





# **Il complotto in bocca**

Accessori del volto e culture del *subvertere*

**Elsa Soro**

**Cristina Voto**

## Premessa

Il testo prende in esame tre accessori del volto: la maschera antigas, il grillz e la ball gag. I tre artefatti, nel discorso comune, vengono associati a culture visuali definite o autodefinte come “sovversive”: rispettivamente gli ambienti antisistema e la cultura raver per quanto riguarda la maschera antigas; le culture musicali rap, hip hop e trap dove si è diffuso il grillz e le relazioni e pratiche erotiche afferenti al BDSM per quanto riguarda la ball gag.

I tre artefatti, in qualità di accessori del volto, realizzano diverse funzioni: protezione ed estensione per quanto riguarda la maschera antigas; calco e falsificazione nel caso del grillz; e, infine, occlusione e subalternazione nel caso della ball gag. Così facendo, i tre accessori entrano in relazione semiotica con la spazialità dell’organo boccale, interagendo con (inibendo o magnificando) con le principali funzioni di quest’ultimo: il respiro, la masticazione e la fonazione.

Prendendo in esame alcune configurazioni semiotiche che i tre artefatti creano in relazione al volto organico, si ipotizza che tali figure enucleino un volto del complotto, intenso come un genitivo, un complemento di specificazione. Un’azione sovversiva, in grado, cioè, di *subvertere*, di volgere dal basso in alto, un supposto ordine o normatività talora politica, economica, sociale, artistica, sessuale e quindi di mettere in luce la presenza di un complotto all’interno di un sistema di valori, che si vorrebbe talora rivoltare, talora difendere.

In ultima analisi, il testo intende mostrare con una serie di esempi come la rivelazione del complotto si visualizza sul volto e in particolare nella e sulla bocca. Così facendo il volto si rivela e si scopre nell’aspetto animalizzante del muso (Leone, 2021). L’analisi della differenza di potenziale tra queste articolazioni, volto e muso, svela così la funzione comunicativa e significativa di esse in bilico tra animalità e umanità.

## La sovversione del volto

Il lessema “sovvertire” dispiega una sfera semantica stratificata. *Il Grande Dizionario della Lingua Italiana* fornisce le seguenti definizioni del verbo e del suo campo d’azione “1. Mettere in profonda crisi un’istituzione o il sistema politico e sociale costituito, per lo più servendosi di metodi illegali e violenti, spesso fino a provocarne il crollo; 2. Corrompere, traviare, sviare; 3. Compromettere gravemente o stravolgere un sistema etico o religioso, valori, norme o principi consolidati; 4. Distruggere, demolire, abbattere; devastare; 5. Agitare violentemente la superficie del mare; 6. Traviarsi; smarrirsi, sconvolgersi; 7. Sconquassarsi; Modificarsi radicalmente; trasformarsi.” (2009: 652).

La spazialità inversa convocata dal verbo è rintracciabile nell’etimologia del lessema, dal latino *sub-vertere*, ovvero volgere “sotto”. Sovvertire pertanto situa il punto di visione e di enunciazione all’incontrario.

Ma a chi appartiene questa visione ed enunciazione all’incontrario? Chi sono i sovversivi?

Judith Butler (1999), nel suo *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità* mostra l’insensatezza di tale attribuzione, svuotando di senso la domanda appena posta:

Non mi interessa dare giudizi su cosa distingua ciò che è sovversivo da ciò che non lo è. Non solo penso che tali giudizi non possano essere formulati fuori da un contesto, ma anche che non possano essere espressi in modi che resistono nel tempo (gli stessi «contesti» sono unità postulate, soggette al cambiamento nel tempo, e che mostrano la loro essenziale eterogeneità). Come le metafore perdono la loro metaforicità quando con il tempo si irrigidiscono in concetti, così le performance sovversive corrono sempre il rischio di diventare dei cliché

che perdono forza attraverso la ripetizione e, cosa ancora più importante, attraverso la ripetizione nella società dei consumi, dove la «sovversione» ha un valore di mercato. Il tentativo di dare un nome al criterio che determina il grado di sovversività è sempre destinato a fallire, ed è giusto che sia così. Quindi, a che scopo usare il termine? (Butler, [1999] 2013: XXII).

