

# LO SGUARDO DELL'ALTRO: ARTIVISMO, IDEOLOGIA E RAPPRESENTAZIONE

MIRCO VANNONI  
UNIVERSITÀ DI PALERMO

**Abstract** - In a global context in which society has become spectacle, everything turns into representation (Debord 1967). The phenomenon of nation-states fortification emerges in a problematic way with respect to the neoliberal capital-work relationship (Mezzadra e Nielson 2013). The need to build walls, in fact, is a mode of representation that is exploited for a strategic construction of alterity. The aim of this research is to highlight the “naturalization” of stereotyped imagery, prompted by mediatic and political discourses concerning the migratory phenomenon. Starting from a recognition of the critical thinking of scholars such as Michel Foucault and Louis Marin, the goal of this paper is to take stock of the relationship between the concepts of *ideology*, *representation* and *power* in a border crossing context. By combining the theory of arts with a semiotic approach, I will focus on the specific case of the practice of *artivism* as counter-narratives, realized by the street artist JR on the border between Mexico and the United States. This case study is recognizable as a syncretic work developed in two phases. The first is attributable to the piece *Giants. Kikito - Border Mexico* (2017) that JR created after the executive order signed by Donald Trump to complete the construction of the wall; the second consists of an artistic practice which is rather recognizable as an ongoing performance: *Migrants. Picnic across the border* (2017). The importance of reading these two works in dialogue with each other lies in the intrinsic power of the images (Bredenkamp 2010). In fact, the effects of meaning underlying the project, want to undermine the idea of the wall as a self-legitimizing object of the “natural world”. The issue of the critical construction of the gaze, that is to say of a point of view, is the key to understand the semiotic efficacy of artistic work in analyzing social discourses. Thanks to JR’s work it will be possible to reveal the construction and remodulation of the concept of *otherness*. The latter is in fact based on a specular principle (Stoichita 2014) whereby the encounter between two entities is both proof of the *other* and strengthening of the *same*.

**Keywords** - semiotics; theory of art; artivism; visual anachronism; border studies.

## 1. Nuove fortificazioni e dinamiche culturali in gioco

Le continue tensioni tra nazionalismi locali e reti globali, tra sicurezza dei soggetti e liberalizzazione del mercato, non sono che alcuni degli effetti che la globalizzazione pone in essere e continua costantemente ad alimentare. La questione dei moderni confini, inevitabilmente legata al capitale implica infatti un “rapporto tra la produzione di spazio che contraddistingue il capitalismo e le modalità con cui lo spazio è prodotto e organizzato sotto il profilo politico” (Mezzadra 2015, p. 20). Allo *spazio liscio* (Deleuze e Guattari 1980) promosso dalla globalizzazione capitalista – in cui la circolazione di merci non trova ostacoli – si oppone lo *spazio striato* della sovranità degli stati-nazione che mirano alla fortificazione dei loro confini. Una strategia, questa, che viene perseguita sempre più spesso anche attraverso la costruzione di nuovi muri e frontiere. Esse però risultano delle manifestazioni inefficaci in termini di performatività in quanto fanno riferimento a un’idea di confine desueta – basata su categorie come interno/esterno o appartenenza/estraneità – non conforme alla complessità del presente (cfr. Mezzadra 2006; Mezzadra e Nielson 2013). Le nuove fortificazioni, come segni iconografici del disgiungimento della sovranità dallo Stato-nazione (cfr. Brown 2010), sono il risultato di giochi di tensioni riconoscibili piuttosto come veri e propri fenomeni culturali dipendenti dalle specifiche necessità delle sovranità politiche<sup>1</sup>. Da qui emerge lo stretto legame

<sup>1</sup> Un processo anacronistico che emerge in reazione a una crisi politico-teologica che sfrutta strategie discorsive prese in prestito dalle forme della rappresentazione del potere statuario dell’età moderna. È infatti nella frattura epistemica che si palesa durante il XVII secolo che il problema della rappresentazione si afferma per la sua centralità (cfr. Foucault 1966). Si attua così il passaggio da una logica della somiglianza a una teoria duale del segno in cui

che s'instaura tra confini e rappresentazione. Se infatti ogni forma di rappresentazione è intrinsecamente legata alla relazione che intercorre tra potere e conoscenza, allora ogni fortificazione può essere riconosciuta come forma di *produzione discorsiva* e quindi – lungi dall'essere semplicemente imitativa – risulta fondata su un rapporto biunivoco di trasformazione (cfr. Dell'Agnese 2014).

