the video, the artist underlines how nowadays all images are adrift, then only when such uncertainty is fully acknowledged might we revivify our engagement with a politicized conception of history and language. November begins to generate the affective and political constellation that may yet bring them about. Images are bound to travel and we can only make of them what we will, that is for Steyerl, everything.*¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵² A. Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, in A. Erll, Ansgar Nünning (eds), *Media and Cultural Memory*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, pp. 389-399.

¹⁰⁵³ H. Steyerl, *November*, 2004, 12’. 50”

¹⁰⁵⁴ T. J. Demos, *Traveling Images*, in M. Babias (ed.), *Hito Steyerl*, Berlin: n.b.k., 2010, p. 40.

Such as generating one more Wolf.

Lovely Andrea (2007), Hito Steyerl

In 2007 Hito Steyerl realised *Lovely Andrea*¹⁰⁵⁵ a art work in continuity with *November* (2004).¹⁰⁵⁶ Despite the title, the video do not talk explicitly of Andrea Wolf but it refers to some events that occurred to the artist at the same time she was an art student in Tokyo. Regarding the connection between the two video productions, Thomas Elsaesser (2013) said that: “A missing body, substituted by a photo in *November*, a missing photo substituting a fetishized (and tortured) body in *Lovely Andrea*”.¹⁰⁵⁷

Lovely Andrea is an investigation ran by the artist, that faces several issues such as: the value of truthfulness of documentary images, politics of sexual and gender domination. The artist sketches a number of parallels between the pornographic images and the art market, as well as between feminism and the massive circulation of the female body on the internet. The sequences of the video have been mostly obtained from hand-camera shooting and the narration is marked by a numbers of interviews. The cameras follow the Japanese bondage model and web designer Asagi Ageha, which becomes a sort of guide that allows the audience to navigate through the different iconic materials that make up the work of Steyerl.¹⁰⁵⁸

Together with the images produced by the artist there are several found footage materials like the live song *Oh Bondage! Up Yours!* (1977) by punk group X-Ray Spex, a fragment of the 1987 Ronald Reagan speech in front of the Brandenburg Gate, with the famous message addressed to Gorbaciov “Tear down this wall!”, some footage of Berlin Wall abatement; the videoclip *She Works Hard For The Money* (1983) performed by Donna Summer; the teaser of *Spider Man* film (2002)¹⁰⁵⁹ by Sam Raimi with the sound *theme* performed by Michael Bubl ; a TV *footage* with Shirley &

¹⁰⁵⁵ Hito Steyerl, *Lovely Andrea*, 2007. DVD A/G, 30'.

¹⁰⁵⁶ *Lovely Andrea* (2007) has been produced for Kassel.

¹⁰⁵⁷ T. Elsaesser, *Lovely Andrea* (2007), cit.

¹⁰⁵⁸ According to Demos (2010) Hito Steyerl builds around the character of Asagi Ageha a very complex figure. The model embodies the exploitation and submission of female body but she also shows up herself as a calm and aware person able to control her destiny. Ageha assumes the double role of narration guide and heroine of *Lovely Andrea*. T.J. Demos, *Traveling Images*, cit., p. 37.

¹⁰⁵⁹ Il *teaser* del film *Spider Man* inserted in *Lovely Andrea* shows some footage of the movie where a helicopter trapped in a web between the Tween Towers at the WTC. After 9/11 the scenes has been removed from the movie and from the teaser as well.

Company performing *Shame Shame Shame* (1974); a fragment of Depeche Mode *Master And Servant* (1984) and the *live* by Pet Shop Boys singing *Go West* (1993).¹⁰⁶⁰ Hito Steyerl inserts a large number of still images in the video as some Japanese woodcuts with sumo wrestlers tied, or images of POW in Japan and China during the Asian conflicts of World War II, as well as some of the prison camp pictures in Guantánamo with prisoners in orange overalls and the famous Hooded Man of Abu Ghraib.¹⁰⁶¹

From an epistemological point of view, *Lovely Andrea* calls into question the concept of a document; the search for the lost photograph serves as a pretext to investigate the status of photography itself. The artist points out its absence and its flow into an archive. The object of the inquiry - the image of bondage “lovely Andrea” - is mentioned, described, and it is chatted by the artist and from all the people that the artist meets on her journey, but it is never shown explicitly. Steyerl considers all those images that, despite being on the edge of the narration, may be a potentially subject of history. Steyerl asks how the image-document can be used as a tool for historiographical or political propaganda and how media circulation of these same images can change the perception of reality and the meaning of the images themselves. A critical thought about power of images, about use and abuse of this kind of documents within the iconic contemporary art practices and, above all, on their ability to become an historical vehicle.

5.000 Feet is the Best (2011), Omer Fast

The peculiarities of Omer Fast's artistic production is to relate the real and the imaginary in order to provoke a sense of confusion and disorientation in the viewer. *5,000 Feet is the Best* (2011)¹⁰⁶² is a video in which an actor, who says he was a drone operator, has been interviewed and in which fictional materials are mixed with flashback stories. The conversation between the interviewer and the interviewee is repeated three times in almost identical way, what changes are the

¹⁰⁶⁰ The soundtrack of *Lovely Andrea* has been conceived by Lorenz Schroter: X-Ray Spex, *Oh Bondage! Up Yours!* (1977); Michael Buble, *Spider Man Theme* (2002); Depeche Mode, *Master And Servant* (1984); Michael Jackson, *Remember The Time* (1991); Donna Summer, *She Works Hard For The Money* (1983); Shirley & Company, *Shame Shame Shame* (1974); Pet Shop Boys, *Go West* (1993).

¹⁰⁶¹ William J. T. Mitchell in *Cloning Terror* (2011) talks of the trans-migratorial function of images in the so called Abu Ghraib archive. J.T. Mitchell, *Cloning Terror...*, pp. 137-151.

¹⁰⁶² Omer Fast, 2011. Mono Chanel Digital Video, 30’.

stories that the pilot tells. Each time the story starts, the operator seems nervous, he knocks on the door of a hotel room, he enters and sits on the bed, settling a pillow behind his back. The room appears to be quite dark and the interviewer is framed only from behind. The iteration of some of the moments of dialogue between interviewer and interviewee as the question “what do you wanna talk about?”¹⁰⁶³ as well as the respondent's request asking to speed up the interview time (because it has a doctor's appointment) or his annoyance in the know to be filmed by a video camera, or the initial interviewer's question “What's the difference between you and a real pilot?”, are the opening words to each one of the three re-enactments and flashbacks.

The video is structured in such a way as to deny to the viewer the ability to perceive any sharp cut between a unit of content and another. The repetitions are introduced by some connecting passages made possible by crossing transit areas (corridor, doors, windows) that lead the protagonist from one world to another. The interviewee knocks and enters a room and he “starts” a different fictional narratives. The interviewee passes in a hallway and peeks what is happening through an open door and allows spectators to listen to the interview that Fast led with a real pilot of drones (whose image is blurred and unrecognizable). These displacements, therefore, produce the transition from a fictional world to a real one, or vice versa. The hotel room, where the interview takes place, is dark and it is not clear from the images whether it is a real room or a television set, or even an analyst studio. Transit places serve as Fast portals even when, in the regime of the fictional narrative, there is the change of racial perspective. At a time when the voice off of the interviewer asks why the fake driver of trains should be black, this is going through a window. The montage is to be functional to the narrative composition. *5,000 Feet is the Best* is devoid of any type of subtitles and/or captions, and it is usually installed in loop in order to make possible a circular structure.

Fast's work should be read as a political criticism because it highlights the explicit connection between the War on Terror and the use of drones. The artist chooses to investigate a grey area of American defence policy. Fast seems to want to challenge the reasons why United States are focusing on robotic weapons. The video rather than trying to understand the technological mechanisms of the image related to the new military methodology,¹⁰⁶⁴ suggests what is the change in the US strategy on the war on terror. While the drones have become indispensable tools in the US military campaigns against the so-called Islamic terrorism, on the other hand it must emphasize that they are the silent emblem of a substantial change in strategy in the War on Terror.

¹⁰⁶³ M. Hoegsberg, M. O'Brian, (edit), *Omer Fast: 5,000 Feet is the...cit.*, p. 7-41. Three times the interviewer ask to the interviewed the same thing: “Everything ok?”

¹⁰⁶⁴ A larger number of directors and artists are interested on images produced thanks to drones. Santiago Sierra in his series *Veterans* (2013) and Werner Herzog *Into the Inferno* (2016).

The video begins with an interior scene in which a bourgeois middle-aged couple is caught in the silence of a kitchen. The man from the back, the woman has next to her a cell phone and a cake on which there is a German flag and a sentence: Herzlich Willkommen. The couple after receiving an SMS drives towards a railway station. During the car trip the woman, sitting by the passenger side, makes out the silhouette of a big dromedary among the trees of a typical German forest. At the station there is a young German soldier. The guy is coming back from Afghanistan (is he the son of the couple?). This scene will be repeated three times and each time will be similar to itself, but in each repetition the soldier, who always wears a uniform with the logo of the International Security Assistance Force (ISAF)¹⁰⁶⁵, will be played by a different actor. When the three protagonists of the video coming home, a suburban house with a garden, the young man looks out of place and looks like a stranger to what should be his home. During dinner the conversation between the three does not appear to go smooth and the young, takes leave in order to retire in his room. Once in the room the guy starts to flip through a graphic novel flipbook in which a Western soldier in Afghanistan tries in vain to tear a burqa to a woman who eventually shatters him. Since this first story, Fast seems to suggest the ambiguity of the relationship between the young man and the woman (the mother?) that, after reaching the guy in the room, lies down in his own bed hugging him. The video starts from the begins with the scene of the couple on their way to the station where waiting for them there is another young soldier. In the third segment, everything is repeated as in the past, in this case the family conversations tighten as for trivial reasons and as always the family unit found quickly gives way to a disquieting disorientation. The video ends with the couple on their way to the station, the woman drives the car, the man sleeps on the passenger side, suddenly a dromedary - the same that she had glimpsed in the forest in the first segment - walks towards the couple. The woman follows the big animal that leads the couple to an abandoned quarry where the bodies of some mutilated German soldiers lie in the mud. Among the bodies it is possible to recognize the young characters of the previous segments.

Fast deliberately confuses what is real and what is not; in the video it is not possible to clearly distinguish reality from fantasy. The artist seems to take advantage of the weakening of the logic of its linear narrative, in order to study unconventional ways to tell stories. From a political point of

¹⁰⁶⁵ ISAF International Security Assistance Force (ISAF) was a NATO-led security mission in Afghanistan, established by the United Nations Security Council in December 2001 by Resolution 1386, as envisaged by the Bonn Agreement. The German military army had to control the north part of Afghanistan where the city of Kunduz is located.

view Fast's work implemented the discussions about the German participation in the Afghanistan military missions. The video then shows some of the mixed feelings that the majority of Germans still have when it comes to war as the feelings of strangeness, discomfort and confusion. Fast amplifies what is the question that the Germans are placed in front of a military mission: it is right that German soldiers are permitted to go to another country? ¹⁰⁶⁶ A condition compounded by the history of Germany and constitutes a trauma like the one experienced by the protagonists of *Continuity*.

¹⁰⁶⁶ On December 2003, after a long discussion, the Bundeswehr has approved the German army participation in ISAF mission. The story of controversial has been rebuilt by Bernhard Chiari in his B. Chiari, (edit), *From Venus to Mars?. Provincial reconstruction teams and the European military experience in Afghanistan, 2001–2014*, Freiburg, Rombach, 2013.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *dOCUMENTA (13) Catalog 1/3 The Book of Books*, Kassel, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2012.
- AA.VV., *The digital habitat - Rethinking experience and social practice*, "First Monday", vol. 15, n. 6-7, June 2010.
- AA.VV., *What We Saw, Volume 1 CBS news*, New York, Simon and Schuster, 2002.
- T. W. Adorno, *Minima e Moralia - Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951, trad., It., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi 2005.
- T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, trad. It., *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 1981.
- W. Adorno, M. Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception* in G. S. Noer (a cura di), *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Stanford, Stanford University Press, 2000
- G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.
- V. Agnew, *Introduction: What is Reenactment?*, "Criticism" 2004, vol. 46, n. 3.
- V. Agnew, *History's affective turn: Historical re-enactment and its work in the present*, "Rethinking History", vol. 11, Issue 3, September 2007.
- A. Alberro, (a cura di), *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser*, Cambridge, London, The MIT press, 2005.
- A. Alberro, B. Stimson, (a cura di), *Institutional critique. An anthology of artists' writings*, Cambridge, London, The MIT press, 2009.
- R. Albertini, S. Lischi, (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, Pisa, ETS, 1988.
- C. Alemani, (a cura di), *I'm not there*, Gwangju, The Gwangju Biennale Foundation, 2010.
- Alexandria Contemporary Arts Forum, Chamber of Public Secrets, tranzit.org, (a cura di), *Manifesta 8, [Catalogue]: The European Biennial of Contemporary Art*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.
- J. Allen, *Einmal ist keinmal*, in G. Morson, (a cura di), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- J. Allen, *Documenta: Blick zurück nach vorn*, "Frieze" (DE), n.5, Summer 2012.
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- D. L. Altheide, J. N. Grimes, *War Programming: The Propaganda Project and the Iraq War*, "The Sociological Quarterly" n. 46, 2005.
- N. Alter, *The Political Imperceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'*, "New German Critique" n. 68, Spring-Summer 1996.
- A. Altman, *Hito Steyerl*, "Frieze" Issue 127, November-December 2009.
- R. Altman, *Film/Genre*, London, The British Film Institute, trad. It., *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero Editrice 2004.
- K. Andén-Papadopoulos, *The trauma of representation. Visual culture, photo journalism, and September 11 terrorist attack*, "Nordicom Review" vol. II, 2003.
- F. Ankersmit, *Historical Representation*, "History and Theory", vol. 27, n. 3, 1988.

