

GIACOMO RAVESI*

CITY OF STRANGERS

Le città multimediali e multi-identitarie di Krzysztof Wodiczko

Abstract

The article focuses on the case study of the Polish video artist Krzysztof Wodiczko: internationally known as an emblematic example for a reflection on the relationships between urban space, identity and technological advances. Born in Poland in 1943, migrated first to Canada in 1978 and then to the United States in the 1990s, Wodiczko is today a world-class artist and director of the Center for Advanced Visual Studies of MIT. Given his emigrant status as well as the ever-influential spread of xenophobic policies at a global level, Wodiczko has focused in his research a particular interest in social exclusion by electing the social outcast to undisputed protagonists of his works: from homeless to war veterans and military veterans, from exploited workers to victims of family violence, from disabled to drug addicts, from homosexuals to women to foreigners. Since the 1980s, the artist has created several installations in various European, American and Asian countries focusing on the representation of the foreigner and his/her communication with the local community within public spaces. Wodiczko's work, through video-mappings (*The New Mechelenians*, 2012; *Sans-Papiers*, 2006), portable technological tools (*Alien Staff: Xenobâcul*, 1992; *Porte-Parole Mouthpiece*, 1993; *Aegis: Equipment for a City of Strangers*, 1998) and video-installations (*Guests*, 2009; *If You See Something...*, 2005), construes the urban and architectural space as a scenographic mechanism that stages a synthesis between public and private and finds in the multimedia experience a sharing and a possibility of catharsis and liberation from individual and community traumas. The essay wants to chronologically retrace the significant works made by Wodiczko around the foreigner underlining a conceptual and representative evolution that interests in a peculiar way the urban landscape interpreted as a multimedia and multi-identity space. The methodology adopted is internal to Visual and Media Studies and integrates the field of culture and digital communication with proposals of media sociology. In Wodiczko's works the technological feature integrates the self-representation of the foreigner with the gaze of the local community, activating a process of negotiating identities, which develops collaborative and participatory expressive and relational practices. His project is to stimulate through the art a process of dis-alienation of these subjects, working around the representation of symbolic concepts such as domination, expulsion and collective awareness. According to the author, the only way to obtain such results is to influence the social sphere (Wodiczko considers himself a stranger to the sphere of art) basing his action exactly in the public space of the city, intended as an elective place to verify and transform the 'visibility' of the individual within the social recognition processes of the community. His works are recognized as public art because combines communication technologies with political and social activism.

Keywords

Krzysztof Wodiczko; urban landscape; digital culture; identity; visual studies.

ISSN: 03928667 (print) 18277969 (digital)

DOI: 10.26350/001200_000097

* Università degli Studi Roma Tre – giacomo.ravesi@uniroma3.it.

1. LA CITTÀ E LO STRANIERO

The city operates as a monumental stage and a script in the theatre of our way of life, perpetuating our preconceived and outdated notions of identity and community, preserving the way we relate to each other and the way we perceive others and ourselves¹.

Historically, the city has always been a hope for the displaced. And today, as it was in the past, our cities are worth nothing and will be condemned to destruction if they cannot open themselves to strangers. Look back at Sodom and Gomorrah! Tens of millions of these strangers now traverse and transgress frontiers and borders that are simultaneously internal and external, geopolitical and psycho-social, ethical and spiritual, private and public. Identities and communities are disintegrating, multiplying, crossing, shifting, and reconfiguring, sparking fear and violence among those who feel invaded by others, who import speechless pain².

Vista nel suo complesso, l'opera del videoartista polacco Krzysztof Wodiczko rappresenta un esempio raro ed emblematico di riflessione complessa e rigorosa sulle relazioni fra spazio urbano, rappresentazioni identitarie e progressi tecnologici.

Nato in Polonia nel 1943, migrato in Canada nel 1978 e poi negli Stati Uniti negli anni Novanta, Wodiczko è oggi un artista di fama internazionale, nonché direttore del Center for Art, Culture and Technology del MIT (Massachusetts Institute of Technology). A partire dagli anni Ottanta l'artista ha creato in diverse nazioni europee, americane e asiatiche numerose installazioni interessate a porre in rapporto problematico la rappresentazione dello straniero e la sua dinamica comunicativa con la comunità locale all'interno di spazi pubblici. Vista la sua stessa condizione di emigrante, così come la sempre influente diffusione di politiche xenofobe a livello planetario, Wodiczko ha focalizzato nelle sue ricerche un particolare interesse per l'esclusione sociale eleggendo gli emarginati a protagonisti indiscussi delle sue opere: dai senzatetto ai reduci di guerra e veterani militari, dai lavoratori sfruttati alle vittime di violenze familiari, dai disabili ai tossicodipendenti, dagli omosessuali alle donne agli stranieri.

Nelle opere di Wodiczko, come rileva Justyna Stępień, si crea una stretta connessione fra soggettività, identità nomade e migrante, spazio urbano e intervento artistico.

As a migrant and nomad, the artist traces the plight of contemporary subjects who are always 'in transition', struggling to find an alternative space that constitutes asymmetry between the centre and the periphery, toppling socio-cultural disproportions. [...] The artist's transmediated installations forge a new 'nomadic alliance' between, on the one hand, a transcultural vision of subjectivity based on a critique of centrism, and on the other hand, multiple visions of the subject as process, replacing the exclusionary binary 'either or' with a logic of additive possibilities³.

