

“LA PANDEMIA STA LASCIANDO UNA TRACCIA PROFONDA NELLA CULTURA VISIVA DI QUESTO NOSTRO TEMPO” LANCIONI - VILLA

INDICE

Tarcisio Lancioni, Federica Villa

Introduzione. The Visual Culture of SARS-CoV-2

Camilla Pietrabissa

The eternal event. Urban void and image temporality from the Renaissance to 2020

Massimo Leone

Masks, sunglasses, and gloves: COVID-19 visual semantics

Gabriele Marino

Metafora della guerra e guerra alla metafora. Una polemica di prospettiva

Alice Cati

Piccole finestre sul nonumano. Immagini per l'educazione ambientale nell'era della pandemia

Deborah Toschi

Bodies and maps, display the habitat of the contagion

Valeria Burgio

The efficacy of scientific diagrams during the COVID-19 pandemic: processes of visual translation and dynamics of online diffusion

Dario Rodighiero, Eveline Wandl-Vogt, Elian Carsenat

Making visible the invisible work of scientists during the COVID-19 pandemic

Stefano Jacoviello

La musica che ci riguarda. Virtual ensemble, pratiche social e memoria del suono

Ermelinda M. Campani

The virus and the film narrative

Andrea-Bianka Znorovszky

The CoronaVirgin: Marian iconography between street art, social media, and lieux de mémoire

Camilla Balbi

Jenny Holzer's 2020: New York, activism, and collective mourning. Again

Cristina Voto

Tornare a guardarci negli occhi. Spazialità, interfacce e cronotopi al di là del cubo bianco

Adiecta

Vito Zagarrìo

Locked down. L'estetica della pandemia

Anna Casalino

La ballerina e lo skateboarder: una nuova storia d'amore al museo

Marzia Dattini

Il margine dell'invisibile. Libertà e dispotismo nelle immagini secondo Marie-Josè Mondzain

02

VCS - VISUAL CULTURE STUDIES Rivista semestrale di cultura visuale

VCS VISUAL CULTURE STUDIES

Rivista semestrale di cultura visuale

THE VISUAL CULTURE OF SARS-COV-2 02

A CURA DI TARCISIO LANCONI E FEDERICA VILLA

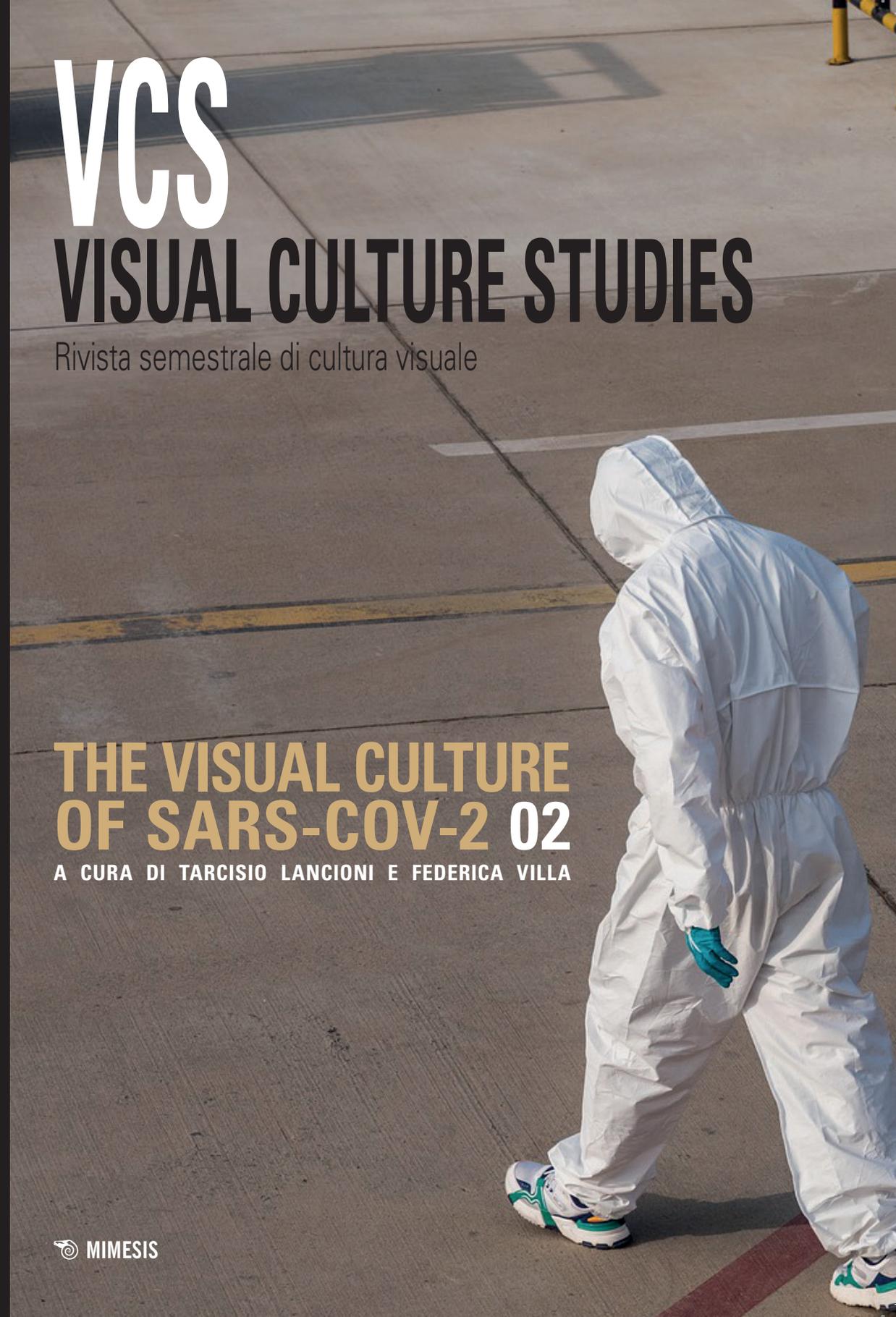
Mimesis Edizioni
Visual Culture Studies
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro



MIMESIS

MIMESIS



Tornare a guardarci negli occhi

Spazialità, interfacce e cronotopi al di là del cubo bianco

*Cristina Voto*¹

Abstract

L'obiettivo di questo testo è lo studio dell'edizione online della *Bienal de la Imagen en Movimiento* di Buenos Aires, una manifestazione artistica che ha visto sconvolta la propria attività durante la diffusione dell'epidemia da SARS-CoV-2. Sebbene una dimensione non in presenza coincida oggi sempre più frequentemente con la fruizione di opere d'arte, la diffusione online di biennali e mostre ha reso ancora più urgente la riflessione sulle forme espositive e sulle condizioni della spettatorialità. Nello specifico il testo analizza la piattaforma web progettata e curata per l'edizione online della *Bienal de la Imagen en Movimiento: mirarnos a los ojos (volver a)*. Di fronte alla smaterializzazione del significato artistico imposto dall'emergenza sanitaria, la piattaforma costruisce una spazialità virtuale dove tornare a guardarsi negli occhi. Attraverso una riflessione sui meccanismi di interfacciamento e sulle possibilità di interazione offerte dai linguaggi digitali, *mirarnos a los ojos (volver a)* declina modalità comunicative tipiche dei mezzi di comunicazione con modalità comunicative tipiche dell'interazione faccia a faccia. Traduzione digitale delle interdipendenze emerse durante l'emergenza sanitaria, *mirarnos a los ojos (volver a)* è un progetto al quale hanno partecipato 70 artiste/i invitate/i a occupare una spazio-temporalità audiovisiva mappata da quattro coordinate cronotopiche con cui costruire una trama collettiva dell'esperienza del confinamento.

