

LE FORME DEL SIMBOLO

DISCORSI E PRATICHE DEL CONTEMPORANEO

A CURA DI PAOLO GIOVANNETTI

 **MIMESIS / QUADERNI DI VISUAL AND MEDIA STUDIES**

N. 3

Collana diretta da *Vincenzo Trione* e *Renato Boccali*

COMITATO SCIENTIFICO

Gianni Canova (*Università IULM*), Michele Cometa (*Università degli Studi di Palermo*), Patrizia Farinelli (*Università di Lubiana*), Carole Talone-Hugon (*Université de Nice Sophia Antipolis*), Paolo Proietti (*Università IULM*)

COMITATO DI REDAZIONE

Laura Brignoli, Paola Carbone, Daniela Cardini, Tommaso Casini, Andrea Chiurato, Anna Luigia De Simone, Valentina Garavaglia, Andrea Miconi

LE FORME DEL SIMBOLO

Discorsi e pratiche del contemporaneo

A cura di
Paolo Giovannetti

 **MIMESIS**

Il presente testo è stato realizzato grazie ai fondi del Dottorato di ricerca in Visual and Media Studies della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana *Quaderni di Visual and Media Studies*, n. 3
Isbn: 9788857574400

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo alle immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

INDICE

INTRODUZIONE <i>Paolo Giovannetti</i>	7
EDUCAZIONE: DONI E DRONI <i>Maurizio Ferraris</i>	17
MIGRAZIONI DEL SIMBOLO NEL ROMANZO MODERNO E CONTEMPORANEO <i>Luca Doninelli</i>	41
SIMBOLI ELLENICI. PERMANENZA E SIGNIFICATO DEL MITO GRECO IN GIORGIO DE CHIRICO <i>Fabio Benzi</i>	59
LA PROSPETTIVA UNA FORMA SIMBOLICA? PROBLEMI TRA <i>STILE A PRIORI</i> ED <i>ESTETICA TRASCENDENTALE</i> <i>Florjer Gjepali</i>	89
SANTI IN AEROPLANO. ARTE SACRA E AGIOGRAFIE DEL FUTURISMO ANNI '20-'30 <i>Vincenzo Pernice</i>	111
L'INTELLIGENZA MALINCONICA. IL DIBATTITO INTORNO AL NEOREALISMO SULLA RIVISTA "LA CHIMERA" (1954-1955) <i>Dario Boemia</i>	133
DAL SIMBOLO ALL'OGGETTO, VERSO IL NON LUOGO. UN'INTERPRETAZIONE PRAGMATICA DEI REGIMI SIMBOLICI IN POESIA <i>Marilina Ciaco</i>	149

DISSIMULARE L'IO. LA SIMBOLOGIA DELL'AUTORITRATTO D'ARTISTA
A FINE NOVECENTO

Arianna Fantuzzi

169

IMMAGINI IN MOVIMENTO, DECOLONIALITÀ E PRATICHE SIMBOLICHE
IN *DOCUMENTA11* (2002)

Annalisa Pellino

191

ANNALISA PELLINO

IMMAGINI IN MOVIMENTO,
DECOLONIALITÀ E PRATICHE
SIMBOLICHE IN *DOCUMENTA11* (2002)

Nel presente saggio è esplorata la funzione del simbolico in relazione a una duplice svolta che ha segnato l'arte contemporanea negli anni Novanta. La prima è nota come il *discursive turn*¹ delle pratiche artistiche e curatoriali: al suo interno è possibile individuare una linea che adotta la prospettiva post-coloniale e decoloniale² per interrogare i criteri di legittimità delle istituzioni artistiche. La seconda invece è nota come *cinematic turn*, con cui si suole indicare il fenomeno di rilocalizzazione del cinema dal *movie theatre* allo spazio espositivo (musei, mostre e gallerie)³.

- 1 M. Wilson, *Curatorial Moments and Discursive Turns*, in P. o'Neill (ed.), *Curating Subjects*, Open Editions & De Appel, London-Amsterdam, 2007; cfr. S. Sheikh, *Curating and Research. An Uneasy Alliance*, in M. Vest Hansen, A. F. Henningsen, A. Gregersen (eds.), *Curatorial Challenges. Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*, Routledge, London-New York 2019; M. Laurberg, M. Schavemaker, *Between the Discursive and the Immersive: Curating Research in the 21st Century Art Museum* <https://bit.ly/2OsZRES> (ultimo accesso 30/07/2020).
- 2 Sulla differenza tra opzione *postcoloniale* e *decoloniale* si veda W. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Duke University Press, New York 2012, pp. 149-180.
- 3 Cfr. R. Bellour, *L'Entre-images: photos, cinéma, vidéo*, Éditions de la Différence, Paris 1990; P. Dubois (ed.), *Cinéma et art contemporain / Cinema and Contemporary Visual Arts*, in "Cinéma&Cie, International Film Studies Journal", n. 8, Il Castoro, Milano 2006; F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Giunti, Firenze 2015; F. Bovier, A. Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image: History Revisited*, Sternberg Press, Berlin 2015; Id., *Cinema in the Expanded Field*, Sternberg Press, Berlin 2015.

Le forme del simbolo

Nello specifico, il saggio propone una lettura di *Documenta11* (2002) come evento sintomatico di questa duplice svolta e all'interno di un generale cambiamento di paradigma dell'arte contemporanea che condiziona i modelli spettatoriali. Concepita come *dispositivo materiale e simbolico*, la mostra è uno spartiacque nel processo di riconoscimento istituzionale del pensiero postcoloniale e decoloniale che – insieme agli studi femministi e *queer* – già da tempo andava scuotendo la struttura del sapere occidentale e i suoi sistemi di legittimazione e di rappresentazione⁴. Intesa come *locus discorsivo Documenta11* mette in scena questa intromissione con una serie di strategie volte a destabilizzare il vecchio apparato – l'idea stessa di mostra come *locus identitario* del discorso modernista – e i suoi protocolli.

IMMAGINE (IN MOVIMENTO) COME PRATICA SIMBOLICA

Nel suo studio su “l'immagine insepolta” dedicato alla scienza senza nome di Aby Warburg, Georges Didi-Huberman suggerisce di seguire la “vita concreta dei simboli” considerando l'immagine allo stesso tempo come “atto (corporeo e sociale) e simbolo (psichico e culturale)”. È un fatto culturale frutto di un “gioco di forze e funzioni” che ha luogo tanto nelle forme quanto nelle pratiche, ma in un perenne stato di mobilità “tra locale e globale”. “Non si dà morfologia come analisi delle forme senza dinamica come analisi delle forze”⁵, afferma Didi-Huberman. Per Hans Belting il “luogo delle immagini” è il corpo stesso dello spettatore, “immagine-mezzo mediale” e “apparato figurativo” che nasce come “risultato di una simbolizzazione personale o collettiva”. Le immagini sono il risultato di due

4 I. Chambers, L. Curti, M. Quadraro (eds.), *Ritorni Critici, La sfida degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Milano 2018.