Con tali forme di rivendicazione di iconografie di frontiera, i confini diventano allora il palcoscenico per una *spettacolarizzazione*<sup>2</sup> della sovranità che li produce (cfr. Cuttitta 2008) e che permette di rintracciare nell'erezione dei muri e fortificazioni forme semiotiche in grado di far emergere specifiche costruzioni strategiche dell'alterità<sup>3</sup>. Le fortificazioni, come testi di una cultura che le ha prodotte (Lotman e Uspenskij 1973), sono pertanto da analizzare per quello che vogliono dirci. Come immagini del potere, sono al contempo rappresentazioni e autorappresentazioni di chi le ha prodotte, e per questo reclamano un loro inserimento nella dimensione del *mondo naturale*<sup>4</sup> per esprimere la loro funzione di significatività. Le fortificazioni contemporanee, mostrandosi come “delegazioni di forze nei segni”<sup>5</sup>, fanno leva sulla dimensione della rappresentazione in cui “l'effetto-potere della rappresentazione, è la rappresentazione stessa”. Marin fa qui riferimento alla produzione di potere a partire dagli effetti generati dal dispositivo stesso di rappresentazione: “poiché questo iscrive la forza nei segni e nel discorso; la rappresentazione produce un potere in virtù di tale operazione” (Marin 2016, p. 208). Le logiche e le dinamiche di potere che le fortificazioni mettono in atto, allora, risultano sempre più orientate ad agire per un annullamento strutturale dell'alterità, enfatizzando così la presa ideologica delle sovranità politiche contemporanee, orientate a un rinnovato quanto anacronistico “desiderio d'assoluto del potere” (*ivi*, p. 209). La “naturale” necessità di erigere un baluardo a difesa della nazione<sup>6</sup>, fondata su tratti semantici di stabilità e sicurezza, può quindi essere letta come il bisogno del politico di costruire simboli che permettano alla propria comunità di riconoscersi in essi.

Sulla scorta di queste premesse è allora possibile leggere il progetto della costruzione della *Border Fence* – elemento di primaria importanza nella campagna presidenziale del 2016 di Donald Trump, mossa dallo slogan politico “Finish the Wall!” – come il tentativo di costruzione di un'immagine “confortante” del mondo. Un'operazione che, seppur legittimata come funzione di “protezione”, mostra i suoi effetti non tanto sul piano materiale quanto su quello della rappresentazione. L'erezione della *fence* risulta così leggibile come una strategia enunciativa finalizzata al rafforzamento e alla *mostrazione* di un sé-collettivo che, in virtù di questi processi semiotici, si trasforma in un segno altamente riconoscibile e visibile. In altri termini, la singola costruzione del muro diventa la manifestazione di un discorso politico da portare a compimento: quello della separazione tra un noi, come istanza collettiva, e un'alterità.

È infatti la vocazione simbolica che risiede alla base dell'immaginazione delle varie comunità<sup>7</sup> a porre come centrale la funzione culturale dell'*altro* (cfr. Lotman 2008). Questo è

---

“il significante ha come contenuto, funzione e determinazione, solo ciò che rappresenta” Un processo analogico che, una volta riconosciuto, lascia emergere la complessità strutturale delle fortificazioni nel panorama contemporaneo.

<sup>2</sup> Facciamo riferimento a Debord (1967).

<sup>3</sup> Per approfondimenti circa il problema dell'alterità nel rapporto tra culture, si veda – tra gli altri già citati – Marramao (2003). Per un approfondimento di teoria semiotica circa i processi di costruzione dell'alterità, si rimanda a Stoichita (2014) e Lancioni (2020).

<sup>4</sup> Con *mondo naturale* si intende una struttura discorsiva, “l'apparenza secondo la quale l'universo si presenta all'uomo come un insieme di qualità sensibili, dotato di una determinata organizzazione che lo fa talvolta designare come ‘il mondo del senso comune’” (cfr. Fabbri, Marrone 2001, p. 164).

<sup>5</sup> Luis Marin affronta la questione in termini di “segni-effetti”, ovvero di forze riflesse.

