Filippo Fimiani

If you can't leave your mark give up.

Su arte pubblica, street art e politiche della memoria

*We never look at just one thing;
we are always looking at the relation between things and ourselves.*

John Berger

I like placing content wherever people look...

Jenny Holzer

*If you want to go down deep you do not need to travel far;
indeed, you don't have to leave
your most immediate and familiar surroundings.*

*Per scendere nel profondo è necessario non abbandonare
i propri soliti e immediati dintorni.*

Ludwig Wittgenstein, Vittorio Sereni

1. *Chi importa chi parla?*

La frase che fa da titolo è un luogo comune, una frase fatta, uno stereotipo che forse avremo sentito rivolgerci da amici stranieri nei momenti difficili, magari con un tono ambivalente e misto d'incitazione e comprensione, competizione e compassione; in inglese, è, in un'accezione larga, un'espressione idiomatica – vagamente figurata o traslata –, un modo di dire convenzionale, ordinario e familiare, che potrebbe tradursi così: “se non puoi lasciare il segno, lascia perdere”. Più o meno motivata e cristallizzata, con una metaforicità comunque intellegibile, è, insomma, quello che si definisce, appunto dall'inglese, un *truismo*: ovvero una verità tanto manifesta e data per scontata da essere una banalità, tanto nota a tutti da esser con-

siderato superfluo e inutile spiegarla o dimostrarla, e perfino dirla. Una verità ovvia – l'opposto del dir-vero, se si vuole. Almeno così sembra.

Appunto come tale, come luogo comune o *cliché*, la frase compare nella lista compilata più di trent'anni fa, in semplice ordine alfabetico, da Jenny Holzer, tra il 1977 e il 1979, per la prima serie di *Truisms*. Con un gesto che trova forse un qualche precedente nel ricopiare tassonomico e compulsivo, pedante e ottuso, di Bouvard e Pécuchet, appena arrivata a New York ed entrata nel Whitney Museum's Independent Study Program, l'artista americana rende semanticamente indecidibili – per la mancanza totale di pronomi personali (Welish 1989: 84-5) – ed esteticamente indiscernibili – in forza di un solo *layout* tipografico – due ordini discorsivi eterogenei: quello del *claim* pubblicitario, dallo stile incisivo e assertivo, fattualmente caldo, e quello della piatta sentenza o didascalia, dal tenore denotativo ed esplicativo, pragmaticamente neutro. Stampate in *off-set* su un formato uniforme (61 x 45,7 cm) e in un solo *font* commerciale (New York Times, maiuscoletto, in corsivo e grassetto), le frasi di una sola riga una di seguito all'altra sono anonime e impersonali, dato che la Holzer omette autore o fonte, occulta interpolazioni o citazioni, occlude riferimenti e inferenze. In un'intervista di dieci anni dopo (Ferguson 1988-9: 76), l'artista ha affermato che per essere efficaci, i *poster* dovevano essere anonimi, lasciando ancora una volta in sospeso il riferimento e il genere di un tale enunciato – pubblicitario, militante, artistico? Un aforisma o una citazione, o un *ready-made* concettuale che simula un prestito verbale? (Joselit 1998: 45, 48; cfr. Young 2001: 151-2; Schellekens 2007-2014). All'opposto, la presa di parola o di posizione, la firma, o qualunque altro segno autoriale, permetterebbe comunque di individuare l'artista, le sue opinioni e intenzioni, le sue maniere e il suo stile, e, forse

suo malgrado, consentirebbe perfino di smascherarlo. In un caso come nell'altro, tanto nel riconoscimento quanto nello svelamento, varrebbe sempre un'implicita e falsa dicotomia tra pubblico e privato, tra linguistico e psicologico, tra apparenza e autenticità, e così via; ogni segno riconducibile alla funzione autoriale sarebbe insomma sempre vincolato a quella che, con René Girard, si potrebbe ancora chiamare l'illusione romantica della soggettività, che si crede autonoma e separata dalle mediazioni sociali, materiali e immateriali (cfr. Carnevali 2013: 65-72). "Authorship blows your cover", conclude icastica la Holzer (Ferguson 1988-9: 76).

La questione dell'autorialità, o, se si preferisce, dell'istanza soggettiva dell'enunciazione, è decisiva e delicata per vari motivi – per esempio, per cogliere le differenze con i graffiti e per distinguere *street art* e arte pubblica (Riggle 2010), anche in relazione al *site specific*, e i rapporti con l'arte concettuale (Hughes 2006) e, prima ancora, con Dada (Siegel 1985: 65-6; Auping 1992: 73-4). Basti ricordare due elementi utili per comprendere il momento culturale della prima opera della Holzer, e, successivamente, per soffermarsi su un suo intervento recente, considerato come esemplare e come banco di prova di alcune questioni più generali rintracciate, appunto, all'inizio della sua carriera.

Intendo riferirmi velocemente, da una parte, alla rapida e furiosa evoluzione del graffitismo a New York, dall'inizio degli anni Settanta alla metà degli Ottanta, grosso modo fino e dopo la mostra *Post-Graffiti* curata da Dolores Neumann presso la Sidney Janis Gallery nel 1983, unanimamente considerata il punto di passaggio all'istituzionalizzazione e alla commercializzazione del movimento (cfr. ad es. Danto 1985). E, dall'altra parte, penso all'impatto sulle poetiche e sulle pratiche artistiche, ma ancor più sulle loro interpretazioni specialistiche da parte degli addetti ai lavori, che ha avuto la deco-

struzione della “funzione-autore”, già condotta dalle filosofie post-strutturaliste e post-moderne continentali e proprio in quegli anni molto tradotte e di largo successo presso la critica d’arte d’oltreoceano – specie del gruppo anti- o post-modernista di “October”. Giusto per dare un’idea di tale interpretazione per così dire segnica e formale, d’altronde sin dall’inizio la più accreditata e solo recentemente messa in discussione, mi limito a riportare una frase dell’artista e critico Dan Graham, maestro e promotore della Holzer: “Al contrario della maggior parte dell’arte ‘politica’, che a-priori inizia con credenze già date e poi impiega una metodologia precostituita per provarle, le sentenze della Holzer decostruiscono *tutti* gli assunti ideologici (politici)”. Un tale punto di vista introduce molti elementi che si dovrebbero discutere con cautela, primo tra tutti una smaterializzazione della produzione stessa del segno e, più in generale, dell’opera artistica a favore di un’idea di “testo” apertamente meta-riflessiva – “allegorica”, per dirla con Buchloh (Buchloh 1982; cfr. Owens 1980; Melville 1981; Day 2011: 137-9), che rilegge a partire da Benjamin le avventure post-moderniste, pop e successive, del *ready-made* e della critica istituzionale. In realtà, un “testo” siffatto non è esente da una certa circolarità – giacché la sua procedura appropriativa comunque presuppone dei giochi linguistici dati e assunti come totalità –, e, soprattutto, implica surrettiziamente una destituzione di ogni riferimento realmente contestuale, pragmatico, fattuale e materiale. Cosa tutt’altra che scontata e senza conseguenze, invece, per una comprensione più aperta di quanto fa la Holzer, nello specifico di *Truisms* e in generale, e in vista di una riflessione più ampia sui regimi di leggibilità e visibilità in gioco nelle sue opere e installazioni di arte pubblica.