5 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 106.



A. PELLINO
Immagini in movimento

atti simbolici, i quali presuppongono entrambi il nostro corpo vivente: l'atto della fabbricazione e l'atto della percezione, di cui uno è lo scopo dell'altro"⁶.

I due studiosi considerano il simbolico come discorso e dinamica, non solo come morfologia. In quanto pratica, esso si configura come un atto strettamente legato al corpo – fisico, sociale e culturale – e all'interno di un contesto, nel nostro caso la mostra, che ne *pre-dispone* la percezione. Le mutazioni di *documenta*⁷ tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo aiutano a comprendere la connotazione fortemente politica e ideologica delle pratiche espositive che, nella doppia accezione di forma materiale e simbolica, incidono sulla natura dell'esperienza spettatoriale.

DOCUMENTA E LE RADICI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

documenta nasce nel 1955 con l'obiettivo di riportare l'arte europea del XX secolo dentro la grande narrazione del modernismo internazionale e di riprendere il discorso artistico interrotto dalla Seconda guerra mondiale. Per il suo ideatore, Arnold Bode, la mostra avrebbe dovuto riannodare le fila del discorso modernista – “*re-engage in conversation*” –, celebrare la vittoria della cultura umanista sul dispotismo e rivelare le “radici dell'arte contemporanea”⁸. Grazie al successo di pubblico, confermato di edizione in edizione, *documenta* ha assunto il ruolo di momento espositivo più importante dell'Europa post-bellica e, alla fine del secolo, del sistema internazionale dell'arte contemporanea. Non solo è stata a lungo il palcoscenico principale della ripresa

6 H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it. S. Incardona, Carocci, Roma 2018, pp. 19-108.

7 La variazione ortografica della parola “documenta” rispetta la scelta dei diversi curatori di usare lettere maiuscole o minuscole, numeri arabi o romani.

8 Cfr. *documenta. Curating the History of the Present*, in “On Curating”, n. 33, 2017.



modernista, ma è diventata anche la cartina di tornasole di un radicale mutamento delle pratiche artistiche e curatoriali.

Questo ha avuto luogo nel quadro di un più generale disorientamento epistemologico connesso al passaggio dalla cornice del moderno a quella del contemporaneo e in un momento di forte espansione geografica dei circuiti dell'arte, in cui diversi fenomeni si intrecciano generando fratture e tensioni nei processi di produzione, mediazione e ricezione dell'arte. Mi limiterò a citare i più significativi: un generale processo di dematerializzazione dell'arte⁹; l'affermazione di una nuova concezione dell'esperienza estetica basata sulla temporalità dell'evento¹⁰ – che si affianca a o compete con quella spaziale del *display*¹¹; il susseguirsi di varie forme (o momenti) di critica istituzionale¹²; la professionalizzazione (e la personalizzazione) della figura del curatore come attore in grado di orientare significativamente il gusto e decretare o meno il successo di artisti, discorsi e tendenze¹³; il cosiddetto processo di "biennializzazione" all'interno di quello più ampio della globalizzazione¹⁴.

-
- 9 L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1997; B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution*, in "October", Vol. 55, 1990, The MIT Press, Cambridge-London, pp. 105-143.
 - 10 B. Groys, *Time-Based Art*, in "RES: Anthropology and Aesthetics", n. 59/60, 2011, pp. 337-341. JSTOR, <https://bit.ly/2ZruLno>, ultimo accesso 30/07/2020.
 - 11 M. A. Staniszewski, *The Power of Display*, The MIT Press, Cambridge-London 1998.
 - 12 A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, MIT Press, Cambridge-London, 2009. Cfr. P. O'Neill, *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, The MIT Press, Cambridge-London, 2017; J. Voorhies (ed.) *What Ever Happened to New Institutionalism?*, Sternberg Press, Berlin 2014.
 - 13 B. Borthwick, C. Milliard, R. Niemojewski, J. Watkins, *The New Curator*, Lawrence King Publishing, London 2016. Cfr. T. Smith, *Contemporary Curating Talking*, Independent Curators International, New York 2015.
 - 14 Carlos Basualdo, *The Unstable Institution*, in P. O'Neill (ed.) *Curating Subjects*, cit., pp. 39-52. P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson



A. PELLINO
Immagini in movimento

LE “BIENNALI” COME ISTITUZIONI: MACCHINE EGEMONICHE O LUOGHI
DI SPERIMENTAZIONE?

In particolare, il processo di biennializzazione assume una funzione specifica nella riconfigurazione generale del sistema dell'arte contemporanea, tanto che, se le mostre insieme alle collezioni permanenti dei musei e agli archivi sono state il medium principale della ricezione dell'arte all'interno della cornice modernista, le biennali lo sono diventate per la cultura contemporanea¹⁵. Con questa espressione si suole indicare non tanto la periodicità dell'evento (ogni due anni come suggerisce la parola), quanto la rapida moltiplicazione delle grandi mostre che hanno luogo su scala internazionale, con cadenza biennale ma anche triennale, quadriennale, quinquennale o settennale. Diversi studiosi del fenomeno lo considerano allo stesso tempo come causa ed effetto della globalizzazione: Paul O'Neill nota ad esempio come questa sia sovente il tema stesso delle biennali degli anni Novanta¹⁶. Mentre Simon Sheikh, parafrasando Fredric Jameson, afferma che la loro proliferazione corrisponde alla “logica culturale della globalizzazione”, in quanto tende a omogeneizzare i formati espositivi, gli artisti e le opere¹⁷. Se da una parte la globalizzazione ha aiutato l'espansione geografica delle *audiences* e degli spazi deputati, dall'altro anche il sistema dell'arte contemporanea ne ha favorito alcuni aspetti: ha generato zone speciali di sviluppo economico basato sulla cultura favorendo i processi di gentrificazione, e ha intensificato i flussi

(eds.), *Curating After the Global. Roadmaps for the Present*, The MIT Press, Cambridge-London 2017. Cfr. P. Kompatsiaris, *The Politics of Contemporary Art Biennials. Spectacles of Critique, Theory and Art*, Routledge, London-New York 2017.

15 B. Altshuler, *Salon to Biennial: Exhibitions that made Art History. Volume 1: 1863 -1959; Volume 2: 1962 – 2002*, Phaidon Press 2008-2013.

16 P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, Cambridge-London, 2012, p. 81.

17 S. Sheikh, *Morbid Symptoms: Curating in Times of Uncertainty and De-Globalization. An Introduction*, in P. O'Neill, S. Sheikh, L. Steeds and M. Wilson (eds.), *Curating After the Global*, cit., pp. 26 e 72.





Le forme del simbolo

del turismo culturale trasformando la mostra in un rito sociale sempre più spettacolare. D'altro canto è stato rilevato anche come all'interno delle biennali si formino di continuo spazi discontinui di contestazione e resistenza, dove elaborare visioni alternative all'inerzia delle istituzioni stesse¹⁸. Se da una parte le biennali possono essere grandi macchine per la produzione dell'egemonia culturale nella sua veste più patinata¹⁹, dall'altro sono anche spazi di sperimentazione programmaticamente instabili che consentono una più estesa e rapida circolazione dei discorsi grazie all'entrata in scena di nuovi attori²⁰.

