

La globalizzazione e l'internazionalizzazione dell'arte hanno eliminato i confini territoriali che in precedenza caratterizzavano le mappe culturali ed estetiche della produzione artistica. Le migrazioni concettuali tra ambiti disciplinari hanno permesso prestiti linguistici tra le teorie e le prassi artistiche, obbligando la storia dell'arte, l'iconologia critica, gli studi visuali e le scienze sociali a condividere nuovi interessi e metodologie. Da tali premesse si avvia lo studio e l'analisi dell'opera dell'artista internazionale Antoni Muntadas, la cui produzione artistica transculturale si configura come una prassi per l'interpretazione sociale, culturale e linguistica dell'arte contemporanea. Capace di accogliere nella propria opera lingue, culture e linguaggi mediali, l'artista spagnolo rappresenta un esempio unico di traduzione nelle arti visive contemporanee. Nei processi artistici la traduzione diviene sia elemento formale sia metafora e simbolo, per cui l'artefatto artistico, polivalente e interdisciplinare, si apre all'analisi di svariati fattori economici, politici, culturali, tecnologici e linguistici. Configurandosi quindi come un'arte che traduce, l'opera di Muntadas attraversa diversi ambiti disciplinari inserendosi nelle contemporanee discussioni sui *medialandscapes*, sui contesti sociali e globali, sulla costruzione della paura e sull'organizzazione dello spazio pubblico e privato. La traduzione visuale certo non esaurisce la vastità dei temi da lui trattati, né la sintesi di teoria e forme artistiche che articola, ma si qualifica come lo strumento che meglio definisce una prassi artistica finalizzata a incidere sulle realtà sociali del nostro tempo.

Modesta Di Paola (Palermo, 1977) è storica dell'arte contemporanea, dottore in Teoria e Critica delle Arti presso l'Università di Barcellona e in Studi Culturali Europei presso l'Università degli Studi di Palermo. Attualmente è ricercatore aggregato del gruppo di ricerca SU+MA [Universidad+Museo] dell'Università Complutense di Madrid. È stata visiting researcher presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT), la New York University, l'Università IUAV di Venezia e il Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). Da diversi anni collabora con il Centre d'Estudi Arxiu Antoni Muntadas e con il gruppo di ricerca AGI (Arte, Globalización e Interculturalidad) dell'Università di Barcellona. I suoi interessi riguardano soprattutto la traduzione visuale, le estetiche cosmopolitiche e l'etica dell'ospitalità come forma di mediazione culturale nei processi artistici. All'attività accademica affianca la collaborazione a riviste d'arte e la curatela di mostre. Dal 2008 è co-editore della rivista on line "Interartivo. Pensiero e cultura contemporanea".

Mimesis Edizioni
Eterotopie
www.mimesisedizioni.it

12,00 euro

ISBN 978-88-5754-223-2

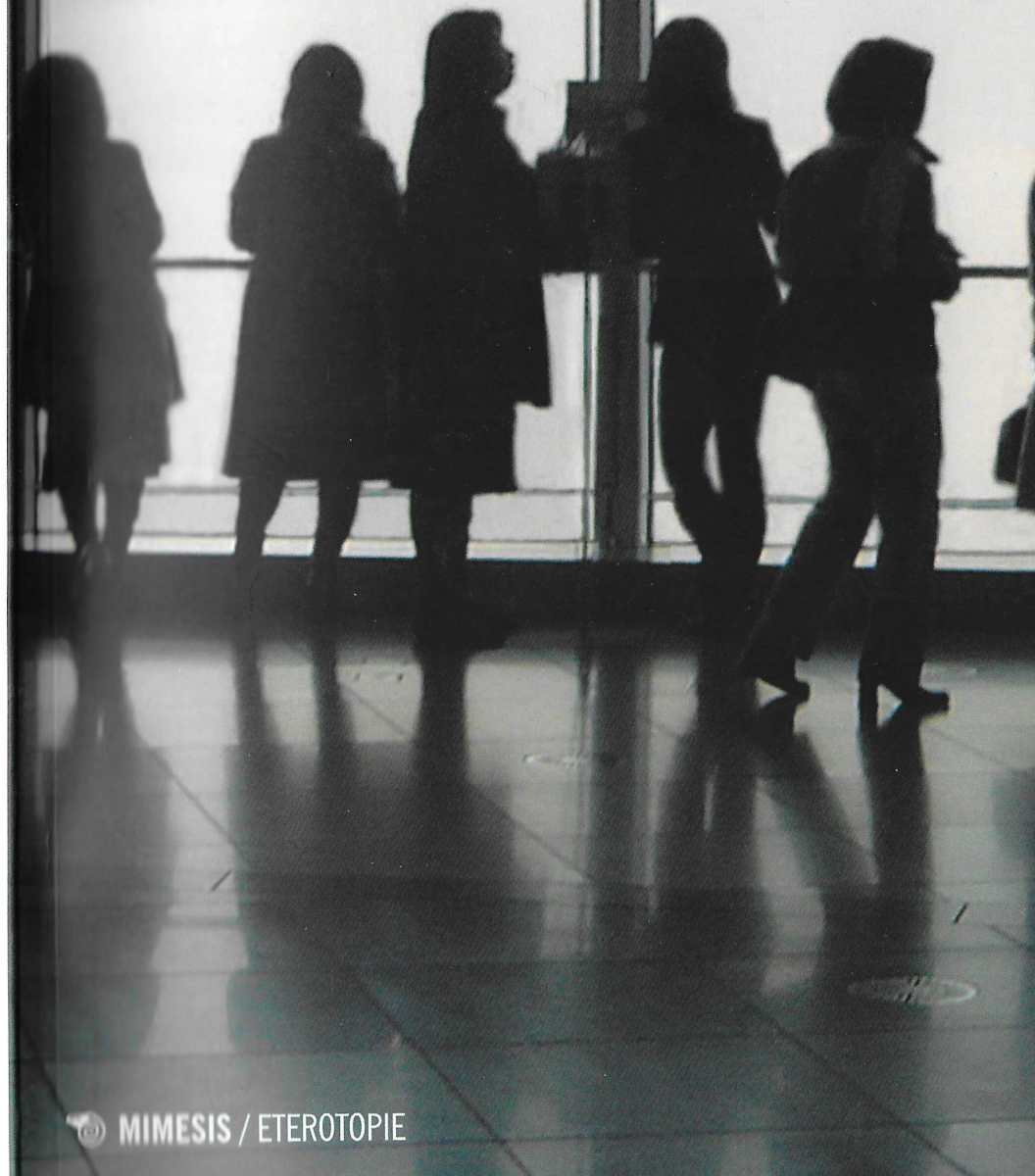


MODESTA DI PAOLA - L'ARTE CHE TRADUCE

MIMESIS

MODESTA DI PAOLA L'ARTE CHE TRADUCE

LA TRADUZIONE VISUALE NELL'OPERA
DI ANTONI MUNTADAS



MIMESIS / ETEROPTOPIE

N. 429

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

PIERANDREA AMATO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA), PIERRE DALLA VIGNA (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "INSUBRIA", VARESE), GIUSEPPE DI GIACOMO (SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA), MAURIZIO GUERRI (ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA), VIVIANA SEGRETO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO), SALVO VACCARO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO), JOSÉ LUIS VILLACAÑAS BERLANGA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID), VALENTINA TIRLONI (UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS), JEAN-JACQUES WUNEMBURGER (UNIVERSITÉ JEAN-MOULIN LYON 3), MICAELA LATINI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO), LUCA MARCHETTI (UNIVERSITÀ SAPIENZA DI ROMA)

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer-review*

A Caterina Marlene

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 429
Isbn: 9788857542232

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo le immagini presenti nel testo avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

In copertina: Antoni Muntadas, *On Translation: On View* (2004)

INDICE

PREMESSA	
<i>di Angela Vettese</i>	9
RINGRAZIAMENTI	13
INTRODUZIONE	15
Migrazioni in arte. La traduzione visuale da una prospettiva globale	15
CAPITOLO 1	
TRADUZIONE VISUALE?	21
<i>On Translation: I Giardini</i>	21
Rappresentazioni interartistiche	24
Traduzione come metafora visuale	28
Intermedialità	32
Processi traslativi e retorica visuale	34
Guardar leggendo	38
Soggettivismo critico	41
<i>On Subjectivity</i>	44
<i>Media landscape</i>	47
CAPITOLO 2	
ON TRANSLATION	53
Note su arte e traduzione	53
Possibili ambiti teorici	57
Traduzione linguistica	59
Visualizzare l'invisibile	60
<i>Asian Protocols</i>	65
<i>On Translation: The Internet Project</i>	70

AVVERTENZA

Le citazioni di autori stranieri riportate in italiano nel testo, ove non altrimenti indicato, sono state tradotte dall'autrice.

Le immagini riprodotte nel libro sono state cortesemente concesse dall'artista Antoni Muntadas.

RINGRAZIAMENTI

L'arte che traduce è una sintesi di ben due tesi dottorali e circa cinque anni di ricerca tra Spagna, Italia e Stati Uniti. Ogni viaggio, movimento di pensiero, conoscenza e incontro è stato il felice pretesto che mi ha portato a considerare la traduzione non solo un elemento teorico per spiegare parte dei fenomeni artistici transnazionali contemporanei, ma anche un inevitabile processo di vita. Parafrasando l'ormai più che noto pensiero di Clifford Geertz: ogni movimento è traduzione e noi siamo persi in essa. Devo la mia riconoscenza a così tanti che non basterebbe un intero libro per trascrivere i loro nomi. Tra quelli verso cui sono più in debito ci sono naturalmente Antoni Muntadas con cui dal 2007, dopo il nostro primo incontro allo IUAV, ho stabilito una amicizia costantemente fortificata da ammirazione professionale e stima intellettuale e il prezioso team dell'*Arxiu Muntadas. Centre d'Estudis i Recerca*, Antoni Mercader, Andrea Nacach, Pablo Santa Olalla e Lola Carrasco, per la generosa disponibilità e fiducia concessami durante la consultazione dei materiali d'archivio inediti.

Vorrei manifestare la mia riconoscenza a tutti i teorici, curatori, professori e colleghi che ho avuto la fortuna di incontrare durante questi ultimi anni. Tra loro, innanzi tutto il comparatista Mauro Pala, mio tutor e mentore durante il dottorato di ricerca in Studi Culturali Europei di Palermo, per i suoi inestimabili consigli, la sua onestà intellettuale e il suo fondamentale appoggio morale e professionale soprattutto nella fase finale di stesura di questo libro. Ringrazio i direttori dei gruppi di ricerca che mi hanno accolto presso i loro dipartimenti, sostenendomi nelle mie ricerche: Javier Arnaldo, direttore del gruppo di SU+MA [Universidad+Museo] dell'Università Complutense di Madrid, Anna Maria Guasch direttrice del gruppo di ricerca Arte, Globalización e Interculturalidad (AGI), Lourdes Ciriot direttrice del gruppo di ricerca Arte, Arquitectura y Sociedad Digital (AASD) dell'Università di Barcellona, e Michele Cometa del Dipartimento Culture e Società dell'Università degli Studi di Palermo; così pure ringrazio Jacques Lezra, Emily Apter e Caroline Jones per avermi ospitata presso

Traduzione intermediale. Arte e <i>new media</i>	71
Traduzione culturale	74
<i>On Translation: Museum</i>	77
<i>Tra/Entre/Between</i>	79
Traslazioni economiche e globali	82
Traduzione interculturale	84
Visualizzare la paura. Contatti e conflitti	86
CAPITOLO 3	
CONTESTI DA TRADURRE	91
Artefatto e contesto	91
<i>Audience</i>	93
Paesaggi urbani da osservare	95
<i>Media architecture installations</i>	98
Arte e memoria	102
Società spettacolo	105
La città come testo da interpretare	108
L'estetica della sicurezza. <i>Alphaville e outros</i>	111
<i>About Academia</i>	113
Conclusioni. Il metodo	117
BIBLIOGRAFIA	121

ANGELA VETTESE

PREMESSA

L'opera di Muntadas ci aiuta a cogliere in modo più rapido e chiaro i temi più rilevanti del nostro tempo: aiuta la nostra consapevolezza riguardo a soggetti che ci toccano quotidianamente, ma che, nell'ambito di altre discipline, vengono trattati facendo appello a competenze difficili da ottenere. Scevro da qualsiasi scelta linguistica o stilistica, lontano dai problemi di un gusto soggettivo da veicolare, fin dai suoi esordi negli anni sessanta l'artista ha sempre privilegiato le modalità espressive che meglio dispiegavano il topos socio-cognitivo su cui portava l'attenzione. Perché di questo tratta il suo lavoro, nel complesso: decifrare e scomporre i luoghi ricorrenti della comunicazione e delle sue fasi precedenti, lo strutturare un campo percettivo e cognitivo in cui giacciono implicazioni relative al potere, al denaro e al controllo.