Il progetto è quello di stimolare attraverso l'arte un processo di dis-alienazione delle minoranze, lavorando intorno alla rappresentazione di concetti simbolici come il dominio, l'allontanamento e la presa di coscienza collettiva. In questo senso, la sua ricerca dialoga con gli orientamenti più attuali dell'antropologia contemporanea che indaga

¹ K. Wodiczko, "Open Transmission" [2000], in Id., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, London: Black Dog Publishing, 2016, 175.

² K. Wodiczko, "Designing for the City of Strangers" [1997], in *ibid.*, 122.

³ J. Stępień, "Nomads and Migrants in Affective Spaces: Krzysztof Wodiczko's *Sans-Papiers* and *The New Mechelelians Projections*", in *Exile and Migration: New Reflections on an Old Practice*, edited by J. Witkowska and U. Zagratzki, Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2016, 91.

la natura, non solo fisica, ma anche immaginaria dei confini. Come sostiene, infatti, l'antropologo iraniano Shahram Khosravi è finanche il corpo stesso del migrante a "incarnare un confine".

I muri di confine modificano il territorio sociale e continuano a esercitare un forte impatto sull'immaginario e sui rapporti sociali anche molto dopo il loro crollo. Il loro significato simbolico è ben più grande della loro presenza fisica. Le frontiere producono nuove soggettività. I muri fisici durano poco, ma il loro impatto sugli schemi mentali si protrae per molto tempo. La frontiera segnala che chi sta dall'altra parte è diverso, indesiderato, pericoloso, contaminante, persino non umano⁴.

Secondo Wodiczko, l'unico modo per intervenire nella sfera sociale (lo stesso autore si considera estraneo alla sfera dell'arte) è agire nello spazio pubblico della città; inteso come luogo elettivo per verificare e trasformare il gradiente di 'visibilità' identitario dell'individuo all'interno dei processi di riconoscimento e appartenenza sociale della comunità. Il suo percorso rientra così nei dettami dell'arte pubblica che apparenta l'evoluzione delle logiche comunicative dettate dalla scienza e dalla tecnologia con l'attivismo politico e sociale⁵.

Nei lavori del videoartista le questioni sull'identità migrante sono, infatti, connesse con le teorie figurative dello sguardo, così da mettere in luce le dinamiche di potere insite nei modelli rappresentativi della cultura visuale occidentale e dei suoi dispositivi tecnologici. Ripercorrendo cronologicamente le opere significative realizzate da Wodiczko intorno al motivo dello straniero è possibile testimoniare un'evoluzione concettuale e rappresentativa: dalla valorizzazione della presenza e della testimonianza, al contrappasso significante dell'assenza e dell'ombra, fino al dominio assoluto dello sguardo che osserva.

2. PRESENZE E DIFFERITE

Negli anni Novanta l'artista realizza una significativa serie intitolata *Strumenti Xenologici* che consiste nella progettazione di strumenti tecnologici portatili (*Alien Staff: Xenobàcul*, 1992; *Porte-Parole Mouthpiece*, 1993; *Ægis: Equipment for a City of Strangers*, 1998), che vengono indossati dagli stessi stranieri negli spazi pubblici cittadini. Prevedendo l'interazione fra dispositivi di video registrazione e presenza fisica, tale serie mira alla condivisione comunitaria delle esperienze individuali e all'abbattimento delle barriere e degli stereotipi culturali: un'azione pubblica e sociale che integra in maniera intermediale arte video, performance e happening.

Alien Staff: Xenobàcul (1992) è il primo della serie degli strumenti xenologici progettato per consentire agli immigrati di far sentire nello spazio pubblico la propria voce e sottolineare la propria presenza fisica. Lo strumento consiste in un bastone (prima in

⁴ S. Khosravi, *Io sono confine* [2010], Milano: Elèuthera, 2019, 9-10.

⁵ Per una lettura di questo tipo cfr. D. Mc Corquodale, ed., *Krzysztof Wodiczko*, London: Black Dog Publ. Ltd, 2011. Per un'introduzione generale invece all'argomento cfr. L. Perelli, a cura di, *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Roma: FrancoAngeli, 2006; C. Birrozzi, M. Pugliese, a cura di, *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Milano: Bruno Mondadori, 2007; L. Iannelli, P. Musarò, eds., *Performative Citizenship. Public Art, Urban Design and Political Participation*, Udine-Milano: Mimesis International, 2017; M. Zebracki, J.M. Palmer, eds., *Public Art Encounters: Art, Space and Identity*, Oxon-New York: Taylor & Francis Ltd, 2017; F. Evans, *Public Art and the Fragility of Democracy: An Essay in Political Aesthetics*, New York: Columbia University Press, 2018.

legno, poi in ferro e infine interattivo) ispirato a quello dei pastori biblici, che assolve una doppia funzionalità: sia di reliquiario (contenendo materiali privati dell'utente come cimeli, documenti e fotografie che possono essere mostrate agli astanti), sia di narratore, dal momento che il bastone è coronato da un monitor e un altoparlante che riproduce delle dichiarazioni preregistrate dall'utente. Attraverso l'ausilio e il supporto di un 'doppio mediatico', lo straniero può così, più agevolmente, superare le barriere personali dovute alla vergogna e alla ritrosia e allo stesso tempo incuriosire i passanti e i cittadini mediante un dispositivo scenico di messa in scena del sé.