<sup>6</sup> Nazione, come ricordano anche Balibar e Wallerstein (1988) è una categoria ambigua e problematica, che emerge da specifiche condizioni culturali e politiche storicamente determinate.

<sup>7</sup> Si faccia riferimento, a tal proposito, ad Anderson (1983).

allora l'elemento critico da cui partiremo per de/costruire in maniera critica quegli astratti di cultura di derivazione illuministica che, come ricorda Cristina Demaria (2019, p. 149), permettono "la ricerca di un punto di vista capace di riflettere la concretezza e la particolarità di diverse formazioni culturali". È infatti a partire da ambiguità sostanziali evidenziate grazie ad una prospettiva postcoloniale che, come ricorda anche Paola Zaccaria (2017a, p. 171), "il *border* rappresenta la figurazione chiave nell'elaborazione di un pensiero critico che evidenzia l'improponibilità storica ed epistemologica di restare ancorati a concetti della modernità coloniale quali il nazionalismo, la superiorità del modello politico, razziale e culturale eurocentrico". Le riflessioni che seguono, a partire da una prospettiva critica di *border thinking* (Anzaldúa 1987; Zaccaria 2017b), e da quella particolare impostazione della ricerca che prende il nome di *double consciousness* proposta da William E.B. Du Bois, si pongono come obiettivo quello di far emergere come i processi di attraversamento e mescolanza (Gilroy 1993; Mellino 2003), anche in seno alla cultura visuale, possano essere in grado di rendere conto della forza euristica dei processi di attivismo come possibilità di de/costruire e de/colonizzare forme epistemologiche tradizionalmente eurocentriche.

I confini, infatti, come sottolinea Karima Horsti (2020), sono costruzioni sociali che emergono in tempi e spazi specifici come conseguenza di peculiari esigenze politiche. In particolare, le attività di *bordering*<sup>8</sup> devono essere prese in considerazione alla stregua di una strategia per resistere a un'idea statica di confine. Con riferimento a questo, il ruolo dell'arte risulta importante per mostrare o, meglio, per svelare, la peculiare *affordance* dei confini enfatizzandone la capacità di generare una *border aesthetics*: "another way of expressing the relational dimension of socio-spatial interfaces and of questioning their political component" (Dell'Agnese e Amilhat-Szary 2015).

Analizzare le operazioni dell'attivista franco-tunisino JR al confine tra Messico e Stati Uniti si rivela quindi interessante perché i processi di significazione che si articolano nelle sue operazioni fanno riferimento alla convocazione di dinamiche interattanziali, necessariamente transitive, che si giocano sulla dimensione della visione<sup>9</sup>. Le particolari strategie enunciative dell'artista, configurandosi come vere e proprie traduzioni intersemiotiche dall'oggetto fotografato alla realizzazione delle opere *site-specific*, funzionano infatti alla stregua di un "impulso tensivo del *border crossing*, ivi compreso le implicazioni emotive-cognitive implicite nell'attraversamento volto allo *sbar(ric)amento*" (Zaccaria 2017a, p. 177). È da queste premesse che partiremo.

## 2. JR al confine tra Messico e Stati Uniti

Nel 2017, sulla scia di una molteplicità di arti(vi)sti che tramite le loro operazioni dissidenti operano forme di critica a modelli identitari statuali e nazionali<sup>10</sup>, JR realizza un'installazione a due tempi sulla zona di frontiera della città di Tecate. Come spesso avviene nelle sue azioni urbane, anche in questo caso lo spazio di presentazione, ovvero il contesto geo-politico e culturale di riferimento, è un elemento fondamentale dell'organizzazione del senso proprio

---

<sup>8</sup> Da intendersi come verbo, ovvero nella sua accezione grammaticale e morfosintattica come parte variabile del discorso in grado di esprimere informazioni – temporalmente collocate – sul soggetto dell'azione espressa.

<sup>9</sup> Un *uso sociale delle immagini* (cfr. Pinotti, Somaini 2016) che è considerato per la sua "effettualità".

<sup>10</sup> A tal proposito, Claire Taylor (2017, o.l.) occupandosi di artisti-attivisti che operano al confine tra Messico e Stati Uniti ricorda come: "Some of the features that they highlight in their work make clear that the situation is a lot more complex than the "them/us" rhetoric that Trump uses – a rhetoric that it is extremely important to overcome. These artists make work that attempts to express a non-nation state identity and provide a critique of the late capitalist conditions of the border economy".

perché agisce come elemento dell'”efficacia enunciativa e pragmatica” (Fontanille 2008, p. 186) della rappresentazione.