The aim of this essay is to study the online edition of the *Bienal de la Imagen en Movimiento* in Buenos Aires, an artistic event that faced a disruption of its activities during the spread of the SARS-CoV-2 epidemic. Although a non-presence dimension increasingly coincides today with the fruition of artworks, the online diffusion of biennials and exhibitions has made the reflection on exhibition devices and the condition of spectatorship even more urgent. Specifically, the text analyses the web platform designed and curated for the online edition of the *Bienal de la Imagen en Movimiento: mirarnos a los*

¹ This essay results from a project that has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (Grant Agreement No 819649–FACETS).

ojos (volver a). Due to the dematerialisation of the artistic signifier imposed by the health emergency, the platform constructs a virtual spatiality where we can look each other in the eyes again. Through a reflection on the mechanisms of interfacing and the possibilities of interaction offered by digital platforms, *mirarnos a los ojos (volver a)* declines communicative modes typical of the media with communicative modes typical of face-to-face interaction. A digital translation of the interdependencies that emerged during the health emergency, *mirarnos a los ojos (volver a)* is a project in which 70 artists participated, invited to occupy an audiovisual space-time mapped out by four chronotopic coordinates with which to construct a collective plot of the experience of confinement.

Keywords

contemporary art, spatiality, digital, interface, memory
arte contemporanea, spazialità, digitale, interfaccia, memoria

1. *Fuori dal cubo bianco, dentro la rete*

L'eccezionalità rappresentata dall'implementazione delle misure di distanziamento sociale come risposta alla diffusione dell'epidemia da SARS-CoV-2 ha decretato l'uscita dai cubi bianchi dell'universo delle arti, ovvero gli spazi espositivi. Durante il 2020, e su scala praticamente globale, la maggior parte delle biennali d'arte ha disposto un'edizione online delle proprie attività inaugurando una semiotica della spazialità completamente diversa nella fruizione di questa tipologia di eventi. Le biennali d'arte, eventi artistico-culturali che dalla fine del XIX secolo arrivano ai giorni nostri attraverso processi di mutazione e moltiplicazione tessono delle relazioni particolari con il territorio, lo spazio e la spazialità. Già solo a un primo sguardo, è possibile rintracciare tre zone di senso a carattere spaziale presenti in ogni biennale: anzitutto esiste una dimensione topologica, quella che riguarda un evento che si installa in un determinato territorio (§2.1); inoltre, data la natura espositiva, ogni evento costruisce sempre una dimensione narrativa della spazialità che organizza sia le scelte di curatela sia gli attraversamenti da parte del pubblico (§2.2); infine ogni biennale è essa stessa una spazialità complessa, uno spazio significante. Queste pagine quindi, dopo una breve ricognizione sulle forme della spazialità a partire da caso emble-

matico di Venezia, la prima delle biennali, si soffermeranno sull'analisi della *Bienal de la Imagen en Movimiento* (BIM) di Buenos Aires².

Poter rendere conto di queste intersezioni, riconoscere le emergenze e gli aggiustamenti relativi alla spazialità e alla corporeità nelle edizioni online di questi di eventi è l'obiettivo di queste pagine. Come caso di studio sarà analizzata la versione pandemica della BIM e la curatela del progetto *mirarnos a lo ojos (volver a) "guardarci negli occhi (tornare a)"*. Espressione audiovisiva dell'interdipendenza³ ai tempi dell'emergenza sanitaria, *mirarnos a los ojos (volver a)* è una piattaforma digitale alla quale hanno partecipato 70 artiste/i⁴ invitate/i a occupare una spazio-temporalità virtuale attraverso la produzione di opere di video-arte. Da questa spazialità sorge un intreccio di sguardi dove interagiscono quattro coordinate cronotopiche⁵ che hanno caratterizzato i giorni del confinamento: guardare verso il cielo, guardare attraverso la finestra, guardare lo schermo, guardarsi dentro. Il

² Chi scrive ha partecipato *Bienal de la Imagen en Movimiento* in qualità di curatrice del progetto assieme ai due direttori, Gabriela Golder e Andrés Denegri, e al team composto da Gonzalo Egorza, Lucas Medina e Ariel Nahon.

³ J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2017.

⁴ Al progetto *mirarnos a lo ojos (volver a)* hanno partecipato le/i video-artiste/i che seguono: Agustín Valle e Rodrigo Noya (Argentina), Alma Camelia (Messico), Ana Gallardo (Argentina-Messico), Bruno Varela (Messico), Bryan Konefsky (Stati Uniti), Celeste Rojas Mugica (Cile), Chip Lord (Stati Uniti), Christian Delgado e Nicolás Testoni (Argentina), Claudia Joskowicz (Bolivia), Claudia Schmitz (Germania), Colectivo Los Ingrávidos (Messico), Diego Lama (Perù), Diego Trerotola (Argentina), Fernando Domínguez (Colombia), Fernando Velázquez (Uruguay-Brasile), Fiørd Estudio (Argentina-Uruguay), Florencia Levy (Argentina), Gabriel Soucheyre (Francia), Gianfranco Foschino (Cile), Guillaume Cailliau (Germania), Gustavo Fontán (Argentina), Gustavo Galuppo (Argentina), Hernán Khourian (Argentina), Ivana Jäger e Lucía Sbardella (Bolivia-Argentina), Janelas Desobedientes (Brasile), Javier Olivera (Argentina), Jeremy Fernando (Singapore), Jeremy Fernando e Kenny Png (Singapore) Joaquín Gutiérrez Hadid (Argentina), Juana Miranda (Paraguay), Kamila Kuc (Regno Unito), Kenny Png (Singapore), Kika Nicolela (Brasile), Kika Nicolela e Thomas Israel (Brasile), Lía Dansker e Antonio Arango (Argentina-Messico), Lucas Bambozzi (Brasile) Lucas Granero e Lucía Salas (Argentina), Luciano Zubillaga (Argentina-Cina), Lucie Leszez (Francia), Luis Negron Van Grieken (Venezuela-Germania), Maarit Suomi-Väänänen (Finlandia), Marco Pando (Perù), María Ruido (Spagna), Mariana Lombard (Argentina), Mariela Yeregui (Argentina), Mario Gutiérrez Cru (Spagna), Mario Opazo (Colombia-Cile), Mark Chua e Li Shuen (Singapore), Martín Vilela (Argentina), Matthieu Berteau (Francia), Melina Serber (Argentina), Michaela Grill e Sophie Trudeau (Austria-Canada), Mika Taanila (Finlandia), Mokotomoro (Grecia-Germania), Monique Moumblow (Canada), Natalia Rizzo (Argentina), Nelson Henricks (Canada), Nicolas Grandi e Priya Sen (Argentina-India), Paz Encina (Paraguay), Phyllis Baldino (Stati Uniti), Regina Hübner (Austria), Richard Shpuntoff (Stati Uniti-Argentina), Salomé Lamas (Portogallo), Silvia Rivas (Argentina), Silvina Szperling (Argentina), Soyoun Kim (Corea), Stefano Canapa (Francia), Studio Azzurro (Italia), Tamara García Iglesias (Spagna), Tania Puente e Pablo Méndez (Messico - Argentina), Toia Bonino (Argentina), Ursula Biemann (Svizzera), Yanyun Chen (Singapore).

⁵ M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Einaudi, Torino 1992.

progetto nasce in risposta all'inderogabile smaterializzazione del significativo artistico imposta dall'emergenza sanitaria. In questo contesto fortemente digitalizzato, la piattaforma web diventa un simulacro espositivo dove poter (ri)allestire le narrative epidemiche attraverso l'ordito di una serie di vedute testimoniali. In *mirarnos a los ojos (volver a)* il contenuto audiovisivo delle immagini prodotto dall'artista invitata/o dialoga con la dimensione enunciativa disposta dalla piattaforma online affinché possa darsi lo spazio interpersonale per la costruzione di una memoria collettiva dell'esperienza del confinamento. Ma prima di riflettere sulla curatela del progetto, facciamo un passo indietro per ripensare le intersezioni spaziali e corporali *della e nella* biennale in quanto oggetto *per se*.

Partiremo, perciò, dal caso emblematico della *Biennale di Venezia*: inaugurata alla fine del XIX secolo, non solo è la prima nel suo genere ma segna anche, sin dai primissimi anni, quella caratteristica topologica che diventerà una costante nell'organizzazione di questi eventi: l'intervento diretto sul territorio da un punto di vista sia economico sia sociale. Vedremo, poi, come questo intervento acquisirà una posizione centrale nel simbolismo culturale e urbano del secondo dopoguerra, una valorizzazione che porterà all'affermazione e al consolidamento della figura professionale del curatore d'arte.