L'opera più nota di Muntadas, *The File Room* (dal 1994), sondò le conseguenze di Internet come archivio e teletrasporto di informazioni, oltre che della censura, quando ancora questo mezzo era usato da pochi e contemporaneamente alle prime riflessioni teoriche sul tema¹. Era del resto da tempo che l'artista si occupava di un "inconscio politico"² che è sempre stato all'opera nelle compagini sociali, ma che connota in modo coercitivo soprattutto la contemporaneità liberista. La sua attenzione, per esempio, per il modo in cui i candidati alla presidenza americana presentano la loro immagine, in particolare nei dibattiti a due, può essere considerata una riprova ma anche una continuazione del modo sofisticato in cui si esprime la società dello spettacolo teorizzata da Debord³.

Questo approccio non è stato inconsapevole di alcune modalità espressive tipiche della storia dell'arte, riattualizzate più o meno volutamente:

1 Cfr. Manuel Castells, *The Rise of The Network Society*, Cambridge, Mass.: Blackwell, 1996.
 2 Cfr. l'uso di questa locuzione in Frederic Jameson, *The political Unconscious*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.
 3 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris: Buchet/Clastel, 2007.

le loro prestigiose istituzioni, la New York University e il Massachusetts Institut of Technology, permettendomi di portare avanti il mio lavoro sulla traduzione visuale. Devo un ringraziamento particolare anche agli artisti e docenti conosciuti nel 2011 presso il Center of Art, Culture and Technology del MIT, tra cui Andrea Frank, Gediminas Urbonas, Joan Jonas, Joan Brigham, inestimabili punti di riferimento per intendere maggiormente la prassi artistica e la professionalità di Muntadas. Da questa lista di ringraziamenti non può essere omesso il team del Centre d'Estudis i Documentació del MACBA per la loro generosa disponibilità durante la mia residenza presso la loro istituzione. Un pensiero sincero va ad Anna Casanovas, mia relatrice di tesi di Master e di dottorato presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Barcellona, la cui memoria è per me un costante modello di forza, determinazione e integrità morale.

Un ringraziamento particolare è per la storica dell'arte contemporanea Angela Vettese che stimo dai miei primi anni di università per intelligenza e originalità delle proposte concettuali.

C'è un numero più piccolo di persone che devo ringraziare. I miei cari amici Irene D'Asta e Miguel Castillejo che seguono sempre con interesse le mie pubblicazioni, apportando preziosi interventi e consigli, i miei colleghi della rivista online Interartive, Lucila Vilela, Marisa Gómez, Herman Bashiron Mendolicchio e Christina Grammatikopoulou e infine la mia famiglia, per la loro presenza, per il loro amore incondizionato.

Dedico questo libro a mia figlia, Caterina Marlene.

INTRODUZIONE

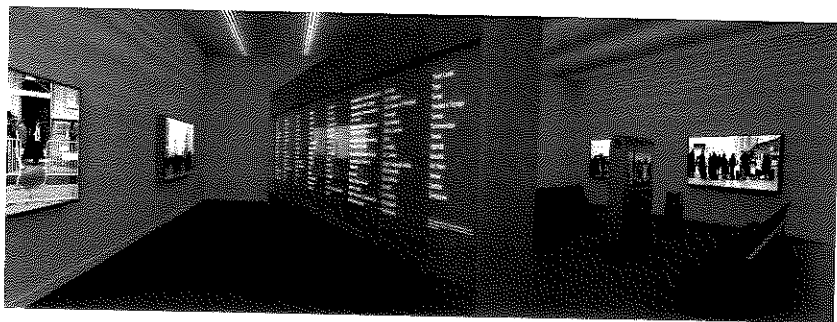
Migrazioni in arte. La traduzione visuale da una prospettiva globale

Intorno al concetto onnicomprensivo di "traduzione" si è sviluppata nella cultura occidentale una riflessione sul senso dell'umanità, sia in relazione alle questioni filosofiche dell'identità, dell'alterità e della trascendenza, sia per ciò che concerne l'etica del dovere, il diritto, il senso di responsabilità. Tenendo conto di tali prospettive la traduzione interviene a più livelli sulla pratica artistica, per cui anche il contesto all'interno del quale si possono comprendere le complesse dinamiche linguistiche e transculturali presenti nell'arte contemporanea va articolato su diversi piani. Ne consegue che l'accentuato interesse odierno per la traduzione determini anche diverse modalità di fruizione per le stesse opere d'arte, progressivamente svincolate da quelle convenzioni che hanno finora regolato la loro esposizione fra biennali, mostre e fiere internazionali. La diffusa preoccupazione sulla scomparsa dell'elemento prettamente materiale dell'opera a favore delle componenti concettuali comporta una riflessione sulle dinamiche politiche internazionali e sui loro effetti sull'identità artistica locale e nazionale. Infatti, il movimento degli artisti e delle idee in un mondo sempre più interconnesso, grazie anche e soprattutto ai *new media*, produce in molti casi la trasformazione dell'essenza stessa dell'opera per offrire messaggi complessi e dinamici.

La globalizzazione e l'internazionalizzazione del mercato dell'arte hanno eliminato i confini territoriali che in precedenza caratterizzavano le mappe culturali ed estetiche della produzione artistica, accentuando la contaminazione fra ambiti creativi finora distinti, soprattutto nel caso in cui l'arte abbia una base tecnologica e sfrutti l'interconnessione tra lingue e culture. La produzione artistica si caratterizza per la perdita di quegli elementi formali tipici della cultura d'origine in cui è stata generata, creando un insieme innovativo all'interno del quale convivono l'elemento originario che connota l'artista e il portato della sua esperienza del mondo coniugato come altro da sé. Una condizione per cui non ci si confronta tanto con la perdita dell'aura a causa della riproducibilità tecnica quanto piuttosto con la perdita dell'i-



On Translation: Attenzione... 2005. Dalla serie *On Translation: Warning, 1999-...* Spanish Pavilion, 51 Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, Italia, 2005. Foto: Claudio Franzini.



On Translation: I Giardini. Pabellón español/Spanish Pavilion, 51. Biennale Internazionale d'Arte, Venezia (Italia/Italy). Fotografo: Claudio Franzini © Muntadas.

CAPITOLO 1 TRADUZIONE VISUALE?

On Translation: I Giardini

Che cos'è la traduzione visuale? Quando nel 2005 l'artista spagnolo Antoni Muntadas presentò alla 51 Biennale di Venezia *On Translation: I Giardini*, ci si trovava di fronte a una installazione architettonica multimediale che rappresentava il contesto fisico dei Giardini di Castello attraverso la sua "traduzione": da luogo pubblico d'epoca napoleonica a spazio espositivo contemporaneo. Ideato dall'orchestrazione di varie opere situate in ambienti comunicanti tra loro, questo progetto artistico richiedeva al pubblico una partecipazione attiva tramite la percezione, la lettura e la decodificazione di testi ed immagini. In uno spazio asettico e neutro, Muntadas aveva disegnato visivamente la narrativa storica e culturale della Biennale su un percorso di *traslazione* tra l'identità del luogo e la sua manifestazione artistica internazionale. Il "contenuto" di *On Translation: I Giardini* raffigurava quindi il "contenitore" Biennale in uno spazio di raccolta di frammenti d'archivio mostrati a un pubblico internazionale, culturalmente diverso e linguisticamente vario. Installazioni, videoinstallazioni, documenti d'archivio estrapolati da radiogiornali, videogiornali e fotografie componevano uno spazio ibrido aperto alle più svariate interpretazioni, ma sempre rivolto all'acquisizione di un atteggiamento critico capace di riconoscere il valore della percezione e dell'impegno necessari alla comprensione degli avvenimenti culturali della nostra contemporaneità. Non casualmente, accoglieva il pubblico l'installazione *On Translation: Attenzione la percezione richiede impegno*, un banner scritto in un semplice lettering bianco su sfondo rosso affisso sulla facciata del padiglione. Qui, era stato trascritto l'ormai noto *leit motiv* "attenzione: la percezione richiede impegno", con cui Muntadas interrogava lo spettatore sin dall'inizio del suo percorso. Nella parte interna del padiglione, intorno a una sala centrale con sei gallerie laterali, erano stati installati alcuni dei progetti più rappresentativi della serie *On Translation* (1995-...), appositamente creati o riadattati per il contesto della Biennale: *Stand By* (2005), *Li-*

stening (2005), *Warning* (2005), *The Bookstore* (2001), *The Bank* (1997), *The Internet Project* (1997), *El Aplauso* (1999), *The Interview* (2002), *On View* (2004) e *La Mesa de Negociación II* (1998). Intervenire sul padiglione spagnolo con una serie di opere preve realizzate da Muntadas per altri contesti culturali ed espositivi, ha determinato la trasformazione di un luogo di rappresentazione nazionale in spazio di discussione transnazionale. La composizione della sala centrale con i suoi sedili, telefoni, televisori e pannelli pubblicitari, organizzava lo spazio in un vestibolo ibrido, tipico degli ambienti standard della globalizzazione, come gli aeroporti, i punti d'informazione, le sale d'attesa: luoghi che "non gratificano, non offendono o descrivono, e quindi rispondono alla necessità sempre più evidente di trovare connessioni culturali" (Vettese 2005: 328).

Il processo traduttivo tuttavia riguarda anche l'elemento temporale. La trasformazione storica dei Giardini incontrava la sua conformazione visiva mediante un chiosco che si ergeva nella sala centrale, mostrando riproduzioni di fotografie storiche raffiguranti i Giardini e i vari Padiglioni nazionali. Nella parte posteriore del chiosco invece era stata posta la lista dei paesi non invitati alla Biennale, insinuando sottilmente una silente ma vigorosa presenza anche degli assenti. Le fotografie appese alle pareti della sala mostravano file umane (*waiting on line*) situate in luoghi spesso anonimi o, di contro, resi particolarmente noti dai simboli architettonici più rappresentativi del luogo.

Da questa rapida descrizione dell'opera si deduce la complessità di *On Translation: I Giardini*, uno straordinario canale di mediazione tra linguaggi visuali e testuali che esibisce la relazione tra lo spazio pubblico e la sua spettacolarizzazione, ma anche tra le immagini e le parole, le storie e il tempo di fruizione passato e presente, tra la tradizione e la globalizzazione oltre il semplice concetto di nazione. D'altronde, come lo stesso titolo suggerisce, il conduttore e il collante di questa intricata trama visuale è la traduzione intesa come un meccanismo di lettura che attiva la percezione e con essa la comprensione delle lingue e dei linguaggi dell'arte. Muntadas ha costruito tale trama proprio sulla base dell'impegno che scaturisce da una percezione attenta, consapevole che la visione umana si configura sulla base dei sistemi di valore culturali e linguistici, indubbiamente non immuni al cambiamento storico, politico ed economico. A rendere ancora più forte la richiesta di un impegno è l'uso sincronico d'immagini e testi in un unico progetto artistico, per cui si rende necessaria una lettura di tipo ipertestuale che rimanda a infiniti livelli segnici e interpretativi. Da qui nasce l'idea di riferirsi a un pubblico-lettore-partecipe da opporre a quello di spettatore-contemplatore dell'e-

vento artistico. Parallelamente, l'uso reiterato di più linguaggi espressivi (verbali, visuali e audiovisivi) obbliga a considerare l'opera d'arte non tanto in senso convenzionale, bensì come un apparato visivo multiplo, un artefatto, come lo stesso artista lo definisce, in cui diverse forme artistiche abbracciano diversi modelli linguistici, rivelando le variazioni e le oscillazioni dei valori culturali in vari momenti storici. La nozione di artefatto, fedele alla sua caratteristica antropologica, è poi ulteriormente rafforzata dall'intero congiunto di media riuniti in un unico ambiente espositivo per cui di fronte o dentro il lavoro di Muntadas, il pubblico-lettore-partecipe deve avvalersi di un metodo interpretativo flessibile e aperto con cui analizzare gli aspetti non solo ermeneutici e polifonici, ma anche quelli simbolici, rituali, tecnologici e mediatici. In linea con i precetti sviluppati dallo stesso artista, l'elemento interpretativo si fonda sull'idea di sviluppare un processo di "traduzione visuale", ovvero un processo che conduce la nostra percezione verso l'analisi critica di situazioni culturali e linguistiche, estrapolate dall'ambito sociale e riscritte per mezzo della visione artistica.