- R. Antunes, *Il lavoro in trappola. La classe che vive di lavoro*, Milano, Jaca Book, 2006.
- J. Aranda, B. Kuan Wood, A. Vidokle, (a cura di), *Harun Farocki*, "e-flux journal" n. 59, Nov 2014.
- M. Archer, *Art Since 1960*, London, Hudson world of art, 2002.
- H. Arendt, *Responsibility and Judgment*, New York, Schocken Books, 2003, trad. It., *Responsabilità e Giudizio*, Torino, Einaudi 2003.
- R. Aron, *La philosophie critique de l'histoire*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1969.
- B. Arcangeli, *La storia come scienza sociale. Letture di Marc Bloch*, Napoli, Guida, 2001.
- P. Arthur, *On the Virtues and Limitations of College*, "Documentary Box" n. 11, 1997.
- A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002.
- N. Atia, J. Davies, *Nostalgia and the shapes of history*, "Memory Studies" n.3, 3, 2010.
- M. Babias, (a cura di), *Hito Steyerl*, Berlin, n.b.k. 2010.
- G. Bachelard, *The Poetics of Space: The classic look at how we experience intimate places*, Boston, Beacon Press, 1994.
- M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1997.
- S. Basilico, *The Editor*, in Id. (a cura di), *CUT. Film as Found Object*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2004.
- B. Bagdikian, *The new media monopoly*, Boston, Beacon Press, 2004.
- M. Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto University Press, 1985.
- M. Bal, *Deliver Us from A-Historicism: Metahistory for Non-Historians*, in R. Doran (a cura di), *Philosophy of history after Hayden White*, London Bloomsbury, 2013.
- E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- A. Balzola, A. M. Monteverdi, (a cura di), *Le Arti Multimediali Digitali, Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004.
- G. Banita, *Art of the Invisible. Drone Warfare, Redention, and the Black Site of Justice*, in K. E. Bishop, (a cura di), *Cartographies of Exile: A New Spatial Literacy*, London, Routledge, 2015.
- A. Bangma, S. Rushton, F. Wüst, (a cura di), *Experience, Memory, Re-enactment*, Berlin, Rotterdam, Revolver e Piet Zwart Institute, 2005.
- S. Bann, *History: Myth and Narrative; A Coda for Roland Barthes and Hayden White*, in F. Ankersmit, E. Domanska, H.Kellner (a cura di), *Re-Figuring Hayden White*, Redwood City, Stanford University Press, 2009.
- S. Banner, *Commodification and the Media*, "Yale Journal of Law & the Humanities", vol. 18, Issue 3, 2013.
- T. Barta (a cura di), *Screening the Past. Film and Representation of History*, London, Praeger, 1998.
- R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, trad. It., *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003.
- R. Barthes, *Photo-choc in Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, trad. It., *Fotografie-choc*, in *Miti di Oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, "Communications", n. 4, 1964, trad. It., *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 2002.
- R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, in "Social Science Information", vol. 6, n. 4, August 1967, pp. 63-75, trad. It., *Il discorso della storia*, in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- R. Barthes, *The Death of the Author*, "Aspen Magazine", n. 5-6, 1967, trad. It., *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

- R. Barthes, *R. Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, trad. It., *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001.
- C. Bassu, *La legislazione antiterrorismo e la limitazione della libertà personale in Canada e negli Stati Uniti*, in T. Groppi, (a cura di), *Democrazia e terrorismo. Diritti fondamentali e sicurezza dopo l'11 settembre 2001*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2006.
- J. Baudrillard, *Videosfera e soggetto frattale*, in AA.VV., *Videoculture di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1989.
- J. Baudrillard, *La Guerra del Golfo non avrà luogo*, in P. Dalla Vigna, T. Villani, (a cura di), *Guerra virtuale e guerra reale*, Milano, Mimesis, 1991.
- J. Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, "Monde" 3, Novembre, 2001, trad. It., *Lo spirito del terrorismo*, Milano, Cortina Editore, 2002.
- M. Baum, *Sex, Lies, and War: How Soft News Brings Foreign Policy to the Inattentive Public*, "American Political Science Review", n. 96, March 2002.
- M. Baum, *Soft News Goes to War*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, trad. It., *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.
- M. Bazzini, V. Misiano, (a cura di), *Progressive Nostalgia: contemporary art from the former USSR*, Catalogo mostra, Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2007.
- Y. Beauvais, *Films d'archives*, "1895", n. 41, ottobre, 2003.
- H. Becker, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, trad. It., *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 2004.
- J. Becker, S. Shane, *Secret "Kill List" Proves a test of Obama's Principles and Will*, "The New York Times", May 29 2012.
- R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinema – Installations, expositions*, Paris, P.O.L. 2012.
- R. Bellour, A. M. Duguet, (a cura di), *Vidéo*, "Communications", n. 48, 1988.
- M. Belpoliti, *Crolli*, Torino, Einaudi, 2005.
- A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, (a cura di), *At the borders of (film) history*, Udine, Forum 2014.
- R. Benedikter, *Drei Avantgarde-Strömungen des heutigen US- Geisteslebens – und ihre Beziehung zu Europa (Three avant-garde currents within the contemporary intellectual life in the United States – and in their relationship to Europe)*, "Integral Review" n. 3, 2006.
- W. Benjamin, *Der Surrealismus: Die letzte Monumentaufnahme der europäischen Intelligenz*, "Die literarische Welt", February, 1929, trad. It., *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e choc*, Torino, Einaudi, 2012.
- W. Benjamin, *Scavare e ricordare* in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, (a cura di), *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, 2003.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, trad. It., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- F. Berardi, *Introduction*, in H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- R. Berger, *L'art vidéo*, Zürich, JPR, 2014.
- D. Berdahl, *(N)Ostalgie for the present: Memory, longing, and East German things*, "Ethnos", n. 64, 1999.
- C. Bertola, A. Lissoni, (a cura di), *NON NON NON*, Milano Quaderno Hangar Bicocca n. 1. 2012.

- M. Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2013.
- G. Bettetini, F. Colombo, *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bombiani, 1993.
- E. A. Bevar, *Storia come scienza o storia come arte? Un carteggio tra Croce e Villari*, "InStoria", n. 6, Novembre 2005.
- H. K. Bhabha (a cura di), *Nation and Narration*, New York, Psychology Press, 1990, trad. It., *Nazione e Narrazione*, Roma, Meltemi Editore, 1997.
- A. Biersack, L. Hunt, (a cura di), *The New Cultural History*. Berkeley, University of California Press. 1989.
- R. Biernacki, *Method and Metaphor after the New Cultural History*, in V. E. Bonnell, L. Hunt, (a cura di), *Beyond The Cultural Turn*. Berkeley, University of California Press. 1999.
- D. Birnbaum, *Chronology*, Berlin, Sternberg Press, 2005.
- J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell, (a cura di), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"*, New York, Continuum, 2010.
- C. Bishop, (a cura di.), *Participation*, London, Whitechapel, The MIT Press, 2006.
C. Bishop, *History Depletes Itself*, "Artforum" September, 2015.
- E. Blevis, H. Jung, E. Stolterman, *Conceptualizations of the Materiality of Digital Artifacts and their Implications for Sustainable Interaction Design*, Proceeding of the Design Research Society, DRS2010 Conference Montreal, 2010.
- M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Librairie Armand Colin, 1949, trad. It., *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 2009.
- M. Bloch, *Les Rois thaumaturges*, Paris, Strasbourg, Librairie Istra, 1924, trad. It., *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1973.
- M. Blum, *Weather Report: Hito Steyerl's Documentary Forecast for the Digital Age*, "Hyperallergic", May, 2015.
- C. Blümlinger, *Harun Farocki: Critical Strategies*, in T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam University press, 2004.
- C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du lm et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.
- C. Blümlinger, *An Archeologist of the Present* "e-flux journal" n. 59, November 2014.
- G. Boehm, *Was ist ein bild?*, München, Fink, 1994, Trad. it., *Il ritorno delle immagini*, in A. Pinotti, A. Somaini, (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.
- F. Boenzi, *Do you speak Spamsoc?*, "Mousse", Issue n. 23, Marzo, 2010.
- P. Bofinger, *The German Monetary Unification (GMU): Converting Marks to D-Marks* "Review", issue July, 1990.
- L. Bollini, *Per una storiografia dei new media*, in Id., *Un percorso possibile, in Registica multimodale. Il design dei new media*, Milano, Libreria Clup, 2004.
- D. Bondi, *Filosofia e storiografi nel dibattito anglo-mericano sulla svolta linguistica*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- V. E. Bonnell, L. Hunt, (a cura di) *Beyond The Cultural Turn*. Berkeley, University of California Press. 1999.
- S. Bordini, (a cura di), *Videoarte e Arte. Tracce Per Una Storia*, Roma, Lithos, 1995.
- G. Borradori, *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Bari, Laterza, 2003.
- F. Borsi, *Introduzione all'archeologia industriale*, Roma, Officina, 1978.
- N. Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, trad. It., *Estetica Relazionale*, Milano,

- postmediabooks, 2010.
- O. Boyd-Barrett, T. Rantamen (a cura di), *The Globalisation of News*, London, SAGE publication, 1998.
- D. Boyer, *Ostalgie and the Politics of the Future in Eastern Germany*, "Public Culture 18", n. 2, 2006.
- D. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, in D. Hall, S. Jo Fifer, (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture 1990.
- D. Boyle, *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York, Oxford University Press, 1997.
- S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Book, 2002.
- S. Boym, *Nostalgia and Its Discontents*, "The Hedgehog Review", Summer 07.
- S. Boynik, N. A. Hilde, H. Stian, S. van der Ley, (a cura di), *I Wish This Was A Song: Music in Contemporary Art*. Exhibition Catalogue, Nasjonalmuseet for Kunst, Oslo, 2012.
- M. Bowden, *The Killing Machines. How to think about drones*, "The Atlantis", September 2013 Issue, trad. Ita., *Macchine che uccidono*, "Internazionale", 4-10 Ottobre 2013.
- M. Braid, *Miners side with the enemy as Battle of Orgreave becomes art*, "The Independent", June 18, 2001.
- F. Braudel, *Histoire et science sociales: la longue durée*, "Annales" n. 4, Oct-Dec 1958, trad. It., *Storia e scienze sociali. la "lunga durata"* in Id., *Scritti sulla storia*, Milano, Mondadori, 1973.
- F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen a l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, trad. It., *Civiltà mediterranea e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino Einaudi, 1953.
- N. Brenez, *Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique*, in A. Ehmann, K. Eshun, (a cura di), *Harun Faroki Against What? Against Whom?*, London, Koenig Books, 2009.
- F. Brethaupt, *Rituals of Trauma: How the Media Fabricated September 11*, in S. Chermak, F. Y. Bailey, M. Brown (a cura di), *Media Representation of September 11*, Westport, CT Praeger, 2003.
- P. Brooks, *Stories abounding*, "The Chronicle of Higher Education", n. 23, March, 2001.
- J. H. Birringer, *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1998.
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni, in viaggio tra arte architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006.
- G. Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- G. Bruno, *Cinema, museum and the art of projection*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano, Udine, Mimesis International, 2016.
- J. S. Brunner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, Cambridge, Harvard University Press, trad. It., *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Laterza, Bari, 2002.
- B. H. D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, "October" n 16, Spring 1981.
- B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, "Artforum" n. 21.1, September 1982.
- P. Burke, *The French Historical Revolution: The Annales School 1929-89*, Redwood City, Stanford University Press, trad. It., *Una rivoluzione storiografica*, Bari, Laterza, 1992.
- P. Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- G. Cacciatore, "Neue Sozialgeschichte" e Teoria della storia, "Studi Storici" n.l. 1984.
- O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.
- S. Calabrese, (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009.
- S. Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Mondadori, 2010.