Riconoscere le premure e i dubbi di Butler significa capovolgere il senso dalla sovversione dalla fenomenologia alla specificazione.

Questo testo è teso a mostrare l'operazione di spersonalizzazione della sovversione attraverso l'analisi della sua voltificazione; si esamineranno alcune dimensioni artefattuali della sovversione del volto e le relative strategie enunciative, funzionali al raggiungimento di proprietà specifiche e secondo determinati obiettivi. Come suggerisce Viola (2021):

artifacts can be defined as (a) physical objects that (b) have been created by some author so that (c) they embed some properties that (d) allow them to play a given function (or set of functions). Thus, the intended function of an artifact works as a sort of teleological attractor that, provided that the crafter has the right skills and materials, leads toward a certain endpoint of the craft. Functions are so central in artifacts that some of them are named after the function they play – think about potato-peelers, screwdrivers, can openers. Moreover, when we need to categorize artifacts – either for intellectual purposes or for more mundane scopes, like organizing the shelves of a supermarket – we place much more weight on their functions rather than on non-functional properties like their color.

In particolare l'attenzione dell'interazione artefatto-volto in senso sovversivo si osserverà sulla e nella bocca con l'analisi di tre accessori che



svolgono su di essa e con essa diverse azioni: la maschera antigas utilizzata sia in contesti di proteste e manifestazioni “antisistema”, sia nella cornice di raduni festivi, come parte dell’accessoriato di sottoculture come la raver e la steampunk; il grillz esibito nella cultura rap, hip-hop e trap afroamericana e latina e la ball gag come attrezzo associato a pratiche, relazioni erotiche afferenti BDSM.

Questi accessori del volto incorporano diverse proprietà con cui svolgere altrettante funzioni: la maschera antigas protegge ed espande il respiro; il grillz sostituisce e magnifica la masticazione; la ball gag occlude e subalterna la fonazione.

L’ipotesi che si intende sostenere è che l’esercizio di tali funzioni articoli, sul volto, un discorso del complotto. Un’azione sovversiva, in grado, cioè, di subvertire di volgere dal basso in alto, un supposto ordine o normatività talora politica, economica, sociale, artistica, sessuale e quindi di mettere in luce la presenza di un complotto. Tale operazione di rivelazione del complotto passa da una reificazione della corporeità e della materialità del volto a una reificazione capace di *ap-propriadere*, *es-propriadere* e *trans-propriadere* la spazialità della faccia e le significazioni relative alla bocca.

## La Maschera Antigas

### Antigas

Dal punto di vista della sua funzione, la maschera antigas è in primo luogo un respiratore che opera una protezione delle vie respiratorie filtrando l’aria e quindi purificandola dagli agenti inquinanti (funzione anti-gas). L’origine del dispositivo è bellica, fu infatti ideata dagli Alleati come reazione ai gas asfissianti utilizzati dalle truppe tedesche nel corso della Prima guerra mondiale; in seguito, con la sofisticazione dell’indu-

stria bellica e l'introduzione di armi nucleare e batteriologiche, i sistemi di filtraggio divennero sempre più accurati e identificati dalla normativa con una lettera e un colore.

Nel frattempo, la minaccia nucleare della Guerra fredda aveva trasformato la maschera antigas in un oggetto che, dall'ambito bellico, invadeva la vita quotidiana: in URSS il modello GP-5 venne distribuito alla popolazione dall'anno 1970 al 1989 e fornito in dotazione ad ogni edificio pubblico per proteggere la popolazione in caso di una ricaduta radioattiva di un'esplosione nucleare.

Fuori dal contesto bellico e di minaccia nucleare, lesioni alle vie respiratorie, assieme ad altre sintomatologie, possono essere provocate da altre componenti tossiche, come il gas CS, il cosiddetto lacrimogeno, che causa lacrimazione e forte bruciore. L'arma, che dal 1991, fa parte dell'equipaggiamento delle forze di polizia italiane viene utilizzato dalle forze dell'ordine durante e alterazioni sommosse come artificio "sfollagente".

Tra gli altri, i reparti mobili della polizia italiana che intervengono in caso di disturbi e alterazioni all'ordine pubblico, conosciuti come "celebre", sono accessoriati con lancia lacrimogeni e quindi a loro volta hanno in dotazione anche una maschera antigas.