Come che sia, e ammesso che si possa prendere per oro colato, la Holzer ha più volte confessato che, almeno negli anni di forma-

zione al Whitney (Simon 1998: 22-3), erano davvero scarse le letture di prima mano di autori come de Saussure, Benveniste, Barthes, ma anche Baudrillard, Foucault, Derrida e Blanchot, così influenti per la critica d'arte. Una per tutte, basti qui una frase dal libro su Kafka di Deleuze e Guattari, del 1975, che potrebbe benissimo, in questa prospettiva critica, adattarsi a *Truisms*: "L'enunciato è sempre collettivo, anche quando sembra essere emesso da una singolarità solitaria come quella dell'artista" (Deleuze, Guattari 1975: 149). Oppure, si rilegga quanto ha scritto Rancière, a partire da Deleuze e Foucault, sui blocchi di parole senza paternità, "quasi-corpi" e "collettivi d'enunciazione", che introdurrebbero nei "corpi collettivi immaginari delle linee di frattura e di disincorporazione", delle eterotopie letterali (Rancière 2000: 62-5; cfr. Smith 2008: 32-3). Insomma, prelevate integralmente dall'archivio immateriale del parlato e del linguaggio ordinario, o manipolate e prese in prestito dal repertorio mediale della comunicazione di massa quotidiana, le frasi di *Truisms* sospendono ogni istanza autoriale – inclusa quella dell'artista, della sua scelta, selezione e combinazione –, la rendono irriconoscibile, indecidibile e virtualmente intermediale, delegandola apparentemente al destinatario. Ignoto, forse ingenuo, certo ignaro delle intenzioni soggiacenti l'operazione artistica, fu chiunque s'imbatté nei *poster* affissi illegalmente nei luoghi più banali e negli angoli più frequentati delle strade e delle piazze del quartiere Soho di Manhattan – strade e vicoli, piazze e giardinetti, stazioni della metropolitana e cabine telefoniche, muri, vetrine e cartelloni pubblicitari.

2. *Non tutti i segni sono uguali*

Perché resta il fatto – ed è fatto non solo empirico e storico, ma inerente al valore, in gioco sia nella fruizione estetica ordinaria di *Truisms* sia nella loro interpretazione da parte della critica e della

storia dell'arte nordamericana contemporanea – che le condizioni materiali e culturali della progettazione e della messa in opera dei *poster* da parte della Holzer sono senza dubbio quelle dei graffiti: anche loro sono segni effimeri e sovversivi, sporchi e criminali (Foster 1982; Farrel 1993), sono segni vandalici in un'accezione ristretta e precisa, insieme semiotica e fenomenologica, ovvero “marchiano” e macchiano materialmente, modificano illegalmente il supporto preesistente, e inquinano e snaturano in maniera inappropriata la sua destinazione d'uso o estetica data.

Certo, ci sono importanti e numerose differenze. Sono rimovibili con più facilità dei *tags* tracciati velocemente con *spray* o pennarelli dai *bombers* e dagli *aerosol artists*, oggetto proprio in quegli anni di una campagna poliziesca di controllo e *buffing* assai capillare e severa – nel 1977 la Metro Transit Authority (MTA) crea una specifica *vandal squad* –, sono caduchi e transitori – ne esistono solo riproduzioni fotografiche –, ma, come gli *stickers* e non i graffiti, sono riproducibili: già nel 1979, per due mostre in due luoghi istituzionali, Printed Matter e Fashion Moda, i *poster* cambiarono formato e colore. Da allora, le serie di *Truisms* hanno avuto molte versioni, con supporti e *media* assai diversi, e in luoghi del mondo dell'arte e della moda – per il numero di settembre 2012 di *Vogue Italia*, appaiono nel set di Jacob K. per le fotografie realizzate da Peter Lindberg, con abiti di Valentino Haute Couture, Armani Privé, Dior Haute Couture, e altri ancora, indossati da Milla Jovovich; le foto, con l'editoriale, anonimo, dal titolo *H.C. Experimental*, cioè “Haute Couture Sperimentale”, lo si trova facilmente in rete; ma i rapporti tra la Holzer e il mondo della moda sono molti e costanti: con Helmut Lang realizza *I smell you on my skin* per *Il tempo e la moda*, tema della Biennale di Firenze del 1996, e per *Donna sotto le stelle*, a Roma, nel 1998, *Spanish steps projection*.

Tra *Truisms* e i graffiti, si tratta, s'intuisce, di differenze che non sono solo tecniche o riconducibili alla storia materiale, complessa e impura, dell'artefatto, ma che riguardano una differenza di modi di esistenza dell'oggetto realizzato, sia sotto il profilo dell'impiego del *medium*, della sua permanenza e della durata della fruizione che se ne può avere, sia sotto quello della scelta del sito, del suo uso e del suo significato nell'operazione progettata e realizzata dall'artista. In un caso e nell'altro, tanto i graffiti quanto i *poster* di *Truisms* – e i successivi *stickers* – occupano spazi pubblici e luoghi della forma di vita ordinaria, sono, insomma, fuori e contro il mondo dell'arte, estranei e antagonisti alle sue istituzioni e alle sue *routines* percettive ed ermeneutiche: nascono, vivono e muoiono per strada, e non sono esposti, contemplati, apprezzati e comprati in gallerie, musei, collezioni. Gli uni e gli altri sono "cose" lasciate in pubblico, indiscernibili, lasciando che la gente le trovi mentre vive la sua vita, senza pensare all'arte.

Tra i graffiti e *Truisms* vale però un'altra evidente differenza, per lo più trascurata dalla critica. In generale, i graffiti sono vistosi, richiamano l'attenzione e sorprendono per aspetto e collocazione, per forme e colori, sono un artefatto per lo più autografico bi-mediale, visual-verbale, più o meno tensivo e conflittuale – la relazione tra *image* e *text* può essere infatti sintetica o contrastiva (Mitchell 1994: 89-91) –, riformulano in maniera originale e stilizzata il rapporto tra testo e immagine e, in quanto tale, si offrono allo sguardo dello spettatore; sono, insomma, visibili e, dove possibile e voluto, leggibili. I *poster* della Holzer, invece, sono solo testi, e per di più allografici, ovvero non solo seriali o modulari ma riproducibili e multipli – e su diversi supporti (*t-shirt*, adesivi e magneti, schermi e *display* LED, carrozzerie di taxi o bus, etc.), senza per questo denotare opere diverse: di fronte ad essi, il fruitore non è uno spettatore,

non può soffermarsi su nessun aspetto sensibile o qualità materiale, è un lettore, può compitare in ordine alfabetico la lista o scorrerla velocemente e casualmente, può saltare da una frase a un'altra, raggrupparle in sequenze o associarle in un proprio percorso, e così via. Può, insomma, usarle, o no. Malgrado la sua molteplice e variegata incorporazione mediale e intermediale successiva, *Truisms* sembra, a posteriori, essere una sola e singola opera d'arte innanzitutto perché è un testo, pur se in quanto elenco o assemblaggio di sentenze.