DISCURSIVE (CURATORIAL) TURN: DALLE FORME ALLE PRATICHE

La figura del curatore riflette questa trasformazione, per cui, se all'inizio del XX secolo il suo ruolo è strettamente legato al modernismo, alla nascita dei musei e alla storia delle mostre – custode e mediatore tra la collezione e le sue modalità espositive –, dagli anni Sessanta in poi diventa sempre più nomadico e indipendente. Ralph Rugoff lo definisce un “jet-set flâneur”²¹, Brad Buckley e John Conomos una sorta di “flying curator [...] as much a mediator of artists and their public as of static objects”²². Nel passaggio a una dimensione globale il curatore quindi si emancipa dal rapporto esclusivo con le collezioni, per rivolgersi agli artisti, al pubblico e

-
- 18 O. Marchant, *Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: the Case of Documenta* (2008), in E. Filipovic, M. Van Hal, S. Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz 2010, pp. 466-490.
- 19 R. Kolb, S. A. Patel, D. Richter, *Contemporary Art Biennials – Our Hegemonic Machines in States of Emergency*, in “On Curating” n. 46, 2020.
- 20 Cfr. E. Filipovic, M. Van Hal, S. Øvstebø (eds.), *The Biennial Reader*, cit., p. 20; M. Hlavajova, *How to Biennial? The Biennial in Relation to Art Institution*, ivi, pp. 296-297.
- 21 R. Rugoff, *Rules of the Game*, in “Frieze”, n. 44 – 1999, pp. 47-49.
- 22 B. Buckley, J. Conomos (eds.), *A Companion to Curation*, Wiley Blackwell, Hoboken 2020, pp. XIIV-XLIV.





A. PELLINO
Immagini in movimento

all'evento. All'interno di questo scenario ha avuto luogo una sorta di polarizzazione tra la curatela intesa come *exhibition-making* concentrata sulle forme del *display* e del *white cube*²³, e la curatela intesa come *pratica espansa*, ovvero laboratorio di discorsi che precedono l'esposizione o considerati quale parte e risultato stesso del processo artistico²⁴. È utile chiarire cosa si intende per *discursive turn* facendo riferimento alla voce del *curatorial dictionary*:

discursivity in art and curatorial practices has gained momentum when dematerialized mediums (i.e. lectures, symposia, discussions, talks, workshops, etc.) were initiated as the projects themselves. [...] This is also referred to as the discursive turn in contemporary art. [...] Discursive practices have not only changed the form, content, and presentation mode of artworks (*exhibition display*), but also the function of institutions, their exhibition policy, and even the role of the actors within them (*performativity, collaboration*). At the same time, this discursive shift also indicates the perpetual critical assessment of these very changes.²⁵

In particolare Buckley e Conomos riconoscono all'interno del *curatorial turn* un'intera nuova generazione di curatori e studiosi interessati alle produzioni artistiche *emergenti*²⁶ proprie delle aree geografiche non toccate dalla narrazione modernista. Formatisi all'interno dei processi di decolonizzazione e ispirati dalle teorie postcoloniali e decoloniali, questi

23 B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1976.

24 Cfr. H. Foster, *Exhibitionists*, in id., *What comes after Farce?*, Verso, London 2020, pp. 121-130.

25 E. Lázár, <https://bit.ly/3gd88cd>, ultimo accesso 30/07/2020. Cfr. nota 1.

26 L'aggettivo *emergente*, fa riferimento tanto ai nuovi soggetti quanto alle pratiche che producono nuovi significati, valori e relazioni. È ripreso da Raymond Williams che distingue tra momenti culturali *dominanti* (la tradizione e lo *status quo*), *residuali* (si collocano a distanza ma sono parte del sistema dominante e servono a legittimare la relazione di dominio) ed *emergenti* (contengono elementi di dissenso implicito o esplicito). Cfr. R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 121-127.



nuovi soggetti tendono ad adottare forme discorsive e collaborative di curatela. In un processo che coinvolge la teoria e la pratica, tale approccio riprende il modello dei *cultural studies* intesi, con Stuart Hall, come “formazione discorsiva” nell’accezione data da Michel Foucault²⁷. L’ordine del discorso è, per Foucault, il frutto di procedure di esclusione, come la volontà di *verità*, l’*interdetto* e la *partizione* tra i discorsi che sono ammessi o meno a circolare nella società: “non è semplicemente ciò che traduce le lotte o i sistemi di dominazione, ma ciò per cui, attraverso cui, si lotta, il potere di cui si cerca di impadronirsi”²⁸. Le partizioni sono per il filosofo “arbitrarie in partenza”, storicamente date e regolate da un sistema di istituzioni che le impongono attraverso l’esercizio della violenza sistemica, materiale e simbolica.

Gli studi culturali prendono in considerazione la pluralità e la stratificazione dei discorsi, criticando proprio la presunta neutralità delle istituzioni. In questione, dunque, non è tanto la ragion d’essere delle biennali, ma quanto esse siano in grado di uscire dalla cornice nord-atlantica, per diventare spazi di possibilità per pratiche post-nazionali e post-identitarie in cui far emergere la pluralità. Athena Athanasiou afferma che, a fronte del cambio di paradigma che sposta l’attenzione dagli enunciati ai discorsi, dalle forme alle pratiche, questo tipo di curatela si trasforma in una interrogazione insieme teorica e politica, perché considera il sistema come un *apparato* che regola la relazione tra potere, conoscenza e soggettività – anche in questo caso nel solco della teoria del *dispositivo* di Foucault²⁹.

27 S. Hall, *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, in D. Morley, H.-H. Chen (eds.) *Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London-New York 1996, pp. 261-274.

28 M. Foucault (1971), *L’ordine del discorso e altri interventi*, trad. it. A. Fontana, M. Bertani, V. Zini, Einaudi, Torino 2004, p. 6.

29 A. Athanasiou, S. Scheick, *Formations of Political-Aesthetic Criticality: Decolonizing the Global in Times of Humanitarian Viewership*, in P. O’Neill, S. Sheikh, L. Steeds, M. Wilson (eds.), *Curating After the Global*, cit., pp. 71-94.