- S. Cardon, *Bringing the War Home: Omer Fast's "5,000 Feet Is the Best"*, "Big Red & Shiny", September 25, 2013.
- S. Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della video-installazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2002.
- F. Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.
- A. Caronia, J. Janša, D. Quaranta, (a cura di), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Brescia, fpeditions, 2009.
- D. Carr, *Narrative and the Real World: An Argument for Continuity*, "History and Theory", vol. 25, n. 2, 1986.
- S. Caporossi, A. Pierangeli, (a cura di), *Un rinnovamento storiografico del Novecento: la scuola delle Annales*, Milano, Web-Press Edizioni Digitali, 2013.
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2005.
- F. Casetti, F. di Chio, (a cura di), *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 2007.
- F. Casetti, *I media nella condizione post-mediale*, in R. Diodato, A. Somaini, (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- F. Casetti, *The relocation of cinema*, "NECSUS" Tangibility, Autumn, 2012.
- A. Camaiti Hoster, *Introduzione all'edizione italiana*, in N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002.
- L. Canfora, *Critica della retorica democratica*, Bari, Laterza, 2002.
- E. Castelli Gattinara, *Epistemologia e storia: un pensiero all'apertura nella Francia tra le due guerre mondiali*, Milano, Franco Angeli, 1996.
- E. Castelli Gattinara, *Come si legge un fatto storico?* "Aperture" n. 6-7, 1999.
- A. Cati, *Immagini della Memoria, Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano, Udine, Mimesis, 2013.
- R. Cettl, *Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography, 1960–2008*, Jefferson, NC McFarland, 2010.
- G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Roma, Derivi e Approdi, 2014.
- R. Chartier, *Intellectual History or Sociocultural History? The French trajectories*, in D. La Capra, S. L. Kaplan, (a cura di), *Modern European Intellectual History: Reappraisal and New Perspectives*, New York, Ithaca, 1982.
- S. Chatman, *Story and discourse*, in S. Levin, (a cura di), *Essays on the language of literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- I. Cheng, *Future Fictions*, "Frieze" Issue 156, Summer 2013.
- C. Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 Septembre 2001*, Paris, Le Point du Jour, 2009, trad. It., *Diplopia*, Torino, Einaudi, 2010.
- N. Chomsky, *Language and Problems of Knowledge: The Managua Lectures*, Cambridge, M.I.T. Press, 1988, trad. It., *Linguaggio e problemi della conoscenza*, Bologna, il Mulino, 1991.
- N. Chomsky, *Non succedeva dal 1812*, in Id., *11 settembre. Le ragioni di chi?*, Milano, Tropea Editore, 2001.
- N. Chomsky, *History Doesn't Go In a Straight Line*, "Jacobine", September 22, 2015.
- B. Chiari, (a cura di), *From Venus to Mars?. Provincial reconstruction teams and the European military experience in Afghanistan, 2001–2014*, Freiburg, Rombach, 2013.
- S. Chiodi, *Orientamenti dell'arte contemporanea*, Roma, Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 2010.
- S. Cichocki, G. Eilat, (a cura di), *A Cookbook for Political Imagination*, Berlin, Sternberg Press, 2011.

- J. Clark, *Modern Asian Art*, University of Hawai'i Press, 1998.
- J. Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Bollinghieri, Torino, 2008.
- P. Clough, J. O'Malley Halley, (a cura di), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press, 2007.
- B. C. Cohen, *The Press and Foreign Policy*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- D. Cohn, *Signpost of Fictionality: A Narratological Perspective*, "Poetics Today", vol. 11, n. 4, 1990.
- P. Collins, *A place for reflection. Political, questioning art film is a vital but threatened form*, "New Statesman" May 12, 2011.
- A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- A. Consiglio, *Introduzione ad un'estetica del cinema e altri scritti*, Napoli, Guida, 1932
- A. Correia, *Interpreting Jeremy Deller's "The Battle of Orgreave"*, "Visual Culture in Britain" 7, n. 2, Winter 2006.
- T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- B. Cosgrove, *Kennedy's Assassination: How LIFE Brought the Zapruder Film to Light*, "Life", n. 24, October, 2013.
- A. Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Chicago, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009.
- B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1941.
- D. Crimp, *Pictures*, "October", n. 8, Spring, 1979.
- J. Connarty, J. Lanyon, (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive Within Contemporary Artists' Film and Video*, Bristol, Picture The Moving Image, 2006.
- M. Connolly, *The Place of Artists' Cinema. Space, Site and Screen*, Chicago, Bristol, Intellect Books, The University of Chicago Press, 2009.
- M. Connolly, *Conceptualising the Cinematic in Contemporary Art*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano, Mimesis International, 2016
- G. Corni, *La "Neue Sozialgeschichte" nel recente dibattito storiografico tedesco*, "Annali I.S.I.G.", n.3, 1977.
- A. Correia, *Interpreting Jeremy Deller's "The Battle of Orgreave"*, "Visual Culture in Britain" 7, n. 2, Winter 2006.
- T. Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- M. Costa, *L'estetica dei media: avanguardia e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1999.
- S. Crasnow, *Politics of Space and Belonging and the Right of Return*, "Hyperallergic", January 2, 2012.
- D. Crimp, *Pictures*, "October", vol. 8, Spring, 1979.
- B. Croce, P. Villari, *Controversie sulla storia (1891-1893)*, Milano, Unicopli, 1993.
- S. Cubitt, *Timeshift: On Video Culture*, London, New York, Routledge, 1991.
- T. Cuevas, E. Abaroa, N. Garcia Canclini, S. Hiller (a cura di), *Traces and Vestiges: Inquiries into the present*, CIAC, A.C., 2015.
- F. Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Co. All'assalto dell'America*, Milano, il Saggiatore, 2012.

- B. Cyrulnik, *Autobiografia di uno spaventapasseri. Strategie per superare l'esperienza traumatica*, Milano, Adriano Salani editore, 2009.
- B. Czarniawska, *Narratives in Social Science Research*, London, SAGE Publication, 2004.
- C. Dabrowski, 'Videosphere' is art in motion at Albright-Knox, "Buffalo News", 21 July 2010.
- A. C. Danto, *Analytical philosophy of history*, London, Cambridge University Press, 1965, trad. It., *Filosofia analitica della storia*, Bologna, il Mulino, 1971.
- A. C. Danto, *The art world revisited. Comedies of similarity*, in Id., *Beyond the Brillo box. The visual arts in post-historical perspective*, New York, Noonday Press, 1992, trad. It., *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, Milano, Marinotti, 2010.
- A. C. Danto, *What Art Is*, Yale, Yale University Press, 2013, trad. It., *Che cos'è l'arte*, Johan & Levi Editore, Monza 2014.
- A. Damico, S. Quay, (a cura di), *September 11 and Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara, Greenwood Press, 2010.
- C. Darwent, *Visual art review: 5,000 Feet is the Best - How truth and fiction became blurred*, "Independent", 24 August 2013.
- D. Davis, A. Simmons, (a cura di), *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge, MIT Press, 1977.
- E. De Cecco (a cura di), *Tacita Dean*, Milano, postmediabooks, 2004.
- E. De Cecco, *Out of Time*, "Mousse", n. 5. 2006.
- M. de Certeau, *Prendre la parole*, "Études", Juin-Juliet 1968, trad. It. *La presa della parola e altri scritti politici*, Roma, Meltemi, 2007.
- M. de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Paris, Mame, 1973.
- M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, trad. It. *La scrittura della storia*, Milano, Jaca Book, 2006.
- R. De Gaetano, (a cura di), *Il destino delle immagini. Su Jacques Rancière*, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2010.
- J. de Groot, "I am not a trained historian. I improvise" Jeremy Deller interviewed by Jerome de Groot, "Rethinking History: The Journal of Theory and Practice" 16, n. 4, December 2012.
- G. De Luna, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.
- L. De Morales, *Putting rivalries aside. Tv networks share all footage of tragedies*, "The Washington Post" 12 settembre, 2001.
- M. De Rosa, *Image, Space, and the Contemporary Filmic Experience*, "Cinéma & Cie. International Film Studies Journal", n. 19, 2012.
- M. De Rosa, *Cinema e postmedia: i territori del filmico nel contemporaneo*, Milano, postmediabooks, 2013.
- C. De Seta, *Luoghi e architetture perduti*, Roma, La Terza, 1986.
- G. Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967, trad. It. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini e Castoldi, 2008.
- R. Debray, *La bomba digitale*, in M. Carboni, P. Montani (a cura di). *L' stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Bari, Laterza, 2005.
- G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, trad. It. *Differenza e ripetizione*, Bologna, il Mulino, 1971.
- G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, trad. It., *L'immagine-movimento. Nuova edizione italiana*, Torino Einaudi, 2016.
- G. Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, trad. It., *L'immagine-tempo, Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 2006.
- G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit 1986, trad. It. *Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1987.

- G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, trad. It., *Conversazioni*, Verona, Ombre Corte, 1998.
- J. Deller, (a cura di), *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Manchester, Artangel, 2002.
- J. Deller, *The Battle of Orgreave*, in C. Bishop (a cura di), *Participation*, London, Whitechapel, The MIT Press, 2006.
- J. Deller, *Joy in People*, London, Hayward Publishing, 2012.
- M. Delmont, *Drone Encounters: Noor Behram, Omer Fast, and Visual Critiques of Drone Warfare*, in Id., (a cura di), *Visual Culture and the War on Terror*, "American Quarterly", vol. 65, issue 1, March 2013.
- T. J. Demos, *Storytelling In/As Contemporary Art*, in C. Gilman, M. Sundell, (a cura di), *The Storyteller*, Zurich, Independent Curators International and JRP Ringier, 2010.
- T. J. Demos, *Traveling Images*, in M. Babias (a cura di), *Hito Steyerl*, Berlin, N.B.K. 2010.
- T. J. Demos, *War Games: A Tale in Three Parts (On Omer Fast's 5.000 Feet is the Best)*, in M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- J. Derrida, *Fede e sapere. Le due fonti della "religione" ai limiti della semplice ragione*, in J. Derrida, G. Vattimo (a cura di), *La religione*, Bari, Laterza, 1995.
- J. Derrida, B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997.
- J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, trad. It., *Della Grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1998.
- J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, trad. It., *Psyché. Invenzioni dell'altro, Volume 2*, Milano, Jaca Book, 2009.
- J. Derrida, *Mal d'archive une impression freudienne*, Paris, Edition Galilée, 1995, trad. It., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005.
- G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2004, trad., It., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.
- G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immaginazione, montaggio*, Modena, Consorzio per il festival filosofia, 2009.
- G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi (L'oeil de l'histoire, 2)*, Parigi, Les édition de Minuit, 2010.
- W. Dilthey. *Critica della ragione storica*, Torino, Einaudi, 1954.
- M. Di Martino, (a cura di), *La questione dell'evento nella filosofia contemporanea*, Roma, Aracne Editrice, 2013.
- T. Djajaningrat, S. Wensveen, J. Frens, K. Overbeeke, *Tangible products: Redressing the balance between appearance and action*. "Personal and Ubiquitous Computing", n. 8, 5.
- M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- D. Dogo, A. Masecchia, (a cura di), *Riscrivere le immagini del passato tra cinema, letteratura, fotografia e nuovi media*, "Cinergie" n. 8, Novembre, 2015.
- G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivo*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- F. Dosse, *Il ritorno dell'evento come dato complesso alla prova della pluridisciplinarietà*, in B. Maj (a cura di), "Discipline Filosofiche" *Tempo e temporalità storica*, XXII, 2012.
- D. Douglass, *Orgreave: the strike and its background*, in J. Deller, (a cura di), *The English Civil War Part II: Personal Accounts of the 1984-85 Miners' Strike*, Manchester, Artangel, 2002.
- F. Dubois, *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Art*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal", n. 8, Fall 2006.
- F. Dubois, (a cura di), *Cinéma et art contemporain II / Cinema and Contemporary Visual Art II*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal", n. 10, Spring 2008.
- P. Dubois, J. Verraes, (a cura di), *Cinéma et art contemporain III/ Cinema and Contemporary Visual Art III*, "Cinéma & Cie International Film Studies Journal" n. 12, Spring 2009.
- F. Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2012.
- A. M. Duguet, *Dispositivi*, in V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003.