2. La spazialità della e nella biennale

2.1 La dimensione topologica

La prima biennale ad essere inaugurata è quella di Venezia nel 1895, anno simbolo per eccellenza della modernità: è l'anno in cui Guglielmo Marconi effettua la prima trasmissione via radio e in cui i fratelli Lumière organizzano la prima proiezione pubblica del cinematografo. Sin dagli esordi l'esperienza artistica della *Biennale di Venezia* modella il profilo della città lagunare con una serie di interventi urbanistici e architettonici. Nel 1894 iniziano i lavori per la costruzione del palazzo dell'*Esposizione* ai Giardini di Castello sotto la guida dell'ingegnere municipale Enrico Trevisanato mentre la facciata neoclassica è, invece, a opera di Raimondo D'Aronco, figura fondamentale del Liberty italiano. Risale a Napoleone la volontà di istituire dei giardini pubblici a Venezia attraverso il *Decreto portante varj provvedimenti a favore della città di Venezia* del 7 dicembre

1807. Leggiamo nel *Fascicolo A del Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale"* dell'Assessorato all'urbanistica del Comune di Venezia:

L'incarico di studiare e progettare i giardini pubblici di Castello, oltre ad altri interventi di modernizzazione della città, venne affidato all'architetto Giannantonio Selva, uno dei massimi esponenti del neoclassicismo veneto, allievo di Tommaso Temanza e amico del Canova. Nel maggio del 1808 il Selva presentava il primo progetto per la realizzazione dei giardini pubblici, raccomandando di procedere al più presto alla demolizione degli edifici esistenti.⁶

Fino al 1800 la zona dei Giardini era praticamente rimasta estranea alla vita pubblica veneziana ma dopo la scelta di accogliere, nel 1887, la sede della prima *Esposizione artistica nazionale* venne progressivamente reintrodotta nel tessuto urbano. Per l'occasione tutta una serie di edifici subirono interventi: la caffetteria progettata da Giannantonio Selva fu inglobata come luogo adibito al ristoro, la Cavallerizza ristrutturata per ospitare le sale espositive e i locali della Scuola per Ufficiali riorganizzati in base alle esigenze del nuovo evento. Il successo della *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, inaugurata il 30 aprile alla presenza di Umberto I e Margherita di Savoia, fu confermato dalla partecipazione di 224.000 visitatori⁷. Il favore del pubblico e delle istituzioni portò alla continua richiesta di nuovi spazi espositivi, è già del 1907 la costruzione del primo padiglione da parte di un singolo paese partecipante, il Belgio – sotto la guida dell'architetto Léon Sneyers –, seguito poi dall'Ungheria – un padiglione ad opera dell'architetto Géza Maróti – e dalla Baviera – con un progetto dell'architetto comunale veneziano Daniele Donghi. Durante l'edizione del 1909 si assiste alla costruzione del palazzo espositivo dell'Inghilterra – ad opera dell'architetto Edwin Alfred Rickards –, della Francia – con un padiglione realizzato dell'ingegnere Faust Finzi –. Nel 1912 è il turno della Svezia – con un progetto dell'architetto Ferdinand Boberg – e, infine, della Russia – con un intervento architettonico di Aleksej V. Scusev –⁸. I padiglioni espositivi nazionali rispondevano a precise linee direttrici dal punto di vista architettonico, come la presenza di saloni per concerti, stanze espositive e caffè, e sorgevano sia *ex-novo* sia dalle ristrutturazioni di edifici già esistenti.

⁶ A. Bello, *Fascicolo A del Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale"*, Comune di Venezia 2000, p. 6.

⁷ Dato fornito dalla pagina web delle Biennale di Venezia: <https://www.labiennale.org/it/storia>.

⁸ *Ibid.*

ti, come nel caso del padiglione inglese risultato della trasformazione di un caffè-ristorante. Come conseguenza di questa febbre espositiva, già nel 1932 la disponibilità di terreno edificabile ai Giardini si era ridotta del 77%⁹, dato che portò alla richiesta di nuovi spazi al di fuori del perimetro urbano inizialmente scelto, alla bonifica del territorio lagunare e all'edificazione di nuove aree residenziali.

Il processo di trasformazione urbana inaugurato dall'*Esposizione Internazionale d'Arte* può essere letto come emblematico di una mutazione topologica che caratterizza la relazione tra arte e territorio nel secolo XX. È un fenomeno legato alla trasformazione delle relazioni sociali ed economiche nei contesti urbani, alla progettazione di un'industria artistica capace di produrre modi e stili di vita nuovi. Sharon Zuking nel suo *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change* (1982) è forse la prima a osservare con meticolosità i profondi processi di trasformazione sociale che inaugura il connubio "arte e capitale" a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso:

From a marginal and often elitist aesthetic concern, art moved into a central position in the cultural symbolism of an increasingly materialistic world. Artists enjoyed more visibility in the mass media as well as at prestigious social gatherings, and since the most prominent artists were also selling their work at the highest prices, it is reasonable to suppose that their visibility was connected, in some measure, with their commercial viability. But at the same time, public discussion transformed policy toward the arts into a national priority. Just as artists' prices and their dealers' commissions depended on which country "won" the Venice Biennale, so – in a larger sense – did national prestige.¹⁰

Il prestigio sociale ed economico che ha acquisito l'organizzazione di eventi artistici nel secondo dopoguerra ha dato avvio a nuove forme di insediamento nel territorio urbano e, allo stesso tempo, a processi di assestamento anche violenti, come nel caso dei processi di *gentrificazione*. Il termine, coniato da Ruth Glass¹¹ per riferirsi ai sommovimenti immobiliari sperimentati a Londra nel secondo dopoguerra, durante il cosiddetto boom economico, descrive la conversione di aree marginali della città a uso residenziale grazie alla pianificazione di una serie di servizi di qualità tra cui l'accesso alle arti. Osservando il fenomeno è possibile stabilire

⁹ A. Bello, *Fascicolo A del Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale"*, cit., 2000.

¹⁰ S.L. Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992, p. 82.

¹¹ R. Glass, *London: aspects of change*, MacGibbon & Kee, London 1964.

almeno due riflessioni: se a breve a termine il processo di gentrificazione sancisce un avvicinamento tra arte e capitale capace di attirare grandi investimenti nelle città; a lungo termine questo stesso processo stravolge le politiche di accesso all'abitazione e ai servizi urbani. Come sottolinea l'artista, curatrice e teorica dell'arte Martha Rosler l'assorbimento di pratiche artistiche e simboliche nella dimensione speculativa del territorio a favore del rinnovamento urbano ha profondamente rimodellato gli assi centro-periferia / ricchezza-povertà¹². Tra gli anni Sessanta e Ottanta in molti centri urbani – e a varie latitudini del globo terrestre, incluso in aree geografiche in via di sviluppo – il movimento di capitali privati verso il mondo delle arti ha dato avvio a strategie di riurbanizzazione che prevedono la costruzione di interi quartieri dedicati alle arti e la progettazione o ristrutturazione di spazi espositivi come gallerie, musei, biennali e fiere d'arte. I risultati di questo allineamento tra gli interessi del mondo dell'arte, delle istituzioni governative e dell'industria immobiliare sono evidenti in molte città europee – come Parigi, Londra, Berlino, Barcellona e Milano –, nella maggior parte delle città americane – da New York a Buenos Aires – e in molte città del continente asiatico – come nei casi di Singapore o Seul –.

Oggi, però, la maggior parte degli spazi espositivi dedicati alle arti ha dovuto rinunciare al lavoro sul territorio per chiudere i battenti, in nome della sicurezza collettiva, e spostare le proprie attività online. In un contesto pandemico come quello che abbiamo conosciuto durante quest'ultimo anno e mezzo, in un presente dove incontrarsi può essere pericoloso per la salute pubblica, come ripensare la topologia, il discorso sugli spazi, quando lo spazio è quello della virtualità? È possibile installare uno spazio e allestire una narrativa tra un *qui* e un *altrove* nel web?

