



Citation: M. Di Paola (2022) Immagine, con(testo) e performatività tecnologica. Joan Jonas, Krzysztof Wodiczko e Antoni Muntadas. *Aisthesis* 15(1): 149-160. doi: 10.36253/Aisthesis-13327

Copyright: © 2022 M. Di Paola. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Immagine, con(testo) e performatività tecnologica. Joan Jonas, Krzysztof Wodiczko e Antoni Muntadas

MODESTA DI PAOLA
Universidad de Málaga
modestadipaola@uma.es

Abstract. The main theme exposed in this article is articulated on the centrality that the new media have assumed in the academic research of contemporary art theory. The case studies analyzed derive from a direct knowledge of the experiments conducted at the Comparative Media Studies, the Media Lab and the Program in Art, Culture, and Technology (ACT) of the Massachusetts Institute of Technology (MIT), one of the state-of-the-art institutions on contemporary debate that sees new media and artistic creativity relating in a single field of research. Some of the visual artists examined here were members of the MIT community, contributing not only to the prestige of the institution, but also to a paradigm shift in the method by which a work of art is created, designed and perceived. Joan Jonas, New York artist and lecturer emeritus at ACT, has conducted avant-garde visual experiments aimed at combining the relationship between language and image, always using new performatic and digital aesthetics with which to narrate her personal visions. The artists Krzysztof Wodiczko and Antoni Muntadas, for over forty years at ACT have dedicated part of their research to the analysis of the interrelation between technology, artistic languages and social communication. Their artistic production stems from the use of new technologies that make it possible to overlap between literary and visual codes, thus proposing an alternative to the long tradition that separates the arts relegating them to autonomous practices.

Keywords: Performativity, Contamination, New media, Image/text.

INTRODUZIONE

Nel libro *Critical Terms for Media Studies*, W.J.T. Mitchell e Mark B.H. Hansen introducono la questione dei *new media* con la nota frase formulata dallo scienziato tedesco Friedrich Kittler: «*media determine our situation*» (Mitchell, Hansen [2010]: VII)¹. Seguendo in linea generale l'idea che i media costituiscano la base infrastrutturale e la condizione quasi-trascendentale per l'esperienza, Kittler

¹ Gli autori si riferiscono al noto libro di Friedrich Kittler *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1986).

aveva considerato i media come un tema centrale per la comprensione della nostra contemporaneità (ibidem). A loro volta, Mitchell e Hansen hanno sostenuto che i media non possono più essere considerati subordinati o semplicemente complementari alle informazioni che esse comunicano, piuttosto rappresentano un tipico centrale della ricerca su temi sociali e culturali. Questo ricorso concettuale costituisce l'intuizione che motiva lo studio dei media non solo nel campo della comunicazione e delle politiche dell'informazione, ma in vari ambiti disciplinari e interdisciplinari della cultura, quali il materialismo antropologico, gli studi comparativi, le scienze sociali, la teoria dell'arte contemporanea, l'estetica e i *cultural visual studies*. Per tale motivo, l'influenza delle tecnologie sulla società, sulla formazione delle identità e sulla riconfigurazione della creatività è un tema centrale di ricerca accademica condotta in diversi dipartimenti universitari di tutto il mondo, tra cui il *Comparative Media Studies* del Massachusetts Institute of Technology (MIT) e il *Literature, Communication, and Culture* del Georgia Tech.

Gli intrecci e le contaminazioni tra le arti, la scienza e la letteratura, hanno motivato Mitchell e Hansen a individuare alcuni "termini critici" con cui designare concettualmente importanti intuizioni nate dalle sperimentazioni creative attuali. Tali contaminazioni, oltre a fomentare un'alleanza alternativa tra le arti, hanno cambiato la maniera convenzionale di intendere e contemplare la creazione artistica. Mitchell e Hansen nel libro sopra citato, hanno individuato all'interno di tre principali agende disciplinari – *aesthetics, technology, society* – alcuni termini critici che, se ben introdotti all'interno di un discorso teorico-estetico, orientano la riflessione teorica sulla condizione dell'arte contemporanea e sull'inevitabile rottura che alcune forme artistiche hanno stabilito tra il passato e il presente, tra l'autonomia del linguaggio dell'arte visiva e l'intermedialità dei linguaggi artistici contemporanei. Sotto l'agenda *aesthetics* si annoverano, per esempio, parole quali "arte", "corpo", "immagine", "materialità", "tempo e spazio"; in *technology* si enumera "comunicazione", "cibernetica", "new media", "tecnologia"; e infine in *society*

si includono "scambio", "linguaggio", "mass media" e "scrittura" (cfr. Mitchell, Hansen [2010]: VXIII). Da questo schema generico di termini possiamo stabilire non soltanto i temi della ricerca condotta dai *media studies*, ma anche quelli centrali nell'ambito dell'estetica e la teoria dell'arte contemporanea, sempre più legati al contesto tecnologico e sociale che le alimentano concettualmente ed empiricamente. Inoltre, com'è facile da intuire, il linguaggio dell'arte si è arricchito grazie alla lettura incrociata di questi termini (per esempio il corpo, la materialità, i *new media*, la scrittura, l'immagine), rendendo necessarie nuove metodologie e nuovi approcci interpretativi, per comprenderne appieno la carica osmotica che le arti hanno assunto negli ultimi decenni. I *new media*, tra l'altro, hanno arricchito anche le prassi discorsive intorno alla figura nascente del "pubblico/lettore" delle opere d'arte, sempre più legate alla scrittura e alla performatività delle immagini offerta dai mezzi tecnologici. Il pubblico, oltre ad essere in grado di interagire con l'opera e trasformarla, è anche in condizione di leggerla grazie alla sovrapposizione del testo e dell'immagine in un unico *medium*, per cui la relazione tra artista, opera d'arte e pubblico/lettore diviene performativa, spontanea e spesso casuale.