- É. Durkheim, *Sociologie et philosophie*, Paris, Alcan, 1924, trad. It., *Sociologia e filosofia*, Torino, Edizioni di Comunità, 2001.
- D. Dunn, *Miners fight another day*, "The Star" June 18, 2001.
- J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig, Brockhaus, 1836, trad. Eng., *Conversations with Goethe*, Hilliard Grey, Boston, 1839.
- P. Eeley, *September 11*, Exhibition Catalogue, New York, MoMA PS1, 2011.
- N. Elkin-Koren, N. Netanel, E. Baker (a cura di), *The commodification of information*, New York, The Hague, 2002.
- T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- C. Elwes, *Through Deconstruction to Reconstruction*, "Independent Video", n. 48, November 1985.
- O. Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Exhibition Catalog, New York, Göttingen, International Center of Photography and Steidl, 2007.
- O. Enwezor, *Documentary/verité: bio-politics, human rights, and the figure of "truth" in contemporary art*, in M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Steinberg Press, 2008.
- O. Enwezor, *The Black Box*, in *Documenta_11 Platform 5*, Exhibition Catalogue, Kassel, Hatje Cantz, 2002.
- A. Erll, A. Nünning, (a cura di), *Media and Cultural Memory*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2008.
- E. Esposito, *The Future of Futures. The Time of Money in Financing and Society*, Cheltenham, Edward Elgar, 2011
- V. Estremo, *L'arte del rifiuto. Una conversazione con Cesare Pietroiusti sul peso dell'arte nell'economia di mercato*, "Arte e Critica" n. 70, Marzo-Maggio 2012.
- V. Estremo, *Allo scioccare delle mie dita. Una lettura di The Working Life, l'ultimo lavoro video dei Superflex*, "Arte e Critica" n. 79, Autunno 2014.
- V. Estremo, *La funzione critica nella ripetizione della lezione marxista: Marxism Today (prologue)*, "Cinergie" n. 8, Novembre, 2015.
- V. Estremo, *Hito Steyerl and the Unpredictable Potential of Archives*, "Droste Effect Magazine", Bulletin, n. 0, May, 2016.
- V. Estremo, *The Three Little Pigs. Re-Enacting Goethe, Hitler and Fassbinder*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano, Udine, Mimesis, 2016.
- D. Evans, (a cura di), *Appropriation*, London, Cambridge, Whitechapel - The MIT Press, 2009.
- J. Evans, S. Hall, (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, London, SAGE, 1999.
- R. Evans, *Germany's Morning After*, "Marxism Today", June, 1991.
- S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Milano, Costa&Nolan, 1999.
- V. Fagone, *L'immagine Video*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- M. Faguet, *Sympathy Is a Bridge for Ideology: Phil Collin's Adventures in Marxism*, "Afterall", n. 27, 2011.
- A. Farquharson, *Jeremy Deller*, "Frieze", Issue 61, September 2001.
- L. Fassi, *Yael Bartana. Intervista*, "Klat", Anno 1 n. 4, Autunno 2010.
- E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica*, Milano Mondadori, 2010.
- F. Federici, *Disponere, exponere. La dislocazione della materia cinematografica nell'arte contemporanea tra dispositivi, medium e site*, "Fata Morgana" n. 24, 2014.
- F. Federici, C. Saba, (a cura di), *Cinéma: Immersivité. Surface, Exposition*, Udine Campanotto Editore, 2013.

- F. Federici, C. Saba (a cura di), *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Milano, Mimesis International 2014.
- F. Federici, *Undefined Temporalities. Contemporary Cinematic Forms: from Cronophobia to Chronophilia*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici, (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Vision in the Museum and in Art*, Milano-Udine, Mimesis International, 2016.
- L. Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976.
- M. Ferraris, *Estetica, ermeneutica, epistemologia* in S. Givone, (a cura di), *Estetica. Storia, categorie, bibliografia*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- R. Fischer, *Fassbinder über Fassbinder: Die ungekürzten Interviews*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2004.
- A. Fioravanti, *La 'storia' senza Storia. Racconti del passato tra letteratura e televisione*, Perugia, Molrlacchi Editore, 2006.
- F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010.
- G. Fløistad, (a cura di), *Philosophical Problems Today*, Dordrecht, Kluwer Academic Publisher, 1994.
- M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, trad. It., *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1999.
- M. Foucault, *History, Discourse and Discontinuity*, "Psychological Man: Approaches to an Emergent Social Type", n. 20, Summer-Fall, 1972.
- M. Foucault, *Governmentality*, in G. Burchell, C. Gordon, P. Miller, (a cura di), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- M. Foucault, *Sull'archeologia delle scienze* in A. Curto, (a cura di), *Il sapere e la storia. Sull'archeologia delle scienze e altri scritti*, Verona, Ombre Corte, 2007.
- M. Foucault, *La Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2004, trad. It., *Nascita della biopolitica. Corso al College de France, 1978-79*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- H. Foster, (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1987.
- H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, 1996
- H. Foster, *Archive of Modern Art*, "October" n. 99, Winter 2002.
- H. Foster, *An Archival Impulse*, "October" n. 110, Fall, 2004.
- H. Foster, *Design & Crime*, Milano, postmediabooks, 2004.
- H. Foster, *The Questionnaire on the "Contemporary"*, "October", n. 130, Fall 2009.
- A. Franke, *Surface Manifestations. Essay, Exhibition Pamphlet*, Copenhagen, Overgaden Essays, Institute of Contemporary Art Copenhagen, 2012.
- H. Freed, *Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?*, in I. Schneider, B. Korot, (a cura di), *Video Art: An Anthology*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976.
- A. Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- I. Friedman, *Germany, Turkey, and Zionism 1897-1918*, Transaction Publishers, New Brunswick London, 1998.
- M. Fulbrook, *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker*, New Haven, London, Yale University Press, 2005.
- F. Fukuyama, *The End Of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992.
- L. Furlong, *Notes toward a History of Image-Processed Video: Eric Siegel, Stephen Beck, Dan Sandin, Steve Rutt, Bill and Louise Etra*, "Afterimage", vol.11, n. I, Summer 1983.
- J. M. Gaines, *Why We Took the "Historical Turn" The Poisons and Antidotes*, in A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani (a cura di), *At the borders of (film) history*, Udine, Forum 2014.
- E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della Memoria*, Roma, Derive Approdi, 2014.

- S. Garassini, *New Media*, in *Dizionario dei new media*. Milano, Cortina Editore, 1999.
- M. M. Gazzano, *Raisat. Una Esperienza Di Interazione Tra Artisti, Nuove Tecnologie E Programmazione Progettuale Della Televisione Pubblica Italiana*, in S. Bordini, (a cura di), *Videoarte e Arte. Tracce Per Una Storia*, Roma, Lithos, 1995.
- M. M. Gazzano, *Tra Neotelevisione, Arti Elettroniche E Democrazia*, in M. Pecchioli, (a cura di), *Neo-Tv: Paradigmi Della Comunicazione Globale*, Milano, Costa e Nolan, 2005.
- M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Roma, Exòrma, 2012.
- M. M. Gazzano, (a cura di), *Cinema, arti elettroniche e intermediali*, "Bianco e Nero", n. 554-555, 2006.
- G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, trad. It., *Figure II, La parola letteraria*, Einaudi, 1972.
- G. Genette, *Narrative discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- G. Genette, *Discours du récit*, Paris, 1983, trad. It., *Figure III - discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- G. Genette, *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; trad. It., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, trad. It., *Racconto di finzione, racconto fattuale*, in Id. *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.
- G. Genette, *Introduzione all'Architesto*, Parma, Pratiche, 1991.
- G. Ghezzi, *Benedetto Croce e il cinema come arte*, "il Mulino", n. 7 Agosto 1953.
- A. Gehlen, *Die Rolle des Lebensstandards in der heutigen Gesellschaft*, in Id., *Einblicke, Klostermann*, Frankfurt a.M. 1978.
- A. Gehlen, *Die Säkularisierung des Fortschritts*, in Id., *Einblicke, Klostermann*, Frankfurt a.M. 1978, trad. It. *La secolarizzazione del progresso*, "Discipline Filosofiche" n. 1, 2001.
- L. Goldsmith, *Scratch's Third Body. Video talks bck to television*, "VIEW Journal of European Television History and Culture", vol. 4, n. 8, 2015.
- D. A. Graber, *The infotainment quotient in routine television news: A director's perspective*. "Discourse & Society", n. 5(4), 1994.
- P. Granata, *Arte, estetica e nuovi media. 'Sei lezioni' sul mondo digitale*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2009.
- C. Grant, *How long is a piece of string? On the Practice, Scope and Value of Videographic Film Studies and Criticism*, "The Audiovisual Essay: Practice and Theory of Videographic Film and Moving Image Studies", September, 2014.
- A. Grasso, *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita & Pensiero, 2006.
- R. Grayson, *History will repeat itself: strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*, "Art Monthly", February 2008.
- J. Greenberg, (a cura di), *Trauma at Home, After 9/11*, Lincoln – London, University of Nebraska, 2003.
- B. Groys, *Answering a Call*, in J. Lingwood, E. Nairne, (a cura di), *Yael Bartana: And Europe Will be Stunned*, Birmingham, Artangel, 2012.
- B. Groys, *Art Power* Cambridge and London, The MIT press, 2008, trad. It. *Art Power*, Milano, postmediabooks, 2012B.
- B. Groys, *Memories of Hybrid Communism*, in M. Scotini (a cura di), *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*, Berlin, Sternberg Press, 2015.
- Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Film Perduto*, in C. Saba, (a cura di), *Nostalgia delle falene. "Follia", "Cinema", "Archivio"*, Trieste, Errata Corrige, 2009.
- F. Gierstberg, *The Big History Quiz*, in F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool, (a cura di), *Questioning History, Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, NAI Publishers, 2008.
- M. Gioni, (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico*, Catalogo Biennale Arte 2013, Venezia, Marsilio, 2013,

- C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del'500*, Torino, Einaudi, 1999
 C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.
- M. Godfrey, *The Artist as Historian*, "October", n. 120, Spring 2007.
- N. Grindell, *Images Without Witnesses* In his sound, film and slide installations, *Dani Gal confronts the loose ends of collective trauma*, "Frieze" (DE), Issue 10, June-August 2013.
- G. Guglielmini, V. Re, (a cura di), *Visioni di altre visioni*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- T. Gunning, *Narrative Discourse and the Narrator System*, in L. Braudy, M. Cohen, (a cura di), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, 2004.
- M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1950 trad. It., *La Memoria Collettiva*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- D. Hall, S. Jo Fifer, (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture 1990.
- J. R. Hall, *Cultural Meanings and Cultural Structures in Historical Explanation*, "History and Theory" n. 39, 3, October, 2000.
- P. Hammond, *Media e Guerra visioni postmoderne*, Odoya, Bologna 2008.
- J. Harrison, *News*, Londra, Routledge, 2005.
- J. Harris, (a cura di), *Globalization and Contemporary Art*, Haboken, Wiley-Blackwell, 2011.
- K.P. R. Hart, A. M. Holba, (a cura di), *Media and the Apocalypse*, New York, Peter Lang, 2009.
- V. Havránek, *The documentary ontology of forms in transforming countries*, in M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Steinberg Press, 2008.
- S. Harvey, *May '68 and Film Culture*, London, British Film Institute, 1978.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- J. Heiser *A commissioned response to Susan Hiller's Psychic Archaeology*, in Id. *Thinking of the Outside: New Art and the City of Bristol*, 2005.
- M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, HGA 1927, trad. It., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
 M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, 1976.
 M. Heidegger, *Scienza e meditazione*, in *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1991.
 M. Heidegger, *Tempo ed Essere*, Napoli, Guida, 1998.
- G. Held, *Il "testo breve": condensazione multimodale nella comunicazione di massa. Riflessioni in chiave della linguistica dei media*, in G. Held, S. Schwarze, (a cura di), *Testi brevi. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale*, Frankfurt, Lang, 2011.
- J. Hell, A. Schönle, (a cura di), *Ruins of Modernity*, London, Duke University Press, 2010.
- K.G. Hempel, *The Function of General Laws in History*, "The Journal of Philosophy" vol. XXXIX, n. 2, Jan. 15, 1942.
 K.G. Hempel, *La spiegazione nella scienza e nella storia*, in V. Predaval Magrini, (a cura di), *Filosofia analitica e conoscenza storica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- D. Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative Theory*, Lincoln, London, Nebraska University, 2002.
 D. Herman, *Stories as a tool for thinking*, in Id., (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*; Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- D. A. Herwitz, M. Kelly, (a cura di), *Action, Art, History: Engagements with Arthur C. Danto*, New York, Columbia

University Press, 2013.