Ho già accennato a questa interpretazione per molti versi canonica ed egemonica, che insiste sulla testualità e la sua natura semanticamente composita e per questo efficace, contenutisticamente contraddittoria e per questo critica. Un articolo di Hal Foster è davvero esemplare di tale modo di vedere le cose, perché, con un lessico teorico in cui la linguistica e la semiologia post-strutturalista risuonano con Debord, individua con nettezza allo stesso tempo l'indecidibilità dello statuto dell'oggetto e del ruolo tanto del fruitore quanto dell'artista – con la sua “strategia situazionista” e la sua critica *site-specific* dell'ideologia della ordinaria. Leggiamo:

Holzer tratta lo spazio pubblico, la rappresentazione sociale o il linguaggio artistico, su cui interviene insieme come se fosse un obiettivo e un'arma. Questo slittamento nella pratica ne implica uno nella posizione: l'artista diventa un manipolatore di segni più che un produttore di oggetti d'arte, e lo spettatore, un lettore attivo di messaggi piuttosto che un contemplatore passivo dell'estetico o un consumatore dello spettacolare. Tale slittamento non è nuovo – invero, è significativo il riepilogo, in questo lavoro, delle “procedure allegoriche” del readymade, il fotomontaggio (dada) e la riappropriazione (pop) –, ma resta strategico ancora oggi solo se ben pochi sono capaci di accettare lo statuto dell'arte come un segno sociale intrappo-

lato con altri segni in un sistema produttivo di valore, potere e prestigio. (Foster 1982: 89)

Il curatore di *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* ha forse in mente i *Warning signs* e gli *Environmental stencils 77–79* di John Fekner, artista concettuale vicino alla rivista newyorchese “The fox”, curata da Kosuth nei suoi tre numeri della sua breve esistenza, dal 1975 al 1976, e apprezzata dalla Holzer. Resta centrale, però, che “segno sociale” denota qui l’arte in generale e si riferisce, cioè, al suo statuto definitorio e valoriale, insomma al suo significato, ma non al suo stato ontologico, alla sua esistenza reale nell’ambiente urbano, neppure a un aspetto particolare nella situazione specifica nella quale tale o tal altro segno è realizzato. Arte come segno tra segni, dunque, come segno *entangled*, impigliato in diversi e contraddittori ordini di discorso, immerso nel flusso differenziale e nella circolazione di messaggi nella sfera della comunicazione pubblica. Arte come segno tra segni, ma della cui manifestazione sensibile entro una tale complessità – semiotica ed estetica, semantica e sensibile – è espunta la condizione materiale, è sospeso il contesto in cui esiste in quanto testo leggibile, è negata la scena urbana, intesa anche, lo tematizza proprio in quegli anni Werner Durth, come “messa in scena del mondo quotidiano” (Durth 1977), in cui è esposto accanto e contro altri testi – pubblicità, avvisi, segnali e informazioni, insegne istituzionali, e altro ancora.

La parola chiave di tale lettura è, lo si è visto, “disincorporazione”, o “smaterializzazione”: non solo dell’opera d’arte, dell’artefatto, ma anche dell’artista (Joselit 1988: 45); “morte dell’arte” e “morte dell’autore” vanno a braccetto e si sposano in una critica filosofica dell’arte come testo, o, con Rancière, come “letteralità”.

Si è così assunta nei confronti di *Truisms* e delle installazioni successive una curiosa posizione. Da una parte, si è sostenuto che all'“immediata attività della strada” corrisponderebbe un'“azione diretta col linguaggio” compiuta dall'artista, di cui, però, si sono denunciate una falsa indipendenza e una ipocrita autonomia dalle cornici e dalle mediazioni culturali e ideologiche delle istituzioni storicamente date, le quali, in realtà, renderebbero possibile e comprensibile tale azione (Buchloh 1982: 48-9). Così facendo, dall'altra parte, la critica ha dimenticato le condizioni materiali e le situazioni effettuali contingenti e risultanti dalle vicende storiche passate e recenti del sito, i fatti e i valori vissuti e patiti in strada e che hanno lasciato una traccia nella memoria collettiva ordinaria. I segni e i testi della Holzer sarebbero allora efficaci e critici proprio perché astratti e contraddittori, perché atti linguistici indecidibili, a prescindere, però, dalla loro situazione enunciativa – inclusa, per esempio, la lingua in cui sono scritti e compresi –, perché metterebbero l'uno accanto all'altro messaggi ideologicamente incompatibili elidendone fonti e riferimenti e affidandoli alla lettura potenzialmente consapevole e antagonista del passante.

Così intesi, i testi di *Truisms* realizzerebbero una “contestazione-per-contraddizione” che, a sua volta, sarebbe anche “contestuale”: esporrebbero, infatti, “la falsa omogeneità dei segni della strada tra i quali sono piazzati” (Foster 1982: 89), mostrerebbero l'equivalenza illusoria dei messaggi pubblici tra i quali coabitano, indicherebbero il loro esser tutti alienati e “consumati”, la loro comune inconsistenza cosale, materiale, aspettuale, finalmente estetica, e il loro esser nient'altro che segni distintivi superficiali di divisioni e violenze ben più profonde e nascoste, il loro funzionare come veicoli di significati sociali e gerarchie culturali implicite, come nodi di relazioni e contraddizioni (Baudrillard 1972: 59-61; cfr. Coccia 2014: 70-4). Ovun-

que, pervasivi e invasivi, sarebbero non cose ma segni, e segni di per sé invisibili ma leggibili, perché farebbero vedere come in un'allegoria il mondo e la società che li hanno prodotti.

Sarebbero come le immagini pubblicitarie, solo depivate di contenuto immaginario e simbolico. Anzi, svuotate del contenuto principale, se non universale, del linguaggio della pubblicità, che, malgrado sembri essere un assemblaggio di messaggi in competizione tra loro, non parla mai di oggetti ma di relazioni sociali, ci parla, in realtà e in infiniti modi e innumerevoli figure, di un'unica e sola cosa: del sentimento sociale per eccellenza, dell'invidia (Berger 1972: 133). Dell'invidia per il prestigio – e, in fondo, per la felicità.

3. *Vita di strada*

Forse. Certo è che sarebbero tali – frasi fatte e messaggi pubblicitari giustapposti – alla luce di una definizione fortemente pregiudiziale e orientata, che li disincarna dalla specificità del sito (Hughes 2006: 421-3), inteso astrattamente come linguaggio su cui l'artista interviene senza sporcarsi le mani e con la precisione chirurgica di un *collage* concettuale. Il sito come luogo reale e come spazio praticato e vissuto, come forma di vita e gioco linguistico, ma anche come *topos* simbolico in cui si è sedimentata una memoria collettiva e le sue vicissitudini, è dunque espunto sia dalla produzione – anonima e illegale – sia dalla fruizione – ordinaria e impura – di tali segni.

Fruizione che può comunque esser detta "attiva". Ma, questa volta, lo sarebbe non in quanto un atto intenzionale e consapevole di lettura attenta – e non all'aspetto: al differire dei significati delle sentenze del testo –, ma perché "attivata", perché passiva. Perché, insomma, si tratta per lo più di un'esperienza multisensoriale distratta, perché incarnata in gesti quotidiani, abitualmente irreflessi e impuramente focalizzati, compiuti sovrappensiero orientandosi nel-

lo spazio urbano, per esempio camminando. Camminare, come Michel de Certeau (de Certeau 1980: 172 ss.) diceva proprio in quegli anni conducendo una ricerca sulle pratiche della vita ordinaria comparando New York e Parigi, è come scrivere un “testo” urbano, un testo illeggibile per chi lo fa, fatto innanzitutto da corpi tra corpi, un testo come spazio d’enunciazione anonimo e collettivo, poroso e *in fieri*. Un testo aperto, che si fa attraverso usi e abitudini, attraverso riappropriazioni minime di spazi già quadrettati e disciplinati collettivamente, attraverso invenzioni discrete di rapporti con altri soggetti e con i tanti oggetti con cui si ha a che fare – e tra questi i *poster di Truisms*. E se questi rapporti con cose e persone sono già connotati da modelli sociali e da usanze culturali, come già aveva mostrato la micro-etnologia di Erwin Goffman, lo è anche un eventuale processo critico di soggettivazione – attraverso una maniera di leggere e vedere, di sentire, credere, e agire – negli ambienti urbani.