La relazione che l'arte tesse con i *new media* (video, digitalizzazione, realtà aumentata, laser, etc.), soprattutto con i «media dell'era elettronica» (Popper [1993]) ha moltiplicato in modo esponenziale le pratiche artistiche, obbligandoci a parlare di una nuova materialità dell'opera. Nello stesso tempo ci ha indotto a riflettere sul rapporto che si stabilisce tra artisti e scienziati, e soprattutto sul comportamento che il pubblico assume dinanzi a un'opera d'arte sempre più legata a supporti digitali e sull'interattività². Il pubblico dell'era elettronica, secondo Popper, è un utilizzatore dei sistemi

² Nel 2005, in occasione del 93esimo congresso realizzato dal College Art Association di Atlanta (CAA) si sono discussi i temi della relazione tra arte, scienza e tecnologia. Una selezione dei papers presentati durante il Convegno, intitolato *Hybridity: Arts, Sciences and Cultural Effects*, sono stati pubblicati sulla rivista *Leonardo*, Vol. 39, No 2, 2006.

intelligenti, per cui non si limita a contemplare l'opera d'arte quanto piuttosto è propenso all'intervento diretto e alla partecipazione attiva. Il pubblico, quindi non più lo spettatore, è in grado di attivare l'opera con un atto performativo, iniziarla e terminarla con un gesto, condurla e gestirla secondo decisioni volontarie. Con il termine «interazione – afferma Popper – diamo quindi un ruolo fondamentale allo spettatore, poiché grazie alle nuove tecnologie l'artista è in condizione di poter creare situazioni in cui l'opera d'arte reagisce (o risponde) alle azioni (o domande) dell'utilizzatore» (Popper [1993]: 8).

Non sorprende quindi che Mitchell, uno dei massimi esponenti sul dibattito delle pratiche culturali visuali e interartistiche, abbia citato proprio il MIT come modello di istituzione all'avanguardia sulle ricerche artistiche che s'interconnettono alle scienze e ai *new media*. Artisti come Joan Jonas, Krzysztof Wodiczko e Antoni Muntadas interessandosi all'articolazione tra parola, immagine e uso delle tecnologie digitali nella creazione di nuove forme artistiche intermediali, offrono strumenti concettuali con cui differenziare le forme artistiche che si avvalgono dei *new media* ma, allo stesso tempo, ci inducono a rivelarne gli elementi comuni, quali il rifiuto della forma necessariamente oggettuale, la processualità del "fare" artistico, la casualità dell'azione e il tempo necessario affinché artista e pubblico intervengano nell'opera.

Jonas nel campo della performance e della video arte, Wodiczko e Muntadas nel campo dell'arte pubblica, nella videoinstallazione e nell'arte digitale e Borsuk nella produzione della letteratura visuale elettronica, aprono possibili canali d'interpretazione dell'evento creativo intermediale e la possibilità di stabilire nuove relazioni tra parola e immagine.

1. IMMAGINE E PAROLA. IL FENOMENO ECFRASTICO NELL'ARTE PERFORMATIVA

Le contemporanee forme dell'arte spesso accompagnano nuove categorie concettuali che tendono ad essere classificate in base al loro sup-

porto tecnologico, come nel caso della video arte, dell'arte digitale e della net art. Negli ultimi tre decenni del XX secolo, il progresso tecnologico ha condotto il linguaggio mediale a nuove espressioni e fomentato la crescita smisurata di nuovi lessici che, modificandone il messaggio, tendono a contaminare il modo convenzionale di percepire le opere d'arte. A loro volta, le opere d'arte si sono articolate in linguaggi, mezzi ed espressioni che le hanno conferito un'identità poliedrica e complessa, rendendo spesso anche ambiguo il compito degli storici dell'arte di distinguere un oggetto artistico da altri inerenti la produzione digitale di immagini fuori dalla sfera artistica. Sebbene il fenomeno dei *new media* sia di recente acquisizione storica, si rischia comunque di inciampare in obsolete classificazioni artistiche: una nuova forma artistica potrebbe essere infatti già superata da una tendenza tecnologica ancor più recente. I *new media* degli anni ottanta segnavano l'apparizione della video arte e dei suoi derivati ibridi (come nel caso della videoinstallazione e la videoscultura); il multimedia e l'ipermedia sono stati termini applicati alle forme d'arte digitale e alla computer art tra gli anni ottanta e novanta, mentre intermedia è stato spesso usato per descrivere le interrelazioni tra diverse forme artistiche mediali quali il video e le tecnologie digitali, soprattutto la televisione e Internet (Paul [2002]). Oggi si preferisce parlare di forme d'arte elettronica (*electronic art* e *electronic literature*) per riferirsi ai lavori artistici che si avvalgono dei supporti digitali, dello spazio virtuale e della realtà aumentata. In riferimento ai *new media* applicati all'arte visiva, la teorica Johanna Drucker della University of California di Los Angeles (UCLA) ha affermato che la produzione artistica non può più essere identificata in base al media o servire a uno scopo specifico o essere circoscritto a una specifica credenza:

The definition of art in an era of mass media depends on our ability to distinguish works of art from other objects or images in the spheres of media and mass visual production. Art serves no single purpose, cannot be circumscribed by agendas or beliefs. But it provides a continuing space for renewing human imagi-

nation and giving expression, in any form, ephemeral or material, to that imaginative capability. Finally, the practice of art become independent of objects or things, even of ideas or practices. Art becomes a way of paying attention. (Drucker [2010]: 17-18)

In un momento storico in cui le opere d'arte hanno perduto il loro statuto trascendentale, modificando la loro morfologia a causa dei mezzi tecnologici adoperati per la loro rappresentazione formale, i teorici si sono soffermati a riflettere sui nuovi circuiti intermediali che ne producono senso e significato. Da qui nascono le elaborazioni teoriche sulle «metaimmagini» (Mitchell [1994]), sugli «iconotesti» (Wagner [1996]) e sulle «opere complesse» (Català [2005]) che, pur nelle loro accezioni singolari, ricorrono a differenti mezzi di comunicazione, presentandosi come forme composte e ibride. La produzione di oggetti interartistici e intermediali (films, documentari artistici, poster, fumetti, riviste, libri d'artista, etc.) ha demolito le gerarchie convenzionali e i canoni della Storia dell'arte, mettendo in crisi la figura dell'artista/autore e obbligando l'oggetto artistico a essere ridefinito.