Nella storia recente di scontri e "sommosse", pensiamo ai vari episodi di "antagonismo" no global o NO TAV, per restare nel contesto italiano, i media ci hanno restituito un'immagine quasi speculare delle parti che si fronteggiavano nello scontro.

La polizia da una parte e gli antagonisti rappresentati come "blocco nero" (i famigerati *blackblock*) sotto una coltre di fumi e polveri respirano filtrando l'aria attraverso le rispettive maschere antigas.



Fig. 1. Manifestazione Anti-Expo, Milano 2015.



## Maschera

Se per i corpi della polizia la maschera è funzionale “esclusivamente” alla respirazione e alla protezione del volto durante gli scontri (enfaticizzando quindi la proprietà “anti-gas”), nel caso dei manifestanti, l’artefatto funziona come una maschera che occulta il loro volto, in un anonimato vistoso, che deforma e ingigantisce con la protuberanza del filtro il naso e la bocca.

L’antropologo Didier Fassin, nella sua etnografia della polizia (2013) e in particolare della *Brigade Anti-Criminalité* (la BAC), teorizza come questi corpi tentino di assoggettare le ZUS, le *zones urbaines sensibles* che si sottraggono all’ordine pubblico e danno rifugio a ogni genere di illecito. Le *banlieues* francesi, nel lavoro dell’antropologo, rappresentano quindi una macchia urbana, temporalmente sottratta all’ordine e che ad esso deve essere riportata.

Nella sua dimensione di macchia urbana, una zona che opera un nascondimento e una temporale sottrazione eterotopica all’Ordine, la ZUS richiama sotto certi aspetti il concetto di TAZ (*Temporary Autonomous Zone*) teorizzata da Hakim Bey (1991), come “utopia pirata”.

La dimensione “festiva” della TAZ, espressa dallo stesso autore nel paragrafo “The TAZ as festival”, dove l’autodenominato “anarchista ontologico” attua l’equiparazione dell’insurrezione a un saturnalia:

The uprising is like a saturnalia which has slipped loose (or been forced to vanish) from its intercalary interval and is now at liberty to pop up anywhere or when. Freed of time and place, it nevertheless possesses a nose for the ripeness of events, and an affinity for the genius loci (1991:103).

La TAZ come presupposto teorico del fenomeno del rave party è stata ripresa da molta letteratura successiva ad Hakim Bey, che ne sancisce l'aspetto di controcultura e la natura utopica (Santoni, 2015, D'onofrio, 2018).

Nella cornice estetica del rave, la maschera antigas fa parte dell'accessoriato delle controculture steampunk e cybergoth: la funzione di nascondimento della maschera che anonimizza i partecipanti di raduno illegale, si accompagna a quella del carnevalesco travestimento che magnifica e aumenta il volto.



Fig. 2. La maschera antigas indossata nel contesto di un rave.



Dislocata nel contesto del rave, l'operazione di sovvertimento dell'ordine sociale operato dal blocco nero all'interno della sommossa, diventa una festiva espropriazione dello spazio e del tempo.

I luoghi urbani della produzione fordista “mutano (...) e i loro significati all'interno di una rapida e non indolore trasformazione di usi e di destinazione d'uso.” (Ilardi, 1991).

L'espropriazione del *terrain vague*, il vuoto industriale, viene operata dai raver i quali attribuiscono una nuova funzione che non solo si oppone alla produzione, ma la ferma, opera allo stesso tempo un'espropriazione del tempo.

Il rave e la sonorità techno, attraverso il campionamento, espropria il tempo della musica e la trasforma in battito “per minuto” (BPM). Così, gli accessori cybergoth o steampunk articolano un'ossimorica combinazione tra tempi, il passato goth e steam con il futurismo cyber o punk.

In questo senso la maschera antigas si fa catalizzatore di questo campionamento di tempi, passato e futuro, nel qui e ora della festa illegale, operando un'insurrezione della fisionomia del volto, che eccede, espropriando i limiti del suo spazio, costruendo un bodyscape eccessivo, attraverso una riappropriazione di altri spazi e di altri tempi.