Usciamo di nuovo in strada, allora, per guardare e leggere quanto incontriamo, e magari anche dopo aver sfogliato qualche articolo o saggio che ci offre punti di vista e spunti di riflessione diversi da quelli dei critici finora citati. Prendiamo le cose all’inverso: la *street art*, o arte urbana, graffiti inclusi, e l’arte pubblica, non sono solo *nella* strada, ma sono fatte *con* la strada, *grazie a o a partire da* come la strada, o qualunque sia il luogo urbano coinvolto, è. Voglio dire: la strada è utilizzata come risorsa espressiva, come scena, ambiente, o *medium*, come materiale effimero non solo preesistente, ma non indifferente – impuro e incerto, usato e consumato, abusato, alterato, abbandonato. In questo senso, l’“aleamorfo” – come la chiama James Elkins – dell’immagine della *street art* non è così lontana da quella nascita fortuita dell’immagine artistica *made by*

chance, che prende forma dall'informe, dalle macchie, dai segni non figurativi e senz'autore, anche di degrado e disfacimento¹, aldilà delle sole competenze tecniche utili per creare delle immagini belle o riconoscibili come tali (Janson 1961; Vouilloux 1998); si pensi, per fare un solo esempio canonico, ai graffiti fotografati da *Brassaï* negli anni Trenta e pubblicati all'inizio dei Sessanta (Brassaï 1961: 17-8; Kemp 1978).

Il significato della *street art*, dunque, è indissociabile dall'uso della strada; anzi, come è stato detto riprendendo Danto – che non per caso si riferisce proprio ai graffiti –, in questo consiste la sua “bellezza interna” (Riggle 2010: 246; Danto 2003: 117 ss., su cui Fimiani 2013 e 2015). Assunta come necessaria, ma non sufficiente, la condizione materialmente complessa e corruttibile del contesto preesistente e, soprattutto, data la natura materialmente fragile ed effimera di un artefatto urbano, per così dire la sua ontologia a bassa definizione e, come nel caso di *Truisms*, la sua natura senza qualità intrinseche e perfino mimetica con gli altri elementi visivi e verbali dell'ambiente circostante (Cometti 2012; Levin 2014: 98-102), si capisce bene perché spostarlo equivalga non solo a snaturarlo, ma a distruggerlo. Letteralmente, nella maggior parte dei casi.

Tuttavia, bisogna anche comprendere che non si tratta affatto delle stesse ragioni e degli stessi argomenti per cui ad esempio Richard Serra scrive pochi anni dopo che “rimuovere un'opera è distruggerla” (Serra 1989: 202; Weyergraf-Serra, Buskirk 1991: 38). L'affermazione, perentoria e celebre, dello scultore minimalista compare in una lettera al direttore dell'Art-in-Architecture Program,

¹ Alcuni esempi: <http://www.demotivateur.fr/article-buzz/28-oeuvres-de-street-art-qui-interagissent-intelligemment-avec-leurs-environnements-670>.

Donald Thalacker, e si riferisce a *Tilted arc*, scultura *site-specific* commissionata e approvata nel 1979, realizzata nel 1981, in Cor-Ten grezzo, lunga trentasei metri, alta tre e mezzo, spessa solo circa sette centimetri, in Federal Plaza, e poi, dopo un estenuante dibattito e un aspro processo, rimossa nel 1989. Per Serra, l'opera "ristrutturava concettualmente e percettivamente l'organizzazione del sito" dato e per cui era stata progettata; in altri termini, per principio l'opera d'arte pubblica è contro la "cornice contestuale delle istituzioni governative, corporative, educative e religiose", ed è necessario che essa sia "in opposizione ai vincoli del contesto, così da [poter esser] letta come una affermazione della discutibilità delle ideologie e del potere politico" (Serra 1989: 203; cfr. Fimiani 2014). *Tilted arc* è davvero esemplare di quel paradigma dell'arte pubblica come *site dominant*, con il quale si tende a identificare l'arte pubblica *tout court*, almeno a New York: secondo Miwon Kwon (2002: 11-2, 60-2, 72-83), sviluppatasi col programma dell'*Art-in-public-spaces* dalla metà degli anni Sessanta a quella dei Settanta, si tratta di una tipologia di interventi che ripropone iperbolicamente la dialettica negativa adorniana (Day 2011), e, in fondo, reitera, invertendole, le caratteristiche e le proprietà maggiori dell'opera d'arte astratta secondo i canoni dell'avversato Modernismo. In effetti, con l'anti-monumentalità (Serra 1980: 135), l'intransitività, l'autoreferenzialità di *Tilted arc*, l'artista mira a spostare l'isolamento contemplativo e denso dell'esperienza estetica, prevalentemente visiva e prestabilita nei luoghi istituzionali quali gallerie e musei, a un'esperienza multisensoriale e in movimento, finanche tattile, negli spazi pubblici. Tuttavia, anche in quest'opzione fenomenologica (Craven 1986), le qualità estetiche intrinseche, quasi come quelle biologiche di base per un essere vivente, dell'opera d'arte restano, sono anzi necessarie per distinguerla da tutto il resto, da quanto arte non è, e il sito non è

che un elemento da modificare e negare, un residuo della cultura nell'arte – un'arte fuori dal museo, ma pur sempre arte, e non davvero vita.

Complementare a tale stanzialità dell'opera d'arte pubblica, con la sua autonomia estetica e il suo valore individuale assoluto, è la trasportabilità degli oggetti o dei dispositivi di comunicazione visiva pubblica, con la loro retorica adattabile e replicabile grazie a pochi accorgimenti compositivi (cfr. Danto 1990: 61-2). Le strategie dell'*advertising*, detto in altri termini, si occupano di dati per lo più estrinseci alla materialità e alle fattezze concrete e contingenti sia del *medium* sia del luogo: tramite insegne luminose, schermo digitale, manifesto cartaceo, muro in cemento o mattoni di tufo, o qualunque altro supporto, ovviamente collocato nel punto maggiormente visibile, il significato del messaggio è generico e generalizzabile, è vincolato solo alla sua efficacia comunicativa. In questo caso, il messaggio pubblicitario è "pubblico" perché, innanzitutto, è "pubblicato", perché è, in altri termini, esposto nello spazio collettivo grazie a strumenti spaziali, perché è un'immagine di larga diffusione che mostra ciò che è degno di essere desiderato o rifiutato, imitato o vietato – pratiche e passioni, credenze e pensieri, valori e piaceri, beni di prestigio o ideali. In quanto rappresentazione siffatta, la pubblicità funge anche da rappresentanza della cultura e della società, da spazio esterno di costruzione identitaria, sia essa simbolica o immaginaria, ufficiale e istituzionale o individuale e inconscia, da luogo comune in cui riconoscersi, insomma.