L'importanza di tale fenomeno, che sempre più consolida la relazione tra letteratura e arte visuale, si mostra nella terminologia usata tanto da linguisti che da teorici dell'arte visiva. Parole come "lettura" e "testo" si applicano ai segni visivi per riferirsi alla "visione" e all'"opera". Il teorico spagnolo Josep M. Català, analizzando fenomenologicamente le immagini prodotte nella nostra contemporaneità, rivelava che l'era delle specializzazioni è terminata mentre i registri metodologici tendono a fondersi «dunque – afferma Català – è del tutto improduttivo pretendere che esista un regime della testualità e un altro della visualità separatamente, quando l'evidenza empirica mostra il contrario» (Català [2005]: 454). Secondo Català, il legame tra entrambi i media, lungi dal seguire il cammino tradizionale dell'*ut pictura poësis*, si è complicato in tal misura che i due codici percettivi coincidono nella stessa configurazione. Qualsiasi accentuazione di complessità di una struttura visiva comporta quindi un aumento proporzionale di narra-

tive euristiche, ermeneutiche, cognitive ed epistemologiche della stessa, per cui non può più interessare una metodologia atta alla separazione dei registri di produzione, ma bisogna trovare il modo di integrare diverse letture della singola opera per renderla maggiormente comprensibile (cfr. Català [2005]: 455).

Alcune forme d'arte tra cui l'happening e la performance, la video arte e la computer art, l'arte digitale e il net art e infine alcune rappresentazioni della più recente letteratura elettronica, hanno reso i confini disciplinari ancora più osmotici. La comparazione interartistica (Hagstrum [1958]; Heffernan [1993]; Hollander [1995]; Sonneson [1989]) ha cercato di dimostrare le analogie formali tra le arti e rivelare le omologie strutturali rappresentative dentro il campo del visibile e del leggibile. La stessa pratica dell'*ekphrasis* si è recentemente convertita in una forza performativa che colloca il pubblico/lettore in uno spazio sinestatico nel quale testo e icona, retorica e visualità divengono indistinguibili (cfr. Fimiani [2004]: 47).

2. JOAN JONAS E LA ROTTURA DEL CODICE LESSINGHIANO NELLA VIDEOPERFORMANCE

L'atto performativo che fluisce dall'uso delle nuove tecnologie rende possibile la sovrapposizione della parola e dell'immagine rompendo il tradizionale concetto che da Lessing ai giorni nostri ha separato le arti relegandole in pratiche autonome. Le pratiche dell'happening (Gutai, Allan Kaprow, John Cage, George Brecht, Wolf Vostell) e della performance (soprattutto le azioni Fluxus) hanno creato le prassi discorsive per un'estensione dei codici artistici contemporanei: continuità della visione, processualità dell'azione, protagonismo tanto dell'artista quanto del pubblico, uso della parola o addirittura d'interi brani letterari.

Il lavoro di alcuni artisti nordamericani tra gli anni '60 e '70 ha enfatizzato la presenza del tempo e il ruolo dello spettatore nella produzione di performance artistiche in cui la visione si combinava con la parola, il suono e il disegno. La performance ha generato una tensione tra la tradizione dell'arte

visiva, che l'annovera nel campo spaziale, e la poesia come forma d'arte temporale, in quanto si basa sull'azione che si sviluppa nel tempo e crea un'immagine viva che non lascia nessuna traccia della sua esistenza. Con l'apparizione del video e del computer, l'interrelazione tra l'artista e il pubblico e tra il pubblico e la performance ha arricchito la relazione tra arte e tecnologia, aprendo nuove vie di sperimentazioni come la videoperformance³.

Nella performance *Delay Delay*, realizzata dall'artista americana Joan Jonas nel 1972, con un cast di attori non professionisti che includeva Gordon Matta-Clark (cfr. Mignot [1994]: 9), l'obiettivo principale è stato quello di creare un linguaggio teatrale enigmatico in cui gesti, suoni e pittura coabitavano in un determinato spazio urbano, durante un unico tempo di rappresentazione. Il pubblico collocato sul tetto di un edificio percepiva le forme a una distanza alternativa da quella convenzionale, fornendogli una visione bidimensionale dell'immagine. La prospettiva dall'alto verso il basso creava dunque un effetto schiacciato che disegnava figure "vive", corpi in movimento ed elementi geometrici.

L'interesse per la componente temporale e per l'immagine in movimento ha condotto Jonas ad appropriarsi delle nuove tecnologie, estendendo il tempo storico della performance. Il suo lavoro si caratterizza, infatti, per l'uso del video e del computer che le permettono di perpetuare il momento della percezione performativa. La teorica Tracey Warr afferma che la performance di Jonas è caratterizzata da mezzi misti, quali il testo, il disegno, la musica, le arti sceniche e il costume utilizzati dall'artista in base agli strumenti tecnologici adoperati per la loro realizzazione:

Another striking feature of Jonas' work is her use of mixed media. It is impossible to apply any straightforward categorization to her work. Her performances employ time, rhythm, pace, text, costume, video, sound, drawing. Their concern with space and volume is sculptural and their use of composition and color is painterly. (Warr [2004]: 20)