*Giants. Kikito – Border Mexico*<sup>11</sup> è l'*affiche* che costituisce il primo momento del lavoro di JR. Il volto di Kikito, un bambino che abita in una delle case che si affacciano direttamente sulla *Border fence*, viene fotografato all'interno del proprio contesto familiare e esposto come installazione che entra in dialogo diretto con il muro. Questa gigantografia, tre volte più alta della fortificazione, è il risultato di un'operazione di traduzione intersemiotica da soggetto rappresentato nella fotografia a soggetto della rappresentazione come-*affiche*, che trova una sua specifica forza espressiva nella messa in dialogo con la *border fence*, elemento “naturalizzato” della zona di frontiera. Un'operazione resa possibile dalla complessità del lavoro artistico, come testo poetico (Lotman 1970) che, sul piano visivo, permette di far dialogare due immagini anche sulla base di somiglianze di ordine plastico. È proprio a partire dalla rima eidetica che intercorre tra le sbarre della culla in cui Kikito è stato fotografato e i pilastri di ferro, che JR sviluppa un discorso sulla complessità che il muro, come strumento di separazione, pone in essere. Utilizzando il volto di un bambino messicano per significare l'impossibilità di attraversamento del confine da parte di una popolazione, si assiste a una particolare forma di attorializzazione per cui il volto del singolo prende in carico la rappresentazione di una totalità di soggetti. È così che il ricorso al volto dell'altro, come evidenzia Silvia Viti (2015, p. 99), “diviene quasi una figura totemica, un assoluto che rappresenta lo sguardo di un Altro universale, a partire dallo sguardo del quale [la società] si riumanizza, acquista un volto e rilancia il senso”. Entrando in dialogo diretto con il muro, *Giants* produce degli effetti di senso che emergono facendo leva su modalità compositive della forma dell'espressione prelevate dall'universo culturale della politica che si propone di criticare.

Un'operazione artistica che funziona altresì da matrice strutturale per la costituzione del secondo atto del lavoro di JR. L'artista infatti, pubblicando una fotografia dell'installazione sul proprio profilo Instagram e sfruttando la possibilità di fornire la geolocalizzazione dello spazio espositivo, iscrive la sua opera all'interno dell'ambiente mediale. Facendo entrare l'opera all'interno della dimensione *locative* si assiste a nuove forme possibili di interazione sia tra l'opera e gli spettatori, sia tra i vari soggetti che si sono trovati a condividere lo spazio di esposizione. A partire da questo secondo punto di vista, che ci riconduce allo spazio e al tempo dell'esposizione dell'*affiche*, diventano pertinenti anche le pratiche intersoggettive che la dimensione *social* implica. Visitatori da entrambi i lati del muro, sia messicani sia statunitensi, nell'intento di farsi ritrarre chiedono di essere fotografati da coloro che si trovano dall'alto lato del muro [fig. 1].

Ecco che l'opera di JR rende possibile un “fare insieme” non totalmente prevedibile e dipendente dalle varie forme dell'agire nello spazio. L'aleatorietà delle interazioni interviene e contribuisce così a creare quel più di senso, tanto che può essere considerata un elemento pertinente nelle dinamiche di interazione con l'altro: elemento che “costituisce il principio fondatore di un regime di senso e di interazione autonomo” (Landowski 2005, p. 76). L'opera *site specific*, insieme a quel di più di programmazione reso possibile dalla *rilocalizzazione* (Casetti 2015) dell'installazione<sup>12</sup>, è così leggibile come luogo idoneo in cui riconoscere “forme di intersoggettività e sociabilità con cui una comunità si costruisce” (Pezzini 2008, p. 54).

<sup>11</sup> L'opera è visionabile al link <https://www.jr-art.net/project-list/giants>.

<sup>12</sup> A tal proposito, Claudia Attimonelli (2016, p. 149) parla di “riproducibilità tecnologica dell'intervento artistico transmediale”.



Fig. 1. Visitatori di *Giants. Kikito Border Mexico*, durante i trenta giorni di esposizione. Fotografia di Sonia Narang, 2017.