A. PELLINO
Immagini in movimento

Documenta11 E LA “COSTELLAZIONE POSTCOLONIALE”

Documenta11 di Okwui Enwezor si inserisce in questo scenario come una sorta di cesura. Riprendendo la nota metafora di Frantz Fanon, il curatore pensa la preparazione della mostra come a un momento di *tabula rasa* – necessaria per l’inizio di qualsiasi “decolonizzazione”³⁰. Nondimeno, è opportuno puntualizzare che l’espressione più appropriata per descrivere ciò che fa capo alle scelte di Enwezor non è tanto *decolonizzazione* quanto *decolonializzazione*. La nozione di decolonialità fa riferimento al pensiero che si esercita per cambiare la teoria e l’ordine delle idee che regolano i rapporti di potere, è un progetto epistemico che va oltre l’esperienza storica di emancipazione politica delle colonie³¹. La decolonialità è un “syncopated and jeopardized space-time”³² che consiste, con Rachele Borghi, nel “moltiplicare i luoghi di enunciazione” all’interno di territori disomogenei, alimentando una “costellazione di micro-politiche”³³. Nella fattispecie, il gesto di Enwezor è volto a superare il *modello cen-*

30 Cfr. *Decolonizing Art Institutions*, in “On Curating” n. 35, 2017.

31 Cfr. W. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity*, cit.; W. Mignolo, C. Walsh (eds.), *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Duke University Press, New York 2018. Per Mignolo l’opzione decoloniale e quella postcoloniale, pur essendo radicate in diverse genealogie di pensiero e pur seguendo percorsi diversi – la prima il colonialismo britannico (Egitto, India, Australia, Sud-Africa), il postmodernismo e il post-strutturalismo, la seconda il colonialismo ispano-portoghese e caraibico-sudamericano – vanno nella stessa direzione. Anche Gayatri S. Spivak ad esempio considera la ragione post-coloniale come spazio teorico e politico che non si colloca semplicemente “dopo” il colonialismo, ma – storicamente e geopoliticamente – “dopo” il post-coloniale, all’interno dello scenario della globalizzazione in cui la violenza epistemica del colonialismo continua a riproporsi sotto forme nuove. Cfr. G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* [1999], trad. it. A. D’Ottavio, Meltemi, Roma 2004.

32 G. Ascione, *Science and the Decolonization of Social Theory. Unthinking Modernity*, Palgrave Macmillan, London 2016, p. 144.

33 R. Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020, pp. 63-92.



tro-periferia³⁴ proprio dell'assetto coloniale del mondo, ormai inattuale nella dimensione globale di circolazione dei segni e dei simboli culturali, perché tanto il potere economico quanto quello politico delle istituzioni vi si manifesta in maniera discontinua, accelerata e a macchia di leopardo.

Nigeriano di nascita ma formatosi all'interno della scena culturale newyorkese degli anni Ottanta e Novanta, Enwezor asseconda questa *discontinuità* per mostrare le contraddizioni di un modello che non corrisponde più ai reali circuiti dell'arte contemporanea, e amplia il suo raggio d'azione con un'operazione di de-territorializzazione. Con i suoi co-curatori – Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya – organizza fra il 2001 e il 2002 cinque piattaforme di *public programs*, conferenze, workshop e *film screenings*, ognuna delle quali ha luogo in una località diversa.

Democracy Unrealized (Vienna – Berlino) propone una lettura critica dell'idea di democrazia, intesa come processo parziale e non del tutto compiuto, in quanto in una dimensione globale la sua versione occidentale e liberale ha mostrato evidenti limiti in termini di eguaglianza e giustizia sociale³⁵. *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* (New Delhi) affronta il concetto di “giustizia di transizione” – un campo di studi interdisciplinari sui crimini di Stato, la violenza sistemica e la violazione dei diritti umani nei regimi autoritari – e, conseguentemente, il senso della verità, della testimonianza e dei limiti della rappresentazione³⁶. *Creolité and*

34 Per una trattazione estesa dell'argomento cfr. C. Behnke, J. Burton, V. Knoll, U. Wuggenig (eds.), *Art in the Periphery of the Center*, Sternberg Press, Berlin 2015. Cfr. *Centres-Peripheries*, in “On Curating” n. 41, 2019; A. Gardner, C. Green, *Post-North? Documental1 and the Challenges on the “Global Exhibition”*, in “On Curating” – The documenta Issue, n. 33 – 2017, pp.109-121.

35 O. Enwezor et al. (eds.), *Democracy Unrealized: Documental1 Platform 1*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.

36 O. Enwezor et al. (eds.), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documental1 Platform 2*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.



A. PELLINO
Immagini in movimento

Creolization (St. Lucia – Piccole Antille) mette in luce i limiti delle teorie del meticciato e del multiculturalismo, proponendo una nuova filosofia politica dell'Altro basata sulla teoria letteraria franco-caraibica della *créolité* volta a superare le narrazioni basate sull'opposizione centro-periferia a favore del policentrismo che contraddistingue la cultura creola³⁷. *Under Siege: Four African Cities – Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* è un focus sullo sviluppo urbano di quattro città africane all'interno della dimensione postcoloniale, nei cui interstizi si formano zone di resistenza basate su economie di sussistenza e relazioni solidali³⁸. Ciascuna piattaforma è accompagnata da una pubblicazione con i contributi di vari intellettuali – fra cui Stuart Hall, Chantal Mouffe, Iain Chambers, Oliver Marchart, Michael Hardt e Antonio Negri, Homi K. Bhabha, Ernesto Laclau, Derek Walcott, Jan Bernabé – chiamati a confrontarsi sui diversi temi in una strategia di coinvolgimento interdisciplinare della teoria nella pratica volta a riorientare le scelte artistiche e curatoriali. In *Documenta11* la critica culturale postcoloniale e decoloniale diventa dunque un'operazione critica condotta all'interno dell'istituzione stessa, con un movimento centrifugo che ne slabbra le consuete griglie spazio-temporali, ben oltre i classici cento giorni espositivi nel cuore della vecchia Europa.

La quinta e ultima piattaforma, *Exhibition*, ha luogo a Kassel: sulla falsariga della *de-territorializzazione* praticata nelle prime quattro piattaforme, la mostra si gioca su un doppio effetto di *dislocazione*. Il primo è quello legato alla scelta di sedi espositive non convenzionali – come ad esempio la vecchia stazione dei treni o un tipico *imbiss* tedesco gestito da turchi – ovvero spazi di vita in cui vanno quotidianamente in scena tutti gli effetti collaterali della globalizzazione: migrazioni, razzismo, subordinazione di classe e di genere, sfruttamento del lavoro minorile

37 O. Enwezor et al. (eds.), *Créolité and Creolization: Documenta 11 Platform 3*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.

38 O. Enwezor et al. (eds.) *Under Siege: Four African Cities-Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta11 Platform 4*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002.



e del sesso, privatizzazione dei sistemi educativi e formativi. Il secondo invece consiste nella *de-regolamentazione* della mostra come medium. Questa non è il risultato o la summa delle piattaforme precedenti, tanto che non vi è alcuna divisione in sezioni a esse corrispondenti, ma mantiene un'autonomia che affronta un ulteriore aspetto dell'egemonia culturale nord-atlantica: il *white cube* quale epitome del modernismo occidentale, su cui tornerò a breve.