Le sue performance interagiscono con immagini proiettate in diverse superfici, urbane o teatrali, e con suoni a loro volta programmati o improvvisati da musicisti presenti sulla scena. Jonas mescola alla performance dal vivo la mediazione tecnologica, per cui schermi e monitor sono proposte quali alternative scultoriche e parte integrante dell'azione e del set. Quando la performance si avvale delle nuove tecnologie, si evince il tentativo esplicito di voler rompere le tradizionali tendenze della rappresentazione visuale e narrativa. Jonas ha convertito le tecniche applicate all'arte visiva in strumenti di un'opera complessa che si muove in un territorio ibrido, come nel caso di *Mirror Pieces*, una serie di performance ispirate al tema del labirinto presente in molti testi di José Luis Borges. In esse gli specchi, i riflessi e le trasparenze creano una struttura labirintica che mette in scena la metafora della ripetizione. La presenza di una videocamera, che secondo Borges rappresentava una variazione simbolica dello specchio, durante le attuazioni performative prolunga il processo ripetitivo, trasformando la finzione dentro la finzione in un gioco ironico tra realtà, verità e sogno. La letteratura, così come gli elementi segnici della parola scritta e verbale, è presente in molte delle sue performance. In *The Juniper Tree* (1976) si crea un immaginario in cui coabitano la finzione e la realtà per mezzo della rilettura di una fiaba che ricorda i fratelli Grimm (cfr. Jonas [2003]: 127), mentre *Lines in the Sand* (2002) è una performance realizzata sul poema epico di Elena in Egitto scritto da Hilda Doolittle. Legata alla documentazione storica è invece la videoperformance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (2004-2006) in cui Jonas interpreta l'immaginario Hopi descritto da Aby Warburg nel saggio scritto durante il suo viaggio nel sud-ovest degli Stati Uniti.

³ *Mapping the Intermediality in Performance* esplora la performance in relazione ai new media dalla prospettiva della teoria e delle pratiche dell'arte. Gli argomenti proposti spaziano dalla performatività al linguaggio corporeo, il tempo e lo spazio, la cultura digitale e il post-umanesimo, il networking e la prassi pedagogica. Questo volume disegna le complesse trame discorsive che si stabiliscono tra il corpo fisico dello spettatore e i media digitali quali immagine, suono, video e parole trovare sul web (Bay-Cheng, Kattanbelt, Lavender, Nelson [2010]).

Attraverso dispositivi differenti, come l'uso dello specchio, la telecamera e il monitor, Jonas è in grado di oggettivare la distanza che separa la finzione dalla realtà. Tale distanza si ridimensiona notevolmente nel linguaggio teatrale adoperato da Jonas, un'altra costante fonte d'ispirazione del suo lavoro, un elemento attivo, concettuale e funzionale della sua performance. Il teatro, con i suoi accessori, concede una dimensione concreta alle sue performance, tanto da plasmarsi in elementi scultorei funzionali e simbolici con cui fissare le parole e le immagini in movimento. Nella serie *My New Theater*, il teatro si ridimensiona fino a raggiungere le dimensioni di una cassa con un piano d'appoggio che permette di collocare piccoli oggetti scenici e uno schermo che proietta in *loop* la documentazione delle performance originali. Il "teatro in scatola" (cfr. Natalicchio [2007]: 73) rappresenta la volontà artistica di trasporre un media in un altro, un linguaggio artistico in linguaggio verbale, e meditare su forme interartistiche e intermediali in cui linguaggi e media operano attraverso la parola, la scrittura, il suono e la codificazione visuale.

I Want to Live in the Country (And Other Romance) è una videoperformance ispirata alla letteratura classica. *The Wind Sleepers* (1916) è uno dei poemi della scrittrice nordamericana H.D. (Hilda Doolittle, nota paziente di Sigmund Freud) inserito nel libro *Sea Garden* del 1916. Si tratta di un'installazione video che riproduce la performance originale, in cui una voce di fondo recita i versi del poema di H.D.:

WHITER
 than the crust
 Leith by the tide,
 we are stung by the hurled sand
 and the broken shells.

We no Langer sleep
 in the wind -
 we awoke and fled
 through the city gate⁴.

Secondo la teorica Susan Morgan, questi versi riescono a creare una presenza fisica, una chiara «pittura negli occhi della mente» (Morgan [2006]: 75). Potremmo quindi parlare di un'immagine dentro l'immagine, che inverte il senso ecfrastrico dell'opera: la recitazione del poema crea un'immagine nella mente del pubblico, mentre il video descrive un'attuazione poetica per mezzo di un'immagine in cui coesistono parole, poesia, arte e danza. L'atto ecfrastrico dunque sembra raggiungere la sua massima espressione grazie all'interconnessione tra il mezzo tecnologico e i linguaggi artistici: «I didn't see a major difference between a poem, a sculpture, a film, or a dance. A gesture has for me the same weight as a drawing: draw, erase, draw, erase-memory erased» (Jonas [2003]: 8).

Jonas assorbe, reinterpreta testi poetici, culture lontane, viaggi e narrazioni personali. Le sue performance si manifestano per mezzo di un linguaggio performativo, teatrale poetico e visuale che, rompendo le regole e gli schemi classici della percezione, si delinea attraverso la contaminazione dei media.

3. NARRATIVE VISIVE E CONTESTI SOCIALI. KRZYSZTOF WODICZKO

La ricerca sulla narratività visuale e performativa attraverso l'arte digitale continua nell'opera di Krzysztof Wodiczko, interessato come pochi artisti del XX secolo, al connubio tra ingegneria, design, urbanistica e *new media* per narrare i soggetti inerenti alle contemporanee "estetiche della paura", soprattutto quelle legate al fenomeno della violenza urbana, l'immigrazione e il controllo massmediatico. Tornare alla città come simbolo per decostruire l'epicentro della modernità è una prerogativa dell'artista polacco che attraverso l'interpretazione, l'analisi e l'incontro è orientato alla ricerca di una "narrativa del monumento come critica sociale". Contro l'indifferenza urbana, Wodiczko ha creato una serie d'interventi pubblici atti a dar voce alla città stessa, lasciar parlare piazze, strade ed edifici storici a cui la contemporaneità ha spesso negato la propria capacità di una narrazione

⁴ Versi citati da Susan Morgan in Morgan [2006]: 75.

simbolica. Per mezzo della narrazione, ha cercato quindi di alterare la percezione del pubblico, proiettando immagini nelle facciate degli edifici storici e dei monumenti più rappresentativi di una città: mani gesticolanti, volti e corpi di individui che compongono una comunità e danno testimonianza delle proprie esperienze. In questo modo, l'artista crea una sovrapposizione tra la narrazione storica del monumento moderno, puro simbolo di contemplazione, commemorazione e decoro cittadino, e il presente della vita quotidiana sociale e comunitaria. Da qui il suo interesse per gli edifici pubblici e i monumenti storici urbani, utilizzati come sfondi per le sue proiezioni, e capaci di concentrare l'attenzione del pubblico sui modi in cui l'architettura e i monumenti riflettono la storia e la memoria collettiva.