L'idea è quella di traslare metaforicamente l'iconografia del pastore religioso come guida di una comunità o di un popolo nella figura dello straniero. Investito di tale ruolo, l'utente acquista una centralità iconografica e spaziale inusuale e vede raddoppiata in maniera contraddittoria la propria figura, poiché l'azione gioca sulla specularità fra presenza e differita, così come sulla scissione fra corporeità e voce e valorizza un'identità complessa e priva di stereotipi. La componente performativa si sposa inoltre con la dimensione memoriale. Lo strumento innesca un'azione scenica pubblica preservando sia il ruolo del testimone (mediante la presenza, il contatto diretto e la testimonianza registrata), sia il valore etico degli oggetti intimi e privati conservati. In *Alien Staff* la tecnologia attiva un "processo di autenticazione"⁶ dell'esperienza vissuta e di riconoscimento sociale – per usare le terminologie avanzate da Pietro Montani – che coinvolge le esperienze personali dello straniero e le relaziona in un contesto comunitario e performativo.

Porte-Parole Mouthpiece (1993) è il secondo dispositivo della serie che radicalizza gli obiettivi del precedente dispositivo, amplificando la dimensione perturbante connaturata alla tecnologia. L'opera si compone di una protesi tecnologica costituita da un piccolo monitor e da alcuni altoparlanti che circondano la mascella dell'utente. Posizionato esattamente sulla bocca dell'utilizzatore, lo schermo riproduce una sequenza di immagini preregistrate e a loop delle sue labbra che narrano alcune esperienze di vita dello straniero. Il sistema prevede uno schermo regolabile, permettendo all'utente di 'liberarsi' del monitor e poter parlare 'dal vivo', superando così la barriera tecnologica della testimonianza registrata e del 'tempo differito'.

Come la maschera della tradizione classica, che al tempo stesso cela e rivela l'identità del personaggio, così *Porte-Parole Mouthpiece* diventa una sorta di 'portavoce' scenico, mediatico e comunicativo per gli stranieri: nuovamente un 'doppio' tecnologico che mantenendo l'assioma del fornire ai migranti un supporto per esprimere la propria identità in un contesto pubblico e globale attiva un confronto culturale e identitario nella comunità, inscenando un teatro della memoria privata, scissa fra detto e non-detto, rimozione e affioramento, presenza e differita, corporeità e voce.

Secondo Guglielmo Scafirimuto, infatti, *Mouthpiece* evidenzia una valenza simbolica della soggettività del migrante e la esprime all'interno di una logica psicoterapeutica.

Concerning the space of Self, one must first examine the preparation of the performance, during which Wodiczko adopted a psycho-sociological method, a kind of videotherapy, based on the effects of externalization and verbalization of personal traumatic experiences. The video was recorded during a one-hour interview similar to a psychoanalytic session: the participants had complete freedom of speech without any interruption or intervention, they could express what they never confessed to anyone, and most seemed to feel relieved to be

⁶ P. Montani, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari: Laterza, 2010.

heard and to take part of a project. Before being a tool to communicate with the other, this process was helping the construction of the Self⁷.

Indossato sul volto come un'estensione del corpo dell'utente, il dispositivo introduce in maniera esplicita anche una caratteristica cyber e post-human nella ricerca dell'artista. A livello iconografico, infatti, lo straniero-utente si configura, a tutti gli effetti, come una presenza ibrida: una sorta di cyborg con fattezze anatomiche umane alterate da innesti tecnologici. Il *trompe l'œil* dello schermo e la stessa struttura tecnologica che ingabbia e limita l'articolazione spontanea della mascella sembrano evidenziare il carattere perturbante e coercitivo connaturato alle rappresentazioni dello straniero. Tuttavia, come dichiara lo stesso artista, è proprio questo elemento straniante che “forces viewers to come closet o the user's face in order to see the image of speaking lips and to hear the voice clearly. Thus the distance between the immigrant wearing the *Mouthpiece* (*Le Porte-Parole*) and the viewers, non-immigrants and other immigrants, decreases physically, and hopefully, psychologically, as well”⁸.

È nel solco del confronto dialogico che opera anche *Ægis: Equipment for a City of Strangers* (1998): ultimo e tecnologicamente più avanzato degli *Strumenti Xenologici*. Il dispositivo prevede un'imbracatura intorno al busto dell'utente e si costituisce di due monitor orientabili posti sulle spalle del soggetto. Gli schermi trasmettono le immagini del volto dell'interprete mentre racconta accadimenti, vicende e riflessioni della propria esistenza. Le registrazioni sono attivate da un riconoscimento vocale e regolate da un computer che ne innesca la riproduzione tramite un algoritmo che ne governa la successione sequenziale.

La dualità dei precedenti strumenti tecnologici viene qui moltiplicata ulteriormente allestendo un dispositivo relazionale multi-direzionale, dal momento che gli schermi possono essere ruotati lungo direzioni multiple e complementari: l'uno verso l'altro, verso l'utente stesso o verso gli spettatori-partecipanti. Con un'accentuazione della componente spettacolare e performativa, *Ægis* allinea la figura dello straniero a quella del viandante-cantastorie: un *one-man-show* ipermediale e dall'identità frammentata e plurale, che tenta di sopravvivere nella moltitudine di indifferenza e omologazione delle città contemporanee.