La traduzione visuale deve dunque essere intesa come il processo che decontestualizza una fonte culturale dal suo ambiente originario per ricontestualizzarla in termini visivi in un determinato luogo, quello della Biennale nel caso di *On Translation: I Giardini*, risultando comprensibile a un pubblico culturalmente e linguisticamente variegato. Con l'intenzione di comprendere i valori sociali, etici e culturali di un determinato luogo, Muntadas ha usato la traduzione come strumento concettuale per adattare, ricreare e trascrivere. L'oggetto visuale non può che rimanere avvinghiato al contesto che lo circonda, svelandone spesso le complicità e le contraddizioni tra potere, economie, convenzioni sociali e immaginari, e in tal modo ne rivela le dinamiche sempre più globalizzate e interculturali.

Basterebbero pochi altri esempi come questo per segnalare la possibilità di vagliare lo statuto dell'arte contemporanea prendendo in esame il linguaggio visivo di Muntadas, in quanto agente di mediazione fra culture e società. Nelle pagine che seguono però cercheremo di approfondire, attraverso la lettura di alcuni dei suoi più importanti progetti artistici, gli aspetti salienti della traduzione visuale nel suo configurarsi come nucleo di un vasto impianto teorico, il cui scenario privilegiato è costituito dalla comunione concettuale tra le nuove storie dell'arte contemporanea, l'Iconologia critica, le Scienze sociali e le più recenti teorie della Cultura visuale e della Mediologia. Come noto, da tali posizioni sono nate recentemente alcune zone interdisciplinari costituite da prestiti concettuali e linguistici, facilmente rintracciabili nei progetti artistici di Muntadas. La sua produzione

infatti manifesta apertamente visioni culturali e poetiche mediali con cui dare forma estetica alla comunicazione, rendendola condivisibile a un vasto pubblico interessato ai linguaggi dell'arte. Dall'analisi della sua opera, quindi, è possibile osservare più attentamente pratiche e concetti che recentemente hanno rimodellato i canoni tradizionali dell'arte, obbligandoci a riconsiderare le forme dell'arte dipendentemente dal contesto culturale, sociale e politico in cui vengono prodotte e dai mezzi tecnologici impiegati per la loro rappresentazione.

Rappresentazioni interartistiche

Sebbene la parola "traduzione" abbia una lunga tradizione nell'ambito della letteratura, la linguistica, la teologia e la filosofia solo recentemente è divenuta oggetto di analisi anche da parte di storici e teorici dell'arte. Complice di tale interesse è la pratica contemporanea di assimilare un vocabolario di termini da vari ambiti di studio per cui è divenuto usuale il transito di concetti tra discipline, ricercatori, periodi storici e comunità situate in geografie distanti tra loro (Bal 2002). L'idea del trasferire da un luogo a un altro – e quindi del superare le frontiere disciplinari – giustifica il passaggio della traduzione nella teoria dell'arte e traccia quelle che potremmo definire "zone di contatto" tra entrambe le pratiche. La traduzione ha superato la sua accezione tradizionale, assumendo così un carattere polivalente che impiega la ripetizione di un codice – quello della traduzione e dei suoi sinonimi – per interrogarsi su temi di tipo culturale, linguistico, sociale, antropologico e politico nel campo della visualità.

La polisemia della parola traduzione ha permesso un ampliamento dei suoi confini disciplinari, giungendo a essere oggetto di riflessione tanto per studiosi della cultura visuale, quanto per storici dell'arte, psicoanalisti, semiotici, antropologi e naturalmente comparatisti, producendo nuovi problemi e nuovi paradigmi. Questi ambiti assumono un ruolo fondamentale nella realizzazione dei progetti artistici di Muntadas. La trasposizione di concetti appartenenti alla letteratura culturale e sociale verso l'ambito prettamente visivo è senza dubbio uno dei più notevoli temi di riflessione nella sua produzione artistica. L'interesse per le discipline umanistiche e sociali ha strutturato il suo lavoro fin dall'origine, obbligando molti teorici ad analizzare la sua opera sotto l'ottica del dibattito contemporaneo generatosi intorno alla natura linguistico-visiva delle immagini.

Uno dei campi di studio da cui analizzare le trasformazioni visuali dell'arte attuale per mezzo della metafora della traduzione è l'ambito in-

terartistico.¹ Muovendosi tra concetti, molti teorici sono riusciti a identificare le risorse proprie della retorica, figure e tropi come la metafora, l'iperbole, la sineddoche e la metonimia, nello studio delle arti visive e più in generale nello studio delle immagini. Questi topici, di cui si avvale il fenomeno interartistico, mostrano che la traduzione visuale evoca la relazione tra le arti e, dunque, l'ambito delle arti sorelle (Wendorf 1983), del *ut pictura poësis*, della retorica visiva (Bonsiepe 1965; Rampley 2005) e della pratica della *ékphrasis*, nota figura letteraria che condivide un forte isomorfismo con l'immagine audiovisiva, in cui è addirittura la stessa opera d'arte che si autodescrive.² La traduzione tra linguaggi rappresenta quindi la mediazione tra forme interartistiche, in cui l'interazione tra i media (soprattutto grazie alle nuove tecnologie) crea artefatti ibridi e complessi. Si pensi per esempio alle forme composte pittorico-verbali come i film, i documentari, i programmi televisivi (spesso accompagnati da sottotitoli), le videoinstallazioni, ma anche le immagini digitali e le forme d'arte elettronica che Muntadas usa per plasmare le sue idee sulla traduzione, l'ospitalità, l'immigrazione, il viaggio, l'incontro e le interconnessioni. La capacità comunicativa delle immagini (verbali o scritte, mentali o pittoriche) sta quindi alla base di molti suoi progetti artistici che si vincolano alle teorie elaborate tanto da storici dell'arte, quanto da critici e comparatisti letterari, linguisti e semiologi. La Retorica è una delle pratiche usate da Muntadas per manifestare il significato e il significante³ dei soggetti presi in esame, del resto nelle sue creazioni artistiche un ruolo fondamentale è giocato anche dagli ambiti della linguistica e della semiologia. Composizione, contenuto simbolico, tipo di fonte, senso della lettura, sono stru-

- 1 Con pratica interartistica riassumiamo la complessa realtà visiva contemporanea in cui i limiti tra cultura alta e bassa sono eliminati nella realizzazione d'immagini prevalentemente intermediali e interculturali. Teorici della cultura visuale hanno dato diverse nomenclature a tali immagini come per esempio "forme composte pittorico-verbali" e "megaimmagini" (Mitchell 1994) o "immagini complesse" (Català 2005).
- 2 La definizione di *ékphrasis* da cui partire è quella data da Mitchell nel noto capitolo *Ekphrasis and the Other* del suo libro *Picture Theory* (1994). Per risalire alla letteratura sull'argomento vedi Davison (1983), Heffernan (1993), Hollander (1988). Anche in Italia il dibattito sull'*ékphrasis* è stato accuratamente analizzato da eminenti teorici. Solo a titolo semplificativo si rimanda a De Luca (1998), Carboni (2002), Curi (2002) e Cometa (2007, 2012).
- 3 I termini "significato" e "significante" sono stati introdotti nella linguistica da Saussure per descrivere rispettivamente la dimensione concettuale e quella materiale di un segno. La loro associazione costituisce una "immagine verbale" (Saussure 1913).

menti basilici del suo linguaggio, tanto da indurre a una valutazione del suo lavoro anche tramite una lettura visivo-testuale delle immagini.

La storia dell'arte del XX secolo annovera innumerevoli esempi di "opere centauro" (Rosemberg 1975) composte tanto da parole quanto da immagini, come i collage avanguardistici, la Poesia Concreta, l'arte concettuale, il movimento Fluxus, le performance in cui si usa la parola in sintonia con il gesto corporale, le installazioni audiovisive o persino la Press art e l'arte epistolare. L'interesse di Muntadas invece si sofferma sui "testi visivi" in cui la parola è il mezzo estetico, politico e in molti casi anche poetico della sua rappresentazione. Tale interesse, tra l'altro, si è fortificato nell'uso reiterato della carta stampata, quali giornali, pamphlet, libri, articoli, lettere, cartoline, locandine e poster, con cui ha composto formalmente i suoi lavori.

Uno dei progetti artistici in cui Muntadas riflette sulla retorica delle parole è *Fear, Panic, Terror* (2010), inserito all'interno della mostra *And Now the Good News* tenutasi al Museo d'Arte della Svizzera Italiana (MASI) di Lugano. L'esibizione era composta da un'ampia selezione di opere appartenenti alla collezione di Annette e Peter Nobel e presentava un percorso espositivo in cui si mescolavano il racconto sociale, la critica politica, l'indagine fenomenologica e la sovversione ironica. L'opera si compone di cinque stampe che riproducono il formato delle pagine dei giornali. Il titolo di ogni stampa contiene una delle parole "Paura", "Panico" o "Terrore" stampate in rosso, mentre il resto dell'immagine appare in bianco e nero. Accompagnava l'opera esposta anche un inserto nel «Corriere del Ticino» dell'11 giugno 2016 intitolato "PAURA" a riprova non solo dell'onnicomprendiva presenza della "parola" nelle sue azioni artistiche, ma anche della volontà di penetrare il contesto sociale, conoscerlo e analizzarlo.⁴

La carta stampata possiede un forte protagonismo nei suoi progetti, in quanto mezzo visivo immediato per interrogarsi sull'intreccio sempre più aggrovigliato della relazione tra arte e vita. Ne è una riprova la lunga compilazione di edizioni di libri e cataloghi realizzati dall'artista, quali per esempio *Standard/Spécifique* (Gabrielle Maubrie, Parigi/Marga Paz, Madrid/Tomoko Liguori, New York 1989), *Media Stadium* (Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 1992), *Contexto* (Estampa Ediciones, Madrid 1991), *Panem et Circenses* (Imschoot, Uitgevers Gant, Belgio 1993), *City Museum* (Les Cahiers des Regards Herblay, Francia 1994), *Portraits*

4 Si tratta di un progetto *press art* pubblicato nel «Corriere del Ticino» dell'11 giugno 2016 e realizzato come estensione di *Fear, Panic, Terror* (2010) presentata alla mostra *And Now the Good News* (MASI Lugano, Svizzera, 2016).

(Éditions de l'Observatoire, Marsiglia 1995), *On Translation: Culoarea* (Judit Angel, Arad, Romania 1998), *Lady and Gentlemen* (Actar, Barcellona 2000), *On Translation: The Adapter* (Art in General, New York 2000), *M/M* (CNEAI & Florence Laewy, Parigi 2000), *Gestes* (Bookstorming, Parigi 2003).⁵

L'edizione di testi è il modo più efficace per contestualizzare un progetto artistico in un luogo concreto, investigandone le caratteristiche fisiche e geografiche, economiche e politiche, culturali e linguistiche. Nel catalogo *Muntadas. Edicions* prodotto in occasione della mostra tenutasi a Barcellona nel 2003, il curatore spagnolo Valentín Roma definiva le opere più significative di tale processo editoriale come un "indice tipologico di strategie" (Roma 2003: 3), attraverso il quale un'immagine e un testo si presentano in formato "editoriale" per accompagnare la realizzazione di un progetto. Il processo di pubblicazione (nell'accezione più ampia del termine) viene usato da Muntadas per registrare gli effetti prodotti e le conseguenze che determinano alcuni argomenti sul pubblico, ma è anche il punto di partenza per interventi artistici che verranno elaborati e approfonditi successivamente. Tale strategia di visualizzazione, in cui l'articolazione tra immagini e testi si completa in progetto artistico, configura anche la metodologia di lavoro di Muntadas. Attraverso un metodo che si avvale del riciclaggio, della contrapposizione e dell'inserzione d'immagini nei luoghi quotidiani della visione (spazi pubblici come strade, librerie o centri commerciali) si vuole riattivare la percezione del pubblico. Qui ritroviamo per esempio alcune serigrafie e litografie che accompagnano o richiamano alcuni progetti realizzati in precedenza. Tra queste rilevanti sono le stampe serigrafiche che raffigurano immagini estrapolate dal mondo mediatico, soprattutto giornali e televisione, e su cui viene sovrapposta una trascrizione che paradossalmente le contraddice: *Colombia is doing well* (1999), *Brasil tudo bem tudo bom* (1999), *España va bien* (1999), *Estamos condenados al éxito* (2002), *Tout va bien* (2003)⁶ sono progetti in cui frasi di personaggi popolari della vita pubblica, probabilmente studiate a tavolino da esperti di comunicazione e marketing, cercano di convincere i cittadini che tutto va bene, che la società è destinata a vivere nel benessere e nel successo.