Qui si inserisce il secondo tempo del lavoro di JR per quanto riguarda il muro tra Stati Uniti e Messico. Cogliendo la pregnanza delle interazioni tra soggetti nelle due parti di spazio separate del muro, JR intuisce quel più di senso e ne fa il punto di partenza della sua seconda azione al confine<sup>13</sup>: *Migrants. Picnic across the border*<sup>14</sup>. Se con *Giants* JR problematizza la questione della separazione che il muro mette in atto, con *Migrants* sembra voler evidenziare come sia possibile rompere la separazione tra due collettività che il muro attua. L'arte, in questo secondo caso, si fa testimonianza di un'azione, di una forma d'interazione, che ha essa stessa prodotto mettendo in contatto due soggetti che il muro – oggetto della critica di JR – vorrebbe indicare come separati. Questo secondo atto al confine tra Stati Uniti e Messico si organizza e si trasforma grazie alla maniera in cui viene esercitata: JR decide di ricreare la situazione di un "big lunch" al confine, riproducendo quei momenti collettivi che si possono ritrovare ai *finissage* delle mostre. Per far questo, ipotizza di costruire un grande tavolo che possa oltrepassare la barriera così da creare un momento di convivialità tra le persone di entrambi i lati del muro. Nessun problema dalla parte messicana in quanto i permessi per le installazioni erano già stati forniti in occasione di *Giants*. Il problema sorge per quanto riguarda l'area statunitense al di là della *fence*: il permesso viene negato, motivando tale prescrizione con il fatto che su quella porzione di spazio passa la strada degli agenti delegati al controllo della frontiera. JR decide così di costruire un tavolo al confine messicano, mentre per l'area adiacente in territorio americano decide di utilizzare un telo, come si fa nei pic-nic. Ma v'è un nuovo problema: la *mise en place* del tavolo dalla parte statunitense necessita della cooperazione di eventuali spettatori che possano tendere il telo in modo da ricreare, sul piano figurativo, l'idea di una tavola che attraversa la *fence*. Si ritorna in tal modo a una situazione aleatoria che opera in modo analogo al meccanismo da cui l'idea stessa era nata: la presenza sul posto dei visitatori, occorrenza non programmabile, è infatti l'elemento essenziale per la riuscita di questo secondo momento dell'operazione di JR. Un movimento ellittico che poco ha a che fare con gli universi di senso stabili della mera *programmazione e manipolazione* poiché il suo fondamento va ricercato, semmai, in quelle costellazioni di dispiegamento del senso organizzate da *regimi di aggiustamento e incidente* (Landowski 2005, pp. 87-97). L'efficacia semiotica dell'operazione

<sup>13</sup> "Seeing all these people meeting at the border, during the entire month, and exchanging their phone through the wall gave me the idea to do the next step of the project" (JR 2019, o.l.).

<sup>14</sup> L'opera è visionabile al link <https://www.jr-art.net/projects/migrants-picnic-across-the-border>.

di JR è da rintracciare anche nei momenti di attesa e speranza per l'arrivo e la cooperazione di possibili visitatori. Le nuove modalità d'interazione previste dall'artista saranno così leggibili come elementi che articolano il piano dell'espressione artistica dell'operazione, in grado di trasmettere una volontà comunitaria di cooperazione, dialogo e costruzione di un ponte tra culture. Lo spazio della pratica così articolato risulta individuabile come “spazio di condivisione co-costruita, in cui [...] il punto focale è proprio nelle forme e nelle modalità dell'agire più che nell'agire stesso” (Violi 2012, p. 116). Solo grazie all'individuazione di questi meccanismi d'interazione è possibile il riconoscimento di questa *performance* come un operatore sintattico di giunzione in grado di “sospendere” la discontinuità che il muro promuove.

### 3. La complessità degli sguardi

#### 3.1. Lo sguardo fanciullesco

In linea di continuità con questi modelli di interazione, diventa fondamentale osservare anche l'importanza che lo sguardo dell'altro – interno alla rappresentazione – occupa nei meccanismi di costruzione del senso.