## Il grillz

Il grillz è una protesi rimovibile che copre i denti veri con capsule in diversi materiali tra cui il metallo, il platino o l'oro zecchino. L'accessorio si diffonde originariamente in seno alla cultura visuale dell'hip-hop e del rap statunitense del Sud, quando appare negli anni '80 sui denti di figure come gli artisti Raheem the Dream and Kilo Ali (Georgia). Progressivamente, dalla periferia geografica e culturale degli Stati Uniti, si estende al centro della semiosfera e arriva al pop mainstream negli anni Duemila, e

appare sulle dentature di personalità come Rihanna, Beyoncé, Madonna, oltre che nelle sfilate di *haute couture* per marchi come Givenchy.

Dal punto di vista della produzione segnica (Eco, 1975), il grillz, isomorfo al proprio impressore, ovvero la dentatura o parte di essa, si configura come un'impronta, un calco che viene poi manipolato con sostanze espressive diverse da quelle della dentatura, cioè i diversi materiali delle placature.

Se le protesi odontoiatriche in resina, anch'esse prodotte a partire da un calco della dentatura, devono rimanere occulte e dal punto di vista della veridizione "sembrare vere", il grillz crea un forte contrasto plastico con la dentatura, tanto a livello cromatico (il color oro o addirittura arcobaleno, come quello esibito dall'artista 6ix9ine; fig. 2), come dell'anatomia del dente che viene modificata e personalizzata con varie forme e pertanto situa l'operazione di senso prodotta dall'accessorio nella sfera della contraddizione e del "non sembrare".

La dimensione *flashy* del grillz si può inquadrare all'interno dell'estetica *bling bling* (onomatopeia sinestica che riproduce il suono dei gioielli), dove il termine "bling" secondo l'*Oxford English Dictionary* "represents the visual effect of light being reflected on precious stones and metals."

La visibilità marcata dell'accessorio nelle culture musicali afro-carai-bica, afro-americana e latina, che hanno dato vita a generi come il rap, l'hip hop, il reggaeton e infine il trap, ambiti artistici dove l'uso dell'accessorio da parte dei rispettivi artisti è molto frequente, rimanda alla tematizzazione di una sovversione di status. Un capovolgimento delle condizioni socio-economiche di marginalizzazione nel contesto statunitense tardo novecentesco e dei Duemila e una "collusione" con il sistema del lusso. Come evidenzia la storica dell'arte Krista Thompson (2009):



while some rappers in the past had shone a critical light on capitalism, hip-hop artists in the postsoul period unabashedly celebrated materialism or a “guerilla capitalism,” draping themselves in symbols of wealth, from gold chains and medallions to all manner of brand-name goods (2009: 483)



Fig. 3. La bocca arcobaleno di 6ix9ine.

Questa intrusione all'interno della bocca di figure dell'opulenza non è propria solo della cultura musicale afroamericana e latina. L'uso dell'oro nelle protesi dentali è tuttora impiegato dell'odontoiatria per riempire

cavità (le cosiddette “corone”) e operare restauri dentali. Tuttavia, a differenza del grillz, che è rimovibile, “l’oro in bocca” per uso dentistico è debitamente incapsulato, pertanto fisso. L’atroce pratica di estrarre denti d’oro dai corpi dei prigionieri dei campi di sterminio dopo la gasazione testimonia la fissità del materiale, estratto solo quando il corpo stremato è ormai senza vita.

Questa dimensione *wearable* del grillz, che articola un’aspettualità iterativa (l’accessorio può essere messo e tolto all’occorrenza), opposta alla dimensione durativa della protesi dentale, mette in luce la proprietà non fissa del suo supporto, i denti, la bocca e per esteso il volto. Sul volto si scrive la storia di azioni *in fieri*, che sovvertono le aspettative di una classe sociale e le si possono negare. L’impronta del grillz è un falso.