S. Higashi, *Surname Viet Given Name Nam by Trinh T. Minh-ha*, "The American Historical Review", vol. 95, n. 4 October 1990.

C. Hight, J. Roscoe, *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, Manchester University Press, 2001.

L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Tortino, Einaudi, 1986.

M. Hlavajova, S. Sheikh, (a cura di), *FORMER WEST: Art and the Contemporary After 1989*, Berlin, London, BAK, MIT Press, 2016.

E. J. Hobsbawm, T. Ranger, (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, trad. It., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1994.

E. Hobsbawm, *On History*, London, Abacus, 2007.

M. Hoegsberg, M. O'Brian, (a cura di), *Omer Fast: 5,000 Feet is the Best*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

B. Horrigan, *Sadie Benning or the Secret Annex*, Art Journal" n. 54, vol. 4, 1995.

K. Horsfield, *Busting the Tube: A Brief History of Video Art*, in K. Horsfield, L. Hilderbrand, (a cura di), *Feedback: The Video Data Bank Catalog of Video Art and Artist Interviews*, Philadelphia, Temple University Press, 2006.

A. Hoskins, B. O'Laughlin, *Television and Terror: Conflicting Times and the Crisis of News Discourse*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

K. Hudson, *The Archaeology of industry*, London, The Bodley Head, 1976.

K. R. Huffman, *Video Art: What's TV Got To Do With It*, in D. Hall, S. Jo Fifer, (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture 1990.

E. Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press, 1995.

E. Hutchins, *How a cockpit remembers its speeds*, "Cognitive Science" n. 19, 1995.

E. Hutchins, *Cognitive artifacts*, in R.A. Wilson, F. C. Keil, (a cura di), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, Cambridge, MIT Press, 1999.

E. Huhtamo, *Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study*, in Id., J. Parikka, (a cura di), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 2011.

A. Huyssen, *Twilight: Memories Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.

A. Huyssen, *Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium*, in Id., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.

M. Iacomini, *Foucault e l'opera d'arte. Uno sguardo strategico*, Spazio Filosofico, UniMi, 2009.

N. Ilić, *The Mystique of Education in the Age of Big Brother*, "Camera Austria", n. 123, 2013.

S. Irvin, *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*, "British Journal of Aesthetics" n. 45, 2005.

L. Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York, Harcourt Brace, 1939.

R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002.

F. Jameson, *Reification and Utopia in Mass Culture*, in "Social Text" n. 1, Winter, 1979.

F. Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, in H. Foster (a cura di), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1987.

F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC, Duke University Press, 1991.

- K. Jenkins, A. Munslow, (a cura di), *The Nature of History Reader*, London, New York, Routledge, 2004.
- H. Jenkins, *Convergence Culture*, New York, New York University 2006, trad. It., *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.
- D. Johnson, *Neoliberal Politics, Convergence, and the Do-It-Yourself Security of 24*, "Cinema Journal" n. 1, Fall 2011.
- S. Jonsson, *Facts of Aesthetics and Fictions of Journalism The Logic of the Media in the Age of Globalization*, in M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin, Steinberg Press, 2008.
- J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Knoxville, Wordsworth Classics, New edition, 1992, trad. It., *Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Mondadori Editore, 1997.
- Y. R. Kamalipour, *Foreword*, in T. Pludowski (a cura di), *How the World's News Reacted to 9/11: Essays om Around the Globe*, Spokane, Washington, Marquette Books, 2007.
- M. Kammen, *Mystic Chords of Memory: The Transformation of Tradition in American Culture*, New York, Knopf, 1991.
- Z. Kekesi, *Agents of Liberation: Holocaust Memory in Contemporary Art and Film Documentary*, Budapest, CEU Press, 2015.
- D. Kellner, *9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation. A critique of Jihadist and Bush media politics*, "Critical Discourse Studies". vol. 1 n. 1. April.
- D. Kellner, *Spectacle and media propaganda in the war on iraq: a critique of u.s. broadcasting networks*, in Y. R. Kamalipour, N. Snow, (a cura di), *War, Media, and Propaganda: A Global Perspective*, Boulder, CO, Rowman and Littlefield, 2004.
- D. Kellner, *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, London, Wiley-Blackwell, 2010
- H. Kellner, *Disorderly Conduct: Braudel's Mediterranean Satire*, "History and Theory", n. 18 / 2, 1979.
- T. Keenan, *Light Weapons*, in T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- C. Kiser, *Anspach, Bulletin of the History of Medicine*, vol. II n. 6, Aug. 1934.
- A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947, trad. It., *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano, 1996.
- G. Kollektiv, *Phil Collins: London*, "Art Paper", May-June 2010.
- J. Kosuth, *Art After Philosophy*, "Studio International" n. 178, October, 1969, trad. It., *L'arte dopo la Filosofia*, Milano, Costa e Nolan, 1987.
- J. Kosuth, *Art after Philosophy, Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, The MIT Press. 1991.
- R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism Rosalind Krauss October*, vol. 1., Spring, 1976, trad., It., *Il video, l'estetica del narcisismo* in V. Valentini, (a cura di), *Allo specchio*, Roma Lithos 1998.
- R. Krauss, *"A voyage on the north sea" Art in the age of post-medium condition*. New York, Thames and Hudson, 1999.
- R. Krauss, *L'arte nell'epoca della condizione postmediale*, Milano, postmediabooks, 2005.
- R. Krauss, *Inventario Perpetuo*, Milano, Mondadori, 2011.
- J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, "Critique", XXXIII, n 239, Avril 1967, trad. It., *Semeiotiké, Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- D. La Capra, S. L. Kaplan, (a cura di), *Modern European Intellectual History: Reappraisal and New Perspectives*, New York, Ithaca 1982.
- J. Lacan, *Scritti*, Torino Einaudi, 1974.

- P. Lafuente, *For a Populist Cinema: On Hito Steyerl's November and Lovely Andrea*, "Afterhall" n. 19, Autumn-Winter, 2008
- P. Lafuente, *In praise of populist cinema : on Hito Steyerl's November and Lovely Andrea*, in N. Aikens, (a cura di), *Hito Steyerl: Too Much World*, Berlin, Brisbane, Eindhoven, Sternberg Press e Van Abbemuseum Institute of Modern Art, 2015.
- C. Lange, *Blurred Visions. What do drones see? And how can we see them?* "Frieze", May 2012.
- C.V. Langlois, C. Seignobos, *Introduction aux études historiques*, Parigi, Les Éditions Kimé, 1992.
- M. Landy, (a cura di), *The Historical Film: history and memory in media*, Brunswick NJ, Rutgers University Press, 2001.
- L. B. Larsen, *Turn! Turn! Turn!*, "Mousse", n. 35, October, 2012.
- C. Lasch, *The True and Only Heaven: Progress and its Critics*, New York, Norton, 1991.
- P. Lauria, *Un dibattito a tre voci. Storia: Arte o Scienza?*, "Bibliomanie", n. 28 gennaio/marzo 2012
- C. Lauson (a cura di), *History Is Now: 7 Artists Take on Britain*, London, Hayward Publishing Southbank Center, 2015.
- E. Lavik, *The Video Essay: The Future of Academic Film and Television Criticism?*, "Frames Cinema Journal", Issue 1. n. 1, 2012.
- E. Lavik, *Some Reflections On My Video Essay Venture Style in The Wire*, "Frames Cinema Journal", Issue 1. n. 1, 2012.
- B. Lawrence (a cura di), *Messages to the World. The Statements of Osama Bin Laden*, London and New York, Verso, 2005.
- M. Lazzarato, *Video, Flows and Real Time*, in T. Leighton, (a cura di), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, Afterall, 2008.
- J. Le Goff, *L'histoire nouvelle*, in J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, (a cura di), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz-CEPL, 1979.
- J. Le Goff, P. Nora, (a cura di), *Fare Storia, Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981.
- J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, Tr. it., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.
- J. Le Goff, J. P. Vernant, *Dialogo sulla storia*, Bari, la Terza, 2015.
- E. Lehrer, M. Waligórska, *Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, "East European Politics and Societies and Cultures", vol, XX, n. X, 2013.
- T. Leighton, (a cura di), *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, Afterall, 2008.
- W. I. Lenin, *Aus: Die Aufgaben der Jugendverbände*, in *Werke. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 31*, Berlin, Dietz Verlag, 1966.
- A. Lepecki, *After All, This Terror Was Not Without Reason: Unfiled Notes on the Atlas Group Archive*, in "TDR: The Drama Review" vol. 50, n. 3 T.191, Fall, 2006.
- G. Levi, *A proposito di microstoria*, in P. Burke, (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Roma-Bari, 1993.
- C. Lévi-Strauss, *Leçon inaugurale*, "Annuaire du Collège de France" col. n. 31, 1960, trad. It., *Elogio dell'antropologia*, Torino, Einaudi, 2008.
- E. Levin, *Toward a Social Film Revisited*, "Millenium Film Journal" n. 58, 2014.
- J. Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, New York, Macmillan, 1960.
- S. Liandrat-Guigues, M. Gagnebin,(a cura di), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004.
- M. Lind, H. Steyerl, (a cura di), *The Green Room. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin,

Steinberg Press, 2008.

G. Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987. trad. It., *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milano, Garzanti, 1989.

L. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, Praeger Publishers, 1973.

S. Lischi, (a cura di), *Cine ma video*, Pisa, ETS, 1996.

S. Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Roma, Edizioni di Bianco & Nero, 2001.

S. Lischi *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, "Bianco e Nero" n. 1-2, 2001.

S. Lischi, *Cinema e video: riletture, riscritture*, in V. Zagarrì, (a cura di), *Cinema TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Torino, Lindau, 2004.

S. Lischi, *Il linguaggio del video*, Roma, Carrocci, 2005.

S. Lischi, *Film da percorrere: l'installazione "cinematografata"*, "Predella", n. 31, 2012.

J. Ljungberg, A. Nilsson Swedish, (a cura di), *And Europe Will Be Stunned, Exhibition Catalog*, Moderna Museet Malmö, Sweden. Revolver, 2010.

S. Lohr, *The Age of Big Data*, "New York Times", February 11, 2012.

D. Lowenthal, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, in C. Shaw, M. Chase, (a cura di), *The Imagined Past: History and Nostalgia*, Manchester, Manchester University Press, 1989.

S. A. Luciani, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce, 1928

S. Lütticken, *Planet of Remakes*, "New Left Review", n. 25, January-February, 2004.

S. Lütticken, (a cura di), *Life once more. Form of re-enactment in Contemporary Art*, Exhibition Catalogue, Rotterdam, Witte de With, 2005.

S. Lütticken, *Performing Time*, "Art Journal", vol. 70, n. 3, Fall, 2011.

J. F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, trad. It., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2012.

T. Łysak, *Artistic Interventions: From Commemorating Post-Holocaust Losses to Carving a Space for Jewish Life in Poland*, in J. W. Boyer, B. Molden, (a cura di), *Eutropes: The Paradox of European Empire*, Paris, Chicago, Parisian Notebooks vol. 7, University of Chicago Press, 2014.

P. Lystlund Matzen, *Practicing Intellectual Martial Arts or, The Wrecked Gestures of Liberation: Hito Steyerl's November*, "Interventions journal", vol. 3, issue 3, July, 2014.

T. Macrì, *Politics/Poetics*, Milano, postmediabooks, 2014.

P. Magagnoli, *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*, New York, Columbia University Press, 2015.

C. S. Maier, *End of Longing? Notes toward a History of Postwar German National Longing*, in J. S. Brady, B. Crawford, S. Wiliarty, (a cura di), *The Postwar Transformation of Germany: Democracy, Prosperity, and Nationhood*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.

M. Makarius, *Ruins*, Paris, Flammarion, 2004.

V. Mancinelli, C. Nuzzi, S. Rispoli (a cura di), *Afterimage*, Catalogo, Trento, Mart, 2014.

E. Mandel, *Late Capitalism*, London, Humanities Press, 1975.

L. Manovich, *The Language of New Media*, Boston, MIT Press, 2001.

E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza: l'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino, Kaplan, 2015.