L'informazione massiva plasma forme d'occultazione e diversione popolare, per cui diviene sempre più facile detenere il potere di manipolazione sul pubblico, modellare opinioni, sincronizzare stati d'animo e orientare norme di condotta e di genere. Com'è stato evidenziato da molti teorici, l'arte sembra essere in grado di riutilizzare a proprio favore le potenzialità dei media per farne materia di riflessione. Gianni Vattimo sostiene che l'arrivo dei mezzi di comunicazione accentua la mobilità dell'esperienza grazie alla quale l'arte si configura come una via possibile per la creatività e la libertà (Vattimo [1998]: 153). La manipolazione del consenso e degli orrori, infatti, non è l'unica strada possibile nell'era della comunicazione generalizzata dei *mass-media* e della riproducibilità (ivi: 153-154).

Dalle sue prime videoinstallazioni, realizzate durante gli anni '80, e contemporaneamente a una serie di oggetti d'arte quali veicoli e strumenti urbani, Wodiczko si è interessato criticamente alla presenza della cultura della negazione nella metropoli contemporanea. Alcuni dei suoi più noti progetti – *South African War Memorial* (Toronto, 1983), *AT & T Building* (New York, 1984), *Nelson's Column* (London, 1985), *Campanile di San Marco* (Venezia, 1986), *The Homeless Projection. Civil War Memorial* (1987), *The Hiroshima Projection* (1999), *Arco de la Victoria* (Madrid, 1991), *The*

St. Louis Projection (2004), *If You See Something* (Galerie Lelong, 2005) e *Goscie/Guests* (Biennale di Venezia, 2009) – sono la realizzazione formale di immagini perturbatrici proiettate su edifici pubblici che hanno lo scopo di scuotere la coscienza critica del pubblico di fronte alla realtà sociale in cui vive. Immagini di simboli bellici, ingiustizie sociali, povertà e indifferenza, vengono proiettate anche attraverso testimonianze di personaggi reali che ci ricordano i sinistri e perversi crimini commessi dalla Ragione e dalla Modernità.

Questa è la chiave di lettura di *Tijuana Projection* (2002), un intervento realizzato nel Centro Culturale di Tijuana (CECUT), un edificio conosciuto come *La Bola* e costruito dagli architetti Pedro Ramírez Vázquez e Manuel Rossen Morrison nel 1982. Quest'edificio, che si struttura su una grande sfera ispirata ai progetti utopici di Ledoux, si progettò per dinamizzare la vita culturale di Tijuana e promuovere il turismo culturale. Come noto la città messicana è un luogo di forte repressione e controllo da parte della polizia anti-immigrazione del Nord America. La frontiera militarizzata con gli Stati Uniti nel tempo ha modificato il paesaggio della città. Tale trasformazione ha colpito non solo il luogo fisico ma anche lo spazio interiore della gente che vive nella comunità di Tijuana, il loro stato d'animo, le speranze, l'orizzonte mentale, le utopie e l'identità collettiva. In *Tijuana Projection* l'artista rende visibili gli effetti fisici e mentali prodotti dalla costruzione di una frontiera, che disegna il territorio in modo drammatico. La frontiera incide nell'esperienza, nel linguaggio, nello spazio del vivere, nel corpo, nella psiche e nelle scelte politiche, nell'io e la pluralità, i frammenti e le faticose ricomposizioni, le società e le sue divisioni, nell'economia e nel pensiero dell'ordine. Wodiczko, interessato all'immigrazione come uno dei temi che affligge la comunità di Tijuana, oltre alle caratteristiche fisiche del luogo analizza anche il significato simbolico della frontiera, proiettando sulla forma sferica dell'edificio l'immagine dei volti che raccontano in diretta il dramma delle loro esperienze di esuli e immigrati. In tal modo l'artista contestualizza e arricchisce il concetto di spazialità con strati di umanità e di tensione psicologi-

ca. Il suo interesse si concentra, dunque, su un fare artistico che dia voce alla cittadinanza e, attraverso il silente monumento, affronti i conflitti sociali. Da tale posizione ideologica s'intende quindi un rifiuto dell'immagine della sfera pubblica pacifica, in quanto, secondo Wodiczko, la pace non è un concetto pacifico, poiché implica tensioni e contraddizioni dinamiche (Serra [2001]). In tal modo Wodiczko riformula le pratiche dell'arte pubblica che alludono a ciò che Mitchell chiama «arte pubblica critica», ovvero un'arte attraverso cui un artista provoca una riflessione che rinnova e attualizza la funzione originaria dell'architettura, trasforma e manipola il suo messaggio iniziale con l'intenzione di produrre nell'opinione pubblica un sentimento di sconcerto e allo stesso tempo di solidarietà.

Tra il 1986 e il 1987, Wodiczko inizia a maturare l'idea di un progetto che, tanto nella proiezione quanto nella creazione di un veicolo-casa, potesse visualizzare attraverso azioni performative gli individui che rimangono nascosti socialmente. La città cosmopolita di New York, con un'alta concentrazione di stranieri, immigranti e senza tetto, spesso con i loro "veicoli" improvvisati che si spostano da un luogo ad un altro della città, simbolicamente gli permette di meditare sul "movimento" (o l'assenza di sedentarietà) come un mezzo per esporre qualcosa che è nascosto. Questa condizione di vita apparentemente nascosta, appare in generale come qualcosa di estraneo alla società, quando in realtà è il risultato della società stessa: un prodotto legittimo di una condizione urbana specifica. *The Homeless Projection. Civil War Memorial* (1987) realizzato a Boston, proiettando immagini di un senzateo sul *Soldiers and Sailors Civil War Memorial*. Anche qui Wodiczko si concentra sui problemi sociali mostrando un senzateo con i suoi averi che durante la maggior parte del tempo si ripiega su se stesso, ricordando la posizione dell'orante così come appare nelle immagini religiose. Altre proiezioni simili sono state realizzate proiettando sulle statue di Lincoln, Washington, o Lafayette della *Union Square* di New York, immagini con attributi comunemente associati ai senzateo, quali per esempio carrelli, valigie e sacchi di plastica.