5 Abbiamo inserito solo una parte di questa vasta produzione, rifacendoci al catalogo curato da Valentín Roma in occasione della mostra *Antoni Muntadas* organizzata nella Galleria Joan Prats di Barcellona nel 2003. Da allora la pubblicazione di libri d'artista ed edizioni in generale ha accompagnato gran parte dei progetti dell'artista, spesso mostrandosi come parte integrante della stessa opera.

6 Alcuni di questi lavori sono stati raccolti nel catalogo curato da V. Roma e riuniti sotto la sezione "edizioni".

L'immagine dello sfondo però viene contraddetta dall'ironia della frase, evidenziando la scarsa relazione tra realtà e verità. Seguendo il filone artistico critico sullo studio della "verità" in arte, Muntadas sovverte il senso della realtà contraddicendo le nostre percezioni. È chiaro che tutto non va bene, ma ciò che rende questo non andare bene insidioso e sospetto è che si affermi tutto il contrario. L'artista avverte il pubblico che l'immagine è semplicemente la rappresentazione di un oggetto, come lo sono le parole che ad essa si accompagnano. Di contro però l'interpretazione soggettiva contraddice la nostra stessa percezione. Non c'è una verità assoluta nell'arte attraverso l'immediatezza dei sensi. La relazione tra visualizzazione e veridicità, secondo cui ciò che vediamo risulta sempre essere vero, viene sottoposta a una critica simile, per certi aspetti, a quella che in campo teorico Michel Foucault identificava come l'incapacità dei sensi di verificare la verità (Foucault 1982).⁷

Traduzione come metafora visuale

Prima di analizzare l'aspetto linguistico-visivo della produzione artistica di Muntadas è bene soffermarsi su alcune intuizioni nate da eminenti autori che hanno insistito sull'importanza di una svolta visuale negli studi culturali e per tanto sul legame dell'arte visiva con altri ambiti di studio, non meramente comparatistici. In ogni caso ciò che si palesa maggiormente da tali intuizioni è la costante presenza della traduzione come prassi metaforica che regola le affinità e le "diaspore" tra linguaggi artistici e mediatici. Ne sono testimonianza le approssimazioni fenomenologiche che traducono le percezioni in astrazioni come nel caso delle immagini "reali" in immagini "mentali", o della descrizione delle opere d'arte attraverso l'arte della parola, come nell'*ékphrasis*. Questi aspetti sono stati fortemente evidenziati nelle "agguerrite disamine della svolta visuale" (Cometa 2012: 23) di cui il *pictorial turn* formulato da Mitchell (1994) e l'*iconic turn* di Boehm (2007) sono le principali e più conosciute nella teoria artistica e culturale.

⁷ Questo tema viene ripreso nel saggio di Martin Jay *Parresia visuale? Foucault e la verità dello sguardo* (2008). Punto di partenza è il famoso commento di Cézanne "To Vi devo la verità in pittura, e Ve la darò", scritto in una lettera indirizzata a un amico nel 1905, ripreso in diverse occasioni anche da altri autori, come per esempio nelle analisi della verità in pittura elaborate da Hubert Damisch nel suo testo *Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura* (1977) e nell'opera di Jacques Derrida *La verità in pittura* (1978).

W. J. T. Mitchell, distanziandosi dall'iconografia tradizionale vincolata alla linguistica, la semiotica e lo strutturalismo, ha ridefinito l'iconologia come una materia critica atta ad analizzare le interconnessioni tra *icono* e *logos* (Mitchell, 1980, 1986, 2004). Le sue riflessioni si legano infatti alla linguistica dell'immagine formulata da Ernst Gombrich (1960), secondo cui in pittura il linguaggio visivo si costruisce per mezzo di tecniche sintattiche e semantiche convenzionali, ma trova connessioni anche con i "campi simbolici non linguistici" di Karl Bühler (1983) e gli studi sulla percezione di Rudolph Arnheim (1969) e James J. Gibson (1966). Sulla base di queste posizioni teoriche, Mitchell propone un superamento delle grandi narrative della storia dell'arte, il cui sviluppo si deve ai modelli dominanti e gerarchici della visione, per proporre invece una lettura più vicina alla cultura visuale, attenta anche alle ideologie e alle politiche della visione che strutturano una determinata società. La questione di una svolta delle immagini si focalizza principalmente su due aspetti: il primo si riferisce alla relazione dialettica tra *icono* e *logos*; il secondo tra la parola, l'immagine e l'ideologia. La tendenza generale da cui Mitchell prende le mosse è quella che considera l'immagine e il testo come appartenenti a due ambiti diversi. Da una parte vi sono i puristi dell'immagine, secondo cui essa appartiene esclusivamente all'ambito della rappresentazione visiva, dall'altra i puristi delle forme verbali, che confinano il testo unicamente dentro l'ambito linguistico.

Nella ricerca accademica, soprattutto americana, la posizione purista è stata superata attraverso il metodo comparativo. La tradizione critica delle Arti Sorelle e le analisi interartistiche hanno cercato di rivelare le analogie strutturali della rappresentazione dentro il campo del visibile e del leggibile. Secondo Mitchell però queste analogie non dovrebbero neppure essere dimostrate poiché la parola e l'immagine sono congenite al campo "pittoriale". Lo dimostrano le forme artistiche realizzate con tecniche miste, come i video sottotitolati, i libri illustrati, i messaggi pubblicitari, le iscrizioni nei quadri, le firme e persino la scrittura delle didascalie. In accordo con Mitchell, dentro la relazione verbale-visuale bisognerebbe considerare anche le opere realizzate con tecniche non miste, come la pittura, la scultura, la novella e il poema; un passaggio cruciale in cui si individua il superamento definitivo delle ipotesi correnti in ambito modernista in cui anche l'opzione radicale del silenzio serviva a sancire la separazione e, insieme, l'ipotetica purezza degli ambiti artistici. La caratteristica formale della scrittura, o qualsiasi altro tipo di testualità, è di per sé parte della rappresentazione visiva. Nello stesso modo, l'immagine è di per sé linguaggio. L'arte tradizionale, come la pittura e la scultura, rientra innegabilmente

all'interno delle logiche linguistiche dell'interpretazione e della comunicazione, in quanto anche la semplice osservazione "silenziosa" implica una concettualizzazione verbale di ciò che si osserva: "supponiamo per un momento che l'osservatore possa guardare senza verbalizzare, possa cioè vedere senza bisbigliare associazioni, giudizi e osservazioni (perfino silenziosamente, interiormente). Che cosa rimarrebbe?" (Mitchell 2008: 83). Mitchell risolve la problematica inerente alla separazione-conciliazione delle arti, affermando che non vi è alcuna differenza semantica tra la parola e l'immagine, egli parla infatti di "altri" semiotici e non di differenti *media* di rappresentazione (McLuhan 1964). La performance, l'arte concettuale, le installazioni *site e time specific*, la fotografia e le videoinstallazioni, essendo arti che si appropriano dei *media* misti, hanno reso ancora più difficile la soluzione di un medium puramente visuale.

Nei lavori di Muntadas la conclusione più certa è che la nozione di opera d'arte puramente visiva è impensabile, come lo è l'affermazione che esista *media* puri. Seguendo il corollario di Mitchell, secondo cui "tutti i *media* sono misti" (*ibid*: 86), dovremmo asserire che gli artefatti di Muntadas sono composti da forme mediali ibride, ovvero da "altri semiotici". Tale affermazione si rafforza nel fatto che Muntadas si appropria dell'atto della traduzione linguistica, mediale e culturale per rendere la parola (il suo altro semiotico) un plusvalore dell'immagine-testo. E, infatti, la premessa della traduzione visuale è la concezione assolutamente ibrida e interdisciplinare dell'uso dei *media* artistici, una concezione che procede di pari passo al superamento delle frontiere che tracciano la separazione tra l'immagine e il linguaggio, la visione e la narrazione.

Il trasferimento dei significati da un ambito all'altro è stato confermato anche dallo storico dell'arte e filosofo tedesco Gottfried Boehm (2009) che considera l'immagine come un elemento costitutivo del linguaggio. Egli afferma che il meccanismo fondamentale che permette il funzionamento iconico del linguaggio è la metafora, figura stilistica letteraria che ne determina l'"iconicità".⁸ Boehm e Mitchell, quindi, sebbene da direzioni diverse, riconoscono il linguaggio come un agglomerato di metafore e comparazioni figurative che usiamo nella comunicazione verbale e scritta per la comprensione delle immagini. Il linguaggio è parte essenziale dell'immagine e l'immagine è parte essenziale della comunicazione lin-

8 Nel 1994, il filosofo tedesco descriveva una svolta iconica (*iconic turn*) con il proposito d'integrare l'immagine (*eikon*) e la parola (*logos*) in un unico modello interpretativo, il cui punto di partenza è l'idea che l'essere umano può essere definito per mezzo delle immagini e in relazione ad esse.

guistica. Come conseguenza di questa essenzialità, termini comunemente applicati al campo della linguistica possono migrare verso l'ambito visuale e viceversa. Tali incroci interdisciplinari si devono essenzialmente alla natura traslativa delle parole stesse. Non sorprende che "metafora" condivida il suo spazio semantico con "traduzione", attraverso la radice etimologica *trans-*, per cui l'idea del movimento, del trasferire, del superare i confini concettuali e disciplinari accomuna entrambe. La traduzione, come la metafora, include e abbraccia ambiti di studio autonomi ma in costante sinergia tra loro, permettendo una trasposizione di significati che vanno dalla percezione empirica dell'oggetto alla sua concettualizzazione filosofica. Da qui che la traduzione visuale diviene la metafora di una *traslatio* che conduce la parola, il suono, il messaggio e la narrazione all'ambito della visualità.

La traduzione visuale così intesa ricorda, nelle parole di George Steiner, che l'esistenza dell'arte e della letteratura, la realtà della storia sentita e vissuta nel seno di una comunità, dipendono da un processo continuo di traduzione (Steiner 1978). Eppure nonostante le innumerevoli intuizioni generate intorno alla relazione tra l'arte e la traduzione nell'arco della storia del Novecento, di cui forse la più sfolgorante è quella di Erwin Panofsky (1936) nel suo saggio "*Et in Arcadia Ego*": *Poussin e la tradizione elegiaca*,⁹ non è mai stato realizzato uno studio sistematico su una possibile epistemologia della traduzione visuale. La premessa di un tale impegno concettuale dovrebbe essere rintracciata proprio nel saggio di Panofsky, in cui s'intuisce brillantemente il nesso cruciale fra la traduzione e la volontà di sopravvivenza nella configurazione iconologica delle opere d'arte. Le argomentazioni di Panofsky descrivono la traduzione come un elemento metaforico capace di trasformare un "motivo" iconologico attraverso una traduzione linguistica e culturale e, più specificatamente, una traduzione visuale. Panofsky chiarisce che la versione iconografica dell'opera di Poussin ha prodotto una traduzione erronea della frase latina di origine virgiliana "et in Arcadia ego". Sotto l'influenza della versione pittorica di Poussin però si è consolidata una nuova traduzione linguistica e di conseguenza altre interpretazioni formali dell'*Arcadia*.

9 Pubblicato con il titolo "*Et in Arcadia ego*": *On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*, in *Philosophy and History, Essays to Ernst Cassirer*, a cura di R. Klibansky e H. J. Paton, Clarendon Press, Oxford, 1936, pp. 223-254. Tr. it. "*Et in Arcadia ego*": *Poussin e la tradizione elegiaca*, in *Il significato nelle arti visive*. Einaudi, Torino, 1962.

Tre aspetti sostanziali sulla relazione tra immagine e traduzione derivano dalla lettura di questo saggio: il primo è che la manipolazione del canone artistico passa da un processo di traduzione linguistico e culturale; il secondo, che la traduzione visiva (tanto quanto la traduzione linguistica) è sottoposta a processi storici e ideologici; e, infine, che la traduzione visiva è un processo inevitabile insito nella natura viva delle immagini e, dunque, nella loro "volontà di sopravvivenza". Questi aspetti si evidenziano nella capacità di Poussin di operare come traduttore infedele del canone artistico ma fedele alla lettura del suo tempo storico e culturale. Il quadro di Poussin, in altri termini, è la ricreazione del canone, una riscrittura necessaria alla sopravvivenza dello stesso. Qui, la traduzione culturale e quella visiva s'incrociano spinte dalla volontà di superamento del *memento mori*.