Il gesto di Kikito di sporsi fuori dalla culla per vedere cosa sta succedendo intorno a lui nella dimensione domestica, viene preso e ri-collocato in relazione al muro. L'effetto di senso che si ritrova nell'opera di JR parte da questa forma di impossibilità che si manifesta nel campo della visione e che, grazie a un procedimento frutto di un lavoro operato dall'enunciatore, diventa lo strumento per veicolare significati profondi completamente diversi ma sempre basati sulla visibilità.

L'opera di JR permette di riconoscere Kikito come un osservatore *nel* testo, in una porzione ben definita dello spazio, in modo tale che la sua collocazione nei confronti del muro operi una presa di posizione. Un contro-discorso che funziona come sanzione veridittiva opposta alla costruzione del muro. L'immagine del bambino, ingrandita e installata come manifesto, opera come sintomo per una messa in discussione sia del nostro modo di vedere sia del nostro modo di sapere: una ridefinizione di quei valori di destinazione e di non aderenza a un *creder vero*<sup>15</sup> che il Destinante-politico, promuovendo la costruzione del muro, vuole invece riaffermare.

Uno sguardo fanciullesco che si trova in linea di continuità con opere del passato che possono esserci d'aiuto per svelare un di più di senso altrimenti incoglibile. Si pensi alla panoplia di opere che la storia dell'arte fornisce per quanto riguarda la tematica dello “sguardo ostacolato” (Stoichita 2015). Figure testimoniali della scena principale, al di là dell'ostacolo, caratterizzano peculiari modalità di visione. È in opere come la *Decollazione* di Caravaggio (1608) o *La strage degli innocenti* (seconda metà xv sec.) di Matteo di Giovanni che si può rintracciare una genealogia diretta con il lavoro di JR. Specie in quest'ultimo caso, i soggetti iscritti nella rappresentazione – dei bambini – sono veri e propri testimoni incarnati dello stesso destino rappresentato nella scena principale. Lo sguardo dei bambini, posti in alto, è parzialmente vincolato dalle sbarre della finestrella da cui si sporgono e da cui riescono a vedere la scena in atto in primo piano. Così raffigurati, nella loro posizione di astanti, il loro sguardo si fa portatore di una funzione testimoniale riferita alla strage in atto di chi è medesimo a loro.

<sup>15</sup> In semiotica con *creder-vero* si intende uno stadio modale che fonda il contratto enunciativo tramite un riconoscimento comune del mondo. Come ricorda anche Danis Bertand (2000, p. 148): “tale modalità istituisce lo spazio fiduciario che garantisce a un tempo la variazione e la giunzione tra i differenti livelli di presa e di interpretabilità chiamati in causa dalle isotopie figurative: gli effetti di realtà, ma anche di surrealtà o di irrealtà, gli effetti di sensibilizzazione, di astrazione e di argomentazione ecc.”.

Come non vedere nello sguardo di Kikito una forma di *sopravvivenza* (cfr. Didi-Huberman 2000) di tali modalità della visione in grado di rendere giustizia della temporalità plurale delle immagini? Una forma di organizzazione dell'universo visibile che può essere quindi tradotta in un vero e proprio discorso, inerente al futuro che – come particolare forma della temporalità anteriore – risulta già passato. Con la revoca dello status DACA (*Deferred Action for Childhood Arrivals*) operata da Trump, infatti, i diritti per i/le migranti vengono meno e le forme prescrittive di tutela cessano di esistere. Lo sguardo di Kikito, ingigantito e rivolto verso il muro, con la potenza tipica dell'atto iconico (Bredenkamp 2010), sembra allora farsi *mostrazione* critica e agisce come azione di svelamento del potere politico discorsivizzato nelle fortificazioni.

### **3.2. Lo sguardo e il potere**

Analogamente a questa forma di critica mediata dallo sguardo fanciullesco non si può non far riferimento all'altra narrazione realizzata da JR. Lo sguardo stampato sul tavolo di *Migrants* non coinvolge direttamente l'osservatore installato nello spazio dell'opera, come nel caso di *Giants*. In questo caso lo sguardo ammonitore si volge verso un altrove spersonalizzato, un destinatario invisibile che si stanza sopra le teste dei visitatori dell'opera. Un indizio, questo, che orienta la nostra attenzione verso quelle forme di controllo e assoggettamento degli individui che sono facilmente rintracciabili nelle modalità contemporanee di visualizzazione e controllo. Attanti di una dinamica intersoggettiva che è propria delle forme biopolitiche (Foucault 1975), culminate in dispositivi di registrazione, perlustrazione e movimento dei flussi migratori. Uno sguardo analogo a quello dei droni che opera azioni di controllo, *micro-* e *polverizzate*, che non possono essere controllate a loro volta: specificità, questa, che li rende accumulabili all'"occhio di Dio" (cfr. Schapiro 1973). Uno sguardo calato dall'alto, che appartiene al nostro presente, caratterizzato dall'emergere di una nuova forma di statualità, quella delle corporazioni che si caratterizzano per essere *gated* e con più sorveglianza che mai (Yehya 2015).