Secondo l'artista, infatti, l'alienazione da se stesso e dagli altri è lo status principale ascrivibile alla condizione dello straniero. Per questo, le registrazioni e i dialoghi preprogrammati si confrontano esplicitamente con l'alienazione individuale, consentendo all'utente di comunicarla ai passanti anonimi nascondendosi dietro una narrazione preregistrata e le repliche mediatiche del proprio volto. È in questo senso che l'opera – come recita il titolo dell'azione – evidenzia la sua fonte d'ispirazione, alludendo alla mitologia greca mediante il riferimento allo scudo protettivo della dea Athena. Gli *Strumenti Xenologici* diventano così delle “protesi culturali” in cui convergono molte delle teorie sociologiche di influenti filosofi e pensatori del Novecento e della contemporaneità (da Lefebvre a Foucault, da Benjamin a Lévinas, da Kristeva ad Haraway) a cui Wodiczko si ricollega, al fine di sostenere un'arte democratica, transdisciplinare e al servizio dei cittadini.

⁷ G. Scafirimuto, “Krzysztof Wodiczko's *Xenological Instruments*, an Equipment for a City of Strangers: Urban Spaces and De-Alienation of the Immigrant”, *Cinergie*, 14 (2018): 97-103 (99). Accessed August 18, 2019. DOI: 10.6092/issn.2280-9481/8319.

⁸ K. Wodiczko, “The Mouthpiece (*Le Porte-Parole*)” [1993], in Id., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, 163.

Cultural Prosthetics may focus on developing, experimenting and socially implementing specially designed techno-aesthetic devices, tools, equipment, instruments, and other human-to-human interfaces and media-enhanced bodily supplements for the development of cross-cultural communication, public dialogue, individual and collective expression, dissent, and civic engagement. [...] It must build cross-disciplinary links between prosthetic technology and the fields of media technology, cultural and media study, anthropology, social psychology, political philosophy, trauma therapy, social ethics, industrial design, art therapy, education, social justice, public health, performative public art, media art, social media, fashion, and other fields⁹.

3. OMBRE E ASSENZE

Negli anni Duemila l'approccio dell'artista alla rappresentazione della figura dello straniero si trasforma: il carattere apertamente relazionale dell'happening da realizzare in uno spazio pubblico viene trasceso, così come la progettazione di dispositivi tecnologici indossabili, in favore di un'elaborazione tecnologica e di allestimento maggiormente concettuale e metaforica. Ci riferiamo, in particolar modo, a due videoinstallazioni assimilabili e complementari: *If You See Something...* (2005) e *Guests* (2009).

If You See Something... nasce come risposta alla campagna di sicurezza statunitense voluta dall'amministrazione Bush in nome della cosiddetta 'guerra al terrore'. Il titolo dell'installazione replica, infatti, modificandolo, lo slogan della campagna, che recita: "If you see something, say something", alimentando un'atmosfera di diffidenza e sospetto verso tutti, e in particolar modo gli stranieri.

Da un punto di vista tecnologico, l'installazione si compone di videoproiezioni multicanale realizzate sulle pareti di una stanza buia. Le riprese ritraggono quattro grandi finestre verticali dietro le quali si intravedono le silhouette di figure umane. Si tratta di stranieri che si relazionano fra di loro al di là del vetro, raccontando le loro esperienze traumatiche, i regolamenti restrittivi subiti, le procedure umilianti, le deportazioni e le molestie perpetrate. Realizzata alla Galerie Lelong di New York nel 2005, l'opera è stata progettata in collaborazione con numerose organizzazioni legali, religiose e umanitarie a sostegno dei migranti negli Stati Uniti.

Formalmente assimilabile, ma realizzata nel (e per il) contesto europeo è invece *Guests* pensata per il padiglione polacco nella 53ª Esposizione Internazionale di Venezia nel 2009. Anche in questo caso, il progetto si sviluppa come risposta all'aumento delle politiche anti-migrazione predisposte in molti Paesi europei, dove – seppur storicamente si è assistito ad un progressivo dissolvimento dei confini territoriali interni – i processi di nazionalizzazione non hanno viceversa promosso un ufficiale discorso di accettazione, legalizzazione e regolamentazione delle procedure di accoglienza delle popolazioni extra-comunitarie. *Guests* ha previsto un lungo iter preparatorio, in cui l'artista ha incontrato e conosciuto le vicende di migranti residenti in Polonia e in Italia e provenienti da Cecenia, Ucraina, Vietnam, Romania, Sri Lanka, Bangladesh, Pakistan e Marocco.

Anche in questa occasione, lo spettatore entra in uno spazio buio, avvolto e dominato da proiezioni multiple su tutti i lati delle pareti e sul soffitto, che riproducono dei grandi lucernai verticali sormontati da archi a tutto sesto. Come in *If You See Something...* lo straniero viene ritratto come un'ombra, sfocato e non identificabile, dietro le finestre dai vetri appannati. Ciò a cui ha esclusivamente accesso il visitatore è la visione

⁹ K. Wodiczko, "Cultural Prosthetics" [2015], in Id., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, 115.

delle sagome degli stranieri che svolgono varie attività, come lavare le finestre, pulire degli ambienti domestici, riposare, parlare fra loro scambiandosi opinioni e riflessioni sulle loro condizioni di vita, la mancanza del lavoro, i problemi legali legati alla permanenza.