In questo senso, "pubblicità" va intesa anche come *Öffentlichkeit*, come sfera pubblica nell'accezione della filosofia politica e di Hannah Arendt, come, cioè, campo di estetizzazione e artificazione delle "più grandi forze della vita intima" di ciascuno, finalmente "trasformate, deprivatizzate e deindividualizzate". Per Arendt, "ogni

cosa che appare in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile” (Arendt 1959: 79-82; cfr. Carnevali 2012: 73-9; Coccia: 2014: 17-28), e tale constatazione, non senza tonalità fenomenologiche, la si potrebbe forse estendere alla pubblicità nel senso comune del termine, e, più precisamente, all’“effetto schermo” contemporaneo che caratterizza – semanticamente, sintatticamente, pragmaticamente (Casetti 2014) – la presenza dei *media* negli spazi urbani: oggi, ovunque e da qualsiasi punto di vista, senza né angolature e cornici, né aperture e orizzonti, lo schermo è accessibile a tutti, consumatori distratti e *multitasking* di immagini, fisse o mutevoli.

La verticalità e la frontalità di tale schermo sono vincolate meno alla posizione del nostro corpo proprio, alle dinamiche percettive con cui facciamo esperienza sensibile, motoria e incarnata, del luogo urbano reale in cui viviamo anche in quanto *prosumers*, che alla sua mobilità e alla sua pervasività come superficie trasportabile e sempre disponibile a una distanza uniforme allo sguardo di chiunque (Kenaan 2011: 38-40, 2011a). La pervasività delle immagini pubblicitarie, lo notava già John Berger nella puntata loro consacrata della sua fortunatissima, e ancora ricca di spunti, serie per la BBC, *Ways of seeing*, è tale da dare l’impressione di permanenza: nello spazio pubblico, loro sono statiche, noi dinamici, affermava, non parlano mai del presente, sempre del futuro (Berger 1972: 132), e, proprio per questo, sono un interminabile presente senza avvenimenti e senza sonno (Berger 1972: 155; Crary 2013: 34-5). Ancora di più, oggi, più di trent’anni dopo, indifferente sia alla specificità materiale del sito e del supporto sia alla singolarità corporea dello spettatore, questa “ipertopia” post-mediale dello schermo, come Casetti (che pure ha fatto riferimento alla Holzer: Casetti 2009) la definisce con precisione, sembra smarcarsi da ogni fenomenologia dell’esperienza

e richiedere, invece, una riflessione sui modi in cui le immagini comunicano, su come e cosa significano, su quali usi culturali prevedono e permettono.

Per rendersi conto di questa sostituzione dello schermo al supporto e farsi un'idea più precisa della genericità del messaggio e del significato dell'immagine al posto della singolarità della sua creazione e manifestazione non bisogna andare lontano: basta guardare i tanti fenomeni di monumentalizzazione e artificazione subiti dalle facciate degli edifici delle nostre città, con *video mapping* e altre tecniche di proiezione, statica o in movimento. Quando, come in questi casi sotto i nostri occhi tutti i giorni, l'immagine si rivolge a chiunque in maniera tale da far dimenticare e non vedere il muro sul quale appare ma solo la sua autonomia e completezza in quanto messaggio, ecco che fa anche trascurare e nascondere il suo essere inscritta nella vita ordinaria del luogo – nelle sue pratiche del tempo –, il suo essere sempre mischiata a tante altre immagini, provvisorie e precarie, mutevoli ed eterogenee. Isolati immagine e testo, la leggibilità prevale sia sulla visibilità del supporto, sia sulla leggibilità per contiguità e analogie con altre immagini e testi, vicini o lontani; la cornice fa risaltare nel campo visivo quanto contiene, lo esclude dal flusso percettivo e lo esalta come contenuto intellegibile in sé, come significato esterno alla materia di cui è fatto – e alla sua memoria, anche simbolica – ed estrinseco alla contingenza in cui si offre alla vista.

4. Je lis ta peau

Di testi leggibili e di supporti invisibili ne ritroviamo a bizzeffe nelle tantissime installazioni della Holzer dopo la fine degli anni Settanta, nel passare da quello che lei stessa ha definito un "underground medium" a un mezzo tecnologico e ufficiale come le lampade Xenon

e i LED, usati per l'*advertising* e le *news*. Come si può facilmente immaginare, il fatto che le sentenze di *Truisms, Survival, Living, Laments, Inflammatory essays*, le citazioni e gli aforismi, i documenti o i brani in prosa o poetici, che insomma i testi scelti dall'artista siano stati proiettati su facciate e mura di edifici per varie ragioni simbolicamente rappresentativi o universalmente noti, ma anche su superfici naturali e cangianti – la riva di Theodore Roosevelt Island sul Potomac River a Washington, di Urca Hill a Rio, le mura di contenimento del Lungarno e del Lungotevere –, oppure incisi su pietra e stampati su *t-shirt, stickers* e altro ancora, ha permesso alla critica di ribadire la natura concettuale e meta-linguistica del suo *modus operandi*, in cui la portata critica, implicita nella riproducibilità degli enunciati, si sposa con l'indifferenza alla specificità del *medium* e, almeno parzialmente, del sito.

Tra gli autori selezionati, Antonella Anedda, Fadhil Al-Azawi, Yehuda Amichai, Elizabeth Bishop, Patrizia Cavalli, Henri Cole, Mahmoud Darwish, Elfriede Jelinek, Randall Mann, Wislawa Szymborska, ma anche Beckett, Lorca, Neruda, Whitman; tra i luoghi prescelti, le cattedrali di Saint John a New York e di Saint Paul a Londra, Times Square e il Ceasar Palace a Las Vegas, il Louvre e il Národní Muzeum a Praga, la Torre di controllo dell'aeroporto internazionale di Vienna e il Municipio di Singapore o il nuovo Bundeskanzleramt di Berlino, l'Altes Museum, la Neue Nationalgalerie e il Jüdisches Museum sempre nella capitale tedesca, il Guggenheim a New York e il Museum of Contemporary Art a Chicago, il Castello Sforzesco a Milano e Castel Sant'Angelo a Roma, Somerset House, il Colosseo e Piazza Plebiscito a Napoli; e molti altri ancora. Già questo elenco, incompleto e parziale, basta per far almeno intuire che c'è un rapporto variabile tra testo e sito, a volte più stretto ed evidente, altre più aperto e affidato alle conoscenze del fruitore, presunte o tacite, ine-

rente meno all'aspetto e alle fattezze che ai significati e agli usi passati e presenti dell'edificio o del luogo prescelto. Come già per Soho e *Truisms*, la memoria della storia inscritta nello spazio urbano vissuto è una delle ragioni della scelta dell'elemento urbano e architettonico – accanto, certo, al suo valore architettonico in senso stretto, come per Mies van der Rohe, Norman Foster o Frank Gehry, per fare degli esempi. Certo, ma è anche una delle condizioni della comprensione dell'operazione realizzata dall'artista e, dunque, dell'interpretazione più adeguata possibile del testo che offre in lettura e del suo significato. Faccio solo due esempi. Il Drake Hotel a Toronto può sembrare solo un posto anonimo, se non si sa che vi sostò l'assassino di Martin Luther King, James Ray; la Gelman Library della George Washington University, o la Kunsthaus a Bregenz, ovvero una biblioteca pubblica e una galleria di arte contemporanea, interagiscono diversamente con i testi che vi sono proiettati per l'installazione *Truth before power* (2004), dei documenti del governo degli Stati Uniti inerente la guerra in Irak, finalmente accessibili. La facciata di due istituzioni della memoria culturale diventa così una sorta d'interfaccia, un dispositivo di conversione tra interno ed esterno, tra segreto e manifesto, per così dire tra archivio e agorà, rispondendo a suo modo al dettame già ricordato della Arendt, per il quale "ogni cosa che appare in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile" (Arendt 1959: 79). Di documenti convertiti in monumenti – o piuttosto in anti-monumenti, perché immateriali e temporanei –, presi dagli archivi del National Security Archive e resi più leggibili mostrandoli integralmente a un più grande pubblico (cfr. Desai, Hamlin, Mattson 2009: 100-6), la Holzer ne ha riprodotti molti, e gli esempi potrebbero continuare; basti citare quanto, in occasione dell'installazione nel 2005 alla Bobst Library della New York University per *For the city*, ha detto di lei Thomas

Blanton, il direttore del NSA (www.nsarchive.org): “converte ogni superficie in una pagina, illumina non solo dei testi ma il modo di percepire, e, proiettando questi segreti nella notte, trasforma le parole del potere in fulmini di luce” ([http://artdaily.com/news/15053/Jenny-Holzer—For-the-City-Light-Projections#.VKLzZDB8Y\[/url\]](http://artdaily.com/news/15053/Jenny-Holzer—For-the-City-Light-Projections#.VKLzZDB8Y[/url])).