Lo spazio pubblico, con i simboli urbani che gli uomini hanno creato per dar memoria ai loro atti e ideali, è il garante dell'identità e parte essenziale nell'appropriazione simbolica di tale identità nelle coscienze dei cittadini. Quando però i simboli decadono a causa dell'indifferenza, la coscienza e la cultura collettiva rimangono senza voce. Il silenzio del monumento è per Wodiczko un pretesto per reclamare l'attivazione degli elementi contro i diritti umani, la democrazia, la non alienazione e inumanità che sottendono all'urbanizzazione sociale. A tal scopo l'artista unisce l'ideologia impiegata nella realizzazione delle immagini mediatiche sui monumenti storici come strumento tattico per trasformare i suoi interventi, in effetti di spaesamento che diffondono messaggi critici.

La video installazione diviene dunque una forma di spettacolo mediatico il cui obiettivo è quello di invertire il senso del messaggio unilaterale del potere e sensibilizzare lo spettatore sulle problematiche sociali. La comunicazione empatica attraverso la parola si plasma in materia visiva critica. In questo senso la sua opera ricorda ciò che Virilio nei suoi discorsi sulla città contemporanea descrive come "creare l'evento": rilanciare un pensiero refrattario alla mentalità cibernetica che sincronizza i tempi delle emozioni e completa la standardizzazione del comportamento dell'era industriale (Virilio [2004]: 41).

4. PAROLA, IMMAGINE E TRADUZIONE NEGLI ARTEFATTI DI ANTONI MUNTADAS

La realizzazione di opere ibride in cui immagine, testo e tecnologia co-esistono si deve indubbiamente all'utilizzo del video, definito da Paul Virilio la «terza finestra» (Virilio [1981]). Con la commercializzazione della videocamera portatile da parte della Sony, è stato possibile incorporare facilmente il video nella prassi artistica, che si situa in uno spazio intermedio tra il cinema sperimentale e la televisione commerciale. L'uso del video, infatti, si deve alla critica, spesso sotto forma di denuncia sociale, e alla ricerca intertestuale da parte degli «artisti del assemblage, del hap-

pening, del fluxus, etc., che rifiutavano la nozione di arte esistenziale derivata dall'espressionismo astratto e che mettevano in discussione la nozione di arte elevata» (Guasch [2000]: 441).

In un ambito meramente sperimentale e di denuncia sociale, dunque, i linguaggi e le espressioni del video, quali la videoscultura, la videoperformance e la videoinstallazione, hanno creato le loro premesse fondamentali. Più recentemente si è passati alle derivazioni del video quali la computer art e il net art che, mostrandosi in schermo e monitor, risultano comunque essere le eredi dirette delle sperimentazioni realizzate per mezzo della televisione e dunque della videocamera. Tali mezzi tecnologici hanno accompagnato diverse situazioni artistiche nella produzione di complesse trame concettuali e narrative da parte di artisti interessati a rinnovare linguaggi e rompere le tradizionali regole della percezione. Tra poetiche e denunce sociali le nuove tecnologie sono state il supporto ma anche il simbolo di una nuova era artistica in cui i diversi linguaggi (scientifico, letterario e artistico) hanno abbattuto le vecchie frontiere della visione testuale. Un esempio di tale comportamento si evince nell'opera dell'artista spagnolo Antoni Muntadas, significativo già dal titolo: *Watching the Press/Reading Television* (1981).

Quasi agli inizi della sua carriera artistica Antoni Muntadas definiva «soggettività critica» (Huffman [2002]: 123) una pratica individuale e personale che lo orientava a segnalare attraverso i suoi interventi artistici notizie e fatti dell'epoca contemporanea. La realtà filtrata dai mezzi di comunicazione di massa, che Muntadas definisce «*media landscape*»⁵, gli offre gran parte del materiale d'analisi e interpretazione per la realizzazione dei suoi artefatti⁶. Come ha affermato Somaini, i media vengono sempre più riconosciuti come

fattori d'importanza nell'evoluzione delle forme d'esperienza, di conoscenza e di socializzazione. I linguaggi tecnologici conducono alla produzione di forme di comunicazione che definisce certe abitudini e automatismi e che dunque riconfigurano il nostro orizzonte sensibile e il nostro modo di intendere il nostro stesso corpo (Somaini [2001]). Queste considerazioni sono state riconosciute e analizzate da Muntadas già negli anni '70, periodo in cui trasferitosi a New York sperimentava in prima persona le tensioni di un'arte politica spesso radicale e di controtendenza. In linea generale, e omettendo le peculiarità di ogni lavoro, si tratta di progetti artistici in cui per mezzo della visione critica Muntadas individua direttamente alla fonte (*media landscape* e il territorio urbano) l'informazione che lo turba o lo incuriosisce: temi legati per esempio all'identità (come nel caso di *On Subjectivity* del 1978), alla censura politica (*Cadaques - Canal Local* del 1974 e *Barcelona Distrito Uno* del 1976 in cui Muntadas cercava di sovvertire la manipolazione dell'informazione sotto il regime dittatoriale di Francisco Franco), al costante bombardamento di notizie nelle televisioni e nelle strade cittadine per mezzo della pubblicità (*This Is not an Advertisement* del 1985 e *Media Eyes* del 1981).