(Ri)pensare l'istituzione e pensare attraverso l'istituzione³⁹ è uno dei temi più dibattuti del contemporaneo perché ne interroga la legittimità e mette in discussione l'idea dell'autonomia dell'arte e i canoni estetici su cui essa si fonda. Questo fenomeno riconosciuto come *new institutionalism*⁴⁰ si intreccia sovente con le teorie critiche che mettono al centro le soggettività *emergenti*: postcoloniali/decoloniali, femministe e *queer*. Nella fattispecie, il nuovo istituzionalismo proposto da *Documenta11* volge lo sguardo verso le macro-dinamiche della relazione tra identità culturale, circuiti della conoscenza globale e regimi spettatoriali. Facendo seguito alla traiettoria indicata da Catherine David⁴¹ – curatrice di *documenta X* dove si era già impegnata nell'espone le omissioni della storia dell'arte occidentale in una prospettiva

39 P. O'Neill, *How Institutions Think*, cit.

40 J. Ekeberg, *New Institutionalism*, Office for Contemporary Art Norway, Oslo 2003. Cfr. J. Voorhies (ed.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, cit.; C. Bishop, *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, London 2013; *Institution as a Medium. Curating as an Institutional Critique?*, in "On Curating" n. 8, 2011; n. 13, 2012.

41 La decima edizione di *documenta* (1997) non solo è la prima curata da una donna, ma inaugura anche una pratica collaborativa e discorsiva che ruota attorno all'organizzazione di *lectures*, progetti editoriali, eventi, *performances* e *screenings*. David trasforma il "Museum of 100 Days" di Bode in un museo dei "100 Days -100 Guests", una mostra il cui quid sta nella durata e nel fatto di ospitare eventi oltre che opere, e dove finanche il catalogo è usato come spazio discorsivo oltre la consueta funzione di documentazione. Cfr. "Retrospective: *documenta X*, 21 June –28 September 1997", <https://bit.ly/3fxFoux>, ultimo accesso 30/07/2020.



A. PELLINO
Immagini in movimento

post-nazionale – Enwezor non esclude la mostra ma mette in discussione la centralità dell'esposizione come unico esito della produzione artistica. La mostra viene de-strutturata e convertita in *locus discorsivo* in cui “performare” la teoria, nella sfera pubblica espansa e a-centrica della cosiddetta “costellazione postcoloniale”: “The project of Documenta11 was conceived not as an exhibition, but as a constellation of public spheres. [...] in the domain of the discursive rather than of the museological”⁴².

DE-TERRITORIALIZZAZIONE ED ESERCIZI DI CRÉOLITÉ

Questo movimento centrifugo esprime lo stato di “transizione permanente” proprio delle pratiche contemporanee caratterizzate da flussi massicci di immagini e simboli culturali. Al loro interno, secondo Enwezor, i processi di creolizzazione non solo incontrano i circuiti del capitale globale, ma ne diventano il “contrappunto culturale” più forte. Infatti, mentre la globalizzazione tende all'omogeneità culturale e al consolidamento di un immaginario che ha bisogno di mostrarsi immediatamente leggibile affinché le merci possano circolare senza ostacoli, la creolizzazione spinge verso la differenza e la dispersione, e richiede un processo di riadattamento continuo.

De-territorializzazione e creolizzazione rappresentano dunque un momento di *détournement* all'interno della sfera egemonica occidentale necessario per esercitare il capitale simbolico della differenza culturale. Partendo dal presupposto che ogni produzione culturale è insieme situata e mobile nella misura in cui i suoi sviluppi non si limitano all'ambito locale⁴³, *Documenta11* tenta

42 O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5: Exhibition*, catalogue (11th: 2002, Museum Fridericianum, Kassel), Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, p. 54. Cfr. O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation. Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in O. Enwezor, N. Condee, T. Smith (eds.), *Antinomies. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, New York 2008, pp. 207-234.

43 Sul rapporto tra locale e globale, per cui i soggetti sono sì situati (*located*) ma anche orientati (*oriented*), e dotati di *agencies* multi-



di fare i conti con lo specifico socio-culturale dei territori *eccentrici* chiamandoli direttamente in causa. Enwezor prende così le distanze da tutti quegli interventi curatoriali che, nonostante le intenzioni, hanno continuato a lavorare nel riflesso compiaciuto del discorso storiografico tradizionale, replicando la “pantomima del moderno opposto al primitivo”⁴⁴. Il curatore critica in particolare mostre come *Primitivism and Modern Art: Affinities of the Tribal and the Modern* (MoMa, New York 1984-85) e *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, Parigi 1989), così come i criteri museologici adottati dalla Tate Modern di Londra all’inizio degli anni 2000. Le considera operazioni “furbamente multiculturali”, mere risposte di convenienza alle critiche dell’autorità occidentale e alle richieste di rappresentanza e inclusività nel discorso artistico⁴⁵.

Nel suo saggio dedicato ai *luoghi della cultura* di fine millennio Homi Bhabha – a cui Enwezor fa esplicito riferimento nel catalogo della mostra – si interroga sulle dinamiche che presiedono alla loro individuazione, considerandoli non solo come spazi fisici ma ponendo innanzitutto la questione del rapporto tra i soggetti e le istituzioni⁴⁶. Lo spazio della cultura non è riducibile all’idea di spazio fisico, ma assume un’accezione più ampia. È uno stato eccentrico di contingenza – programmaticamente problematico – in cui è possibile rilevare il mancato accordo di senso tra segno e simbolo, ovvero tra la specificità culturale di particolari contesti e la produzione simbolica che migra in maniera fluida seguendo i circuiti transnazionali del capitale globale. La “condizione post-

ple all’interno di zone interstiziali di contatto, si veda M. Kwon, *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002; L. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New Press, New York 1997.

44 O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation*. cit.

45 Per un approfondimento sulle criticità di questo approccio si veda in particolare l’intervista di B. Buchloh a J.-H. Martin (curatore di *Magiciens de la Terre*), *The Whole Earth Show: an Interview with Jean-Hubert Martin*, in L. Steeds (ed.) *Making Art Global (part 2): Magiciens de la terre, 1989*, Afterall, London 2013.

46 H. Bhabha, *I luoghi della cultura* [1994], *Meltemi*, trad. it. A. Perri, Roma 2001.



A. PELLINO
Immagini in movimento

coloniale”, per Bhabha, rende consapevoli del carattere costruito della cultura e dell’invenzione della tradizione, consentendo così di contestare la normalizzazione dell’alterità. L’alterità va oltre la rappresentazione, perché si colloca nei momenti intermedi della catena dei significati, opera fuori dal testo o fra le righe, nell’aneddoto e nel *petit récit* di Barthes, nei segni apparentemente privi di significato. I luoghi della cultura sono dunque fuori dalla dialettica centro-periferia, tanto nelle ex colonie, quanto all’interno della stessa metropoli occidentale, ovvero nel *sotto-testo / sottosuolo* dell’alterità che ha attraversato la modernità in maniera carsica, per essere riconosciuta nella sua forza significativa solo al volgere del XX secolo.