2.2 *La narrativa espositiva*

In concomitanza con i processi topologici appena descritti possiamo rintracciare nelle biennali d'arte un potente emergente narrativo in continuo divenire spaziale. È la dimensione della spazialità *nella* biennale inaugurata dalla curatela come forma discorsiva che, dalla fine del XIX secolo ad oggi, ha acquisito una dimensione prominente consolidando un'ésigenza anzitutto istituzionale. Come riferiscono Nathalie Heinich e Michael Pollak attraverso una breve ricognizione storica basata sul con-

¹² M. Rosler, *Culture Class*, MIT Press, Cambridge MA 2013.

testo francese, il processo che ha portato all'affermazione della curatela è segnato dall'istituzionalizzazione:

of the function of the care and conservation of artwork—initially conducted by the painters themselves—in the framework of the royal collections; the institutionalization and increase in the number of positions accompanying the founding of museums during the Revolution; the formalization and uniformity of recruitment and criteria of competence with the creation of the *Ecole du Louvre* in 1882 and, consequently, the bestowing of the title of curator on members of “the corps of curatorship of the museums of France” (recruited by competition, they number slightly over 200 at the present time); ethical regulations governing professional competence, formalized by a deontological code; self-control throughout the various associations (*Association générale des conservateurs des collections publiques de France*, created in 1922) or institutions such as the *International Council of Museums* (ICOM, created in 1946, or its subgroup CIMAM, *Conseil international des musées d'art moderne*).¹³

Questi processi di consolidamento della professione curatoriale, capaci di stabilire veri e propri perimetri di competenze, sono in dialogo con quello che Tony Bennett ha definito come *complesso espositivo*¹⁴ riferendosi, con questo sintagma, all'insieme di discorsi, pratiche e istituzioni che condizionano le relazioni tra sapere e potere nell'organizzazione e nella fruizione di opere d'arte. Nella proposta di Bennett è evidente il riferimento alla teoria di Michel Foucault sul potere di sorveglianza¹⁵, nello specifico, si tratta di un ripensamento archeologico della musealità e del suo rapporto con i disciplinamenti prodotti dalla storia dell'arte. In questo senso il *complesso espositivo* recupera la prospettiva biopolitica di Foucault per analizzare la capacità di auto-regolamentazione del pubblico nell'esperienza di fruizione delle opere. Come osservato da Bennett:

in the transfer of objects and bodies from the enclosed and private domains in which they had previously been displayed (but to a restricted public) into progressively more open and public arenas where, through the representations to which they were subjected, they formed vehicles for inscribing and broadcasting the messages of power (but of a different type) throughout society”¹⁶.

In dialogo con il diffondersi di questi rinnovati modelli socioculturali ri-

¹³ N. Heinich, M. Pollak, *From museum Curator to exhibition auteur*, in R. Greenberg, B.W. Ferguson, S. Nairne (a cura di) *Thinking about exhibition*, Routledge, London 1996, p. 166.

¹⁴ T. Bennett, *The birth of the museum: history, theory, politics*, Routledge, London 1995.

¹⁵ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

¹⁶ T. Bennett, *The birth of the museum: history, theory, politics*, cit., pp. 60-61.

spetto alle arti e all'esperienza di fruizione artistica, si assiste alla crescita di una domanda di professionisti legati allo sviluppo di mostre che confluisce, negli anni Ottanta, nell'apertura dei primi programmi di formazione accademica a Grenoble, Londra, Amsterdam e New York. Anche Bruce Altshuler nel suo saggio storico dedicato all'affermazione delle biennali nella seconda metà del secolo XX, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002*¹⁷, riconosce in questo rinnovato interesse verso l'arte un paradigma capace di risemantizzare la specificità della curatela nei territori di competenza precedentemente riservati ad artisti e storici. È la *museomania*¹⁸ una riconfigurazione socioculturale che ha segnato il passaggio dal museo come apparato istituzionale per la conservazione delle tradizioni nazionali al museo come *medium*, come luogo per la messa in scena di sfere di ricontestualizzazione ancorate all'indicizzazione corporea del pubblico.

Ma cosa succede quando il pubblico non può più riunirsi in presenza per fare esperienza di una narrativa espositiva? Così come suggerito dal critico d'arte Boris Groys¹⁹, possiamo ancora appellare alla possibilità offerta dalle pratiche di curatela di costruire *illuminazioni profane* – riprendendo l'espressione di Walter Benjamin impiegata nel suo saggio sul surrealismo –, si tratterà di immaginare una nuova spazialità dove tornare a interfacciarsi.

3. *Le immagini in movimento con cui (tornare a) guardarci negli occhi*

Nelle edizioni della BIM che hanno preceduto l'emergenza sanitaria, la *venue* principale dell'evento era stata il MUNTREF²⁰, un centro d'arte con-

¹⁷ B. Altshuler, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London 2013.

¹⁸ A. Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.

¹⁹ B. Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA, 2013.

²⁰ Leggiamo nella pagina web del MUNTREF: "Inaugurato nel 2012, MUNTREF – Centro de Arte Contemporáneo si trova nel leggendario Hotel de Inmigrantes di Buenos Aires. La dimensione multiculturale dei ricordi, dei viaggi e delle speranze che questo edificio contiene sono in relazione con ciò che viene espresso dagli artisti di arte contemporanea che sono e saranno parte delle mostre e degli spettacoli. Il MUNTREF – Centro de Arte Contemporáneo promuove e diffonde pratiche artistiche e culturali contemporanee attraverso processi di ricerca e dialogo tra artisti e curatori, con l'obiettivo di consolidare la partecipazione di diversi attori culturali e sociali. È una piattaforma attiva di dialogo, azione e partecipazione, dove si generano processi per lo scambio di conoscenze ed esperienze, attraverso le dinamiche e le strategie dell'arte contemporanea, della cultura e della tecnologia, con l'aspirazione di creare in ogni mostra, con ogni intervento, uno spazio di

temporanea con sede nell'ex *Hotel de Inmigrantes* di Buenos Aires. Spazio di frontiera per eccellenza nell'immaginario e nella memoria storica della città l'hotel albergava, durante una quarantena obbligatoria e necessaria all'identificazione e al controllo sanitario, tutti quei migranti che dalla fine del XIX secolo fino al 1953 approdarono nel porto della capitale argentina. Nel passaggio da edificio di carattere sanitario e amministrativo a spazio espositivo, il MUNTREF ha mantenuto una continuità con la dimensione collettiva della migrazione e dell'arte. La natura plurale e in movimento della spazialità *della e nella* BIM, ben espressa dall'architettura dalla sede espositiva, è sempre stata presente nelle scelte curatoriali e nelle strategie espositive per tornare necessariamente in auge durante l'edizione pandemica. La declinazione online dell'evento ha infatti imposto l'attenzione verso una narrativa espositiva attenta al paesaggio mediatico costruito dagli schermi interconnessi che caratterizzano le nostre vite in confinamento, uno spazio polifonico di (ri)mediazione e interazione. Come già osservato da Hito Steyerl nel 2017, tre anni prima che le nostre vite diventassero insistentemente incorporate alla virtualità, internet:

It has not only sparked but fully captured the imagination, attention and productivity of more people than at any other point before. Never before have more people been dependent on, embedded into, surveilled by, and exploited by the web. It seems overwhelming, bedazzling and without immediate alternative. [...] images are not objective or subjective renditions of a preexisting condition, or merely treacherous appearances. They are rather nodes of energy and matter that migrate across different supports, shaping and affecting people, landscapes, politics, and social systems. They acquired an uncanny ability to proliferate, transform, and activate.²¹

Questa agentività delle immagini nel web, definita da Steyerl come perturbante per via della loro capacità di proliferare, trasformare e attivare l'immaginario collettivo, è l'impalcatura che sostiene la progettualità della piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)*. Una riflessione sulle inflessioni tra prossemica e pragmatica ai tempi dell'epidemia è il motore pulsante del progetto, una prospettiva che parte da una domanda urgente ed emergente: come allestire uno spazio di interazione dove incontrarsi faccia a faccia attraverso la virtualità online?

conoscenza e interrogazione del pubblico" (traduzione propria dalla pagina web <https://untref.edu.ar/muntref/es/centro-de-arte-contemporaneo/acerca-de-cac/>).

²¹ H. Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso, London 2017, p. 143.

Il punto di partenza è stata l'accettazione da parte di un gruppo di artiste/i di creare dei video con cui rendere conto dell'incursione della pandemia nelle loro vite e nelle loro opere. La chiamata collettiva è coincisa con una doppia normativa formale: la creazione di contenuti *ex-novo* nonostante o, forse sarebbe il caso di dire, grazie ai limiti imposti dall'emergenza epidemica e la durata di ogni contenuto non superiore al medio-metraggio. Ricevute centinaia di contenuti, tutti più o meno databili nel periodo compreso tra marzo e giugno del 2020²², i video che convergono nel piano del contenuto divergono totalmente nel piano dell'espressione per acquisire il formato della pagina di diario, dell'appunto di lavoro, dello sguardo documentario sul mondo, della forgiatura diegetica del reale o del registro resiliente di un gesto performativo. Espressione audiovisiva dall'esperienza traumatica del confinamento, colpiscono per la loro *valenza persuasiva*²³.