In questo passaggio dallo scritto allo schermo, dalla pagina stampata a una pubblica, da una lettura confidenziale a una comune, perfino da un'interpretazione a un'ostensione, il rapporto tra opera e sito è ben più complesso e mediato di quello tra i manifesti di *Truisms* e il luogo urbano. Nelle proiezioni, entrano in gioco altri fattori, per esempio la lingua in cui l'artista – d'accordo, nel caso, con l'autore – decide di proporre il testo, ma anche la sua composizione grafica, la punteggiatura, e così via; sono tutti elementi che in qualche modo, e per lo più in maniera ignota e impercettibile per lo spettatore, forse davvero non importante, interagiscono con il contenuto dell'immagine e la sua accessibilità, con la comprensione di ciò che vediamo e leggiamo, di ciò a proposito di cui è e cui c'interpella, insomma con i vari riferimenti costitutivi dell'immagine e con le sue relazioni al sito e a quanto funge da supporto. Nell'adattamento dell'idioma, dell'interpunzione, della metrica, e di quanto altro sia considerato necessario, ne va, dunque, sia dell'intermedialità del segno sia dell'intellegibilità del suo significato.

Possiamo ora cogliere una grande differenza innanzitutto da *Truisms* – e, di rimando, dalla *street art* – e dalle successive serie di repliche o nuove opere in cui la Holzer incide su panchine in marmo, o su massi, delle sentenze o delle poesie. Se per quelle opere si è a giusto titolo parlato di un recupero della tradizione epigrafica e della sua vocazione monumentale a una permanenza statica e durevole, materiale e simbolica, nella memoria collettiva (Bann 1991; Lund 1997: 334-6; Ross 2014: 172-4; cfr. Coccia 2014: 23-4), nel caso delle

proiezioni, invece, tutto cambia. Non solo una durata temporanea ed effimera, e per di più progettata e governata dall'artista grazie alla tecnologia, ma soprattutto una non-modificazione del supporto nella sua concretezza, una mancanza di relazione materiale tra segno e *medium*, caratterizza i testi solo proiettati, e non stampati o dipinti, incisi o incollati. Starei per dire che, in questo caso, si tratta di un'incorporazione metaforica, non letterale: le lettere luminose, bianche su nero, non sono realmente tracciate, inscritte o aggiunte, non sono dunque segni-indici, non trasformano davvero l'aspetto del supporto ma piuttosto lo occultano, lo rendono invisibile, finalmente lo trasfigurano rispetto al suo significato, alla sua funzione e destinazione d'uso abituale e istituzionale. All'opposto delle forme statiche con cui lo spirito di una civiltà fissa, ricorda e celebra se stesso, le lettere in movimento proiettate sulla superficie dell'edificio, trattata come un grande schermo, sono transitorie ed effimere come il linguaggio ordinario e pubblicitario, appaiono e scompaiono come le parole dette e non ascoltate, dimenticate, censurate o rimosse, dalla sfera religiosa e funeraria, politica e storica, della società. Se la condanna inflitta nella *Colonia penale* kafkiana era incisa, in lettere arabesche e ornamenti calligrafici, nella carne del condannato per una colpa sconosciuta, le frasi espulse dalla scena pubblica, indicibili e illeggibili, sono invece mostrate dalla Holzer sul corpo simbolico e pubblico della città.

Davvero paradigmatico di quest'operazione di traduzione e transcodifica, in cui, però, è in questione anche una trasformazione del significato stesso dell'opera e del testo e della sua relazione al sito e al *medium*, è il progetto *Lustmords*, parola che significa, in tedesco, omicidio con stupro e violenza sessuale. Originariamente commissionato dal *Süddeutsche Zeitung* per il *magazine* domenicale nel novembre del 1993, il progetto ha come oggetto le brutali violenze su-

bite da innumerevoli donne dai soldati serbi durante la guerra in Bosnia-Erzegovina. L'orrore, quindi, indicibile, irrapresentabile, impensabile. Per il giornale tedesco, la Holzer realizza delle *cibachrome* a colori, tutte del medesimo formato, scatti di rettangoli di pelle con delle frasi scritte coll'inchiostro e divise in tre gruppi, corrispondenti rispettivamente al punto di vista di tre diversi soggetti d'enunciazione, la vittima, lo stupratore, e l'osservatore; in tal modo, è evocata una abominevole pratica di marchiatura non geograficamente e storicamente circoscritta ma diffusa in vari regimi concentrazionari del Novecento, ed è resa la complessità della testimonianza, la sua natura linguistica inconciliabile, parziale e lacunosa. Senza troppe difficoltà e forzature, si potrebbe dire che, da una parte, la contraddittorietà senza sintesi di *Truisms* è portata davvero all'estremo e resa ancora più spazzante, quasi inaccettabile, e, dall'altra parte, che l'artista assume su di sé e condivide col lettore non tanto la responsabilità di un'impossibile testimonianza oculare e in prima persona, quanto la sua instabile e ambivalente posizione morale nella scena narrativa e ricostruttiva *après-coup*, in cui i ruoli tra vittime, carnefici e colui che documenta, fotografa e notifica rischiano di confondersi. Sulla copertina interamente nera, campeggiava una immacolata cartolina bianca, con una frase scritta in stampatello con un inchiostro rosso, misto al sangue di otto donne tedesche e jugoslave, *Da wo Frauen sterben, bin ich hellwach* – ovvero: "Dove le donne muoiono, io veglio" –, frase che suscitò reazioni contrastanti, dalla paura del contagio all'angoscia per la difficoltà a identificarsi con chi potesse mai pronunciare delle parole simili, artista incluso, e quindi creare uno spazio simbolico di condivisione, almeno empatica, con una tale esperienza estrema e con un tale orrore.

Alla Barbara Gladstone Gallery di New York, nel 1994, è tutta un'altra storia. Le frasi sono stampate in oro e argento su pelle nera,

incorniciate in diversi formati, o incise su braccialetti in argento e oro intorno a delle ossa deposte su un tavolo, che il visitatore poteva prendere, toccare, avvicinare per leggere (poi al Pompidou, nel 1995, per la mostra *Féminin masculin: le sexe de l'art*): il luogo istituzionale dell'arte è così anche luogo di raccoglimento e cordoglio, e le opere d'arte sono reliquie e reperti della morte di massa, segreti delle donne violentate e uccise (Waldman 1996: 25; Malvern 2000: 253-8). Ancora diverso il progetto per Lipsia, *Kriegszustand*, letteralmente "Stato di guerra". Invitata da Klaus Werner, la Holzer proietta i testi di *Lustmords* sul *Völkerschlachtdenkmal*, il mastodontico monumento piramidale costruito per celebrare la battaglia delle nazioni del 1813 e la disfatta di Napoleone, realizzato dopo cent'anni su progetto originario di Bruno Schmitz con statue colossali di Christian Behrens e Franz Metzner, che divenne un importante modello architettonico e fece da transito dalle tipologie nazionali guglielmine a quelle memoriali totalitarie, finendo per essere utilizzato prima per la propaganda nazista, poi per rinsaldare l'amicizia tra Germania e Russia (Michalski 1998: 63-7).