In un momento storico di forti “transizioni e frizioni politiche” e di “consolidamento istituzionale globale” di *documenta*, Enwezor sceglie di fare i conti con gli spettri del presente, gli stessi che hanno infestato il modernismo e le sue gemmazioni post-moderne⁴⁷. In questo modo il curatore affronta la questione dell’“imbarazzo” – *predicament*⁴⁸ – dell’arte contemporanea, dovuto proprio alla problematicità del rapporto tra le pratiche artistiche e la globalizzazione culturale, l’approccio storiografico e quello culturale, la lettura teleologica dell’arte e le sue dimenticanze.

RILOCAZIONE: *WHITE CUBE* E *BLACK BOX*

In questa operazione di de-territorializzazione Enwezor si spinge al punto da ristrutturare la mostra stessa attorno alla forma del *black box*, ponendolo in esplicita contrapposizione con il *white cube* quale epitome del modernismo occidentale. L’interesse del curatore per il *black box* è privo delle implicazioni

47 O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5*, cit.

48 Enwezor non è l’unico a porla in questi termini: cfr. *The Predicament of Contemporary Art*, in H. Foster, R. Krauss, Y.-A. Bois, B. Buchloh, D. Joselit, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, New York 2004, pp. 671-679.





Le forme del simbolo

teoriche che esso ha avuto per i *film studies*⁴⁹. Ciò che assume rilevanza per Enwezor è che nel *black box* si materializza l'*Oltre* di Bhabha, il *terzo spazio* interstiziale, differenziale e performativo che destabilizza i protocolli del *white cube* tra “regolamentazione e negoziazione”⁵⁰. Illuminante, a tal proposito, è lo scambio tra George Baker e Hal Foster all’interno di una tavola rotonda dedicata all’immagine in movimento nell’arte contemporanea:

Baker: [...] The most interesting artists working with film are specifically working out of a geographical relationship of peripherality to Hollywood, for example, people like Stan Douglas in Vancouver, or William Kentridge in Johannesburg, or Eija-Liisa Ahtila in Finland. And when the artist in fact comes out of L.A., such as Paul Sietsema or Sharon Lockhart, they take their camera to Paris or to Japan or to South America. This links back to the question of the most recent Documenta, Okwui Enwezor’s *Documenta11*, and its thorough investment in the projected image. There’s a connection here between...

Foster: The peripheral and the projected?

Baker: Yes. One of the most interesting uses of the projected image now is to disidentify with commercial, Hollywood cinema, and to somehow reconnect to and explore legacies within film that are outside of the Hollywood or the mass-cultural.⁵¹

Quest’idea dell’incontro tra le prospettive culturali “periferiche” e l’installazione delle immagini in movimento chiarisce la scelta di Enwezor di assumere il *black box* come tattica e tecnica

49 Per una disamina delle questioni metodologiche e definitorie poste dall’incontro tra *black box* e *white cube* cfr. F. Federici, *Cinema Esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, cit.. Si veda anche C. G. Saba, *Extended Cinema. The Performative Power of Cinema in Installation Practices*, in “Cinéma & Cie, International Film Studies Journal”, n. 20, 2013; C. G. Saba, C. Poian (eds.), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Udine 2007.

50 H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 304.

51 M. Turvey, H. Foster, C. Iles, G. Baker, M. Buckingham, A. McCall, *Round Table: The Projected Image in Contemporary Art*, in “October”, Vol. 104, 2003, The MIT Press, Cambridge, pp. 71-96.





A. PELLINO
Immagini in movimento

culturale al servizio delle istanze *eccentriche* della critica post-coloniale, stabilendo quasi una sorta di esclusione reciproca – più simbolica che materiale – tra *white cube* e *black box*. Da questo punto di vista il *white cube* viene interpretato come dispositivo funzionale all’assimilazione normalizzate dell’Altro sulla falsariga del primitivismo modernista⁵², ovvero come lo strumento anestetizzante (ma operativo sul piano simbolico) dell’astrazione dell’arte dal suo contesto, lo sfondo ideale, bianco, immacolato e quasi mistico, per l’opera che si vuole autonoma, al riparo dal reale, fuori dal tempo e smemorata⁵³. Da tutt’altra prospettiva, il *white cube* ha assunto la funzione di spazio liberatorio ma protetto, nonché occasione di rinvigorismento per il cinema in un momento di trasformazione del medium e sullo sfondo della convergenza digitale⁵⁴. Studiosi come Francesco Casetti e Thomas Elsaesser ad esempio, hanno salutato con favore la rilocalizzazione del cinema nello spazio espositivo⁵⁵. I *film studies* hanno valorizzato l’idea seduttiva della libertà spettatoriale all’interno della mostra, contrapponendola a quella disciplinare imposta dallo spazio chiuso e buio del *movie theatre* che pone lo spettatore in una sorta di “cattività”⁵⁶. Viceversa, dalla prospettiva degli *exhi-*

-
- 52 Sul rapporto tra modernismo e primitivismo cfr. J. Clifford [1988], *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, trad. it. M. Marchetti, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- 53 Cfr. B. O’Doherty, *Inside the White Cube*. cit.; E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 39-42; D. Crimp, *On the Museum’s Ruins*, in “October”, n. 13, 1980, The MIT Press, Cambridge, pp. 41-57.
- 54 H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press 2006.
- 55 T. Elsaesser, *Is a Factory a Museum?*, in “The Journal of Cinema and Media”, Wayne State University Press, Vol. 60, n. 1, 2019, pp. 42-52. F. Casetti, *La galassia Lumière*, cit.; id, *La questione del dispositivo*, in “Fata Morgana”, n. 20, 2013.
- 56 L’idea della “cattività” spettatoriale è stata introdotta innanzitutto da Jean-Louis Baudry negli anni Settanta e poi ripresa da vari studiosi. J.-L. Baudry (1970), trad. A. Williams, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in “Film Quarterly”, Vol. 28, n. 2, 1974-1975, University of California Press, pp. 39-47.



bition studies, autori come Claire Bishop e Boris Groys hanno riconosciuto la medesima funzione al *black box*, interpretando la mobilità dello spettatore all'interno dell'installazione cinematografica come un elemento di emancipazione da una visione classica più contemplativa, ma sulla scia di un generale decentramento minimalista del punto di vista – che libera la percezione spostando lo sguardo dai limiti della cornice a quelli più aperti e dinamici dello spazio espositivo⁵⁷.

Nondimeno, tentare di stabilire un ordine di precedenza o di causalità rischia di ridurre la complessità di questo incontro tra il cinema e l'arte contemporanea⁵⁸. Bisogna tener presente infatti, che lungi dal funzionare come un mero nuovo contenitore per il cinema, il *white cube* è anch'esso, d'accordo con Erika Balsom, innanzitutto un dispositivo⁵⁹. In quanto tale ha una sua storia e riflette una cornice istituzionale, i protocolli e le pratiche a essa associate, nonché un'ideologia che può produrre mistificazione. Balsom afferma:

57 C. Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, 2005. B. Groys, *The Topology of Contemporary Art*, in O. Enwezor, N. Condee, T. Smith (eds.), *Antinomies*, cit., pp. 71-80. Cfr. B. Groys, *Politics of Installation*, Journal #02, 2009, <https://bit.ly/3gY17P8>, ultimo accesso 30/07/2020; M. Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", Summer 1967.