Nel suo studio *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* la studiosa Giuliana Bruno analizza il ruolo centrale ricoperto nel panorama delle arti, dell'architettura e dei media contemporanei dalla superficie. Secondo Bruno, infatti, non è più possibile parlare di "materialità" nella nostra epoca visuale, poiché questa non è più qualcosa di sostanziale e consolidato, ma scaturisce dalla relazione tra le diverse superfici che popolano la nostra contemporaneità¹⁰. La superficie diventa una forma di dimora, un organismo vivente, che impegna una mediazione fenomenologica tra soggetti e oggetti. Dalla pelle e dai vestiti allo schermo cinematografico, alle tele dei quadri, alle infrastrutture architettoniche fino agli schermi dei media che dominano il vivere quotidiano, la superficie non è più intesa come mera bidimensionalità, quanto invece come qualcosa di "poroso" che attraverso una riformulazione delle assiologie sensoriali (la rivalutazione, ad esempio, della dimensione aptica su quella visiva) informa e mette in comunicazione. Bruno sembra suggerire pertanto che la superficie è l'ultimo e più avanzato strumento concettuale per comprendere il mondo contemporaneo. Alla luce di tali orientamenti teorici, Giuliana Bruno interpreta *If You See Something...* e *Guests* di Wodiczko come "un efficacissimo rimodellamento della superficie quale sito di riconfigurazione concettuale di parete, finestra e schermo"¹¹. Innanzitutto da un punto di vista strutturale e architettonico, le installazioni riconfigurano e apparentano proprietà formali e psichiche del confine e delle relazioni fra spazio interno ed esterno. "Rifutando qualsiasi forma di voyeurismo, Wodiczko inscena un gioco intersoggettivo [...] poiché siamo di fronte a un materiale che non è pura parete e nemmeno finestra, eppure ha le caratteristiche di entrambe"¹².

La dimensione formale acquista, d'altronde, una valenza teorica superiore se si analizzano gli ordini rappresentativi che problematizzano la tensione fra trasparenza e opacità. L'invisibilità rappresentativa è lo stilema endemico della condizione del migrante nella cultura occidentale contemporanea e tale assioma viene trasposto nelle installazioni come un'esperienza straniante di transcodifica linguistica di 'pareti-finestre' che si configurano come 'superfici-schermi'.

In other words, – osserva sempre Justyna Stępień – Wodiczko's projection enables the spectators to experience the invisible, the hidden in the public discourse, and to form an affective bond with the socio-cultural margin that often does not exist in our consciousness. He rouses the public from slumber with a set of liberated singularities, words and movements; the installation art can be seen as an empathic and affirmative reconnection with 'the other worlds' (the world of a molecular becoming; a nomadic world with potential). There is no doubt that, in light of this, affective spaces in the artist's works gain new life, formerly repressed zones and narratives being newly opened to us¹³.

¹⁰ G. Bruno, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* [2014], Monza: Johan & Levi, 2016.

¹¹ *Ibid.*, 87.

¹² *Ibid.*, 88.

¹³ J. Stępień, "Encountering the Virtual in Affective Spaces. Krzysztof Wodiczko's *Out Of Here Veterans Project*", *Przegląd Kulturoznawczy*, 35 (2018), 1: 118-129 (128). Accessed August 18, 2019. DOI: 10.4467/20843860PK.18.008.8595.

Come è evidente, le videoproiezioni giocano ironicamente con l'illusione rappresentativa e la logica iconografica del motivo della finestra: la scarsa e parziale visibilità nella rappresentazione dei migranti allude evidentemente a un paradosso comunitario globale che li vede vicini poiché prossimi per contiguità spaziale quotidiana, ma pur sempre 'dall'altra parte', dietro 'muri' di preconcetti condivisi, che ne opacizzano e distorcono la figurazione, rimandandoci così alla loro condizione ambigua di 'ospiti perenni' e alla loro invisibilità sociale che acuisce il senso di estraneità attraverso rapporti di paura e sospetto.

D'altra parte, Elena Marcheschi interpreta tali opere come esperienze che producono un "*trompe l'œil* contemporaneo" dello spazio e della fisicità umana, "che richiama alla memoria l'incanto spettatoriale e sensoriale del cinema delle attrazioni" e in cui convivono il "concetto youngbloodiano di cinema espanso [...] e la grammatica contemporanea delle videoinstallazioni e dei video ambienti"¹⁴. Sempre per Giuliana Bruno, del resto, le opere di Wodiczko riconfigurano le stesse pratiche di fruizione, ibridando in maniera paradossale le logiche della sala cinematografica come caverna platonica (l'oscurità dell'ambiente, l'immobilità e passività dello spettatore, l'intensificazione dell'attività dell'occhio) con quelle del *white cube* della galleria e del museo d'arte (la luminosità dell'ambiente, la dinamicità e l'attivismo del visitatore, l'intensificazione di attività sensoriali plurali). "E così, quel teatro delle ombre che è il cinema si riconfigura digitalmente e si rimaterializza architettonicamente e il *white cube* della galleria cambia colore facendosi luminosamente nero, ci viene restituito il tessuto relazionale assorbente della proiezione, in mostra sull'ennesima forma di membrana-schermo"¹⁵.