A parte le successive incarnazioni, di volta in volta connesse e adattate al sito prescelto, di queste prime tappe del progetto legato a *Lustmords* mi preme però notare i diversi mezzi usati e alcune sue conseguenze. L'identità specifica, fisica, del testo, infatti, cambia, e anche il suo significato e i riferimenti coinvolti e affidati al pubblico. La scrittura autografa sul corpo e le fotografie analogiche sono testimonianze per così dire mute ma assolute. Lo sono perché, sciolte dall'evento violento in quanto tale, sono tracce dirette del reale, in sé irrapresentabile e indicibile, perché sono, cioè – con le categorie semiotiche centrali nelle analisi pressoché contemporanee di Hal Foster (1996: 136-144) su astrazione, abiezione e trauma nell'arte del post-modernismo –, segni-indici, iscrizioni davvero incise sulla

pelle e sulla pellicola, per così dire evidenze scritte, prove somatiche e fotografiche. I testi stampati su pelle e incorniciati, invece, già sono a proposito di altro e rispondono a un altro sistema di riferimento, più complesso e mediato, riflessivo e culturale; sono elementi che rimandano a un uso e un senso del luogo insieme museale, archivistico, espositivo, e rituale, segreto, antropologico, quasi a mettere in scena una dialettica tra la luce aspra della sfera pubblica e l'oscura interiorità di una casa dove un'esistenza è stata violentata fino alla morte (cfr. Arendt 1959: 69, 80).

Infine, le parole proiettate sulla sagoma del Monumento nazionale di Lipsia. Tutt'altro che indelebili, sono del tutto disincarnate, nient'altro che segni affrancati dal supporto in quanto tale e vincolati in maniera volatile alle sue molteplici e perfino storicamente contraddittorie valenze rappresentative: riflesse nello grande specchio d'acqua sottostante, derealizzano la consistenza materiale e simbolica del monumento, ne raddoppiano la crisi creando un anti-monumento spettrale, invertito, labile e tuttavia critico, in cui appaiono, come in un cortocircuito tra rammemorazione e anticipazione, i contrassegni dell'orrore che i valori che esso ha incarnato nel passato produrranno nel futuro, altrove ma secondo la stessa stupida disumanità (Fimiani 2013a). Va ricordato che in quegli anni l'artista realizza due anti-monumenti, rispettivamente in Germania e Austria, nel 1994 e nel 1995, *Black garden*, a Nordhorn, e *Friedensdenkmal Erlauf*, il Monumento per la Pace a Erlauf.

Cosa c'insegnano queste prime versioni di *Lustmords*? Le parole fatte di luce della Holzer si leggono sulla pelle degli edifici, sono un "tatuaggio spirituale" (Coccia 2014: 19-20), una scrittura immateriale sul corpo simbolico e pubblico, finzionale e ideologico, della *polis*, sul "secondo corpo" urbano – se posso dire così rimandando a Kantorowicz e a quella che Cornelius Castoriadis ha chiamato l'istituzio-

ne immaginaria della società (Castoriadis 1975: 174-90) –, insomma sugli elementi architettonici e monumentali fondamentali e istituzionali in cui il potere si autorappresenta. Non sono né rappresentanze pubbliche o insegne pubblicitarie, né *tags* o *graffiti*, o altri segni fisicamente lasciati sulla pelle della città, siano essi istituzionali e ideologici, commerciali, antagonisti o vandalici. Non intaccano, in altri termini, quella sorta di epidermide temporale che, con vari aspetti e materiali – la patina, la ruggine, la polvere –, è la manifestazione tangibile e visibile d’una memoria collettiva inscritta nella sostanza stessa degli oggetti, delle strade e delle piazze, insomma nella concretezza dei luoghi pubblici abituali, utilizzati e vissuti (Fontanille 2004: 245-9). Tra l’altro, questa seconda pelle anonima e condivisa, questa pelle della storia naturale e culturale degli ambienti in cui viviamo, è l’indice estetico di quello che Riegl chiamava “valore d’antichità” e che è anche un valore di bellezza, ma di una bellezza innanzitutto usata, e per questo da conservare e restaurare. Ed è, questa pelle che riveste il nostro mondo, anche l’indizio di un degrado, o di un suo uso estetizzante, con cui giudicare gli elementi della nostra esperienza ordinaria – per esempio, la ruggine che copri, con molti graffiti, *Tilled arc* di Richard Serra fu valutata solo negativamente, come un elemento in più a confermare emblematicamente il suo non essere un’opera d’arte pubblica (Danto 1986: 178).

Dalla pelle alla pellicola, dalla carne allo schermo, dal supporto al *medium*, dal testimone al testo, dalla lettera alla metafora: il progetto di *Lustmords* si articola lungo una parabola del segno che Hanna Arendt ci ha aiutato a comprendere: non solo le grandi forze della vita intima, come lei le chiamava, ma anche le violenze smisurate sulla vita disumanizzata, sono “trasformate, deprivatizzate e deindividualizzate [...] in una configurazione che le renda adeguate all’apparire in pubblico” (Arendt 1959: 79; *into a shape to fit them*

for public appearance). Laddove l'arte e la vita ordinaria, l'opera d'arte e il mezzo di comunicazione, sono indiscernibili, la procedura critica e politica della Holzer ci mette appunto sotto gli occhi, ogni volta diversamente, le relazioni complesse, difficili, dolorose, tra quanto è visibile e leggibile, dicibile e memorabile, interpretabile e, finalmente, pensabile, nel mondo in cui viviamo e moriamo.

Bibliografia

Arendt, H., *Vita activa. La condizione umana* (1959), Milano, Bompiani, 1989.

Auping, M., *Jenny Holzer*, New York, Universe Publishing, 1992.

Bann, S., *The inscription in the garden: Ian Hamilton Finlay and the epigraphic convention*, "Apollo", n. 354/134 (1991), pp. 119-20.

Baudrillard, J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

Berger, J., *Questione di sguardi* (1972), Milano, Bollati Boringhieri, 2009.

Brassaï, G., *Graffiti. Textes et photos et deux conversations avec Picasso*, Paris, Les Éditions Du Temps, 1961.

Buchloh, B.H.D., *Allegorical procedures: appropriation and montage in contemporary art*, "Artforum", n. 1/21 (1981), pp. 43-56.

Carnevali, B., *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Casetti, F., *Elsewhere. The relocation of art*, in *Valencia09/Confines*, exh. cat., Valencia, INVAM, 2009, pp. 348-51.

Casetti, F., *Che cosa è uno schermo, oggi?*, in M. Carbone, A.C. Dalmasso (a cura di), *Schermi/Screens*, "Rivista di estetica", 55/1 (2014), pp. 103-21.

Castoriadis, C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Le Seuil, 1975.