Intermedialità

Nel 2007, la rivista inglese «Journal of Visual Culture» pubblica una monografia interamente dedicata agli "atti di traduzione" ("Acts of Translation") nella cultura visuale. Nell'introduzione, Mieke Bal e Joanne Morra si soffermano sulla descrizione della traduzione come concetto cruciale nelle contemporanee discussioni nate intorno alle pratiche visuali interculturali. Gli articoli raccolti includono la traduzione in diverse tendenze, movimenti e discipline, agevolando il passaggio della traduzione dal suo specifico ambito disciplinare al campo interdisciplinare. Con il proposito di unire molteplici "atti di traduzione" sotto varie agende e toccando direttamente temi propri della cultura visuale, la monografia traccia quindi una trama discorsiva che lega la parola e l'immagine attraverso la "metafora" della traduzione nelle sue coniugazioni possibili, quali per esempio l'*ékphrasis* (Gary Shapiro), l'adattamento audiovisivo (Lawrence Venuti), lo studio della trasposizione dai testi letterari e audiovisivi (Nora Alter), il tema dell'interculturalità, la differenza e la diaspora (Emily Apter, Sonia Neef, Jullian St. Jacques) e, infine, l'estetica della migrazione soprattutto nell'analisi della videoarte e del cinema (Joanne Morra e Mieke Bal). In generale si cerca di chiarire che non solo la traduzione "is indispensable for understanding the visual term" (Bal, Morra 2007: 6) ma che deve essere contestualizzata in un terreno intermediale e interculturale:

We are using the term 'intermedial' to mean, quite simply, translating across media. To 'translate across' is to work within discourses and practices of intertextuality, intersemiotics and interdisciplinarity, which can lead to

movements across genres, media bodies of knowledge and subjects. (...) As will become clear, these issues are intimately connected with matters of intercultural translation, and require us to think and work across nations, ethnicities, subjectivities, histories, politics and ethics (*ibid*: 6).

Insieme all'ambito interartistico e interculturale, una delle zone prese in esame è quella nata intorno al concetto "*intermedial translation*", letteralmente traduzione intermediale, ovvero il processo traslativo dovuto al "*crossing boundaries*" tra strumenti d'analisi e realtà mediali contemporanee. La traduzione intermediale si riferisce a quei processi che, utilizzando diversi media e operando in contesti di intertestualità e interdisciplinarietà, favoriscono il movimento fluido di concetti, dispositivi, generi e corpi. Bal aveva iniziato tali riflessioni già nel 1991, quando con Norman Bryson avevano abbracciato alcune teorie dell'arte nella critica semiologica, soprattutto prendendo in esame le infrastrutture tecnologiche, dei linguaggi dei media (giornali, televisione, cinema, etc.) e delle riconfigurazioni sociali, culturali e artistiche della nostra contemporaneità. Non a caso, ed è bene ricordarlo, proprio negli anni Novanta si era riaffermato un crescente interesse per le opere di Benjamin sulla cultura urbana e sulle nuove tecnologie di riproduzione dell'arte. Le analisi semiologiche di Barthes (1982, 2005) e di Eco (1989, 2003), ma anche gli studi di cultura visuale elaborati da Jenks (1995), Hall (1999), Evans (1999) e Mirzoeff (1999), mostrano le ricadute di tale interesse, rendendo il confine disciplinare della Storia dell'arte sempre più sottile e rinnovando gli ormai inadeguati strumenti analitici, ancora legati alla logica tecnocratica del *logos*, piuttosto che ai principi intuitivi della visione.

Negli ultimi due decenni sono state molte le approssimazioni teoriche e le prassi artistiche che da questi nuovi approcci teorici hanno reso evidenti le affinità della traduzione culturale con le arti visive. In ambito internazionale molti artisti provenienti da zone periferiche del mondo, da comunità diasporiche, da *background* educativi di tipo *inter-/trans-* culturali e cosmopolitici, si sono occupati della traduzione come metafora del processo visivo, focalizzando il loro interesse nell'arte che "traduce", ovvero nell'arte di mediare tra l'ambito visivo e quello sociale. Muntadas è indubbiamente uno degli artisti che, più di altri, ha reso la sua produzione artistica un potente canale di mediazione tra lingue, linguaggi e media, rendendo la traduzione un filtro osmotico tra il sistema sociale e tecnologico e la sua produzione artistica. Quest'elemento è stato messo in risalto dalla teorica americana Emily Apter che nel suo libro *The Translation Zone* dedica un paragrafo alla "medialità" insita nei suoi progetti artistici:

Muntadas makes mediality a conceptual art practice by treating translational technologies themselves at the grist or filters of medium. (...) takes the media environment itself, along with its second-order transposition to other media systems, as subject to translation (Apter 2006: 204-205).

Con queste parole la teorica americana associa l'elemento mediale dell'opera di Muntadas alla metafora della traduzione in quanto processo "traslazionale" di tecnologie.

Queste posizioni naturalmente non sono nuove. Dall'ambito comparatistico, soprattutto nelle analisi della retorica visiva e degli studi di traduzione culturale, sono state prodotte molte teorie elaborate intorno alla traduzione negli audiovisivi, quali il cinema, la videoarte e le installazioni multimediali. Muntadas ha fatto di queste comparazioni un tema di riflessione teorica ma anche una prassi creativa formale, tanto che l'oggetto privilegiato di alcuni suoi lavori è l'indagine stessa della traduzione linguistica, audiovisiva, e delle sovrapposizioni di senso tra immagine e parole. La riflessione di Apter sull'opera di Muntadas si è mossa proprio da questi studi, ampliando però in modo originale la visione del *medium* come filtro del processo traslativo stesso.

Processi traslativi e retorica visuale

Dall'idea alla realizzazione finale del progetto artistico, la parola, la lingua e il linguaggio multimediale sono quindi presenti come parte costitutiva dei progetti artistici di Muntadas. L'importanza della dimensione linguistica è evidente nell'utilizzo grafico della scrittura, nei processi di ricerca semiotici e semiologici e persino nel senso della lettura determinato dal linguaggio audiovisuale da lui adottati. A cominciare da essi si potrebbe elaborare una teoria critica che si sviluppa intorno all'idea che la traduzione è un atto complesso vincolato a diverse manifestazioni della creatività umana, non solo dentro l'ambito prettamente letterario, ma anche in quello delle arti visive, composte da opere finite e attività progettuali quali l'installazione, la performance o la videoarte. Nei suoi lavori il linguaggio scritto e verbale, con i suoi codici linguistici e culturali, rappresenta l'elemento principale della ricerca con cui si riferisce a parole e concetti. Il progetto artistico *On Translation: Petit et Grand* (2008) per esempio si sviluppa sulla ricerca semantica condotta in ambito urbano, ricordandoci per certi aspetti il lavoro del semiologo che ad ogni passo riconosce la semiosi e quindi la significazione di un luogo. Eco, nell'introduzione del libro *Miti d'oggi*

di Barthes, affermava che il semiologo "è colui che quando va in giro per strada, là dove gli altri vedono fatti ed eventi, scorge, fiuta significazione" (Eco 1994: XIII). Nel contesto francese Muntadas ha individuato nell'uso peculiare degli aggettivi francesi *petit* e *grand* aspetti della "significazione" e l'ha mostrata attraverso un'installazione/esposizione d'immagini, documenti audio e video estrapolati dal quotidiano letterario, narrativo e visivo francese. L'uso delle parole va ben oltre il mero esercizio linguistico della comunicazione. Soffermandosi su entrambe le parole, ha individuato la rappresentazione ideologica e culturale, anche quando questa passa da processi involontari. Gli aggettivi "piccolo" e "grande" infatti rimandano a un binomio simile a quello ideologico di "privato"/"pubblico": la *petite maison* (la casetta) o la *Grand École* (la scuola superiore) per esempio entrano nel nostro vocabolario costituendo una traccia ideologica che modifica le nostre percezioni culturali in modo involontario. Nelle note al progetto Muntadas afferma che "nel contesto della lingua francese, i concetti *grand* e *petit* sono fenomeni di rappresentazione così profondamente radicati da essere diventati opachi anche per le stesse persone che li usano" (cit. da Jimenez 2008: 19-20). La traduzione quindi si muove non solo intorno o dentro i fatti e gli eventi quotidiani ma anche nella struttura del discorso che cerca di ridefinirli, per cui le parole dovrebbero costantemente essere tradotte oltre il mero compito dizionariale. Semiotica e semiologia entrano nella struttura formale dei suoi lavori, costituendosi come campi disciplinari fondamentali per la loro interpretazione.

Attraverso la nozione di retorica visiva, Muntadas ha trasformato il significato di "stile artistico" in "stile di comunicazione artistica". I suoi progetti si riferiscono tanto all'apparenza estetica della rappresentazione, quanto alla strategia comunicativa che deve assumere per la trasmissione di messaggi e informazioni culturali. Su questa linea, i progetti dell'artista vanno analizzati sotto la luce della retorica visuale, comunemente associata alle ricerche semiologiche di Roland Barthes (1957, 1973, 1977, 1982), Norman Bryson (2005) e Umberto Eco (1970, 1989, 2003). Come noto è con Barthes che l'espressione "retorica visiva" entra per la prima volta nel campo della semiotica. Sottoponendo l'immagine e i messaggi ad una analisi profonda, Barthes identifica certe figure retoriche del linguaggio verbale in quello visivo impiegato dalla pubblicità. L'immagine emette sempre un messaggio la cui essenza è linguistica. Il messaggio linguistico è denotativo (immagine letterale) o connotativo (immagine simbolica), per cui nel primo caso il livello di lettura del recettore si adegua a ciò che letteralmente viene rappresentato nell'immagine, senza alcuna proiezione di valore simbolico o culturale, nel secondo, invece, l'osservatore interpreta

liberamente gli elementi dell'immagine. Il risultato di questa interpretazione riguarda l'esperienza del soggetto nel contesto della visualizzazione. In base al discorso denotativo e connotativo, un'immagine anche di tipo iconico continuerà a trasmettere un messaggio la cui sostanza è informativa e per tanto soggetta a una lettura soggettiva. L'immagine è dunque costituita da un'architettura di segni derivati da una profonda varietà di lessici tutti da codificare (Barthes 1982). La retorica visiva è l'insieme dei significanti connotatori, segni discontinui, "erratici", naturalizzati dal messaggio denotato che fa loro da veicolo.

Eco, seguendo in linea di principio le analisi di Barthes, descrive la retorica visiva anche sotto la luce del ragionamento persuasivo. La Retorica non è da considerare solo come una delle arti della persuasione, ma anche come una tecnica del ragionamento umano sottoposta a condizionamenti storici, psicologici e biologici. Esistono però diversi gradi di ragionamento che vanno dalla persuasione onesta all'inganno per mezzo della propaganda e della manipolazione dell'informazione massmediatica. Anche per Eco, quindi, il linguaggio della pubblicità si avvale di figure retoriche, o di "figure traslative" (Eco 1989), per inclinare all'ascolto e obbligare la nostra attenzione a soffermarsi su determinati soggetti economici, politici ed ecologici. In questi stessi termini, Muntadas sviluppa un lavoro critico rispetto alla propaganda in *Slogan* (1987), una parodia audiovisiva che indaga il linguaggio pubblicitario. La resa formale prescelta per quest'opera è ironicamente quella degli anni Ottanta, che richiama una pittura formalista e commerciale molto alla moda in quel periodo con cromatismi accesi e parole accattivanti: "Taste the intrigue", "The right choice", "Déjase seducir por la fama", "Élegance et équilibre"; assemblate come una sequenza di immagini ognuna delle quali è proiettata su schermi televisivi composte da parole. Aumentando la grana dei pixel, la parola diviene illeggibile, pura immagine:

the individual roles of both art and language are more or less self-explanatory. When the two are conjoined in a single statement, they embark on a reciprocal act of seduction in which both became loquacious rather than eloquent (Arnaldo 2008: 81).

L'interesse per gli spot pubblicitari continua in *Political Advertisement IX (1952-2016)*, un progetto audiovisivo *in progress* iniziato nel 1984 in collaborazione con l'artista Marshall Reese e rivisto ogni quattro anni. Il linguaggio esplorato attraverso i mezzi di comunicazione questa volta è quello della politica neoconservatrice americana e il ruolo dei politici nelle campagne presidenziali americane, da Eisenhower a Clinton e Trump.