Sono immagini che mettono in movimento uno spazio di interazione attraverso:

– un *far-sapere*.

Tutti i video aprono uno sguardo sull'emergenza sanitaria e sulla scala globale e intersoggettiva dell'epidemia. Per esempio molto interessante è la serie *Apuntes para la piba de oro I, II, III, IV e V* di Toia Bonino, video-artista argentina, che inquadra la pandemia da dentro lo spazio di reclusione per eccellenza: il carcere. Grazie al dialogo che intrattiene via *smartphone* con un detenuto, il "Pela", Bonino ci fa sapere come è vivere l'esperienza del confinamento al di qua delle sbarre di una cella di prigionia. Durante tutta la serie, la prospettiva dell'autrice è negata dall'enunciato, non la vediamo mai e non ascoltiamo la sua voce. Tuttavia resta sempre presente sul piano dell'enunciazione: il Pela risponde ai suoi audio, le manda video, si interessa di lei e dei suoi progetti. Gli appunti a cui fa riferimento il titolo, come gesto di scrittura dell'esperienza pandemica, sono il registro di quello che riguarda l'emergenzialità sanitaria nell'invisibilità carceraria;

²² Al momento dell'inaugurazione online del progetto, il 22 di ottobre del 2020, la piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)* era composta da 180 video provenienti da Europa, Americhe, Asia; tredici dialoghi e sei percorsi espositivi virtuali.

²³ P. Violi, *Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina*, in M. Leone (a cura di), *Immagini efficaci / Efficacious Images*. Lexia. Rivista di emiotica 17-18, Aracne, Torino 2014, p. 620.

– un *far-sentire*.

Una caratteristica che accomuna la maggior parte dei video presenti sulla piattaforma è l'installazione di una domanda verso il presente e verso il futuro delle comunità, una domanda espressa nella diversità formali abilitate dal linguaggio audiovisivo: dal documentario in prima persona alla narrativa di fantascienza, dalla messa in scena di un rituale quotidiano all'interpellazione diretta al pubblico. Una domanda, patemica ed emotiva, rivolta al presente organizza la serie di video coordinata dall'artista, curatrice e professoressa Giselle Beiguelman. Il collettivo *Janelas Desobedientes* – un gruppo formato da studentesse e studenti del *Master in Design* della Università di Sao Paolo dove Beiguelman insegna – raccoglie in 20 video i *flash-mob* di protesta organizzati dai balconi della città contro il presidente Jair Bolsonaro durante i primi mesi di diffusione della pandemia, dal 18 marzo al 18 giugno – tre mesi durante i quali il governo brasiliano negava il riconoscimento dell'emergenza sanitaria e la necessità di implementare misure di sicurezza –. In pieno conflitto rispetto al silenzio istituzionale la serie *Janelas Desobedientes* dà spazio alle voci, alle preoccupazioni e alla rabbia verso le politiche sanitarie nazionali. Un altro video che fa sentire la dimensione patemica del confinamento è *Día 92* di Mariela Yeregui dove osserviamo due giovani ragazze pronunciare dei nomi di donna, scriverli su un *post-it* per poi appenderli su un muro. Sono le figlie dell'artista che, da dentro il perimetro domestico, danno voce all'elenco delle vittime di femminicidio, esponenzialmente aumentate durante i 92 giorni di *lockdown* a cui fa riferimento il titolo;

– un *far-fare*.

Tutti video possono essere letti come dispositivi di audio-visibilità capaci di realizzare nuove immaginazioni e implementare così nuovi immaginari audiovisivi. Una caratteristica comune a molte opere è, infatti, la riflessione sulla messa in scena del quotidiano. Respirare – come nei due video *Furious Fires n. 1* e *Furious Fires n.2* di Yanyun Chen, video-artista di Singapore –, osservare il gatto di casa – come in *Viral Portrait* di María Ruido, video-artista spagnola – o tendere la mano per offrire un dono – come nella serie *Doni* di Studio Azzurro, collettivo artistico italiano – diventano rituali domestici capaci di trasformare il mondo che li circonda. Anche *At home* del video-artista statunitense Chip Lord è un'opera che riflette sull'agentività e sull'efficacia delle immagini in movimento. L'autore recupera la serialità formale del diario audiovisivo e ci mostra la messa in

scena della sua quotidianità pandemica nel periodo compreso tra marzo e maggio. Osservare il vicinato, girovagare tra le mura domestiche o leggere le prime pagine dei giornali diventano così una serie di rituali che ci informano degli sviluppi socio-economici della realtà statunitense: dal tasso di disoccupazione al sorgere delle proteste del movimento *Black Lives Matter*. Il video si conclude con un piano sequenza in soggettiva dove vediamo l'autore fabbricare uno *stencil* in sostegno delle rivendicazioni del movimento *Black Lives Matter*.

Inoltre, per favorire la dimensione agentiva delle immagini in movimento, prima di essere organizzati nella piattaforma, tutti i video sono stati messi a disposizione del gruppo di partecipanti in una cartella condivisa online. Grazie all'interfacciamento della totalità dei video sono nate alleanze inaspettate e dialoghi audiovisivi tra i *corpora*, come nel caso delle video-corrispondenze sorte tra Nicolás Grandi, video-artista di Buenos Aires, e Priya Sen, video-artista di Nuova Delhi.

L'allestimento dei video nella spazialità virtuale mette in movimento la valenza persuasiva delle immagini attivando almeno due zone di reversibilità tra le esperienze di confinamento, quelle rappresentate dal gruppo di artisti e quelle vissute dagli utenti: una interna all'inquadratura, l'altra sulla soglia. I video che compongono *mirarnos a los ojos (volver a)* tessono – “volver a” significa in spagnolo “tornare a”, così come si torna su un punto quando si ricama – tutta una serie di richiami tra i vissuti pandemici e la dimensione diegetica del piano compositivo al di qua, cioè, dell'inquadratura. La riflessione sulle nuove prossemiche imposte dall'epidemia su scala globale diventa nella materialità audiovisiva una riflessione sulle politiche di *mise en scène* dell'immaginario epidemico. Ma allo stesso tempo, i video costruiscono una serie di reciprocità sul limite dell'inquadratura, lì dove prende forma praticamente ogni aspetto della nostra esistenza confinata: dal ricreativo all'informativo, dal relazionale al professionale o all'educativo. Questa soglia enunciativa è quella organizzata dalle piattaforme digitali come spazialità che non solo mediatizzano la dimensione interpersonale – abilitando la convivenza di fenomeni caratteristici sia dei mezzi di comunicazione sia dell'interazione faccia a faccia²⁴ – ma, allo stesso tempo, organizzano e dispongono le infrastrutture di mediatizzazione – abitandoci a

²⁴ E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Doubleday, New York, 1967.

nuove grammatiche visive e auditive fatte di problemi di connessione, di intermittenze di segnale, di nuovi specchi e nuovi ritratti –. Attivate queste reversibilità – quelle che nei termini di Vivian Sobchack possono essere pensate come forme somatiche, *pensieri carnali*²⁵ – prendono spazio le narrative di implicazione reciproca tra i processi di materializzazione audiovisiva e i processi di materializzazione del corpo²⁶.

Un video, ma possiamo estendere questa considerazione all'immagine in movimento più in generale, diventa significativo soprattutto a causa, a spese del corpo dal momento che è il corpo che gioca un ruolo fondamentale nella significazione di queste testualità. La possibilità di tornare al corpo, la riflessività dell'esperienza somatica attiva una memoria incarnata, *embodied*, dell'esperienza narrata sullo schermo. Alla luce di questa lettura, i processi di materializzazione del corpo e del video non sono semplicemente, o soltanto, contrapposti l'uno all'altro, ma sono piuttosto mediatizzati in una relazione di senso fondamentalmente non gerarchica²⁷, una reciprocità che dà forma e lascia tracce capaci di inscrivere una memoria culturale²⁸ e pubblica. Grazie a queste tracce le immagini in movimento che compongono *mirarnos a los ojos (volver a)* tessono delle forme di reciprocità tra l'*istante* messo in scena dall'espressione audiovisiva del confinamento e l'*istanza* potenzialmente infinita della riproducibilità traumatica esposta nella piattaforma di fruizione online. L'interfacciamento della memoria incarnata dall'istante audiovisivo attraverso l'istanza di mediatizzazione della piattaforma collega l'esperienza traumatica del confinamento non solo con il presente – un tempo ancora segnato dalle sofferenze conseguenti al confinamento e al distanziamento sociale – ma anche con il futuro. Grazie a questo interfacciamento l'istante audiovisivo può diven-

²⁵ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004.