58 Per una ricognizione sulla cosiddetta "*querelle des dispositifs*" cfr. P. Dubois, F. Monvoisin, E. Biserna (eds.), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Udine 2010; R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012; F. Casetti, *La questione del dispositivo*, cit. Cfr. anche F. Federici, *Cinema Esposto*, cit.; M. De Rosa, *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, Postmedia, Milano 2013, pp. 127-150.

59 Il modello del dispositivo è stato ampiamente utilizzato anche negli *exhibition studies*. Cfr. J. Myers-Szupinska, *Exhibitions as Apparatus*, in J. Hoffmann, J. Myers-Szupinska, L. Glass (eds.), *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making: The First Six Years*, Artbook D.A.P., New York 2017, pp. 16-23; F. Bovier, A. Mey (eds.), *Exhibiting the Moving Image*, cit.; A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*, University of Chicago Press 2014.



A. PELLINO
Immagini in movimento

As Gilles Deleuze has shown, a system of control based in principles of mobility and circulation has superseded discipline and its reliance on confinement as the contemporary diagram of power. We have moved from a centralized exercise of power to a highly flexible and fragmented form of power linked to data flows and an abolition of interior/exterior distinctions. This diagram of power is marked by a generalized crisis in the enclosures that marked disciplinary power, and the museum is no exception.⁶⁰

Anche Hito Steyerl non riconosce alla mobilità propria dell'esperienza filmica nello spazio espositivo una funzione emancipatoria, anzi, rimprovera al museo e alle grandi mostre come *documenta* il fatto di tradire la durata cinematografica. Nella fattispecie l'artista considera proprio *Documenta11* un caso limite, in quanto espone una quantità eccessiva di immagini in movimento che nessuno spettatore riuscirebbe a vedere nella sua interezza. Per Steyerl dunque, anche se lo spazio espositivo è un luogo protetto per il cinema rilocato, rimane uno stato d'eccezione e non ne realizza l'utopia politica e comunitaria, in quanto l'installazione cinematografica così concepita si rivolge a una moltitudine frammentata di spettatori e impedisce la formazione di un corpo sociale sollecitato dall'esperienza della visione⁶¹.

IL CINEMATICO COME "KEY MODE" DELLA SOGGETTIVITÀ CONTEMPORANEA

Ciononostante, se da una parte questa posizione appare condivisibile, dall'altra vi si potrebbe obiettare, con Elsaesser, che essa riflette l'adozione di un modello spettatoriale classico proprio del cinema narrativo. Lo studioso si chiede: "Who determines the time, the location, and the kind of attention appropriate to a film

60 E. Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, cit., p. 51.

61 L'artista fa riferimento in particolare alle esperienze di visione comunitaria del *Terzo Cinema*. H. Steyerl, *Is a Museum a Factory?*, in B. von Bismarck, J. Schaffaff, T. Weski (eds.), *Cultures of the Curatorial*, Sternberg Press, Berlin 2013, pp. 319-332.





Le forme del simbolo

once it enters the art space?”⁶². Per Elsaesser il vero dilemma dell’incontro problematico tra questi due *dispositifs*, il cinema e la mostra, è il fatto di creare un ibrido che propone un’esperienza della durata nello spazio – del *tempo spazializzato*⁶³. Infatti, la causa che determina l’emancipazione spettatoriale, ancora d’accordo con Balsom, non può essere ricondotta esclusivamente né alla mobilità fisica – quindi all’architettura dello spazio e alla meccanica della visione o del movimento –, né alla durata in sé. L’evento filmico nello spazio espositivo è piuttosto il frutto della convergenza di diversi elementi che ne fanno un’esperienza situata e impossibile da teorizzare in maniera definitiva. Il *black box* infatti si riversa nel *white cube* producendo una sorta di innesto incrociato tra i due apparati, un *assemblage* che richiede una negoziazione continua dando luogo a un ampio ventaglio di possibilità fisiche ed espressive. A queste corrisponde una altrettanto diversificata risposta spettatoriale, che è a sua volta condizionata dal contesto.

Proprio su questo punto pone l’accento Mark Nash, co-curatore di Enwezor per la sezione dedicata alle opere filmiche. Consapevole della natura problematica della diffusa presenza dell’immagine in movimento all’interno delle grandi mostre, Nash sostiene che il *cinematic* è un “*key mode*” nella formazione della soggettività contemporanea⁶⁴. Nei trent’anni che hanno preceduto *Documenta11* il film e il video d’artista si è affermato come uno dei discorsi dominanti dell’arte contem-

62 T. Elsaesser, *Is a Factory a Museum?*, in “The Journal of Cinema and Media”, Wayne State University Press, Vol. 60, n. 1 2019, pp. 42-52. Cfr. Id., *Ingmar Bergman in the Museum? Thresholds, Limits, Conditions of Possibility*, in “Journal of Aesthetics & Culture”, n.1, 2009 <https://bit.ly/32jsGMf>, ultimo accesso 30/07/2020.

63 Cfr. A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (eds.), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis, Milano-Udine 2017. S. Lischi, *Film da percorrere: l’installazione “cinematografata”*, in “Predella. Journal of Visual Arts”, <https://bit.ly/32kFulm>, ultimo accesso 30/07/2020.

64 M. Nash, *Art and Cinema. Some Critical Reflections*, in O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11, Platform 5*, cit., pp. 129-136.





poranea, rimettendo in scena e riconfigurando le pratiche del cinema sperimentale e d'avanguardia, quelle della narrativa hollywoodiana e del documentario, quelle legate agli archivi del XX secolo, nonché quelle artistiche e curatoriali *tout court*⁶⁵. Nella fattispecie, la selezione dei film-installazione all'interno di *Documenta II* risente delle questioni poste a metà degli anni Ottanta dalla teoria culturale in Gran Bretagna⁶⁶, il