Tale atteggiamento soggettivo critico è ciò che Muntadas propone al lettore della sua opera. Lettore, poiché chi osserva i suoi artefatti deve anzitutto tradurli e comprenderli. La percezione dell'artefatto richiede quindi un atto d'interpretazione e, conseguentemente, d'azione poiché dovrà essere attivato da un pubblico partecipe e dinamico, interessato ad analizzare la realtà con le sue complessità e contraddizioni. Muntadas, infatti, chiede al pubblico un'attenzione concreta verso temi contemporanei, quali la globalizzazione e il glocalismo, il capitalismo transnazionale, la ramificazione dei poteri, i dispositivi di controllo, i procedimenti che manipolano la comunicazione e l'informazione, e così via. Non casualmente proprio negli anni settanta, Muntadas propone l'ideogramma *arte-vita*, che appariva in schermi televisivi o altre superfici in vetro, proprio per rivelare la tendenza dell'arte a non separarsi dalla vita, compenetrarla e comprenderla nelle sue varie

⁵ Con *media landscape* Muntadas si riferisce al vasto territorio audiovisuale, dai giornali classici alla televisione e ai diversi supporti comunicativi situati nel contesto urbano.

⁶ L'artista definisce i suoi lavori artefatti per risaltarne la forte carica antropologica, sociale e culturale. Per una maggiore conoscenza dell'argomento si suggerisce la lettura del libro *L'arte che traduce. La traduzione visuale nell'opera di Antoni Muntadas* (Di Paola [2017]).

manifestazioni morali, naturali e massmediatiche.

Con tali pratiche artistiche, che potremmo considerare dei veri e propri “testi visivi”, il lavoro di Muntadas ha potuto ampliare i confini disciplinari unendo, alle classiche tipologie della visualità, forme letterarie quali il racconto, la cronaca, l'intervista, le memorie, le storie di viaggi e addirittura la raccolta dei detti popolari. Attraverso questo ampio spettro di comunicazione letteraria, l'artista ha potuto documentare visualmente concetti quali l'estraneità, l'alterità, la diaspora, l'immigrazione, il nomadismo e in generale i fenomeni che testimoniano l'esperienza personale interculturale. L'uso della parola nel suo lavoro può ampliare quindi con nuove definizioni sia la nota figura retorica dell'*ekphrasis*, che oggi più che in qualsiasi altro momento storico condivide un forte isomorfismo con l'immagine audiovisiva, in cui è addirittura l'opera d'arte ad auto descriversi, sia il concetto meno conosciuto di “traduzione visuale”, ossia la lettura di situazioni culturali e linguistiche estrapolate dal contesto sociale e riscritte per mezzo della visione artistica. Superando il campo della linguistica e della letteratura, la traduzione ha assunto un carattere polivalente che utilizza la ripetizione di un codice – quella della traduzione e dei suoi sinonimi (riscrittura, trasformazione, trasferire, ri-creazione, con-creazione) – per interrogarsi e riflettere su temi di tipo culturale, sociale, antropologico, politico, architettonico e urbanistico.

La lunga serie *On Translation*, iniziata nel 1995, forma una mappa concettuale che ci permette di situarci e orientarci dentro i discorsi culturali contemporanei. Nel complesso questi progetti artistici formano spazi di concertazione utilizzando linguaggi e lessici verbali, visuali e artistici, nonché media diversi per la loro trasmissione. Ognuna delle opere *On Translation* plasma ciò che Emily Apter ha definito «zone di traduzione» (*translation zone*), in cui l'oggetto tridimensionale si materializza tra media, concetti e linguaggi, e crea spazi di tensione e negoziazione tra vari soggetti. Con le parole di Emily Apter: «Muntadas takes the media environment itself, along with its second-order transposition to other media

systems, as subject to translation» (Apter [2005]: 205). L'opera che rivela una ricerca linguistica diretta rispetto al campo della traduzione, al linguaggio e alla visione è *On Translation: The Internet Project*⁷, un progetto net art realizzato interamente tramite il supporto Internet, in cui ci troviamo dinnanzi ad un enunciato: *Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?* Tale enunciato è sottoposto a una serie di traduzioni automatiche e meccaniche in cui la stessa domanda si va trasformando fino a convertirsi nella risposta: *The essence of the problem depends upon the search for the correct answers to common questions*. Formalmente il progetto si sviluppa grazie alle potenzialità del software e della linguistica computazionale, per cui si mostra una spirale a elica, metaforicamente simile alla forma tridimensionale della torre di Babele, che grazie al cursore del mouse offre la possibilità di leggere la frase in ventisei lingue diverse. Presentato alla Documenta X di Kassel nel 1997, questo progetto artistico mette in risalto da un punto di vista linguistico e artistico la problematica intrinseca a qualsiasi processo di comprensione culturale e, allo stesso tempo, mette in questione la sovranità tecnologica come unico canale che accoglie tali scambi. Infatti, l'evoluzione dei sistemi di comunicazione, più che permettere una maggiore comprensione tra individui, maschera dubbi relativi alla recente degradazione dell'informazione dovuta a una sempre maggiore manipolazione a livello politico ed economico.

Da una prospettiva teorica Manuel Castells ha rivelato nella logica della rete e del link, il naturale risultato di un processo economico e politico, che modifica sostanzialmente la produzione e l'esperienza culturale. *Internet project* mostra l'alienazione che le tecnologie, in special modo Internet, producono sull'essere umano (tema questo proposto da teorici quali Jean Baudrillard, Edmond Couchot, Philippe Quéauy e Paul Virilio) e allo stesso tempo analizza da una prospettiva meramente tecnica anche le possibilità aperte dal mez-

⁷ <http://adaweb.walkerart.org/influx/muntadas>

zo elettronico, dall'ipermedia e dall'ipertesto nella configurazione di una nuova sensorialità (cfr. Jones [2010]), che obbliga a parlare di estensione dello sguardo e lettura infinita.