²⁶ C. Voto, *Cartografía del Diseño Audiovisual. Mapa para atravesar un territorio de intersecciones*, Tesi di dottorato, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanística, Universidad de Buenos Aires, 2017.

²⁷ V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, cit., 2004.

²⁸ Una riflessione interessante su questo aspetto è quella fornita da Linda Williams riguardo i *film bodies* nel suo saggio *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* del 1991. Prendendo come punto di partenza gli eccessi a cui è sottoposto il corpo dinanzi certi generi cinematografici come il melodramma, la pornografia e terrore, l'autrice riconosce in determinati superamenti corporei una modalità risolutiva di problemi culturalmente diffusi. I *film bodies* film ci fanno piangere per l'affezione melodrammatica, eccitare per la stimolazione pornografica e sudare per la paura mentre mettono in scena modelli con cui pensare la perdita, la sessualità e i timori collettivi.

tare una memoria, la narrativa di un'esperienza su cui tornare, una testimonianza del confinamento. Nelle testimonianze, ci ricorda Jacques Derrida²⁹, coesistono sempre due particolarità che sembrerebbero, a prima vista, antitetice: l'attualità dell'istante insieme alla riproducibilità infinita dell'istanza testimoniale. Testimoniare implica sempre farlo in presenza e per testimoniare un presente, tuttavia questa condizione è sempre distrutta dalla possibilità che la testimonianza sia ripetibile e ripetuta. Nella piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)* l'istante audiovisivo diventa istanza testimoniale grazie alla riproducibilità e all'interazione garantite nella piattaforma attraverso un movimento reciproco che dall'inquadratura dei video va verso la soglia e che, da quella zona liminale, torna all'interfaccia come spazialità dove gli utenti possono guardarsi negli occhi.

4. Interfacciamenti espositivi

Ogni biennale, scrivevamo all'inizio di questo testo, è una spazialità organizzata sulle basi di una narrativa espositiva. Durante la fruizione di questi eventi artistici le opere entrano in dialogo con l'immaginazione del pubblico visitante e con la sua capacità di rielaborare un'esperienza collettiva affinché la narrativa possa sedimentarsi nell'immaginario culturale per diventare di patrimonio pubblico. Scrive Tiziana Migliore al riguardo: "Le immagini ottenute dalla percezione di opere, quando entrano nell'immaginario, nutrono l'immaginazione, che è al tempo stesso ricettiva e costruttiva, fa lavorare l'interfaccia fra ciò che è visibile e ciò che non lo è"³⁰. La percezione di opere è perciò da intendersi non come un dato di fatto, un dato *a priori*, ma come un fenomeno che, sulla base di un'esperienza, può essere ricostruito.

L'impossibilità di organizzare una biennale in presenza ripercuote, senza dubbio alcuno, i suoi effetti sulla dicibilità e sulla visibilità dell'evento, sull'idea di opera, di curatela e di fruizione. Restando salda la ricerca verso una narrativa espositiva attenta agli sconfinamenti e alle immagini plurali, l'edizione online della BIM declina l'esperienza espositiva in una spazialità virtuale dove mediatizzare le connessioni interpersonali e attivare una memoria corale dell'esperienza di confinamento. La piattaforma *mirarnos a los*

²⁹ J. Derrida, *Dimora: Maurice Blanchot*, Palomar, Bari 2001.

³⁰ T. Migliore, *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Mimesis, Milano 2018, p. 151.

ojos (volver a), in questo senso, mette anzitutto in gioco una serie di movimenti di ritorno: tornare a guardarci negli occhi nonostante lo schermo, riallestire le narrative dell'esperienza espositiva, ricostruire una memoria del confinamento nella spazialità del web.

Una prima proposta per l'analisi dell'edizione online è stata quella di pensare un aggiustamento del *complesso espositivo* proposta da Bennett all'esperienza mediatica digitale. Ripartire dalla mediatizzazione digitale permette riaggiustare la separazione tradizionalmente organizzata, e auto-regolamentata, durante la fruizione di opere: da una parte il pubblico, dall'altra le opere:

I define media as socially realized structures of communication, where structures include both technological forms and their associated protocols, and where communication is a cultural practice, a ritualized collocation of different people on the same mental map, sharing or engaged with popular ontologies of representation. As such, media are unique and complicated historical subjects.³¹

Come riportato nel capitolo precedente, una volta raccolti i video una prima proposta curatoriale è stata la messa in comune di tutte le opere al gruppo di artisti. Sebbene una dimensione plurale avesse contraddistinto anche le edizioni anteriori, la costruzione di una spazialità interattiva nella virtualità del web rende visibili una serie di isotopie dialogiche riscontrate in tutti i video. Anzitutto una forte attenzione verso i nuovi regimi scopici inaugurati dal confinamento, si distaccano in varie opere lunghi piani sequenza che osservano lo svuotamento urbano alla ricerca di un'alterità; o ancora si scorgono lunghi *close-up* alle forme di vita non-umana che abitano lo spazio domestico. L'assenza dell'Altro è un *topos* pervasivo nei video, espresso sia attraverso la *mise en scène* della solitudine sia attraverso la *mise en abyme* di immagini di archivio in dialogo dialettico e tensivo con le immagini del presente. Queste isotopie diventano scenario per un'espressione dialogica nella navigazione della piattaforma e nell'interazione con l'interfaccia utente³². Nella piattaforma, esistono due sezioni dedicate

³¹ L. Gitelman, *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge MA 2006, pp. 24.

³² Il concetto di interfaccia è introdotto per la prima volta nel 1882 dal fisico James Thomson Bottomley per diventare, solo cinquant'anni dopo, la parola chiave con cui ripensare i rapporti tra umano e macchina e descrivere la contemporaneità. La significatività del termine dà oggi luogo a tutta una serie di metafore che fanno di ogni interfaccia una superficie, uno scambio di informazioni, una conversazione, uno strumento, uno spazio

ai “dialoghi” tra le/gli artiste/i e ai “percorsi” dove, nel primo caso, sono state selezionate tutte le opere risultato della volontà di scambio diretto e di dialogo tra le/gli artiste/i che hanno preso parte al progetto; mentre, nel secondo caso, sono state/i convocate/i una serie di curatrici e curatori affinché proponessero dei percorsi di lettura propri nella totalità dei video. L’interfaccia utente, invece, si presenta come una bussola, un quadrante con quattro frecce disposte come i punti cardinali con cui guidare sguardo e i movimenti tra i video. L’interfaccia-bussola è una superficie che permette l’accesso all’istante testimoniale ma, allo stesso tempo, ne organizza l’istanza di mediatizzazione. In questo senso è una spazialità dove trova luogo un’interazione.

Connettersi a una piattaforma digitale e interagire attraverso un’interfaccia sono forse tra le esperienze più condivise durante quest’ultimo anno e mezzo – pur sempre rispecchiando certi gradi di privilegio tecno-sociale come, per esempio, poter accedere a una dimora e, da lì, poter disporre dei dispositivi e dell’ampiezza di banda necessari al collegamento a internet-. Nell’attuale contesto mediatico, dove i paesaggi transmediali sono diventati ancor più fitti e densi come conseguenza del distanziamento imposto dalla pandemia, la piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)* può essere pensata come una forma di interfacciamento testimoniale di ciò che significa vivere lo sconvolgimento della quotidianità a causa di un’emergenza globale. La piattaforma crea una spazialità virtuale dove collegare un racconto esperienziale mentre ci si guarda reciprocamente negli occhi attraverso il tessuto di sguardi ordito dall’interfaccia: da una parte troviamo gli occhi che testimoniano nel presente³³ della dimensione audiovisiva, dall’altra parte gli occhi di chi osserva la testimonianza, nel mezzo troviamo la bussola che (ci) guida. Se durante il trascorso dell’emergenza epidemica abbiamo spesso assistito a una messa in discorso trasparente delle informazioni relative al diffondersi dell’epidemia³⁴, una trasparenza che nei termini di Lous Marin³⁵ diventa efficace all’occultamento della dimensione materiale e discorsiva di ogni rappresentazione, *mirarnos a los ojos (volver*

di interazione, un punto di incontro. Tutte queste trasposizioni simboliche inquadrano un aspetto germinale per la comprensione di ogni interfaccia, ovvero, l’installarsi della funzione fatica, della funzione di contatto, nella manifestazione dell’opera e non nell’immanenza percettiva.