Nel presente il progetto ha raggiunto le nove edizioni, costituendosi come un archivio audiovisivo esteso e completo sull'evoluzione della pubblicità televisiva della seconda metà del XX secolo: un archivio della memoria collettiva che raccoglie fatti storici e stereotipi politico-mediatici sulla cultura internazionale, mostrando le inquietanti coincidenze, reciprocità visive e concettuali tra il marketing e la politica. Le elezioni presidenziali degli Stati Uniti sono spesso associate ai meccanismi più sofisticati e perversi dello spettacolo, in cui la competizione ideologica è condotta attraverso l'egemonia dei mezzi di comunicazione in una dimensione internazionale. Alcune delle questioni sollevate nel video toccano importanti temi del nostro presente quali la militarizzazione come strategia geopolitica, la psicosi della guerra fredda, i dilemmi civili che si sviluppano nella coincidenza semantica tra sicurezza e privacy, le connessioni tra politica e religione e l'emergere della paura attraverso la manipolazione mediatica. Non va sottovalutato il potenziale di quest'opera anche in termini di critica rispetto all'imposizione di un modello civile basato sui valori universali della *leadership* (il soldato, il padre, l'uomo d'affari) e la conseguente costituzione di gruppi di potere legati a credenze ideologiche che attraverso campagne pubblicitarie occulte associano alcune marche a situazioni familiari e conosciute per attirare seguaci.

Guardar leggendo

L'aspetto chiaro e discernibile che regge il corpo visivo dei suoi progetti è indubbiamente la costante articolazione che si stabilisce tra l'immagine e il testo, argomento presente fin dall'inizio della sua carriera in progetti quali *On Subjectivity* (1978), *Between the Lines* (1979), *Media Ecology Ads* (1982), *This Is not an Advertisement* (1985) e soprattutto la serie *On Translation*. Attraverso queste opere Muntadas ha iniziato una critica soggettiva capace di denunciare l'informazione persuasiva e la manipolazione attraverso i media contemporanei. La riflessione sulla costruzione mediatica converge nelle sue analisi e disegna una sorta di "illustrazione pratica" che rivela le dinamiche politiche radicate nella semantica dei meccanismi della comunicazione sociale. L'immagine e il testo coincidono nella conformazione di una posizione critica rispetto al sistema dei mezzi di comunicazione, di cui Muntadas a sua volta si appropria per sovvertirne i messaggi, le convenzioni e le ideologie. Un esempio di tale comportamento si mostra nelle opere *Watching the Press/Reading Television* (1980-81), emblematica già dal titolo, e *Between the lines* (1979)

una videoinstallazione sul processo di selezione e montaggio delle notizie televisive. Riferendosi a quest'ultimo lavoro Muntadas ha affermato che

when we say we are reading between the lines we are complementing the text information with our own mental processes, our knowledge, information, subtleness. We go beyond the printed words (Muntadas 1979: 56).

Con l'espressione "leggere tra le righe" infatti ci si riferisce al processo che completa l'informazione di un testo attraverso la nostra conoscenza personale. La lettura va oltre le parole stampate. Le immagini, le fotografie, i disegni impongono un processo di lettura simile. La televisione unisce immagine e parole, per cui gli spettatori attuano lo stesso processo di lettura. Quindi, attraverso il semplice paradosso del "guardar leggendo", Muntadas esplora i modi in cui il pubblico "consuma" la televisione e la stampa, risaltando l'importanza che assume il ruolo del lettore dei testi visivi, abbondantemente confermato anche nell'ambito teorico degli Studi culturali visuali. Alcune teorie hanno recentemente evidenziato che "guardare" significa "leggere" complessi artefatti che si collocano sui diversi livelli della produzione testuale. Il fenomeno del "guardar leggendo" è il risultato di varie pratiche che si producono su più livelli della produzione testuale. Mitchell ne riconosce tre: il soggetto, l'oggetto e il contesto. Quest'ultimo, composto sia dall'ampio sistema delle istituzioni artistiche e culturali sia dall'ampio spettro dei mezzi di comunicazione, si stabilisce in forma organizzata e globalizzata tra il testo visuale e il soggetto che lo consuma. Il ruolo del pubblico diviene quindi fondamentale, non solo perché rappresenta il soggetto che osserva e interpreta le immagini, ma anche perché assume egli stesso il ruolo specifico di consumatore di testi.¹⁰ Nell'articolo "Showing seeing: a critique of visual culture", Mitchell afferma che la visione è una costruzione che si apprende e che si coltiva:

(...) vision is a cultural construction, that is learned and cultivated, not simply given by nature; that therefore it might have a history related in some yet to be determined way to the history of arts, technologies, media, and social practices of display and spectatorship; and (finally) that it is deeply

10 Il concetto di "consumatore di testi" è stato sviluppato in modo più radicale da Nicholas Mirzoeff il quale, nel suo libro *An Introduction to Visual Culture* (1999), sostiene che la cultura visuale è una tattica per studiare la genealogia, la definizione e le funzioni della vita quotidiana attuale dalla prospettiva del consumatore. Più che il produttore, il consumatore, infatti, è l'elemento chiave di una società in cui in nome del capitale sono stati commercializzati tutti gli aspetti della vita quotidiana, incluso il modo stesso in cui osserviamo.

involved with human societies, with the ethics and politics, aesthetics and epistemology of seeing and being seen (Mitchell 2002: 166).

Soffermandosi sul “punto di vista” come dichiarazione programmatica nelle arti visive, egli inquadra l’atto della visione (“seeing and being seen”) nelle sue implicazioni narrative. Gli atteggiamenti del pubblico costituiscono una epistemologia del vedere e dell’essere visti, la cui funzione più che circoscriversi all’interno dell’ambito della visione si estende all’etica e alla politica della comprensione. Il pubblico non solo guarda, piuttosto percepisce, legge, traduce e comprende. Questo processo di visione si rafforza nell’articolo *Untranslatable? The “Reading” versus the “Looking”* di Apter, in cui si approfondisce il paradigma della “lettura” nell’arte visuale. La *lectio-centrism* è un antico problema rintracciabile nella storiografia dell’arte, oggi accentuato da un crescente interesse che ha spinto l’arte verso gli studi di traduzione (Apter 2007). La ricerca sulle zone di traducibilità delle lingue è stata estesa alla visualità e ai linguaggi dell’arte, eppure ci sono stati pochi casi in cui si è avvertita l’esigenza di cambiare il modello convenzionale di “lettura” dell’oggetto visivo, cadendo spesso nell’errore di applicare la metafora della “lettura” alla convenzionale “osservazione” delle opere d’arte. Il tutto è complicato dal fatto che l’osservazione, essendo il primo stadio dell’interpretazione, nel momento in cui è articolata verbalmente diviene strumento e insieme vittima delle logiche linguistiche. Muntadas è ben consapevole di tali logiche, ragion per cui fa della lettura dell’oggetto visivo il cardine della mediazione e della sovversione dei criteri tipici con cui vengono usati gli strumenti della visualità, quali gli sguardi, le immagini, i dispositivi e più in generale i *media*. Ciò che avvicina il pensiero di Apter alla prassi artistica di Muntadas è la coincidenza d’intenti critici per mezzo di uno spostamento disciplinare della traduzione, dall’ambito letterario a quello propriamente visivo.

Egli stesso ha affermato in diverse occasioni, e riguardo al concetto di “soggettività critica” da lui elaborato, che la lettura dell’immagine apre numerose interpretazioni sulla realtà che ci circonda:

(...) by the concept of critical subjectivity I aim to refer to the critical dimension that can arise based on an individual/personal practice. The personal view operates, therefore, at the level of observation and signalling of some occurrences, situations or phenomena that interest, concern or worry us, and concerning which it manifests its disagreement (Muntadas 1980a).

La critica soggettiva ci permette di esplorare, attraverso letture individuali, i diversi punti di vista che si basano sull’oggettività di un testo visi-

vo. È dunque senz’altro vero che l’opera di Muntadas *in primis* deve essere analizzata da una prospettiva interdisciplinare che unisce la metodologia della ricerca storico-artistica alla cultura visuale, ma è anche vero che essa non può essere interpretata se si omette l’importanza delle innumerevoli letture che offre a un pubblico contemporaneo impegnato oltre che sull’aspetto formale anche su quello concettuale.

Soggettivismo critico

La realizzazione di opere miste in cui immagine, testo e media tecnologici co-esistono si deve anzitutto alla videoarte. Durante gli anni Settanta e Ottanta, l’uso del video era la conseguenza diretta della ricerca intertestuale portata avanti dagli artisti dell’assemblage, del happening e del fluxus che, rifiutando la nozione di arte “esistenziale” derivata dall’espressionismo astratto, mettevano in discussione la nozione di arte elevata. Con la commercializzazione della videocamera portatile da parte della Sony era stato possibile incorporare il video nella prassi artistica, situandola in uno spazio intermedio tra il cinema sperimentale e la televisione commerciale. Nell’ambito meramente sperimentale e di denuncia sociale, i linguaggi artistici della videoarte e i suoi derivati come la videoscultura, la videoperformance e la videoinstallazione hanno creato alcune delle premesse più importanti dell’arte attivista postmoderna e della controinformazione artistica. Da allora, in pochi anni, tali linguaggi si sono avvalsi di sperimentazioni audaci elaborate attraverso la computer art, la digital art, la web e il net art, che mostrandosi in schermo, monitor e *touch screen*, risultano essere le dirette discendenti della videoarte. I mezzi tecnologici hanno accompagnato artisti interessati a rompere le tradizionali regole della percezione attraverso trame concettuali e complesse prassi artistiche. Tra poetiche e denunce sociali i *new media* sono stati il supporto formale ma anche l’emblema di una nuova era artistica in cui i più svariati linguaggi (scientifico, letterario, antropologico, filosofico etc.) hanno rimodellato le vecchie frontiere della visione artistico-testuale. Recentemente Somaini (2011) ha riferito che i *media* vengono sempre più riconosciuti come fattori d’importanza nell’evoluzione delle forme d’esperienza, di conoscenza e di socializzazione, soprattutto nell’uso di determinati linguaggi, nella capacità di esercitare determinate funzioni sociali, nel produrre forme di conoscenza e di comunicazione e di riconfigurare il nostro orizzonte sensibile (la nostra esperienza visiva, acustica e tattile, con tutti i suoi intrecci sinestesici e affettivi), proponendosi di volta in volta come strumenti di ampliamento delle nostre facoltà.

Tutti questi elementi sono stati riconosciuti e analizzati da Muntadas sin dagli inizi degli anni Settanta e concretatisi in lavori quali *Emisión/Recepción* (1974), *On Subjectivity* (1978), *La Televisión* (1980), *Media Eyes* (1981). Trasferitosi a New York nel 1971, ha partecipato ad azioni artistiche in cui il video era stato definito uno dei supporti dell'opera d'arte ma anche lo strumento attraverso cui determinare una controinformazione opposta a quella ufficiale. Queste esperienze hanno prodotto, anche in Spagna, alcuni dei progetti più importanti del periodo, tra cui *Cadaques – Canal Local* (1974) e *Barcelona Distrito Uno* (1976), in cui il video era il mezzo per registrare e trasmettere immagini distinte da quelle della televisione pubblica spagnola, creando le premesse per la sperimentazione della prima televisione locale e comunitaria. In linea generale, si tratta di progetti che individuano direttamente alla fonte temi legati all'identità, alla manipolazione pubblicitaria, alle sfere del potere, al paesaggio dei media, agli spazi pubblici e al sistema dell'arte. In tali opere, Muntadas propone al pubblico di sovvertire il messaggio per mezzo di un atteggiamento soggettivo critico. La definizione data dallo stesso artista al concetto di "soggettività critica" risale a quegli anni e descrive una pratica individuale e personale che lo conduce a osservare e segnalare fatti che preoccupano o su cui si è in disaccordo (Huffman 2002: 123). Su queste premesse si sviluppa il nucleo centrale della sua opera sui "media landscape", ovvero il vasto paesaggio massmediatico che gli proporziona un'immensa mole di materiale d'analisi e d'interpretazione (Sichel 1983).¹¹

La percezione dell'opera richiede un processo di lettura, d'interpretazione e conseguentemente d'azione da parte di un pubblico partecipe e dinamico, interessato ad analizzare la realtà con le sue complessità e contraddizioni. I "livelli d'interpretazione" – percettiva, concettuale e culturale – hanno spinto Muntadas a creare un'arte più esigente, fortemente legata ai contesti sociali, ma anche più aperta alla vita. Nel 1974, proponeva l'ideogramma ARTE ⇄ VIDA per descrivere la tendenza dell'arte a non separarsi dalla vita, compenetrarla e comprenderla nelle sue varie manifestazioni morali, naturali e massmediatiche.

11. Con *media landscape*, un altro dei concetti conati da Muntadas agli inizi degli anni Ottanta, ci si riferisce al vasto territorio audiovisuale: giornali, riviste, televisione, Internet e le strategie di comunicazione situate nel contesto urbano e sociale. Vedi il catalogo realizzato in occasione della mostra *Muntadas. Media Landscape* nella Addison Gallery of American Art (8 gennaio – 8 febbraio, 1982). SHELDON, J., MENDEL, M., DIAMOND, E., *Muntadas. Media Landscape*. The Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts, 1982.