6. CONCLUSIONI

Dalla videoperformance alle proiezioni video, dalle sculture ibride alle sofisticate pratiche di net art e scrittura elettronica, l'arte contemporanea ha mostrato una apparente tendenza a smaterializzare le tradizionali forme dell'arte visiva. Per usare una ormai classica terminologia viriliana, si è creduto di passare da un'estetica dell'apparizione (propria della pittura, della scultura e della scrittura) a un'estetica della sparizione in cui ciò che è "fisso", come nelle arti plastiche e nella scrittura, secondo Virilio, corre il rischio di sparire proprio a causa dei multimedia e le nuove tecnologie. La persistenza dell'immagine in supporto materiale è stata sostituita dalla persistenza cognitiva della visione:

Qui la questione non è dunque più solo quella del "figurativo" e del "non-figurativo" come nel XX secolo, bensì quella della rappresentazione nello spazio reale dell'opera e della pura e semplice presentazione, in tempo reale, di eventi o incidenti intempestivi e simultanei che alcuni artisti chiamano, a volte, performance oppure installazioni... (Virilio [2007]: 84)

Citando Maurice Blanchot, secondo cui «parlare, scrivere, non è vedere», Virilio (ivi: 85) ha anche argomentato che la differenza tra persistenza retinica, necessaria a captare le immagini in movimento, e la persistenza cognitiva, stia proprio nella parola e nella sua fugacità. Tale differenza viene però neutralizzata nelle azioni performative in cui si combinano scrittura, linguaggio, materia, corpi, *new media*, informazioni massmediatiche e una serie di altri termini critici, anteriormente analizzati. È indubbio, infatti, che una delle caratteristiche principali che accomuna le arti elettroniche sia l'azione performativa in tempo reale, dal vivo, in cui differenti soggetti (artista, attori, comparse e pubblico) s'interconnettono tra loro e con i media. Nell'era della performatività tecnolo-

gica, la creatività artistica si fonda su una serie di sovrapposizioni di persistenze, in quanto gli agenti sono molteplici e assumono differenti ruoli. I casi studio da noi analizzati confermano che tali persistenze non agiscono solo a livello retinico o cognitivo, piuttosto attraversano la percezione su più livelli grazie alla nuova materialità dell'opera performante e interattiva. Per circa quaranta anni di sperimentazioni pratiche, che a loro volta hanno favorito un'estesa letteratura critica sui fenomeni interartistici e intermediali, la relazione tra immagine, parola e media, ha creato nuovi ibridi che hanno provocato, emozionato e scosso lo "spettatore", rendendolo partecipe di azioni poetiche e denunce sociali. Lì dove i teorici del sospetto hanno visto la fine dell'autonomia delle arti, altri vi hanno scorto la possibilità dell'azione performativa come un fenomeno nuovo e democratico. Seguendo Mitchell e Hansen, piuttosto che determinare la nostra situazione, i media sono la nostra stessa situazione.

BIBLIOGRAFIA

- Apter, E., 2005: *The Transalton zone: A New Comparative literature*, Princeton University Press, Princeton.
- Bay-Cheng, S., Kattanbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (eds.), 2010: *Mapping the Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Collins, J., 2010: *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Duke University Press, Durham, NC, U.S.A.
- Català, J. M., 2005: *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcellona.
- Di Paola, M., 2017: *L'arte che traduce. La traduzione visuale nell'opera di Antoni Muntadas*, Mimesis, Milano.
- Drucker, J. 2010: *Art*, in Mitchell, W. J. T., Hansen, M. B. H. (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 17-18.

- Fimiani, F., 2005: *Lo sguardo parlato*, in Somaini, A. (ed.), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 27-52.
- Guasch, A. M., 2000: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid.
- Hagstrum, J., 1958: *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Grary*, University of Chicago Press, Chicago.
- Heffernan, J., 1993: *Museum of Words: The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago.
- Hollander, J., 1995: *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, University of Chicago Press, Chicago.
- Huffman, K. R., (1985): *Muntadas: Selección de trabajos en video, 1974-1978*, LAICA, Los Angeles Institute of Contemporary Art, Los Angeles.
- Jonas, J., 2003: *Joan Jonas: Five Works*, Queens Museum of Art, New York.
- Jonas, J., 2007: *Space Movement Time*, in Daneri, A., Natalicchio, C. (eds.), *Joan Jonas*, trad. di S. Caporale, et al., Charta, Milano e New York, pp. 22-47.
- Jonas, J., 2003: *Transmission*, in Malloy, J. (eds.), *Women, Art, and Technology*, MIT Press, Cambridge, Mass., pp. 114-133.
- Jones, C., 2010: *Senses*, in Mitchell, W. J. T, Hansen, M. B. H. (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 88-100.
- Kittler, F., 1999: *Gramophone, Film, Typewriter [1986]*, trad. di G. Winthrop-Young, M. Wutz, Stanford University Press, Stanford.
- Mignot, D., 1994: *From Reflection to Revolt*, in Mignot, D. (ed.), *Joan Jonas: Works, 1968-1994*, Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Mitchell, W. J. T, Hansen, M. B. H. (eds.) 2010: *Critical Terms for Media Studies*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T, 1986: *Icology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W. J. T, 1994: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University Press of Chicago, Chicago.
- Natalicchio, C., 2007: *My New Theater. Il teatro in scatola*, in Daneri, A., Natalicchio, C. (eds.), *Joan Jonas*, Charta, Milano, pp. 72-79.
- Morgan, S., 2006: *Joan Jonas. I Want to Live in the Country (And Other Romances)*, Afterall Books, London.
- Morse, M., 1996: *Muntadas' Media-Architectural Installations: On Translation*, in *On Translation: The Games*, The Atlanta College of Art Gallery, Atlanta, pp. 17-38.
- Morse, M., 1992: *Media Architectural Installations*, in *Muntadas: Trabajos recientes*, Institut Valencià d'Art Modern, Centre del Carme, Valencia, 1992.
- Pinto, R., 1997: *The City of Interventions*, Comune di Milano, Milano.
- Popper, F., 1993: *L'art à l'âge électronique*, Hazan, Parigi.
- Serra, C., 2001: *Krzysztof Wodiczko*, in *El País*, 14 luglio 2001.
- Sonneson, G., 1989: *Pictoria Concepts*, The Lund University, Svezia Lund.
- Vattimo, G., 1998: *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona.
- Virilio, P., 2004: *Città panico. L'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Virilio, P., 2007: *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Wagner, P., 1996: *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, in Wagner, P. (ed.), *Icons, texts, iconotexts: essays on ekphrasis and Intermediality*, De Gruyter, Berlino e New York, pp. 1-40.
- Warr, T., 2004: *What a performance is*, in *Joan Jonas*, John Hansard Gallery, Southampton, pp. 17-24.