4. SGUARDI E FRAMMENTI

Sempre negli anni Duemila la riflessione sulla rappresentazione dello straniero nella ricerca del videoartista polacco contamina anche le esperienze di video-mapping (*Sans-Papiers*, 2006; *The New Mechelemians*, 2012), che Wodiczko realizza sempre a partire dagli anni Ottanta proiettando video e diapositive su intere facciate di palazzi privati, costruzioni pubbliche e monumenti storici. Anche in questo caso, l'impiego del video-mapping (che si è evoluto e perfezionato tecnologicamente negli anni) in Wodiczko conserva una natura minimale e allegorica. Piuttosto che puntare sulla resa effettistica della riproduzione tridimensionale e sul senso spettacolare della proiezione su grande scala, l'artista opera in senso concettuale e metaforico: sceglie la superficie architettonica sulla quale proiettare in scala abnorme le immagini sovvertendo primariamente la funzionalità simbolica dell'edificio (ad esempio, le riprese di mani che sollevano soldi sul prospetto di una banca).

Anche nelle proiezioni sulle architetture urbane l'impegno sociale e politico resta il perno dei suoi lavori: tutti incentrati sulla difesa dei valori civili e comunitari, dei diritti umani e della democrazia. È così che, anche in questa forma, le minoranze etniche, gli emarginati e gli esclusi sociali ne sono i protagonisti e vengono spesso chiamati a interpretare il ruolo di testimoni, narrando in un contesto pubblico e comunitario le violenze o i soprusi subiti nel privato. È, forse, anche per questo ribaltamento valoriale,

¹⁴ E. Marcheschi, *Videoestetiche dell'emergenza. L'immagine della crisi nella sperimentazione audiovisiva*, Torino: Kaplan, 2015, 88.

¹⁵ Bruno, *Superfici*, 92.

che Piotr Piotrowski intende l'arte di Wodiczko come una forma di "agorafilia", poiché decostruisce all'interno dello spazio pubblico le prospettive abusate ed egemoniche di rappresentazione delle individualità sociali e comunitarie, prospettando un nuovo ordine democratico¹⁶.

L'opera *Sans-Papiers* è stata realizzata in Svizzera il 23 febbraio del 2006 sulla facciata del prestigioso Kunstmuseum di Basilea, edificio simbolico e rappresentativo per la conservazione e valorizzazione dell'arte figurativa svizzera.

Su tale palazzo, così fortemente connaturato a livello identitario per l'idea di nazione e tradizione svizzera, l'artista ha pensato di proiettare un video di sette minuti a loop dedicato ai migranti irregolari (i *sans-papiers* del titolo). Anche quest'opera nasce, del resto, in collaborazione con un'organizzazione umanitaria svizzera che si occupa di clandestini.

La proiezione si sviluppa orizzontalmente e occupa in prevalenza la sommità della costruzione e ritrae esclusivamente le gambe e le mani di diversi stranieri che parlano tra di loro in un momento di pausa lavorativa. Il video proiettato nasce da un montaggio accurato, a partire da circa sette ore di registrazione filmata e presenta delle conversazioni casuali fra i migranti che si scambiano impressioni sulle loro vite e cantano nella loro lingua nativa.

L'idea è quella di rappresentare gli stranieri come se fossero seduti sul tetto del museo a osservare dalla sommità il paesaggio cittadino ma negandogli nuovamente la riconoscibilità sociale, data dalla scelta della parzialità anatomica che esclude il volto e l'interezza del corpo dei soggetti ritratti. Ancora una volta dunque l'invisibilità dello straniero assume a fulcro figurativo e paradigmatico dell'opera. Rovesciandone la consueta invisibilità, *Sans-Papiers* dona allo straniero una centralità iconografica e sonora nel cuore dello spazio pubblico e gli concede una posizione di chiara superiorità spaziale: il 'governare dall'alto', acquistando una visibilità straordinaria.

La centralità dello sguardo come stilema iconografico e teorico ritorna anche in *The New Mechelenians*. Si tratta di una videoinstallazione progettata nel 2012 per la facciata del municipio della città di Malines in Belgio (Mechelen è il nome originario olandese). Come dichiara già il titolo dell'opera, per Wodiczko i 'nuovi abitanti di Malines' non possono che essere i migranti. Come consuetudine, l'artista conduce un lavoro preparatorio di indagine sugli stranieri irregolari residenti nella cittadina. L'installazione ha, del resto, fatto parte di una mostra, emblematicamente intitolata, *Newtopia: The State of Human Rights*. Svolto in collaborazione con un'organizzazione locale pro-integrazione (Werkgroep Integratie Vluchtelingen), tale studio ha prodotto lunghe sessioni di interviste filmate ai migranti clandestini, che sono state impiegate come materiale di base per i video proiettati.

Da un punto di vista visivo, l'installazione si focalizza esclusivamente sulla rappresentazione degli occhi degli stranieri che hanno dato la loro testimonianza per il progetto e che vengono riprodotti in formato *expanded* e in scala abnorme sulla superficie architettonica del palazzo. L'audio riproduce invece le loro voci, che testimoniano le proprie esperienze traumatiche di clandestini.