Arte⇄Vida, 1974. Barcellona. Calle Comercio, di fronte la "Estación Francia", 10 novembre 1974 20/22h.

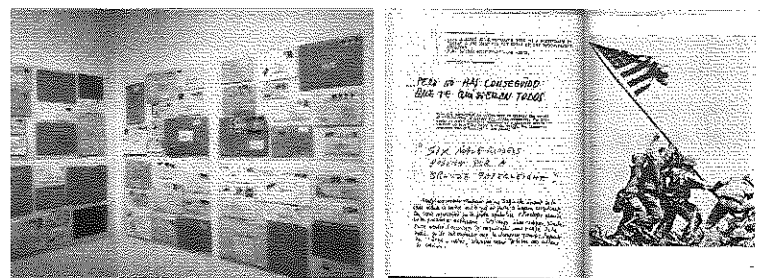
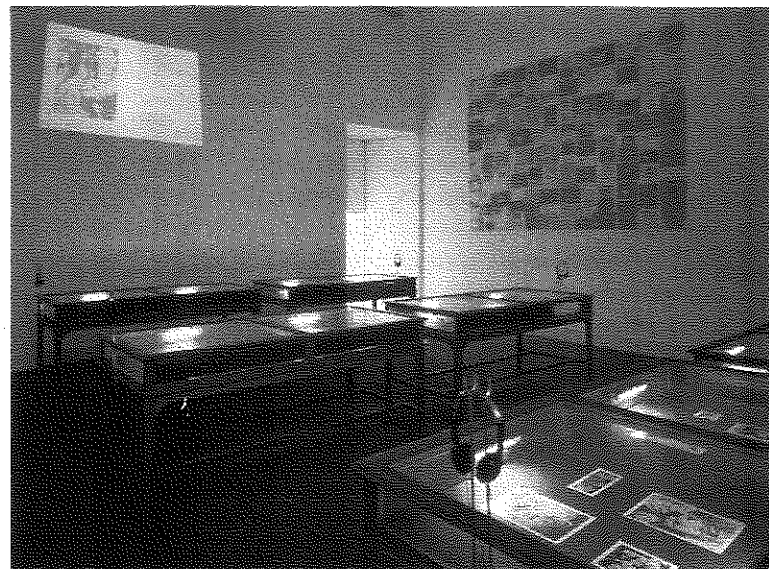
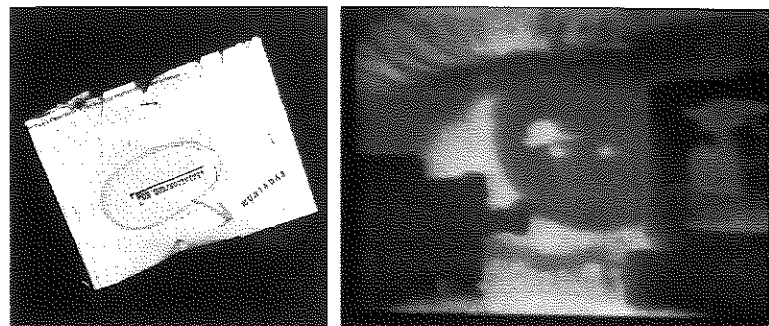
L'ideogramma Art⇌Life è stato mostrato per la prima volta nel 1973, in occasione del X Annual Avant-gard Festival di New York, come parte di un progetto più ampio intitolato *Experiencias subsensoriales, acciones y actividades*. Si costituiva in un intervento urbano nella città di New York che, utilizzando diversi supporti, soprattutto specchi, giocava con la relazione tra arte, vita e spazio pubblico. L'ideogramma ritorna nel 1975, nel progetto *Acción/Situación: Hoy Proyecto a través de Latinoamérica*, un'opera che si basa sull'idea del diario/documentario e si modula nell'esperienza del viaggio, nel confronto tra realtà sociali, economiche e storiche. Durante la stesura di questo progetto, Muntadas scopre non solo le diverse forme artistiche di questi paesi, ma anche la ricca letteratura prodotta da scrittori quali Osvaldo de Andrade, Ferreira Gullar, Décio Pignatari e naturalmente i fratelli Haroldo e Augusto de Campos, entrando in contatto con termini e concetti quali cultura composta, cannibalismo, antropofagia, ibridismo e meticciano.

Fin dall'inizio della sua attività artistica quindi si rintracciano le basi per una configurazione teorica e una prassi artistica sulla traduzione visuale attraverso interventi di mediazione artistica in vari contesti socio-culturali.

On Subjectivity

On Subjectivity è un'opera processuale sulla soggettività. Tra il 1977 e il 1978 Muntadas mandò cinquanta stampe fotografiche selezionate dal libro *The Best of Life* a diversi interlocutori, chiedendo, attraverso una lettera, di partecipare al progetto apportando il loro giudizio sotto forma di didascalia. La corrispondenza postale era il sistema usato nel processo di costruzione della rete partecipativa. Secondo Muntadas, l'opera richiedeva il compimento di un processo circolare che dall'artista si dirigeva ai partecipanti e viceversa. Nella sua fase finale l'opera si presenta in forma di pubblicazione, *50 Photos from "The Best of Life"*, raccogliendo cinquanta immagini rappresentative della rivista americana "Life" accompagnate dalle epigrafi e dai commenti personali trascritti dai soggetti invitati a partecipare al processo creativo.¹²

12 *On Subjectivity. 50 Photos from "The Best of Life"* è stato sviluppato durante un periodo di ricerca condotto presso il Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology di Cambridge, nel 1977. Il libro è stato pubblicato dal Summer Foundation for Arts nel 1978, con una tiratura di 1000 esemplari.



On Subjectivity. Hayden Gallery – MIT (Massachusetts Institute of Technology). Cambridge, 1978.

Grazie alla pubblicazione il ciclo interpretativo si riapre ogni volta che il lettore di *On Subjectivity* entra in contatto con l'opera. L'opera raccoglie dunque una selezione delle "migliori" fotografie della rivista nordamericana "Life", la quale, come noto, fu estremamente influente durante il periodo postbellico, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, uno strumento efficace di propaganda e di conoscenza del *life style*, così come del sistema dei valori sociali e culturali americani anche nel resto del mondo. La qualità delle sue immagini, nel rapporto tra estetica, comunicazione e documentazione, è indiscutibile eppure le immagini prescelte sostentano un tragico paradosso. La scelta delle cinquanta immagini estrapolate da una rivista che sin dal titolo pretende di mostrare il "meglio della vita" cela un'acuta provocazione. Sono istantanee che esibiscono una realtà ben lontana dal rappresentare il "meglio" (Roca 2011: 16). Con stile ed eleganza sono raffigurate scene di povertà, violenza razziale, lotte di classe e di genere e persino immagini della Guerra del Vietnam. Ognuna di queste immagini naturalmente detiene in sé la possibilità di una interpretazione infinita. La sua lettura dipende dai significati che gli sono attribuiti, dipendentemente dall'individualità di ogni persona, dalla sua personalità e dal suo background culturale. L'interpretazione delle immagini si considera dunque il risultato di un processo fluido tra varie soggettività individuali, che a loro volta dipendono da condizionamenti culturali. Le didascalie nate dalla percezione di ognuna di queste immagini vengono messe in rapporto dialettico tra esse rivelando la potenza mediatica di tale paradosso. I commenti mostrano, infatti, attraverso le tante interpretazioni, un repertorio emozionale che oscilla dal cinismo e l'empatia, al sarcasmo e l'indifferenza, alla commozione e la sofferenza, rivelando in tal modo la drammatica differenza dei "punti di vista".

Su questa linea di ricerca *On Subjectivity* si completa in un altro progetto artistico: *About TV*. Come denota lo stesso titolo, in questo video che accompagna la pubblicazione del libro si riflette sul mezzo televisivo come dispositivo di distribuzione d'informazione pubblica. Lungi dall'essere uno strumento di comunicazione obiettiva, la televisione è secondo Muntadas il mezzo con cui le immagini e i messaggi vengono manipolati per orientare le opinioni del pubblico e con esse le sue emozioni e i suoi giudizi critici. Il video si compone di frammenti parziali di vari programmi televisivi accompagnati dalle reazioni delle persone che li stanno guardando. L'artista proietta tali reazioni con l'obiettivo di mostrare l'immenso "paesaggio mediatico" costantemente osservato e non sempre interpretato criticamente dall'audience. Di contro, però, Muntadas richiama il suo pubblico a formulare una critica soggettiva, con cui divenire portatore e agente di un punto di vista altro.

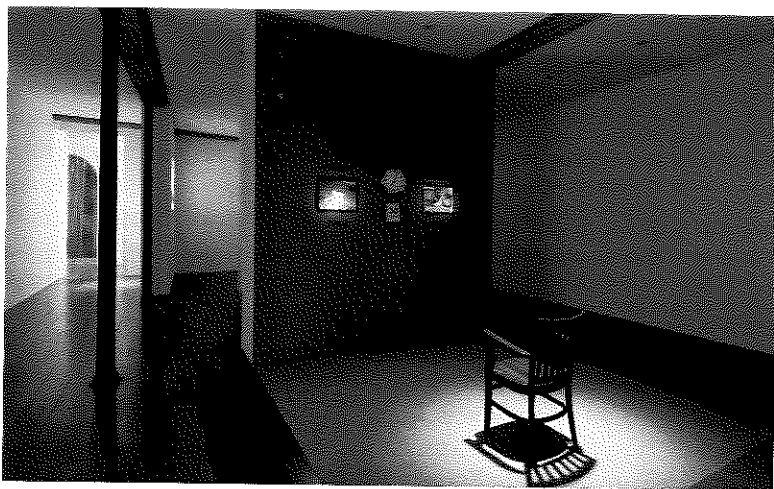
Media landscape

On Subjectivity: About TV può essere annoverato tra i primi progetti artistici che dalla seconda metà degli anni Settanta in poi sono stati realizzati da Muntadas per analizzare le dinamiche concettuali e visuali utilizzate nei processi di comunicazione di massa. In essi, il suo interesse si è soffermato tanto sui mezzi tecnologici e digitali, quanto sulla reazione del pubblico, attraverso una pratica artistica processuale che ne enfatizza sia i riferimenti concettuali, sia la componente visiva estrapolata dal mondo della comunicazione di massa (Mercader 1981). L'installazione *Emisión/Recepción* presentata nella Galeria Vandrés di Madrid nel 1974 consiste nella proiezione simultanea di due serie di diapositive poste una dinanzi l'altra, rispettivamente "Emissione" e "Ricezione". La prima (Emissione) proiettava la sequenza delle immagini estrapolate da un programma televisivo, la seconda (Ricezione) mostrava invece immagini fisse sull'audience, mostrando al pubblico le sue stesse reazioni. Sulla stessa linea si conforma il videotape *The Last Ten Minutes* (1976), un *playback* simultaneo degli ultimi dieci minuti di tre noti programmi televisivi. Lo scopo dell'installazione era investigare i modi di rappresentazione dell'informazione e i loro meccanismi subliminali, in tre differenti sistemi culturali e ideologici (Argentina, Brasile e Stati Uniti). Questo stesso progetto, rimodellato secondo esigenze diverse, fu presentato durante la sesta edizione della Documenta di Kassel (1977). *The Last Ten Minutes II* è una videoinstallazione il cui focus si concentra sul ruolo dell'arte nella società dei mass media. Anche qui vi è un confronto tra gli ultimi dieci minuti della programmazione televisiva di tre diverse città – Washington, Mosca e Kassel –, stavolta però l'obiettivo principale era mostrare il fenomeno di uniformità e omologazione dei media attraverso i monitor installati nella galleria. A questa sequenza si succedevano immagini di persone per le strade di ciascuna città, mostrandone la diversità culturale, in netto contrasto con le figure stereotipate della diffusione *on air*, uguale in qualsiasi parte del mondo.

Muntadas utilizza il video come linguaggio critico, come spazio di riflessione sulle realtà mediatiche, creando un dialogo con la specificità di ogni luogo. In *Liège* (1977), un videotape a colori di 18 minuti prodotto dalla Radio Televisione Belga per il programma *Vidéographie*, continua la sua ricerca sulla costruzione del paesaggio mediatico e sugli effetti di questi sul pubblico. Il video è il risultato di un'indagine indirizzata ad analizzare i metodi dell'informazione massmediatica adottati in Belgio, paese che, come ben noto, ha fondato parte dei suoi valori nazionali sulla multiculturalità e la multimedialità. Eppure l'obiettività mediatica belga è messa in discussione

dai modi in cui, dipendentemente dall'ambito culturale e linguistico (francese, fiammingo e tedesco), il pubblico recepisce un determinato messaggio.