- D. Marchiori, *The Analysis of the Artwork*, in J. Noordegraaf, C. Saba, B. Le Maitre, V. Heideger, (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art Challenges and Perspectives*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- A. Martinengo, *Deconstruction at its End? Preliminary Remarks*, in Id., (a cura di), *Beyond Deconstruction. From Hermeneutics to Reconstruction*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012.
- K. Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Marx/Engels Internet Archive, 1999.
- G. Marziani, *Melting pop: combinazioni tra l'arte visiva e gli altri linguaggi creativi*, Roma, Castelvechi, 2001.
- A. Masullo, *Heidegger e la questione del "senso"*, in E. Mazzarella, (a cura di), *Heidegger oggi*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- G. Mazzoleni, W. Schulz, *Mediatization of politics: A challenge for democracy?*, "Political Communication", n.16, 1999.
- G. McKay, *Senseless acts of Beauty. Cultures of Resistance since the Sixties*, London, New York, Verso Press, 1996, trad. It., *Atti insensati di bellezza. Le culture di resistenza hippy, punk, rave, ecoazione diretta e altre TAZ*, Milano, Shake Edizioni 2008.
- A. Megill, *Historical Knowledge, Historical Error*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Oxford, Berg, 2006.
- M. Meneguzzo, *Breve Storia della Globalizzazione in Arte (e delle sue conseguenze)*, Monza, Arcoprint Edizioni, 2012.
- C. Merewether, (a cura di), *The Archive: Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Whitechapel Gallery & The MIT Press, 2006.
- A. Michelson, (a cura di), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, London, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1984.
- S. Milgram, *Obedience to Authority; An Experimental View*, New York, Harpercollins, 1974.
- N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, New York, Routledge, 1999, trad. It., *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2002.
- W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn*, "Artforum" n. 30, 1992. trad. It., in M. Cometa, (a cura di), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008.
- W. J. T. Mitchell, *From CNN to JFK*, in Id., *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- W. J. T. Mitchell, *Realism and the Digital Image*, in J. Baetens, H. Gelder, (a cura di), *Critical Realism and Photography*, Leuven, Leuven University Press, 2006.
- W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror: the war of images, 9/11 to the present*, Chicago, Chicago University Press, 2011, trad. It., *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, Lucca, La Casa Usher, 2012.
- M. Morse, *Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between*, in D. Hall, S. J. Fifer, (a cura di), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York, Aperture Foundation, Inc., 1990.
- G. Morson, (a cura di), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- V. Mosco, J. Wasko, (a cura di), *The Political Economy of Information*, Winconsin, The University of Wisconsin Press, 1988.
- G. Mosquera, *Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference*, "Boundary", vol. 2, n. 29, Fall 2002.
- A. Munslow, *Deconstructing History*, London, New York, Routledge, 2006.
- B. L. Nacos, *Mass-Mediated Terrorism: The Central Role of the Media in Terrorism and Counterterrorism*, Lanham, Rowman and Little , 2007.

- E. Narine, J. Lingwood, (a cura di), *Yael Bartana: And Europe will be stunned. The Polish Trilogy*, Exhibition Catalogue, Louisiana Museum of Modern Art, Museum of Modern Art in Warsaw, Van Abbemuseum (Eindhoven), Birmingham, Artangel Ikon, 2012.
- D. Narkevičius, *Into The Unknown*, in E. Galasso, M. Scotini, (a cura di), *Politiche della Memoria*, Roma, Derive Approdi, 2014.
- T. Nelson, *Complex information processing: a file structure for the complex, the changing and the indeterminate*, ACM 20th National conference, New York, 1965.
- T. Nelson, *Interactive System and the design of Virtuality*, "Creative Computing" vol. 6, n. 11, 1980.
- J. Noordegraaf, C. Saba, B. Le Maitre, V. Heideger, (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art Challenges and Perspectives*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.
- P. Nora, *Le retour del'événement*, in J. Le Goff, P. Nora, (a cura di), *Faire del'histoire. Nouveaux Problèmes*, Paris, Gallimard, 1974, trad. It., *Il ritorno dell'avvenimento*, in Le Goff, P. Nora, (a cura di), *Fare Storia, Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981.
- P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- P. Nora, *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux*, in *Les Lieux de mémoire, I République*, Paris, Gallimard, 1984.
- P. Nora, *De l'histoire contemporaine au présent historique*, in IHTP, *Ecrire l'histoire du temps présent*, Paris CNRS Éditions, 1993.
- D. A. Norman, *Things That Make Us Smart*, Reading, Addison-Wesley, 1993, trad. It., *Le cose che ci fanno intelligenti*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- D. A. Norman, *Cognitive artifacts*, in J. M. Carroll, (a cura di), *Designing Interaction: Psychology at the Human-Computer Interface*, Cambridge, Cambridge University Press 1991.
- P. Norris, M. Kern, M. Just, (a cura di), *Framing Terrorism: The News Media, the Government and the Public*, New York, Routledge, 2003.
- L. Odello, *Nota sulla politica delle sopravvivenze*, "Aut Aut" n. 348, 2010.
- B. O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Los Angeles, University of California Press, 1999.
- R. Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, trad. It., *Della finzione*, Milano, V&P Università, 2004.
- I. Olábarri, "New" *New History: A Langue Durée Structure*, "History and Theory", vol. 34, n. 1, 1995.
- A. B. Oliva, *The Italian Trans-avant-garde*, Milano, Politi, 1981.
- W. Oliver, *Phil Collins' Marxism today*, "Dazed Digital", Febbraio 2010.
- C. Oluwole, *5.000 feet is the best: re-viewing the politics of unmanned aerial systems*, in AA.VV. *Knowledge Politics and Intercultural Dynamics. Actions, Innovations, Transformations*, Barcelona, CIDOb edicions, 2012.
- W. J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London/New York, Routledge, 2002.
- L. Orta, (a cura di), *Mapping the Invisible: EU-Roma Gypsies*, Londra, Black Dog Publishing, 2010.
- J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte*, Madrid, Alianza Ed., 1991, trad. It., *La Disumanizzazione dell'Arte*, Bologna, Luca Sossella Editore, 2005.
- P. Paik, *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- E. Panofsky, *Stile e mezzo nel cinema*, in Id., *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls-Royce*, Milano, Electa, 1996.

- R. Pankowski, *When "Zionist" Meant Jew: Revisiting the 1968 Events in Poland*. "Z-Word", February 2008.
- M. T. Pansera, *L'uomo e i sentieri della tecnica. Heidegger, Gehlen, Marcuse*, Armando, Roma 1988.
- V. Pantenburg, *Loudspeaker and Flag: Yael Bartana, from Documentation to Conjuraton*, "Afterhall", n. 30, Summer, 2012.
- V. Pantenburg, *Farocki/Godard: Film as Theory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- G. Papuli, *Archeologia del patrimonio industriale. Il metodo e la disciplina*, Narni (Terni), Crace, 2004.
- D. Parrella, *Interpretare l'11 settembre 2001 e le sue immagini: evento reale o suggestione mediatica?*, "Storia e Futuro" n. 18, ottobre 2008.
- S. Pascher, *Images of the World. A Brief Introduction*, "Merge" n.16, 2005.
- T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris: Seuil, 1988, trad. It., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino: Einaudi, 1992.
- M. Pearson, M. Shanks, *Theatre / Archaeology*. London, Routledge, 2001.
- M. Pearson, *"In Comes I": Performance, Memory and Landscape*, Exeter, University of Exeter Press, 2006
- J. A. Peetz, *Yael Bartana*, "Artforum", September 2011
- B. Peters, *The Age of Big Data*, "Forbes.com", July 12, 2012.
- K. Peters, *Geschichte und Fiktion. Ein Roundtable Gespräch über die (Re-)Konstruktion von Geschichte in Kunst und Film mit Yael Bartana, Maryam Jafri, Romuald Karmakar und Clemens von Wedemeyer*, "Texte zur Kunst" issue 76, December 2009.
- J. Peterson, *Making Sense of Found Footage*, in C. Hausheer, C. Settele, (a cura di), *Found Footage Film*, Luzern, VIPER/zyklop, 1992.
- M. Petrović-Šteger, *Tracing the Dead*, Copenhagen, Overgaden Essays, Institute of Contemporary Art Copenhagen, 2012.
- M. Pierini, *Good vibrations. Le arti visive e il rock*, Firenze, Giunti, 2006.
- P. Pieroni, *Hito Steyerl*, "ArtReview", Summer issue, 2014.
- R. Pinto, N. Bourriaud, M. Diamianovic, (a cura di), *Lucy Orta*, Londra, Phaidon, 2003.
- D. Pisani, *Carlo Ginzburg e Hayden White Riflessioni su due modi di intendere la storia*, "Engramma" n 55 Marzo 2007.
- A. Pitchon, *Israeli Contemporary Art Reflecting on a Severed Continuity*, "JMB Journal" April, 2011.
- F. Pitocco, *L'itinerario dell'"aspirante" storico: Marc Bloch su un "sentiero fuori mano", alla ricerca di una storia nuova*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", n. 2, 2000.
- K. Plinta, *Between Ethics and Aesthetics. An Interview with Omer Fast*, "SZUM" 2015.
- D. E. Polkinghorne, *Narrative Knowing and the Human Sciences*. New York, SUNY Press, 1987.
- F. Popper, *Art in the Electronic Age*, London, Thames and Hudson Ltd., 1993.
- K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, New York, Routledge, 1959, trad. It., *Logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 2010.
- V. Predaval Magrini, (a cura di), *Filosofia analitica e conoscenza storica*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.

- M. Prior, *Post-broadcast democracy: How media choice increases inequality in political involvement and polarizes elections*, New York, Cambridge University Press, 2007.
- D. Pritchard, *Review: Omer Fast: Present Continuous*, *BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead*, "Contemporary Art & Writing Journal" 2016.
- G. Prince, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam, Mouton Publisher, 1982.
- S. Prince, *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, New York, Columbia University Press, 2009.
- V. J. Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968, trad. It., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.
- G. Quagliariello, *Gaetano Salvemini*, Bologna, il Mulino, 2007.
- J. Quandt, *Images of the world: the films of Harun Farocki*, "Cinematheque Ontario" Fall 1991.
- A. Raczynski, *The Moving Image: Expanded Documentary Practice in Contemporary Art*, "Art and Documentation", n. 9, 2013.
- C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.
- G. Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007.
- G. Raunig, G. Ray, (a cura di), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009.
- J. Rancière, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-Éditions, 2000, trad. En., *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*, London, Continuum, 2004.
- J. Rancière, *Marker and the Fiction of Memory in Film Fables*, New York, Berg Publishers, 2006.
- J. Rancière, *The Emancipated Spectator*, "Art Forum", March 2007.
- V. Re, *Cominciare dalla Fine. Studi su Genette e il cinema*, Milano, Mimesis, 2012.
- H. Redissi, *Islam e Modernità*, in M Scotini, (a cura di), *To Early to Late*, Milano, Mousse Publishing, 2015.
- C. Renfrew, *Figuring It Out. What are we? Where do we come from? The parallel visions of artists and archaeologists*, London, Thames and Hudson, 2003.
- M. Renov, E. Suderburg, (a cura di), *Resolutions : contemporary video practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- L. Reynolds, *Outside the Archive: The World in Fragments*, in J. Connarty, J. Lanyon, (a cura di), *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artist's Film and Video*, Bristol, Picture This, 2006.
- R. C. Rhodes, *Emile Durkheim and the Historical Thought of Marc Bloch*, "Theory and Society", n. 5, 1978.
- K. Rhomberg, (a cura di), *6. Berlin Biennale, Für Zeitgenössische Kunst, Was draußen wartet (what is waiting out there)*, Exhibition Catalog, Köln, Dumont, 2010.
- P. Ricoeur, *Temps et Récit*, tome I, Paris, Le Seuil, 1983, trad. It. *Tempo e Racconto*, vol I, Milano, Jaca Book, 2008.
- P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome III, Paris, Le Seuil, trad. It., *Tempo e Racconto*, vol III, Milano, Jaca Book, 2008,
- P. Ricoeur, *Philosophies critiques de l'histoire*, in G. Fløistad (a cura di), *Philosophical Problems Today*, Dordrecht, Kluwer Academic Publisher, 1994, trad. It., *Filosofie Critiche della storia. Ricerca, spiegazione, scrittura*. Bologna, Clueb, 2010.
- P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, trad. It., *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina editore, 2003.
- P. Ricoeur, *Il mio cammino filosofico* in D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, Morcelliana, 2003
- P. Ricoeur, *Narrative Time*, in "Critical Inquiry", vol. 7, n. 1.
- P. Ricoeur, *La memoria dopo la storia*, Roma, Università di Roma 3, 2003.