³³ H. Bergson, *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l’esprit*, Félix Alcan, Paris 1896.

³⁴ P.D. Keidl, L. Melamed, V. Hediger, A. Somaini (a cura di), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Meson Press, Lüneburg 2020.

³⁵ L. Marin, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma 2002.

a) punta piuttosto a rendere opache e riflessive le condizioni attraverso cui guardare le nostre vite vissute online. Piattaforma e interfaccia disvelano, allora, quattro coordinate cronotopiche che hanno caratterizzato il confinamento: guardare verso il cielo, guardare attraverso la finestra, guardare lo schermo, guardarsi dentro. Queste direzionalità, espresse dalle frecce, installano una discrezione spaziale che organizza l'interfaccia e dà luogo a un certo grado di indeterminatezza sintattica³⁶ nell'accadimento della testimonianza – una volta messa in atto l'interazione attraverso l'interfaccia-bussola l'utente non può sapere quale sarà il video successivo ma può decidere che cronotopo abitare –. Ma come avviene il transito nell'ordito delle istanze audiovisive? Come si può attraversare questa spazialità allo stesso tempo virtuale e testimoniale?

mirarnos
a los ojos
(volver a)

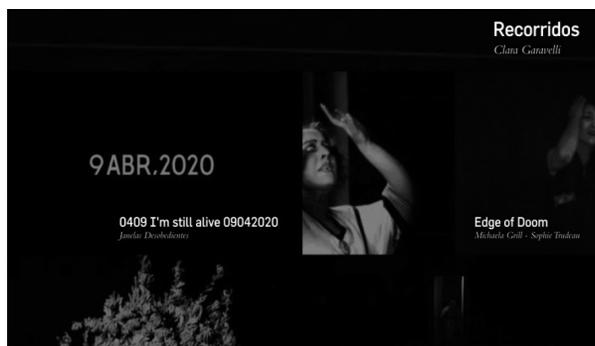
Diálogos

Diálogo 01
de JAVIER OLIVERA
/ a HERNÁN KHOURIAN

Diálogo 02
de PAZ ENCINA
/ a MARTÍN VILELA

Diálogo 03
de MARTÍN VILELA
/ a PAZ ENCINA

Diálogo 04
de FERNANDO DOMÍNGUEZ
/ a GUSTAVO GALUPPO



I dialoghi tra artiste/i e i percorsi di curatela

4. Cronotopie pandemiche

Confinamento e distanziamento sociale hanno profondamente la nostra quotidianità³⁷. A un nuovo senso delle distanze è conseguito un nuovo regime scopico da cui relazionarci con il mondo che ci circonda, una novità presente e sondata in tutti i video che compongono la piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)*. L'osservazione di una domanda insistente

³⁶ G. Thierry Giuliana, *Meaningfulness and Experience in Virtual Realities. Semiotics of a Digital Pla(y)typus*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino 2021.

³⁷ R. Gramigna, C. Voto, *Semiotica, prossemica e contagio: il senso delle distanze ai tempi del Covid-19*, in M. Leone, *Volti Virali*, FACETS Digital Press, Torino 2020, pp. 131-150.

sui modi di vedere pandemici ha segnato la necessità di mappare questi sguardi, di classificarne le vedute per dare spazio all'emergenza di quattro coordinate cronotopiche: guardare verso il cielo, guardare attraverso la finestra, guardare lo schermo, guardarsi dentro.

Come scrive Michail Bachtin:

i significati, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un'espressione spazio-temporale, cioè assumere forma segnica, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l'espressione linguistico-verbale, il disegno, ecc.). Senza questa espressione spazio-temporale è impossibile perfino il pensiero più astratto. Ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi.³⁸

I cronotopi, in quanto forme di interconnessioni spazio-temporali, sono elementi astratti che raffigurano il modo in cui un'opera assimila ed elabora la percezione del tempo e dello spazio per determinare un'immagine del mondo. In questo senso, i significati – per accedere all'esperienza sociale – devono sempre assumere un'espressione spazio-temporale, senza la quale anche il pensiero più astratto sarebbe impossibile.

Le emergenze cronotopiche riscontrate nei video riflettono le aspettualizzazioni spaziali con cui abbiamo vissuto i giorni del confinamento e sono diventate le porte d'accesso per l'organizzazione l'architettura dei metadati, delle etichette – ovvero i *tags* – che orientano la fruizione nella spazialità della piattaforma. Una volta ricevuti i video, si è disposta una catalogazione curatoriale di ogni opera dentro quattro gruppi cronotopici:

1. guardare il cielo; video in cui si mostra la natura descritta attraverso i seguenti *tags*: natura, albero, paesaggio, luce, animali, acqua, cielo;

2. guardare attraverso la finestra; video in cui si mostra il sociale descritto attraverso i seguenti *tags*: finestre, distanze, strade, alterità, corrispondenze, narrazioni, politica;

3. guardare lo schermo; video in cui si mostra la mediatizzazione della vita durante la pandemia descritta attraverso i seguenti *tags*: tv, virus, fiction, schermo, inquadratura frontale, *visual noise*, monocroma;

4. guardarsi dentro; video in cui si mostra lo spazio domestico descritto attraverso i seguenti *tags* vuoto, casa, affetti, corpo, silenzio, famiglia.

³⁸ M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi 1979, p. 405.

La mappatura di questi cronotopi pandemici è stata il risultato di un lavoro interpretativo compiuto dal *team* della BIM che ha assegnato a ogni opera una serie di etichette descrittive e informative delle caratteristiche dell'opera in oggetto. Per quanto riguarda l'esperienza di fruizione, invece, un algoritmo automatizzato combina le etichettature in base alle coordinate scelte dall'utente attraverso l'interfaccia-bussola. Una volta dentro la piattaforma, l'interfaccia grafica mostra le quattro direzionalità cronotopiche che, come il quadrante di una bussola, suddividono le possibili percorrenze. Da questo punto di partenza, tuttavia sempre diverso perché ad ogni avvio cambia il video da cui si installa il percorso testimoniale, ogni utente può organizzare il proprio percorso grazie a un'enunciazione allo stesso tempo visiva e agentiva. La piattaforma costruisce così una spazialità virtuale che coniuga certe forme di interazione fisica – come il guardare, il muovere il cursore o il muovere lo sguardo – con degli effetti di senso da svelare – quale sarà l'istante testimoniale successivo? –. L'esperienza di fruizione diventa perciò una co-enunciazione aptico-percettiva³⁹: l'utente può trasformare certi stati della piattaforma, come scegliere le proprie coordinate nelle derive cronotopico-pandemiche, in modo da far procedere la narrativa espositiva e lasciare spazio al valore testimoniale delle opere. La spazialità della piattaforma, allo stesso tempo virtuale e potenziale, mette in movimento la memoria traumatica del confinamento per farla uscire dall'inquadratura affinché possa abitare la soglia e, da lì, tornare guardarci negli occhi.