## La ball gag

La ball gag è un artefatto facciale del BDSM che ha la funzione di occludere la bocca impedendo l’espressione verbale della soggettività dominata durante l’esperienza. Con l’acronimo BDSM ci si riferisce a una variegata gamma di pratiche relazionali conosciute come Bondage, Dominazione (o Disciplina) e Sado-Masochismo. È un termine ombrello atto a descrivere un modo specifico di sperimentare i rapporti intersoggettivi, l’erotismo e la sessualità. L’acronimo funziona come un’isotopia al cui interno rintracciare un gruppo di pratiche che legano insieme il dolore fisico e il piacere sessuale, spesso direzionati verso una più profonda costruzione dell’identità personale e sociale. Del resto, come ci insegna la semiotica, le identità sono sempre processi instabili di scrittura collettiva e individuale che prendono forma attraverso una serie di materializzazioni sostanziali e discorsive. La sessualità e le pratiche ad essa vincolata non possono, perciò, che essere oltremodo significative nel processo di



costruzione e propriocezione di una soggettività. Un filo conduttore che collega le pratiche del BDSM, organizzate intorno a una messa in scena dei ruoli fortemente ritualistica, è il vincolo tra erotismo, dolore e stimolazione del corpo. In queste pratiche, infatti, l'esperienza di soggettivazione è mediata attraverso il riconoscimento di una vulnerabilità del corpo proprio per via di una negoziazione consensuale con l'altra/o. Nel BDSM la percezione dolore subito diventa perciò espressione soggettiva e scelta legittimata, punto di contatto tra il sensibile e l'intelligibile dell'identità. In questo senso, il BDSM parte dal presupposto che il dolore può essere compreso, gestito e vissuto con e grazie all'altra/o; che la vulnerabilità del corpo proprio può essere declinata intersoggettivamente attraverso una gestione reciproca del consenso.

Un primo aspetto che trascende le pratiche BDSM è la percezione del corpo come substrato a metà tra natura e artificio o piuttosto, come scrive Judith Butler, "un processo di materializzazione che si stabilizza nel tempo per produrre quell'effetto di delimitazione, fissità e superficie che noi chiamiamo materia" (1995: 7). Anche Michel Foucault individua nel corpo un costruito, anzitutto politico: "i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, lo investono, lo macchiano, lo addestrano, lo suppliziano. Lo costringono a certi lavori, lo obbligano a delle cerimonie, esigono da lui segni" (1976: 29). Da un punto di vista semiotico, Umberto Eco propone di pensare la materia nei termini delle linee di resistenza: "come delle nervature di legno e marmo che rendano più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra." (1997: 39). Prendere in considerazione questa prospettiva ci permette di riconoscere un *minimum* ontologico per quanto riguarda il corpo, con una propria morfologia successivamente negoziata dalle pratiche e dai discorsi che lo configurano, lo regolano e lo modellano. Nelle pratiche BDSM il processo di materializzazione che stabilizza i corpi e le relazioni è regolato, anzitutto, da una dimensione di subalternazione

soggettiva e consensuale che si declina attraverso varie pratiche di ostruzione: della mobilità, della visione, della fonazione.

Un esempio di ball gag lo troviamo nella serie fotografica *Gay Semiotics* (1977-1979) di Hal Fischer, un'enciclopedia visiva delle forme e degli stili di vita della cultura gay al tempo impegnata in diffusa campagna di conquista di visibilità sociale nella città di San Francisco. In *Gay Semiotics* Fischer porta alla luce le pratiche, gli artefatti e i discorsi con cui far emergere una materializzazione discorsiva della mascolinità al di fuori della eteronormatività. Leggiamo nel ritratto dedicato alla ball gag:

“The gag mask is constructed of a black leather strap and a two-inch interior gag which is contained in the wearer’s mouth. The gag mask has two basic functions. First, it provides the wearer with oral stimulation while his partner is involved in other activities. Second, it keeps vocal participants quiet, an important consideration for S[ado] and M[asochism] apartment dwellers.”

Nella descrizione di Fischer, la ball gag o mask gag già appare come codificata attraverso due funzioni: la stimolazione e l’occlusione. L’agentività doppia di questo artefatto, allo stesso tempo pensato per il piacere e per il dolore, permette di delineare una traiettoria comune per certi aspetti, ma assolutamente divergente per altri, con altri artefatti del passato come le *Scold’s bridle*, conosciute anche come mordacchie.