65 Si riportano di seguito gli artisti e i titoli delle opere in ordine alfabetico: Eija-Liisa Ahtila (*The House*, 2002); Chantal Akerman (*From the Other Side*, 2002); G. A. Ancelovici – Colectivo Cine Ojo (*Memoirs of an Everyday War*, 1986); Michael Ashkin (*Proof Range*, 1999); Kutlug Ataman (*Semiha B. Unplugged*, 1997; *Never my Soul*, 2001; *The 4 Seasons of Veronica Read*, 2002); The Atlas Group (*The Operator #17 file: I Think it Would be Better if you Could Weep*, 2000; *Hostage: The Bachar Tapes*, 2001); Black Audio Film Collective (*Handsworth Song*, 1986); Pavel Braila (*Shoes for Europe*, 2001); James Coleman (*Photograph*, 1998-99); Stan Douglas (*Win, Place our Show*, 1999; *Le Détroit*, 2000); Park Fiction (*Hamburg Dialog – That's Gentrification*, 2001); Yang Fudong (*The Strange Heaven*, 1997); Douglas Gordon (*Left Is Right and Right Is Wrong and Left Is Wrong and Right Is Right*, 1999); Pierre Huyghe (*Les Grands Ensembles*, 1994-2001; *Atari Light*, 1999; *The Third Memory*, 2000; *No Ghost Just a Shell*, 2000; *Interludes*, 2001; *Lighting Prototype*, 2001; *One Millions Kingdoms*, 2001); Igloolik Isuma Productions (*Our Land*, 1995); Sanja Ivekovic (*Personal Cuts*, 1982); Isaac Julien (*Trussed*, 1996; *Vagabondia*, 2000); William Kentridge (*Confessions*, 2001); Joan van der Keuken (*Eye Above the Well*, 1988); Svetlana & Igor Kopystiansky (*Flow*, 2002); Steve McQueen (*Exodus*, 1992-97; *Current*, 1999; *Prey*, 1999; *Girls, Tricky*, 2001; *Now*, 2002); Jonas Mekas (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000); Feng Mengbo (*Q4U*, 2001-02); Trihn Mihn-Ha (*Naked Spaces: Living is Round*, 1985; *The Fourth Dimension*, 2001); Shirin Neshat (*The Shadow Under the Web*, 1997; *Soliloquy Series*, 1999; *Possessed*, 2001); Ulrike Ottinger (*Ticket of No Return*, 1979; *Freak Orlando*, 1981); Pere Portabella (*Warsaw Bridge*, 1989); Seifollah Samadian (*The White Station*, 1999); Eyal Sivan (*Itsembatsemba, Rwanda, One Genocide Later*, 1996); Jean-Marie Teno (*A Trip to the Country*, 2000).

66 Cfr. M. Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli 2010; S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Meltemi, Roma 2016; D. Morley, K.-H. Chen (eds.), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, cit..



cui merito è stato innanzitutto quello di politicizzare la teoria e di superare l'idea di uno spettatore inteso come un soggetto universale, disincarnato e fuori dalla storia⁶⁷. Questo approccio trova riscontro nel fatto che, se il discorso critico sul *white cube* ha tendenzialmente posto l'accento sullo spazio all'interno di un regime spettatoriale basato sull'occhio disincarnato, quello sul *black box* ha interrogato lo sguardo situato e il corpo cinematografico anche nella sua dimensione pre-cognitiva e affettiva⁶⁸, interpretando l'esperienza cinematografica come un fatto *emotivo* e materiale. Giuliana Bruno la considera una questione di "*public intimacy*":

as the art historian Aby Warburg recognized at the very threshold of the cinematic age, the museum is a place where "the figurative language of gestures... compels one to relive the experience of human emotion... the representation of life in motion". Conceived by Warburg as a *Mnemosyne Atlas*, this modern museum became a new kind of space: a multiscreen theater of (re)collection. An intimate public screen. A museum of emotion pictures.⁶⁹

In questo itinerario visuale e psicogeografico collettivo l'immagine-in-movimento mobilita sia i simboli e gli stereotipi culturali, sia tutto l'apparato sensorio dello spettatore, operando tanto sul piano della rappresentazione quanto su quello degli affetti. L'approccio più utile per leggere la complessità dell'espe-

67 M. Nash, *Art and Cinema. Some Critical Reflections*, in O. Enwezor et al. (eds.), *Documenta11 Platform 5*, cit., pp. 129-136.

68 Cfr. *Performing Body, Projecting Screen*, in "Anglistica AION: An Interdisciplinary Journal", Istituto Universitario Orientale, n. 11. 1-2, Napoli 2007. Sul ruolo degli affetti nei processi di "costruzione della mente culturale" cfr. A. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano 2018.

69 G. Bruno, *Cinema, Museum and the Art of Projection*, in A. Bordina, V. Estremo, F. Federici (eds.), *Extended Temporalities*, cit., pp. 17-39. Della stessa autrice cfr. anche *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan&Levi, Milano 2016 (2014) e *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura, cinema*, Johan&Levi, Milano 2015 (2002).



A. PELLINO
Immagini in movimento

rienza filmica all'interno della mostra è, a mio avviso, quello che coniuga l'idea del tempo spazializzato con quella del film, con Barbara Grespi, "come luogo degli ambienti affettivizzati"⁷⁰. Nel considerare l'immagine in movimento come gesto – cinematografico, filmico e filmato – l'analisi di Grespi offre, ad esempio, un ampio e puntuale repertorio di argomenti a sostegno dell'idea di una reciproca continuità tra corpo/gesto e immagine, espressa all'inizio di questo saggio attraverso le parole di Didi-Huberman e Belting. L'idea di un *continuum* tra corpi e immagini all'interno di un ambiente mediale esprime la complessità delle forme spettatoriali basate sull'*embodiment*⁷¹ dell'esperienza estetica, ovverosia non ridotte esclusivamente ai processi razionali della ragione universale – che la critica postcoloniale considera l'origine della "violenza epistemica" dell'occidente, nelle forme dell'orientalismo, dell'esotico e del primitivo⁷².

In questo senso la discorsività della visione schermica incontra le istanze della critica postcoloniale e del pensiero decoloniale e abilita i processi di soggettivazione, non tanto o non solo in virtù della sua mobilità, quanto nell'interazione tra il corpo individuale (fenomenologico), quello sociale (la rappresentazione incorporata del mondo) e quello politico (l'istituzione)⁷³. Nel ca-

70 B. Grespi, *Figure del corpo. Gesto e Immagine in movimento*, Meltemi, Milano 2019. A partire dagli anni Novanta lo studio sul ruolo degli affetti nell'esperienza filmica ha seguito una doppia linea di matrice ora fenomenologia ora deleziana. Oltre alla già citata Bruno si veda anche J. Barker, *The Tactile Eye*, University of California Press, 2009; E. del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh University Press, 2008; L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, New York 2000; V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.

71 C. Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures Producing Culture*, Harvard University Press, Cambridge-London 2009.

72 G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, cit.

73 La ripartizione/articolazione dei corpi e le loro interazioni è stata messa a punto dall'antropologa medica Nancy Scheper Hughes, per





Le forme del simbolo

so di *documenta* questo avviene a partire dal tempo-spazializzato e affettivizzato dell'immagine in movimento e all'interno di uno spazio interstiziale, uno spazio di *attraversamento* necessario al *divenire soggetto* e a deregolamentare la ferma assertività del canone nord-atlantico.



la quale essa “è tesa alla comprensione del processo per cui il corpo agisce sia come dispositivo sul quale si incarnano le norme sociali, sia come *display* sul quale possono essere messe in scena le contraddizioni sociali e politiche, e anche come luogo di riflessività, di resistenza e di creatività”. G. Grechi, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, prefazione di I. Chambers, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp.17-69.