La stessa linea di ricerca si riscontra nella videoinstallazione *Personal/Public Information* esibita nella canadese galleria Vancouver Art, nel 1979. Qui vengono mostrate immagini ed informazioni culturali e mediatiche che Muntadas estrapola dalla radio, dalla televisione e dalla stampa canadese durante trentadue giorni.



Personal/Public, 1980. Muntadas: La construcción del miedo y la pérdida de lo público, Centro José Guerrero, Granada, Spagna, 2008. Foto: Javier Algarra.

La riflessione si concentra sulla sottile linea di demarcazione tra pubblico e privato, tema che sarà approfondito anche nell'opera *Personal/Public* nel 1980, una videoinstallazione presentata al pubblico in due diverse occasioni, alla Galleria The Kitchen di New York e allo spazio And/Or di Seattle. Essa comprende due monitor situati in una parete, separati da un orologio e da un calendario. Di fronte, a circa 2,5 metri di distanza, è posta una sedia su cui lo spettatore può sedersi per assistere alla visione trasmessa dai due televisori. Quello di sinistra, nelle cui didascalie sono trascritte le parole "Personal" e "Public", riproduce l'immagine della persona che si siede. Nello schermo di destra invece, in cui le didascalie sono state invertite ("Public" in alto e "Personal" in basso), si trasmette un programma televisivo in tempo reale. L'immagine personale si trasforma in

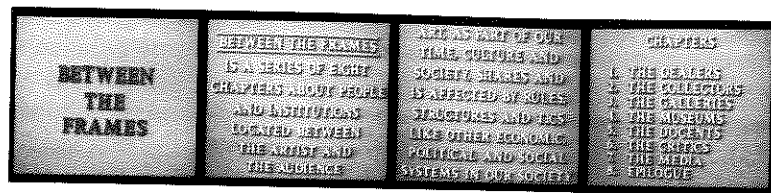
pubblica per mezzo dello schermo televisivo, di contro l'immagine pubblica si converte in spazio privato poiché diviene parte integrante dell'arredo della sala. Metaforicamente si allude allo spazio della casa: l'informazione viene assorbita da chi osserva comodamente seduto in casa propria, luogo intimo trasformato in spazio per l'osservazione pubblica (Muntadas 1980). Quest'opera sembra far propria l'espressione elaborata da Hannah Arendt secondo cui: "l'intimità del cuore (...) può essere localizzata con la stessa certezza di uno spazio pubblico" (Arendt 1994: 29).

Attraverso l'interpretazione di questi progetti si stabiliscono alcuni dei topici della relazione tra arte, spettatore e media. La prima è che l'interpretazione soggettiva del pubblico si determina dal modo in cui un'informazione viene comunicata, presentata e trasformata; la seconda rivela che l'informazione viene manipolata attraverso "meccanismi invisibili"; e infine che la "pseudo-obiettività" dell'informazione suscita altrettante risposte critiche da parte del pubblico. In questi termini Muntadas espone una riflessione essenziale sul ruolo che i *media landscape* detengono verso il pubblico contemporaneo, in quanto essi costituiscono gli elementi visivi di persuasione che costruiscono una visione parallela alla realtà quotidiana:

We are surrounded by landscapes, not only the landscape we see through the window, but also other landscape: the landscape of television, of radio or the written press... From the moment they become part of our landscape, an image from television or a newspaper can be used in the same way as one we see in our own non-mediatized visual experience. We can always ask ourselves: is there anything that has not been mediatized? (Muntadas 2002: 445).

L'interesse per i *media landscape* prosegue durante gli anni Ottanta con una serie di lavori che si sviluppano intorno all'analisi del mezzo televisivo – ironicamente qualificato come "moving wallpaper" –, dei suoi sistemi d'informazione e rappresentazione e della capacità d'influenza che i media detengono sugli spettatori. *La televisión* (1980), *Watching the Press/Reading Television* (1981), *Cross-Cultural Television* (1987), *TVE: Primer intento* (1989) e *Video is Television?* (1989) rappresentano alcune delle più importanti videoinstallazioni sul valore critico dell'arte nei processi di decodificazione dei segnali televisivi e di massa, identificando nella pubblicità subliminale il simbolo della progettazione ideologica del sistema capitalistico e l'arma invisibile della persuasione sotterranea.¹³

13 *Post no Bills. Segnali urbani*. In *Arti visive-ambiente*, Quaderno del Centro Internazionale di Brera, no. 2 (1980), p. 54. Stampato in occasione della mostra *Post no Bills*, organizzata da Fernando de Filippi, Ugo la Pietra, Franco Mazzucchelli.



Between the Frames: The Forum, 1983-1993.

Parallelamente alla riflessione critica sui mezzi di comunicazione, Muntadas prendeva in esame il sistema dell'arte stesso per indagare le dinamiche di potere simili a quelle del processo d'emissione e ricezione tra l'artista e chi osserva la sua opera. Con la frase "l'arte, essendo parte del nostro tempo, della cultura e della società, condivide le norme, le strutture e i tic di qualsiasi altro sistema economico, politico e sociale", Muntadas apriva una serie d'interviste a 160 attori del circuito artistico internazionale condotte tra il 1983 al 1991, poi finalmente raccolte in una videoinstallazione intitolata *Between the Frames* (1983-1993). L'idea originaria dell'opera è da rintracciare in un progetto precedente, *La televisión* (1983), esposto nel Long Beach Museum of Art in occasione della mostra *Comments*. I commenti delle guide del museo su questo progetto indussero Muntadas a riflettere sul ruolo del museo e conseguentemente a sviluppare un progetto sul sistema dell'arte degli anni Ottanta (musei, gallerie, collezionisti, etc.) svelando le dinamiche economiche e politiche che spesso governano le istituzioni culturali, nonché le basi ideologiche che sottendono qualsiasi atto di traduzione e interpretazione delle opere anche attraverso gli stessi allestimenti, argomento che tornerà più volte nella sua produzione artistica. Il video si struttura in otto "capitoli", per un totale di 260 minuti di interviste a critici, curatori, galleristi, collezionisti, gestori di musei, artisti, guide ed esperti di *new media*, tra cui figurano Harald Szeemann e Pierre Restany. Nel 2011, il progetto *Between the Frames: The Forum* (1983-1993) viene integrato nella Collezione permanente del Museo d'Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA) ed esposto al pubblico come parte della mostra *Volumen*, rappresentando la fase conclusiva di un lungo progetto iniziato nel 1983. Quest'opera è un tassello fondamentale della produzione artistica di Muntadas, in quanto manifesta le preoccupazioni centrali del suo lavoro nel decennio contraddistinto da importanti cambiamenti sociali e politici negli Stati Uniti (le politiche repressive di Reagan, le lotte delle minoranze etniche e sessuali, le trasformazioni del sistema dell'arte, le pratiche di resistenza di artisti e collettivi rispetto alle convenzioni e ai pregiudizi della

società del tempo). Per i temi trattati, *Between the Frames: The Forum* è un referente fondamentale per comprendere il processo della serie *On Translation*, con cui Muntadas struttura le sue personali visioni sull'arte, la società, la cultura popolare, i mezzi di comunicazione e gli spazi pubblici.

La produzione artistica tra gli anni Settanta e Ottanta coniuga e fortifica l'approccio semiotico e semiologico, imprimendo valore al processo di lettura con cui il pubblico medita su ciò che osserva. L'interesse per i media, convenzionalmente inscritto all'ambito semiotico e delle scienze della comunicazione, entra nell'ambito della prassi artistica, svelandone possibili contraddizioni e coniugazioni positive. Come il lettore di testi anche l'osservatore ha i suoi strumenti di comprensione delle immagini. Muntadas dimostra che le linee, i colori, le forme, le sequenze video e i messaggi, sono solo una parte della struttura che orienta l'osservazione e la comprensione. Le parole, le storie, le narrative aprono ad altre letture possibili, per cui l'analisi di queste immagini non può omettere l'importanza della componente letteraria e linguistica. Barthes ne *Il piacere del testo* ci ricordava che il linguaggio appare lì dove si vuole creare il piacere della comprensione e lasciare che la mente sia invasa dall'essenza del testo: "La langue se reconstruit ailleurs par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où, ailleurs? au paradis des mots" (Barthes 1973: 15).

L'*altrove* della narrativa visuale di Muntadas è lo spazio dell'immagine letta e del testo osservato, per cui messaggi e storie s'incontrano nel terreno dell'articolazione tra *chi* osserva e *cosa* si osserva, tra il potere di un'immagine di significare e la capacità dell'osservatore di tradurre questo significato.

- VENUTI, L. (1995), *The Translator's Invisibility. A history of Translation*. Routledge, Londra.
- VETTESE, A. (2005), *La traducción requiere participación/Translation requires participation*. In *Muntadas, On Translation: I Giardini*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científica, Biennale di Venezia 53^a, Venezia, pp. 324-359.
- VIEIRA, E. (1999), *Liberating Calibans. Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation*. In BASSNETT, S., TRIVEDI, H. (a cura di), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Routledge, London-New York, pp. 95-113.
- VIRILIO, P. (1977), *Vitesse et politique*. Galiée, Parigi.
- VIRILIO, P. (2004), *Città panico. L'altrove comincia qui*. Raffaello Cortina Editore, Milano.
- WENDORF, R. (1983) (a cura di), *Articulate Images: The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- WINKEL, Van C. (2005), *Tanz, disziplin, Dichte und Tod. Die Masse im Stadion*. In MARSCHIK, M., MÜLLNER, R., et al. (a cura di), *Das Stadion Geschichte, Architektur, Politik. Ökonomie*, Vienna.
- YEHUA, C., *Asian Protocols: Research Notes*. In BOSEUL SHIN, N., CHRIST, H. D., DRESSLER, I. (2014) (a cura di), *Muntadas: Asian Protocols*. Total Museum of Contemporary Art, Seoul, Corea, [cat.].

ETEROTOPIE

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

223. Didier Alessio Contadini, *Scioccanti verità. La critica della modernità in Poe e Baudelair*
224. Delio Salottolo, *Una vita radicalmente altra*
225. Roberto Miraglia, *Intenzionalità, regole, funzioni. I fondamenti delle scienze sociali in Searle*
226. Pietro Piro, *Nuovo Ordine Carnevale. Conferenze, saggi, recensioni, esercizi di memoria*
227. Cosetta Saba, *Archivio, cinema, arte*
228. Paolo Sensini, *Divide et Impera. Strategie del caos per il XXI secolo nel Vicino e Medio Oriente*
229. Antonella Penati (a cura di), *È il design una narrazione? Design e narrazioni*
230. Antonella Penati (a cura di), *Il design costruisce mondi. Design e narrazioni*
231. Antonella Penati (a cura di), *Il design vive di oggetti-discorso. Design e narrazioni*
232. Fulvio Chimento, *Arte italiana del terzo millennio. I protagonisti raccontano la scena artistica in Italia dei primi anni 2000*
233. Emanuela Mancino, *Farsi tramite. Tracce e intrighi delle relazioni educative, con scritti di Emanuele Fusi, Benedetta Gambacorti, Federica Jorio, Stefano Landonio, Davide Rizzitelli e Chiara Nicole Zuffrano*
234. Paolo Biscottini, Giovanni Ferrario, *La radura dell'arte. Conversazioni sull'immagine*
235. Andrea Pitto, *Jung e Reich. Freud e i suoi discepoli. L'eresia, il misticismo, l'energia, il nazismo*
236. Angelo Romeo, *Socialmente Pericolosi. Le storie di vita dei giovani nei Quartieri Spagnoli di Napoli*, Prefazione di Franco Ferrarotti
237. Gildo De Stefano, *Una storia sociale del jazz. Dai canti della schiavitù al jazz liquido*, Prefazione di Zygmunt Bauman
238. Fabio Vander, *Posizione e movimento. Pensiero strategico e politico della Grande Guerra*
239. Étienne Balibar, Vittorio Morfino, *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutamenti*
240. Anna Simone (a cura di), *Suicidi. Studio sulla condizione umana nella crisi*
241. Migralab A. Sayad (a cura di), *Giovani di origine straniera e discriminazione. Evidenze e note a margine di un'indagine sociologica svolta tra Milano e Messina*
242. Matteo De Cesare, *L'invincibile estate. Albert Camus*
243. Rossella Fabbrichesi, *Peirce e Wittgenstein: un incontro. Immagine, prassi, credenza*
244. Giovambattista Vaccaro, *Il tragico, l'etico, l'utopico. Studio sul giovane Lukács*
245. Andrea Lorenzetti, *Prigioniero dei nazisti libero sempre, Lettere da San Vitore e da Fossoli, marzo-luglio 1944*