Entrambi questi artefatti sono progettati per incorporare in una costrizione subalterna la soggettività di chi le indossa ma, mentre nelle *Scold’s bridle* assistiamo a un dispositivo di assoggettamento e di esercizio di potere, nella ball gag ci troviamo dinanzi a una riappropriazione delle subalternità. Grazie a una messa in valore dalla negoziazione consensuale della vulnerabilità, la spazialità della faccia è gestita pluralmente. Indossare una ball gag significa, cioè, volontariamente e consensual-



mente occludere la fonazione per declinare intersoggettivamente, o forse potremmo dire trans-soggettivamente, la possibilità di espressione.



Fig. 4. Un esempio di ball gag



Fig. 5. Un esempio di scold's bridle, Leeds Museum

## Note finali

Analizzare la maschera anti-gas, il grillz e le ball gag in quanto accessori del *subvertere* ci ha permesso, anzitutto, di articolare una dimensione cronotopica inversa e invertita del volto. Una dislocazione del volto che si sposta e depotenzia l'umanizzazione normativa degli occhi e dello sguardo, in favore della bocca, che manipolata dagli accessori, diventa un topos enunciativo sovversivo.

Questo *displacement* o scorrimento verso il basso, verso la bocca, operato dai tre accessori, rivela l'aspetto più animalizzante del volto, il muso (Leone, 2021) che accomuna il volto organico degli animali umani e non umani.

L'accessorio "in bocca", infatti, mirato al proteggere dalla bocca e dalle sue funzioni (il morso) e prerogativa coercitiva degli animali non-umani quando accedono (o propriamente vengono fatti accedere) nei perimetri umanizzati, su tutti lo spazio urbano o quello dell'esibizione forzata.

In ultima analisi, la maschera anti-gas, il grillz e la ball gag nella loro enunciazione all'inversa e animalizzante aprono, infatti, nella spazialità del volto diverse dimensioni e dislocazioni dell'intersoggettività e del far proprio.

Se la maschera antigas, quando indossata nella cultura raver, manifestano l'espropriazione della propria soggettività dalle logiche produttive del capitale; il grillz, invece, espressa l'appropriazione di un certo valore da indossare a piacimento; per ultimo, la ball gag fa diventare intersoggettiva e trans-propriata la bocca capace di trasformarsi in uno spazio transitivo consensuale e identitario.

## Bibliografia

Bay, H. (1991) T.A.Z. the Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism. Brooklyn, NY: Autonomedia

Butler, J.(1993) Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “sex”. London, New York: Routledge (trad. it. Corpi che contano: I limiti discorsivi del “sesso”, Milano: Feltrinelli, 1995).

Butler, J. (1999) Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity. London, New York: Routledge (trad. it. Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità. Bari, Laterza, 2013).

D’Onofrio, T. (2018) Rave new world: L’ultima controcultura. Agenzia X

Eco, U. (1997) Kant e l’ornitorinco. Milano: La Nave di Teseo

Eco, U. (1975) Trattato di Semiotica Generale. Milano: Bompiani

Fassin, D. (2013) Enforcing Order: An Ethnography of Urban Policing. Cambridge: Polity Press

Foucault, M. (1975) Surveiller et punir: Naissance de la prison. Paris, Gallimard (trad. it. Sorvegliare e punire. Nascita della prigione. Torino, Einaudi, 1976).

Fischer, Hal (2015) Gay semiotics O [male symbol]. A photographic study of visual coding among homosexual men. Los Angeles, Cherry and Martin.



Ilardi, M (1990). *La città senza luoghi. Individuo, conflitto e consumo nella metropoli*. Genova: Costa & Nolan.

Landi, N. (2014) *BDSM: Ars Erotica between Pain and Pleasure*. In Fox, R.F, Monteiro, N (a cura di) "Pain without Boundaries: Inquiries across Cultures". Leiden, Brill, pp. 63-68.

Leone, M. (2021) *On Muzzles and Faces: The Semiotic Limits of Visage and Personhood*. "International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique". <https://doi.org/10.1007/s11196-020-09812-8>

Santoni, V. (2015) *Muro di casse*. Bari: Laterza

Thompson, K. (2009). *The Sound of Light: Reflections on Art History in the Visual Culture of Hip-Hop*. "The Art Bulletin", 91(4), 481-505. Retrieved March 14, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/27801642>

Viola, M. (2021) *The face and the mask. A tale about fictions between biology and material culture*, forthcoming.