A differenza dei casi precedenti, tale videoinstallazione viene concepita, oltre che in modalità registrata, anche live. Vale a dire che, in alcune occasioni, le riprese del particolare degli occhi e le testimonianze dell'individuo protagonista sono trasmesse in

¹⁶ P. Piotrowski, "Krzysztof Wodiczko and the Global Politeia", in *Krzysztof Wodiczko: On Behalf of the Public Domain*, edited by B. Czubak, Łódź: Muzeum Sztuki in Łódź, 2015, 49-62.

diretta sull'architettura del municipio, al fine di intensificare emotivamente il rapporto testimone-spettatore. I racconti delle ingiustizie e delle prevaricazioni sopportate dai migranti sono così istantaneamente condivise nello spazio pubblico con i cittadini presenti nella piazza antistante all'evento.

Le immagini ingrandite dei loro occhi che guardano la città dalla facciata dell'edificio del XIII secolo definiscono così uno stravolgimento prospettico significativo delle logiche rappresentative dominanti: lo straniero come testimone e soggetto attivo dello sguardo e non figura subordinata e costretta allo stato di oggetto di visione, di caso mediatico.

La scelta inoltre del luogo della proiezione accresce il significato simbolico dell'operazione, dal momento che il municipio rappresenta, per antonomasia, lo spazio comunitario di riconoscimento dell'ufficialità e dell'appartenenza civica e collettiva. Con *The New Mechelenians* il municipio di Malines si trasforma paradossalmente in un enorme strumento di comunicazione audiovisiva per gli stranieri. In quest'opera la superficie architettonica diventa, infatti, una seconda pelle: supporto osmotico e trasparente dell'epidermide umana. Il taglio degli occhi deformato e ingigantito a dismisura è, già di per sé, espressione di un dolore e di una violenza figurativa che sovrasta e domina lo stesso spazio urbano. L'immagine del volto umano e le vicende personali dei testimoni sono figure di un universo intimo e privato che si proiettano nella condizione pubblica attraverso la forma della maxiproiezione e della dimensione live dell'evento: l'esteriorità architettonica si fa così supporto di un'interiorità sofferente e dolente. Wodiczko esalta fino all'eccesso la funzionalità allegorica e rappresentativa della forma architettonica, interpretando l'esteriorità dell'edificio come il luogo di "una pubblica intimità", secondo la bella espressione proposta da Giuliana Bruno¹⁷.

5. AVANGUARDIA, ARTE PUBBLICA E RELAZIONALE, TEORIE DELLO SGUARDO

L'arte per Wodiczko – come evidenziano bene anche i suoi scritti teorici, concepiti come “manifesti per il presente” – è intesa come “forma d'avanguardia” che prefigura una missione sociale rivolta a “user e consumatori” culturalmente ed economicamente definiti. Le tattiche di coinvolgimento hanno una “funzionalità strumentale e trasformativa” che oltrepassa la mera “contestazione e decostruzione” per condurre a un'utopica forma di coesistenza sociale, politica ed etica.

This is not a call for action. It is not a manifesto for the future. It is a Manifest of the Present. It is a statement of evidence. It is a supportive recognition of the active existence of the Avant-Garde today. By calling it 'transformative', this Manifest points to an important facet of the Avant-Garde's contemporary function: its proactive attitude and role in intelligent, critical, post-contestational and post-deconstructive engagement through social design and civic practice. This Manifest is also a reminder of the Avant-Garde's powerful historic tradition, which is part of any transformative and critically affirmative practice and theory. [...] Beyond its role in creating acts and events of contestation, provocation, disruption and dissensus, the Avant-Garde art of today must urgently re-actualize the propositional, proactive, transformative and design side of its inherited practices. Engaged in creating new situations, environments, equipment and networks, the new civic and design art can be at once

¹⁷ G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive* [2007], Milano: Bruno Mondadori, 2009.

critical and proactive, deconstructive and constructive; it can fearlessly create new needs, expose hidden ones, and propose original visions and unexpected solutions. [...] Art that is understood as Avant-Garde design must become a radical and fearless entry into the field by creating new conditions for a better life and new living experiences, and for acknowledging and disclosing those experiences that are unacknowledged, hidden and excluded¹⁸.

Per l'artista sono, d'altronde, gli stessi stranieri a farsi carico simbolicamente di una nuova pratica artistica ed esperienziale.

Among the many examples of such a Functional Avant-Garde are the immigrants who have been forced by economic and political conditions to illegally cross borders and to work illegally and resist restrictions that are set against them. A Functional Avant-Garde consists also of the groups, organizations and movements that assist immigrants in the process of becoming non-immigrants, often by liberating them from detention and retention centres and by bringing them back from the countries to which they were deported¹⁹.

La dimensione narrativa, l'utilizzo della tecnologia, la forma pubblica dell'ascolto e del confronto definiscono un orizzonte teorico interno a quell'"estetica relazionale"²⁰ che lo storico e critico d'arte francese Nicolas Bourriaud ha teorizzato sul finire degli anni Novanta per definire un'arte dalle spiccate caratteristiche politiche e sociali, generata da un artista che abbandona consapevolmente la produzione di oggetti estetici, per creare viceversa dispositivi in grado di attivare la creatività del fruitore. Proprio come nel percorso di Wodiczko, trasformando l'oggetto d'arte in un luogo di dialogo e relazione, l'opera finale perde importanza e assume centralità il processo, la scoperta dell'altro, l'incontro.