L'interfaccia-bussola e i quattro cronotopi

5. Conclusioni

Nella curatela della piattaforma *mirarnos a los ojos (volver a)* ripartire dal *senso delle distanze* e dal *come fare cose con quelle distanze* ha permesso di installare una domanda rivolta ai meccanismi enunciativi delle piattaforme digitali per poi rintracciare nella reciprocità tra esperienza audiovisiva e esperienza incarnata una modalità discorsiva con cui presuppone, nel

³⁹ V. Catricalà, E. Ruggeri, *Technologically Modified Self-Centred Worlds. Modes of Presence as Effects of Sense in Virtual, Augmented, Mixed and Extended Reality*, in F. Biggio, V. Dos Santos, G. Thierry Giuliana (a cur di), *Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità*, Aracne, Torino 2020, p. 82.

tempo presente della piattaforma, un'intenzionalità dialogica. Sebbene l'esposizione simulacrale delle opere d'arte non sia una novità introdotta dall'attuale pandemia – già Erwin Panofsky nel 1930 rifletteva sugli effetti di senso nella ricezione di opere originali e opere riprodotte⁴⁰ – è innegabile che la contingente virtualità di quasi tutti gli scenari che organizzano il mondo dell'arte apre nuovi quesiti e nuove sfide, nuove pratiche e nuove estetiche. Musei, fondazioni, case d'asta, ferie, premi, riviste specializzate e residenze internazionali cercano oggi una continuità delle loro attività attraverso la (ri)mediazione di piattaforme digitali.

La promessa tecnologica sembrerebbe, però, non essere esente da sofferenze. Il mondo dell'arte va ben al di là della fruizione di un'opera o dei contenuti diffusi sul web da un'istituzione artistica. Oltre il cubo bianco della sala espositiva, esiste una struttura che coinvolge processi di formazione, di finanziamento e di amministrazione incorporati nell'ordine della globalizzazione dei mercati. Se solo pensiamo all'aspetto in apparenza più semplice dell'universo dell'arte, il movimento delle opere, esso comporta tutta una serie di passaggi come imballaggio, assicurazione, prestiti, pagamento di diritti di esposizione, sdoganamento, viaggio del personale incaricato alla verifica e al controllo delle opere, della temperatura, del trasporto, del montaggio. Un'immensa struttura è celata dietro la presentazione trasparente e luminosa di una sala espositiva. Al di qua del cubo bianco, però, i repertori dell'arte contemporanea sono certamente capaci di problematizzare il presente e fornire un archivio potente di immagini con cui pensare forme *altrimenti* online. In questo senso, piuttosto che una riflessione sulle lacune delle attuali condizioni simulacrali, *mirarnos a los ojos (volver a)* cerca di ridimensionare la scalarità mediatica attraverso un'aspettualizzazione spaziale adatta alla pandemia e alla fruizione domestica dell'arte. Un'interconnessione dello spazio-tempo di confinamento che grazie a un'interfaccia espositiva apre un varco attraverso cui (tornare a) guardarci negli occhi.

⁴⁰ E. Panofsky, *Original and facsimile reproduction*, in RES: Anthropology and Aesthetics 57-58, 2010, pp. 330-338. Al di là della riflessione di Panofsky, sul concetto di simulacro si è confrontata praticamente tutta la riflessione estetica occidentale. Già nel *Sofista* Platone descrive due forme per la produzione di immagini: l'immagine come copia risultato della pratica imitativa (*eikastiké*) e l'immagine come simulacro risultato di una distorsione (*phantastiké*). Il mito di Pigmalione è la base per la comprensione dell'idea di distorsione presente nel simulacro: lo scultore cipriota, innamorato della propria scultura, ottenne il favore degli dei che decisero infondere nella sua opera il soffio vitale. La scultura divenne perciò un essere vivente pur restando il frutto di una produzione a cui è stata concessa un'anima: un simulacro.

Le curatele possono ancora costruire narrative capaci non solo di risignificare una spazialità espositiva ma anche di curare la relazione tra pubblico e opere e di contrastare la riproducibilità epidemica, sia quella del virus sia quella della viralità decontestualizzata delle immagini digitali. Bisognerà lavorare affinché si produca una nuova *museomania* che grazie a una rinnovata *curatelamania* individui nelle riformulazioni narrative della spazialità online dei dispositivi capaci di gestire e curare una serie di relazioni tra opere, enunciati istituzionali e pubblico.

Biografia

Cristina Voto è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino nel progetto ERC FACETS – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies -. I suoi ambiti di ricerca sono le arti digitali, la semiotica visiva e le estetiche del volto attraverso una prospettiva biopolitica e di genere. Nella stessa casa di studi insegna Comunicazione Visiva presso il corso di laurea magistrale in Comunicazione e Culture dei Media. È docente del Dipartimento di Arte e Culture dell'Universidad Nacional de Tres de Febrero, in Argentina, e curatrice della Bienal de la Imagen en Movimiento di Buenos Aires.

Cristina Voto is a research fellow at the Department of Philosophy and Educational Sciences of the University of Turin in the ERC FACETS project – Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies -. Her research areas are digital arts, visual semiotics, and facial aesthetics through a biopolitical and gender perspective. In the same faculty, she teaches Visual Communication at the master's degree course in Media Communication and Cultures. She is a professor in the Department of Art and Culture at the Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina, and a curator of the Bienal de la Imagen en Movimiento in Buenos Aires.

Bibliografia

- Altshuler B., *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London 2013.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, C. Strada Janovič (a cura di), Torino, Einaudi 1979.

- Baudrillard J., *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris 1981.
- Bello A., *Fascicolo A del Piano Particolareggiato "Giardini della Biennale"*, Comune di Venezia 2000.
- Benjamin W., *Ombre corte: scritti 1928-1929*, G. Agamben (a cura di), Einaudi, Torino 1993.
- Bennett T., *The birth of the museum: history, theory, politics*, Routledge, London 1995.
- Bergson H., *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Félix Alcan, Paris 1896.
- Butler J., *Precarious life. The powers of mourning and violence*; trad. it di C. Dominianni, F. De Leonardis, L. Fantone, F. Iuliano, L. Sarnelli, A. Taronna, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2017.
- Catricalà V., Ruggeri E., *Technologically Modified Self-Centred Worlds. Modes of Presence as Effects of Sense in Virtual, Augmented, Mixed and Extended Reality*, in F. Biggio, V. Dos Santos, G. Thierry Giuliana (a cura di), *Meaning-Making in Extended Reality. Senso e Virtualità*, Aracne, Torino 2020, pp. 63-90.
- Deleuze G., *Différence et Répétition*, PUF, Paris, 1968.
- Derrida J., *Demeure: Maurice Blanchot*, Galilée; trad. it di F. Garritano, *Dimora: Maurice Blanchot*, Palomar, Bari 2001.
- Foucault M., *Surveiller et punir: Naissance de la prison*; A. Tarchetti (a cura di), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.
- Gitelman L., *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*, MIT Press, Cambridge MA 2006.
- Glass R., *London: aspects of change*, MacGibbon & Kee, London 1964.
- Goffamn E., *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, Doubleday, New York, 1967.
- Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E (a cura di) *Digital Art through the Looking Glass. New strategies for archiving, collecting and preserving in digital humanities*, Edition Donau, Donau 2019.
- Gramigna R., Voto C., *Semiotica, prossemica e contagio: il senso delle distanze ai tempi del Covid-19*, in M. Leone (a cura di), *Volto Virali*, FACETS Digital Press, Torino 2020, pp. 131-150.
- Groys B., *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA, 2013.
- Heinich N., Pollak M., *From museum Curator to exhibition auteur*, in Greenberg R., Ferguson B.W., Nairne S. (a cura di) *Thinking about exhibition*, Routledge, London 1996, pp. 166-179.
- Huyssen A., *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.
- Keidl P.D., Melamed L., Hediger V., Somaini A. (a cura di), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Meson Press, Lüneburg 2020.
- Marin L., *Della rappresentazione*, (a cura di) L. Corrain, Meltemi, Roma 2002.
- Migliore T., *I sensi del visibile. Immagine, testo, opera*, Mimesis, Milano 2018.
- Rosler M., *Culture Class*, MIT Press, Cambridge MA 2013.
- Scolari C., *Las leyes del interfaz*, Gedisa, Barcelona 2018.
- Sobchack V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley, 2004.
- Steyerl H., *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso, London 2017.

- Thierry Giuliana G., *Meaningfulness and Experience in Virtual Realities. Semiotics of a Digital Pla(y)typus*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università di Torino 2021.
- Violi P., *Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina*, in "Immagini efficaci / Efficacious Images. Lexia. Rivista di semiotica" 17-18, 2014, pp. 619-650.
- Voto C., *Cartografía del Diseño Audiovisual. Mapa para atravesar un territorio de intersecciones*, Tesi di dottorato, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanística, Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Williams L., *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, in "Film Quarterly", 44, 4, 1991, pp. 2-13
- Zukin S.L., *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992.