- S. Rimmon-Kenon, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London Methuen, 1983.
- D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.
- K. Rittenbach, *Dramatic Witness: The Art of Omer Fast*, "Art in America", December 2009.
- K. Rittenbach, *Phil Collins*, "Frieze", May 2010.
- H. L. Roediger, J. V. Wertsch, *Creating a new discipline of memory studies*, "Memory Studies" n.1, vol. 1 2008.
- D. Roelstraete, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*, "e-flux journal" n. 4, 2009.
- D. Roelstraete, *After the Historiographic Turn: Current Findings*, "e-flux journal", n. 6, 2009.
- D. Roelstraete, *The Way of the Shovel*, Chicago and London, MCA, University Press Chicago, 2013.
- G. Roberts, *History, Theory and the Narrative Turn*, "Review of International Studies" vol. 32, n. 4, October, 2006.
- D. Rolando, *Per entrare nella storia. Guida allo studio, alla ricerca e all'insegnamento*, Bologna, CLUEB, 1999.
- R. Rorty, (a cura di), *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press. 1967, trad. It., *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano, 1994.
- F. Rose, *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, And the Way We Tell Stories*, New York, W.W. Norton & Company, 2010, trad. It., *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice edizioni, 2013.
- R. Rosenstone, *The Historical Film as Real History*, "Film-Historia", vol. V, n. 1, 1995.
- M. Rosler, *For an Art Against the Mythology of Everyday Life*, "Los Angeles Institute of Contemporary Art Journal" n. 23, June-July 1979.
- P. Rossi, (a cura di), *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino Einaudi, 1958.
- P. Rossi, *Modelli di società e paradigmi storiografici tra Ottocento e Novecento*, in G. De Luna, P. Ortoleva, M. Revelli, N. Tranfaglia, (a cura di), *Il mondo contemporaneo, vol. X, Gli strumenti della ricerca, Questioni di metodo, parte I*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- M. Roth, C. Lyons, C. Merewether, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- S. Rotbard, *Wall and Tower (Homa Umigdal): The Mold of Israeli Architecture*, in R. Segal, E. Weizman, (a cura di), *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture*, London, Verso, 2003.
- K. Ruchel-Stockmans, *Images Performing History. Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*, Leuven, Leuven University Press, 2015.
- M. Rush, *Installation and the New Cinematics*, in M. S. Ma, E. Suderburg, (a cura di), *Resolutions 3. Global Networks of Video*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- I. Russell, *Archaeologies, modernities, crises and poetics* in Id., (a cura di), *Images, Representations and Heritage: Moving beyond Modern Approaches to Archaeology*, New York, Springer, 2006
- C. Saba, (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Venezia, Silvana Editoriale, 2007.
- C. Saba, C. Poian, (a cura di), *Unstable Cinema – Film and Contemporary Visual Art*, Udine, Campanotto Editore, 2007.
- C. Saba, (a cura di), *Nostalgia delle falene. "Follia", "Cinema", "Archivio"*, Trieste, Errata Corrige, 2009.
- C. Saba, *Extended Cinema. The performative power of cinema in installation practices*, "Cinema & Cie. International Film Studies Journal" vol. XIII, n. 20, Spring 2013.
- C. Saba, *Archivio, Cinema, Arte*, Milano, Udine, Mimesis, 2013.
- C. Saba, *Media Art. Definizioni in negativo. Concetti, pratiche, teorie*, Trieste, Errata Corrige, 2013.
- C. Saba, *Archive, Cinema, Art*, in F. Federici, C. G. Saba, (a cura di), *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Milano, Mimesis International 2014.

- C. Salmon, *Storytelling. Lamachine a fraiseur des histoires et a formater les esprits*, Paris, Editions La Découverte, 2007, trad. It., *Storytelling, la fabbrica delle storie*, Roma, Fazi, 2014.
- G. Salvemini, *La storia considerata come scienza*, in *Scritti Vari*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- M. Sande, *Laberintos de (auto) conocimiento*, "AG", n. 2, 2007.
- S. Sassen, *Introduction*, in *Global Networks. Linked Cities*, New York, London, Routledge, 2002.
- D. Schiller, *From Culture to information and back again: commoditization as a route to knowledge*, "Critical Studies in Mass Communication" vol. 11 n. 11, 1994.
- L. Schleussner, L. Watkinson, (a cura di), *Mercury in Retrograde*, Amsterdam, De Appel, 2007.
- C. Schmidt, *Al di là del Muro. Cinema e Società nella Germania Est 1945-1990*, Bologna, CLUEB, 2009.
- I. Schneider, B. Korot, (a cura di), *Video Art: An Anthology*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1976.
- J. Schofield, *Why write of graffiti?*, "British Archeology" n. 81, 2005.
- J. Schofield, *Constructing Place: When artists and archeologists meet*, in *Aftermath: Reading in the Archeology of Recent Conflict*, New York, Springer, 2009.
- G. Schöpflin, *Identities, Politics and Post-Communism in Central Europe*, "Nations and Nationalism", n. 9 vol. part. 4, October, 2003.
- D. Schreiber, *Factions, Fictions and the Way We Think: Yael Bartana*, "Artand", vol. 51 n. 4, March, 2014.
- H. Scłodnick, *Yael Bartana and Post-Traumatic Culture: Utopian Reversibility and the Case of Polish National Melancholia*, "International Journal of Applied Psychoanalytic Studies", n.1. 2014.
- M Scotini, *Governo del tempo e insurrezione delle memorie*, in E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della Memoria*, Roma, Derive Approdi, 2014.
- M. Scotini, *Il piedistallo vuoto: la questione dello spettro*, in I. Bombelli, (a cura di), *Il Piedistallo Vuoto / The Empty Pedestal*, Milano, Mousse Publishing, 2014.
- M. Scotini (a cura di), *Albanian Trilogy: A Series of Devious Stratagems*, Berlin, Sternberg Press, 2015.
- M Scotini, (a cura di), *To Early to Late*, Milano, Mousse Publishing, 2015.
- M. Scotini, (a cura di), *Deimantas Narkevičius Da capo. Fifteen Films*, Berlin, Archive Books, 2015.
- A. Scrimgeour, *Portrait Omer Fast. In the Light of Doubt*, "Spike Art Quarterly" n. 46. 2015-2016.
- H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1964.
- M. Senaldi, *Enjoy! Il godimento Estetico*, Roma, Meltemi, 2003.
- M. Senaldi, *Doppio Sguardo: Cinema e arte contemporanea*, Milano, Bompiani, 2008.
- P. Selz, K. Stiles, (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art, A source book of Artists' Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- M Shanks, *Experiencing the Past*, London, Routledge, 1992.
- M. Shamberg, *Guerrilla Television*, New York, Henry Holt & Company, 1971.
- B. Shore, *Culture in Mind: Cognition, Culture and the Problem of Meaning*, New York, Oxford University Press, 1996.
- F. S. Siebert, T. Peterson, W. Schramm, (a cura di), *Four Theories of the Press*. Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1963.
- F. Simiand, *Méthode historique sociale*, "Revue de synthese historique", n. 16, 1003.
- D. G. Solórzano, T. J. Yosso, *Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for*

- Education Research*, "Qualitative Inquiry", n 8, February 2002.
- S. Sontag, *Regarding The Pain Of Others*, New York, Picador, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- P. Sorcinelli, *Suggestioni della memoria e riflessioni storiografiche*, "Storia e Futuro" n. 41, Giugno 2016.
- C. Stagnaro. *Waco. Una strage di Stato americana*, Roma, Nuovi equilibri, 2001.
- N. Stangos, *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*, London, Thames and Hudson, 1994.
- H. Steyerl, *The Articulation of Protest*, "republicart.net", September 2002.
- H. Steyerl, *The language of things*, "eipcp", 2006.
- H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, "A Prior" n. 15, 2007.
- H. Steyerl, *Documentarism as Politics of Truth*, "eipcp", 2007.
- H. Steyerl, *Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict*, "eipcp" 2010.
- H. Steyerl, *A Thing Like You and Me*, "e-flux journal" n. 15, April 2010.
- H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- H. Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, in Id., (a cura di), *The Wretched of the Screen*, Berlin, Sternberg Press, 2012.
- H. Steyerl, M. Petrović-Štege, *The Form of Remains*, "Manifesta Journal", n. 16, 2012.
- J. Stiglitz, *The Three Trillion Dollar War*, New York, Norton & Company, 2008, trad. It., *La guerra da 3000 miliardi di dollari*, Torino, Einaudi, 2009.
- D. Stola, *Anti-Zionism as a Multipurpose Policy Instrument: The Anti-Zionist Campaign in Poland, 1967–1968*, "The Journal of Israeli History" vol. 25, issue n. 1, 2006.
- J. Stuart, *Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins*, "The Guardian", n. 6, Februari, 2010.
- M. Sturken, *The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions*, in M. Renov, E. Suderburg, (a cura di), *Resolutions : contemporary video practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- G. Sullivan, *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*, London, SAGE Publications, 2010.
- A. K. Swartz, *American Art after September 11. A Consideration of the Twin Towers*, "symploke", n. 14.1, 2006.
- S. Sweet, *College and society*, Boston, Allyn & Bacon, 2001.
- L. Taiuti, *Corpi Sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- L. Taiuti, *Arte e digitale*, in *XXI Secolo*, Roma, Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, 2010.
- S. Tannock, *Nostalgia Critique*, "Cultural Studies", vol. 9, n. 3, 1995.
- R. Terzi, *Esperienza o tautologia? La questione dell'evento in Heidegger*, in *La questione dell'evento nella filosofia contemporanea*, Roma, Aracne Editrice, 2013.
- M. Teti, *Dal museo alla sala (cinematografica). Esperienza estetica e modelli di fruizione nel video contemporaneo*, "Cinergie" n. 2, Novembre 2012.
- T. Todorov, (a cura di), *Théorie de la littérature*, Paris 1965, trad. It., *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.
- T. Todorov, *Poetica della Prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1996.
- J. E. Toews, *The Linguistic Turn and Discourse Analysis in History*, in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Amsterdam, Elsevier Press, 2001.
- H. Trevor-Roper, *Hitler's Table Talk 1941–1944*. Enigma Books, New York, 2000.
- S. Tsiara, S. Tsivopoulos, (a cura di), *Stefanos Tsivopoulos. Historu Zero, 55th International Art Exhibition La Biennale di Venezia The Greek Pavillion*, Catalogo mostra a cura di Syrago Tsiara, Altenburg, DZA, 2013
- V. Valentini, *Video d'autore. 1986/1995*, Roma, Gangemi, 1996.
- V. Valentini, (a cura di), *Allo specchio*, Roma Lithos 1998.

- V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003.
- V. Valentini, *Le forme del narrare nel video*, "CloseUp", n. 17, 2005.
- F. van der Stok, F. Gierstberg, F. Bool, (a cura di), *Questioning History, Imagining the Past in Contemporary Art*, Rotterdam, NAI Publishers, 2008.
- H. Vanhala, *The Depiction of Terrorists in Blockbuster Hollywood Films, 1980–2001: An Analytical Study*, Jefferson, NC, McFarland, 2010.
- B. Vasvani, *Uncanny Films About the Traumas of War*, "Hyperallergic", May 2, 2016.
- T. Vermeulen, R. van den Akker, *Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism*, "Studia Neophilologica", vol. 87, 2015
- J. Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, "Art and Research" 2007.
- J. Verwoert, *Apropos Appropriation: Why stealing images today feels different*, "Art & Research", vol. 1, n. 2, Summer 2007.
- J. Verwoert, *The Crisis of Time in Times of Crisis On the Contemporary Conditions of the Emergence of History*, in A. Caronia, J. Janša, D. Quaranta, (a cura di), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Brescia, fpeditions, 2009.
- M. E. Vetrocq, *Eastern Promises: The New Museum Gets Post-Soviet with 'Ostalgia'*, "ARTINFO.com", 22 July 2010.
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea. Dal 1945 ad Oggi*, Torino, Allemani, 2006.
- P. Veyne, *Pensare la storia. La storia concettualizzante*, in J. Le Goff, P. Nora (a cura di), *Fare Storia, Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981.
- P. Veyne, *Writing History: Essays on Epistemology*, Middletown, Wesleyan University Press, 1984.
- P. Villari, *La storia è una scienza?*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 1999.
- B. von Bismarck, H. P. Feldmann, H. U. Obrist, (a cura di), *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräme im zeitgenßischen Kunstfeld / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Köln, Walter König, 2002.
- A. von Fstenberg, (a cura di), *Collateral. Quando l'Arte guarda il Cinema (When Art Looks at Cinema)*, Milano, Charta, 2007.
- L. Von Ranke, *Geschichte der Romanischen und Germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Sämtliche Werke, Leipzig 1885.
- M. Wainwright, *Strikers relive battle of Orgreave*, "The Guardian" Monday, June, 18, 2001.
- K. Warren, *Unstable Realities in Omer Fast's 5000 Feet is the Best*, "Discipline" n. 2, Fall, 2012.
- M. Weber, *Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen* (1095) in *Gesammelte Aufstze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, J.C.B. 1922, pp. 215-290, trad. It., *Studi critici intorno alla logica delle scienze della cultura*, in P. Rossi, (a cura di), *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino Einaudi, 1958.
- H. U. Wehler J. Kocka, (a cura di), *Sulla scienza della storia. Storiografia e scienze sociali*, Bari, De Donato, 1983.
- J. C. Welchman, (a cura di), *Institutional Critique and After*, SoCCAS Symposium vol. II: JRP Ringier, 2006.
- W. C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.
- H. Wesseling, *History: science or art?*, "European Review", vol. 6, issue 03, 1998.
- H. Westgeest, *Video Art Theory. A Comparative Approach*, Malden-Oxford, John Wiley & Sons, Inc, 2016.
- W. Weymans, *Michel de Certeau and the Limits of Historical Representation*, "History and Theory", n. 43, May 2004.