L'opera di Wodiczko interpreta pertanto lo spazio urbano e architettonico come un dispositivo scenografico che inscena una sintesi tra pubblico e privato e che trova nell'esperienza multimediale una condivisione e una possibilità di catarsi e liberazione dai traumi individuali e comunitari. Attraverso un'articolazione interdisciplinare e intermediale delle rappresentazioni dello straniero, le installazioni dell'artista polacco operano una rilettura profonda di concetti simbolici come quelli di sguardo, identità e nazione. Nel suo studio sul motivo dello sguardo lo storico dell'arte Victor Stoichita riconosce, attraverso esempi tratti dal cinema e dalla pittura, una particolare rilevanza all'uomo che guarda, poiché, a partire dalla frattura operata dalla rivoluzione impressionista, "abbatte l'ipotesi di una idealistica trasparenza dell'immagine, per richiamare una 'figura-filtro' che media le relazioni con il fruitore"²¹. Louise Charbonnier riconosce, del resto, una stretta dipendenza ideologica fra "quadro e sguardo"²², che Mark Cousins interpreta nella sua disamina storica dello sguardo come evoluzione concettuale di modelli rappresentativi, che nel XX e XXI secolo si conformano a figurazioni complesse e oppostive come quelle dell'"occhio lacerato" e della "perdita di realtà" (le autostrade, la guerra, la tv, la celebrità e il *want see*) e dell'"ovunque" (Skype, la sorveglianza, la realtà virtuale e aumentata)²³. In questo contesto, i lavori di Wodiczko attuano una precisa ricapitola-

¹⁸ K. Wodiczko, "Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present" [2014], in Id., *Transformative Avant-Garde and Other Writings*, 74-75.

¹⁹ *Ibid.*, 78-79.

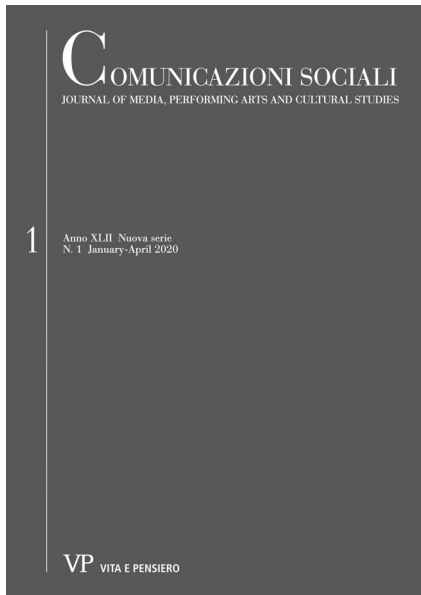
²⁰ N. Bourriaud, *Estetica relazionale* [1998], Milano: Postmedia, 2010.

²¹ V.I. Stoichita, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock* [2015], Milano: Il Saggiatore, 2017, 19.

²² L. Charbonnier, *Cadre et regard. Généalogie d'un dispositif*, Paris: L'Harmattan, 2007.

²³ M. Cousins, *Storia dello sguardo* [2017], Milano: Il Saggiatore, 2018, 417-462.

zione degli sviluppi figurativi del tema dello sguardo, investendo la figura del migrante di un ruolo simbolico e paradigmatico: da testimone-performer a membrana invisibile e trasparente, a occhio irreprensibile che domina e sovrasta. Nel panorama globalizzato e mediatizzato contemporaneo tali principi minano, di conseguenza, i rapporti consolidati fra individuo, comunità e moltitudine e indicano, avvalendosi dei progressi dell'alta tecnologia, una convivenza e appartenenza sociale etica e democratica dell'uomo.



ABBONATI!

3 USCITE ANNUALI
500 PAGINE

ABBONAMENTO PRINT&DIGITAL

Rivista cartacea e versione digitale in PDF

Privati: € 75 Italia | € 100 Estero

Enti: € 91 Italia | € 121 Estero

ABBONAMENTO DIGITALONLY

Rivista digitale in PDF

Privati: € 68 Italia | € 90 Estero

Enti: € 82 Italia | € 109 Estero



Acquistabile solo sul sito

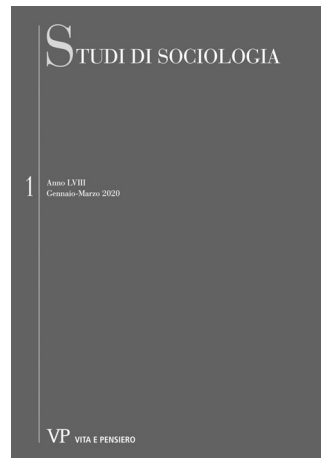
<https://comunicazionisociali.vitaepensiero.it/>

- Accesso ai **contenuti full text in PDF** tramite email (privati) o indirizzo IP (enti) con possibilità di **ricerca, salvataggio, stampa e note**
- **Bonus Archivio Online:** accesso gratuito sul sito della rivista agli articoli delle annate precedenti disponibili online
- **Sconti per privati su libri, articoli e riviste** su www.vitaepensiero.it

SCOPRI LE ALTRE RIVISTE DI VITA E PENSIERO



VITA E PENSIERO
Bimestrale di cultura e dibattito
dell'Università Cattolica di Milano



STUDI DI SOCIOLOGIA
Trimestrale di sociologia
fondato nel 1963