Coccia, E., *Il bene nelle cose. La pubblicità come discorso morale*, Bologna, Il

Mulino, 2014.

Cometti, J.-P., *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Crary, J., *7/24. Late capitalism and the ends of sleep*, New York, Verso, 2013.

Craven, D., *Richard Serra and the phenomenology of perception*, "Arts magazine", 7/60 (1986), pp. 49-51.

Day, G., *Dialectical passions: negation in postwar art theory*, New York, Columbia University Press, 2011.

Danto, A.C., *Post-graffiti art: crash and daze*, "Nation", January 12 (1985), pp. 24-7, poi in Id., *The state of art*, New York, Prentice-Hall Press, 1987, pp. 28-32.

Danto, A.C., *Richard Serra*, "The nation", April 19 (1986), pp. 261-5, poi in Id., *The state of the art*, New York, Prentice-Hall Press, 1987, pp. 177-82.

Danto A.C., *Jenny Holzer*, "The nation", February 12 (1990), pp. 213-5, poi in Id., *Embodied meanings: critical essays and aesthetic meditations*, New York, Farrar Straus Giroux, 1994, pp. 60-5.

Danto, A.C., *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* (2003), Milano, Postmedia, 2008.

de Certeau, M., *L'invention du quotidien. 1, Art de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.

Desai, D., Hamlin, J., Mattson, R., *History as art, art as history*, London, Routledge, 2009.

Durth, W., *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadt-gestaltung*, Braunschweig, Vieweg-Verlag, 1977.

Ferrell, J., *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*, New York, Garland, 1993.

Ferguson, B., *Wordsmith: an interview with Jenny Holzer*, in *Jenny Holzer: Signs*, exh. cat., Iowa, Des Moines Art Centre Publications, 1986, pp. 67-9.

Fimiani, F., *Quando sappiamo cosa sentire. Credenze, retoriche ed esperienze estetiche*, in M.T. Catena, A. Donise (a cura di), *Sentire e pensare. Tra Kant e Husserl*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 153-68.

Fimiani, F., *A la rencontre du contre*, in B. Rougé, J.-P. Cometti (sous la direction de), *L'Inversion*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 2013a, pp. 85-96.

Fimiani, F., *Fatto coi piedi. Usi e stili di un luogo pubblico*, in P. De Luca (a cura di), *Visioni metropolitane*, Genova, Guerini, 2014, pp. 65-72.

Fimiani, F., *Anti-mémoires. Noms, reflets et écritures*, in T. Vladova (sous la direction de), *Après le tournat iconoque*, "Images re-vue", n. 13 (2015), in preparazione.

Fontanille, J., *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

Foster, H., *Subversive signs*, "Art in America", n. 10/70 (1982), pp. 88-92.

Foster, H., *The return of real: the avant-garde at the end of the century*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996.

Graham, D., *Signs*, "Artforum", n. 8/19 (1981), pp. 38-41.

Hughes, G., *Power's script: or, Jenny Holzer's art after "Art after philosophy"*, "Oxford art journal", n. 3/29 (2006), pp. 419-40.

Janson, H.W., *The "image made by chance" in Renaissance thought*, in M. Meiss (ed.), "De artibus opuscula XL. Essays in honor of E. Panofsky", vol. I (1961), pp. 254-66.

Joselit, D., *Voices, bodies, and spaces: the art of Jenny Holzer*, in D. Joselit, R. Salecl, J. Simon (eds.), *Jenny Holzer*, London, Phaidon, 1998, pp. 42-77.

Joselit, D., Salecl, R., Simon, J. (eds.), *Jenny Holzer*, London, Phaidon, 1998.

Kemp, W., *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*, in Id. *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München, Schirmer-Mosel, 1978, pp. 102-43.

Kanaan, H., *Street optics*, "The journal of art theory and practice", n. 1/10 (2011), pp. 36-46.

Kenaan, H., *Street art and the sovereign's imagination*, in *Street art in Israel*, Tel Aviv Museum of Art Publications, 2011a, pp. 97-107.

Kwon, M., *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.

Levin, L., *Performing ground. Space, camouflage and the art of blending in*, Houndmills, Palgrave Macmillan 2014.

Malvern, S., *Hidden spaces and public places: women, memory and contemporary monuments*. Jenny Holzer and Rachel Whiteread, in F. Llyod, C. O'Brian (eds.), *Secret spaces, forbidden places. Rethinking culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2000, pp. 247-60.

Lund, H., *From epigraph to iconic epigram: the interaction between buildings and their inscriptions in the urban space*, in M. Heusser, C. Clüver, L. Hoek, L. Weingarden (eds.), *The pictured word*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1998, pp. 327-36.

Melville, S., *Notes on the reemergence of allegory, the forgetting of Modernism, the necessity of rhetoric, and the conditions of publicity in art and criticism*, "October", n. 19 (1981), pp. 55-92.

Michalski, S., *Public monuments: art in political bondage, 1870-1997*, London, Reaktion, 1998.

Mitchell, W.T.J., *Picture theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Neumann, D., Sidney, J., *Post-graffiti*, exh. cat., New York, Sidney Janis Gallery, 1983.

Owens, C., *The allegorical impulse: toward a theory of Postmodernism*, "October", n. 13 (1980), pp. 58-80.

Rancière, J., *Le partage sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Riggle, N.A., *Street art: the transfiguration of the commonplaces*, "Journal of aesthetics and art criticism", n. 3/68 (2010), pp. 243-57.

Ring Petersen, A., *Jenny Holzer and Barbara Kruger at Times Square*, in P. Madsen, R. Plunz (eds.), *The urban lifeworld: formation, perception, representation*, London, Routledge, 2002, pp. 366-84.

Ross, L., *Language in the visual arts: the interplay of text and imagery*, Jefferson, McFarland, 2014.

Schellekens, E., *Conceptual art*, in E.N. Zalta (ed.), *Stanford encyclopedia of philosophy*, 2007-2014: <http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>.

Serra, R., Crimp, D., *Richard Serra's urban sculpture. Interview by Douglas Crimp*, "Arts magazine", n. 3/55 (1980), pp. 118-24, poi in Id., *Writings/ Interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 123-39.

Serra, R., *Tilted arc destroyed*, "Art in America", n. 5/77 (1989), pp. 34-47, poi in Id., *Writings / Interviews*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 193-213.

Siegel, J., *Jenny Holzer's language games*, "Arts", n. 4/60 (1985), pp. 64-8.

Simon, J., Holwer, J., *Interview*, in D. Joselit, R. Salecl, J. Simon (eds.), *Jenny Holzer*, London, Phaidon, 1998, pp. 8-39.

Smith, E.A.T., *Protect protect: the socially useful art of Jenny Holzer*, in *Jenny Holzer: protect protect*, exh. cat., Chicago-New York-Basel, Chicago Museum of Contemporary Art-Whitney Museum-Foundation Bayeler, 2008, pp. 27-33.

Waldman, D., *Jenny Holzer*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum & Harry N. Abrams Publications, 1996.

Welish, M., *Who's afraid of verbs, nouns, and adjectives?*, "Arts magazine", n. 64/8 (1989), pp. 79-84.

Weyergraf-Serra, C., Buskirk, M. (eds.), *The destruction of tilted arc: documents*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1991.

Vouilloux, B., *Pour introduire une poïétique de l'informe*, "Poétique", n. 98 (1994), pp. 213-33, poi in Id., *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, pp. 255-96.

Young, J., *Art and knowledge*, London, Routledge, 2001.