- H. White, *The Burden of History*, "History and Theory" vol. 5, n. 2, 1966.
- H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, London, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975.
- H. White, *The Fictions of Factual Representation* (1976) in Id., *Tropics of Discourse, essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 1978.
- H. White, *The Historical Text as Literary Artifact* in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1978.
- H. White, *The Value of Narrativity in Representation of Reality*, "Critical Inquiry", n. 1, Autumn, 1980.
- H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987.
- R. Wightman Fox, T.J. Jackson Lears, (a cura di), *The Power of Culture: Critical Essays in American History*. Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- M. Wilcox, *De-construct, Subverting Television: a three part programme of British video art*, London, Arts Council of Great Britain 1984.
- S. Wilson, J. Lack, (a cura di), *The Tate Guide to Modern Art Terms*, London, Tate Publishing Ltd, 2008.
- W. Winston Dixon, (a cura di), *Film and Television after 9/11*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.
- J. Winter, *The Generation of Memory: Reflection on the "Memory Boom" in contemporary Historical Studies*, "Bulletin of the German Historical Institute", n. 27, 2000.
- A. J. Wolak, *Forced Out: The Fate of Polish Jewry in Communist Poland*, Tucson, Fenestra Book, 2004.
- L. Wren-Owens, *Un cambiamento microscopico? Microstoria e spazio storico concettuale negli ultimi romanzi storici di Sciascia* in S. Gola, L. Rorato, (a cura di), *La forma del passato. Questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni Ottanta*, Pieterlen, Peter Lang International Academic Publishers, 2007.
- G. Youngblood, *Metaphysical Structuralism. The Videotapes of Bill Viola*, *Millennium*, "Film Journal", n. 20-21, 1988.
- M. Zarade, *Heidegger e le parole dell'origine*, Milano, Vita e Pensiero, 1997.
- B. Zelizer, *Finding Aids to the Past: Bearing Personal Witness to Traumatic Public Event*, "Media Culture & Society" vol. XXIV, n. 5, 2002.
- S. Žižek, *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11*, London-New York, Verso, 2002, trad. It., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2002.
- S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2004.
- S. Žižek, *Evento*, Milano, UTET, 2014.
- M. Zryd, *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*, "The Moving Image" vol. 3, n. 2, Fall 2003.

SITOGRAFIA

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/conservation/time-based-media>.

<http://www.tate.org.uk/about/our-work/conservation/time-based-media#art>

http://www.instoria.it/home/Storia_scienza_storia_arte.htm

http://www.bibliomanie.it/storia_arte_scienza_lauria

http://www.filosofia.it/images/download/argomenti/Ricoeur_Memoria_dopo_la_storia.pdf

<http://www.theatlasgroup.org>

<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=879>

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/verwoert.pdf>

<http://www.noghostjustashell.com>

<https://archive.org/details/911>

<http://www.treccani.it/vocabolario/amnesia/>

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/meme>

<http://www.disobediencearchive.com/index.html>

http://www.effettonotonline.com/news/index.php?option=com_content&task=view&id=1523&Itemid=67

<http://www.afterall.org/journal/issue.29/temporality-sociality-publicness-cinema-as-art-project>

<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20090512164608/http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>

<http://www.boylefamily.co.uk/index.html>

http://www.citi.columbia.edu/elinoam/articles/Commodification.htm#_ftn3

<http://www.anarchive.net/>

<http://www.steverowell.com/index.php/current/points-of-presence>

<https://www.youtube.com/watch?v=a5zB4lmb7B4>

<https://www.youtube.com/watch?v=nxCH1yhGG3Q>

<http://www.webcitation.org/6H82i1Gfx>

<http://www.nytimes.com/2012/02/12/sunday-review/big-datas-impact-in-the-world.html>

<http://www.forbes.com/sites/bradpeters/2012/07/12/the-age-of-big-data/#5b6ab270383b>

<http://bb9.berlinbiennale.de/the-construction-of-unpredictability>

<http://blog.fotomuseum.ch/2013/09/2-monumental-bling>

<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>

<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=42>

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/18th-Brumaire.pdf>

<http://artistspace.org/exhibitions/pictures>

<http://www.nytimes.com/2012/02/12/sunday-review/big-datas-impact-in-the-world.html>

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>

<http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>

<http://radiopapessa.org/w2d3/v3/view/radiopapessa/notizie--1807/index.html?area=5>

<http://www.webcitation.org/6H82i1Gfx>

http://henryjenkins.org/2006/11/eight_traits_of_the_new_media.html
http://www.jrmip.org/?page_id=5
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/killedtable.html>
<http://www.krytykapolityczna.pl/>
<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/images/uganda.jpg>
<http://osservatorioantisemi-c02.kxcdn.com/wp-content/uploads/2013/04/raportgz1.pdf>
<http://www.humanityinaction.org/knowledgebase/65-where-everyone-was-invited-art-in-the-streets-and-%20the-humanization-of-warsaw>
<http://www.newstatesman.com/film/2011/05/art-british-gallery-germany>
http://www.adk.de/Kunst_u_revolve/KuR_89_Startseite.htm
<https://www.britishcouncil.org/folkarchive/folk.html>
<http://www.eventplan.co.uk/page29.html>
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/6766539.stm
<http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/catherine-grant/>
<http://framescinemajournal.com/article/the-video-essay-the-future/>
<http://framescinemajournal.com/article/some-reflections-on-my-video-essay-venture/>
http://www.republicart.net/disc/mundial/steverl02_en.htm
<https://mindthescreen.wordpress.com/2016/03/15/lovely-andrea-2007/>
http://www.sixpackfilmdata.com/filmdb_display.php?id=1621&type=3&docid=857&len=en
<https://www.thebureauinvestigates.com/2016/07/01/obama-drone-casualty-numbers-fraction-recorded-bureau/>
<http://www.cfr.org/middle-east-and-north-africa/obamas-speech-middle-east-north-africa-may-2011/p25049>
<https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2013/05/23/remarks-president-national-defense-university>
<http://www.corridor8.co.uk/online/review-omer-fast-present-continuous-baltic-centre-for-contemporary-art-gateshead>
<https://frieze.com/article/documenta-%E2%80%93-looking-back-and-ahead?language=en>
<http://www.radiopapessa.org/w2d3/v3/view/radiopapessa/notizie--419/index.html?area=5>
<http://magazynszum.pl/rozmowy/between-ethics-and-aesthetics-an-interview-with-omer-fast>
<https://vimeo.com/145635822>

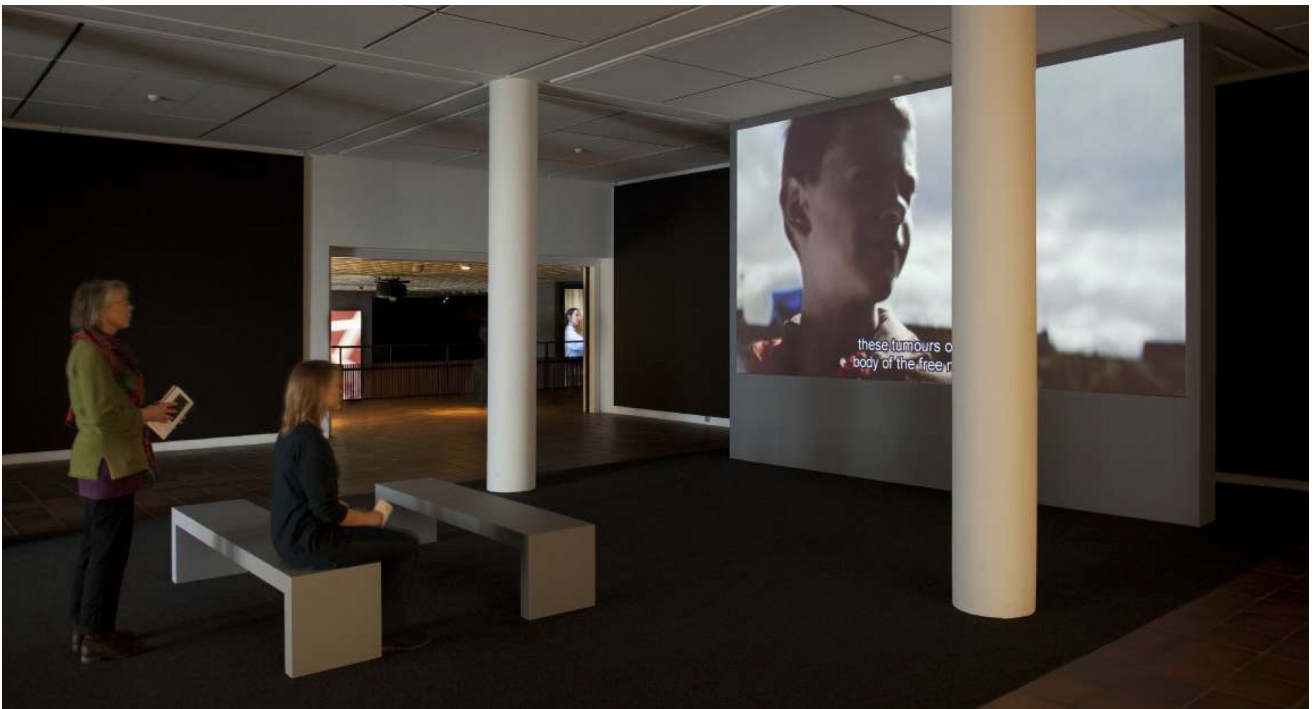


fig. 1 Yael Bartana, Mary Koszmary, Nightmare, 2007, Installation view: Louisiana Contemporary.



fig. 2 Yael Bartana, Mur I Wieża, Wall and Towers, 2009.



fig. 3 Yael Bartana, Zamach, Assassination, 2011, Installation view: Louisiana Contemporary.



fig. 4 Phil Collins, Marxism Today (prologue), 2010.



fig. 5 Jeremy Deller e Mike Figgis, *The Battle of Orgreave*, 2001, Installation view: Kassak Museum Budapest.



fig.6 Hito Steyerl, November, 2004.



fig.7 Hito Steyerl, *Lovely Andrea*, 2007.



fig.8 Omer Fast, *5000 Feet Is The Best*, 2011, Installation view: Arratia Beer Galerie di Berlino.



fig. 9 Omer Fast, Continuity, 2012.



fig. 10 Jeff Wall, Dead Troops Talk, (A Vision After an Ambush of a Red Army Patro Near Moquor, Afghanistan, Winter 1986) 1992.



fig.11 Wolfgang Staehle, 2001, 2001.

Ringraziamenti

Giunti alla fine vorrei ringraziare le molte persone che mi hanno aiutato in questi anni di dottorato. Innanzitutto ringrazio Cosetta Saba per il suo prezioso lavoro durante la stesura di questa dissertazione e Brigitte Vasicek per il suo supporto e la sua infinita disponibilità. Vorrei ringraziare Merve Köklü che mi ha sostenuto in questi ultimi anni, così come ringraziare Francesco Federici e Florian Kofler per le parole di conforto e le partite a ping-pong e Bruna Esperi che mi ha convinto ad iniziare tutto ciò. Un grazie anche a Josseline Black, Beata Sanik, Giulio Parisini e Laura De Rosa. Vorrei inoltre ringraziare gli artisti con cui sono stato in contatto durante questa avventura: Yael Bartana, Omer Fast, Phil Collins, Albert Serra, Hugo Canoilas, Ursula Biemann e Flaka Haliti. Dire grazie infine a mia madre Lucia, alle mie sorelle Francesca e Rachele e a mio nipote Antonio, che ha provato in tutti i modi a rendere il compito un pochino più difficile. Dedico un ultimo pensiero a mio padre che sarebbe molto contento di questa tesi e perché vorrei dirgli che ogni volta che penso all'11 settembre non posso fare a meno di rivedere noi due che guardiamo alla televisione la scomparsa delle *Twin Towers*.