Il *coup d'œil* di JR sembra problematizzare proprio questa seconda dinamica delle migrazioni contemporanee. Di più, torna interessante per questa analisi soffermarci sulla necessità – espressa dall'artista stesso – di sottolineare il soggetto della rappresentazione in modo analogo al caso di *Giants*. Lo sguardo è quello di Myra, una migrante messicana, una sognatrice come la definisce JR, che è riuscita a portare a compimento il suo viaggio migratorio alla volta degli Stati Uniti insieme alla madre, quando era ancora piccola. L'invito, suggerito dall'artista francese, nel mettere questi due sguardi in dialogo tra loro è alla base dell'emergere di effetti di senso che per manifestarsi fa di nuovo appello allo spazio della visione. Lo sguardo di Myra è interessante perché permette di tenere insieme elementi del piano testuale con quelli della realtà extratestuale: la dimensione 'biografica' inscritta nell'installazione come elemento co-testuale, rende possibile cogliere un di più di senso.

Grazie alla possibilità di appellarsi al provvedimento istituito nel 2012 dall'allora presidente Barack Obama – il già citato DACA status –, Myra ha infatti potuto trovare un lavoro che le ha permesso di avere un'assicurazione sanitaria e che le ha reso possibile la cura del suo *lazy eye*. Potrebbe sembrare irrilevante tenere conto di questo sotto-testo, ma il fatto che sia stato raccontato dallo stesso JR lo rende pertinente in quanto descrizione dell'opera che potremmo associare alla forza comunicativa delle didascalie nell'arte<sup>16</sup>. Questo specifico fare dell'artista è riconoscibile come un'operazione che dal punto di vista semiotico è tutt'altro che

---

<sup>16</sup> Ricordiamo in nota l'importanza che nell'arte contemporanea hanno assunto elementi il titolo dell'opera, o la didascalia (cfr. Calabrese 1985; Corrain, Lancioni 2000) operando come elementi testualizzabili che arricchiscono il senso stesso dell'opera.

banale, come del resto accade per Kikito. Reintroducendo l'identità dello sguardo assistiamo infatti ad un processo di soggettivazione per cui l'immagine, oltre a veicolare forza, assume una valenza anche dal punto di vista testimoniale.

Il lavoro di JR diventa così un'operazione sincretica che lascia cogliere simultaneamente un'eterogeneità di più momenti della storia delle migrazioni tra Messico e Stati Uniti: dall'incoatività alla terminatività dell'azione. Una testimonianza che, per di più, si fa corpo tangibile nel momento in cui Myra, come Kikito con la famiglia, prende parte alla performance di *Migrants*. Ecco come i due tempi dell'opera di JR al confine tra Stati Uniti e Messico, facendo leva sulla dimensione della visione, permettono di riconoscere due percorsi speculari e opposti, sviluppati mediante la costruzione di quello che si può definire lo sguardo dell'altro.

Ma forse quest'analisi può dirci qualcosa in più: concentrandoci infatti sulle pratiche di risemantizzazione di questi luoghi del conflitto, vediamo come l'arte possa agire da strategia di svelamento di un'opacità che viene implicata nella costruzione di fortificazioni come condizionamento di uno sguardo sul mondo, a cui l'azione degli artisti risponde con l'intento di "far scoprire allo spettatore uno scenario di cui prima non era consapevole" (Corrain 2016, p. 41). Non si tratterà di mettere in luce l'artisticità di queste manifestazioni, quanto piuttosto di evidenziare la loro forza performativa come *agguati testuali* (Marin 2001, p. 47), "in cui il potere della verità istituzionale – quella del sapere – viene ritorto contro di essa e sottomesso alla propria influenza, al proprio volere". Inserendosi nell'interstizio della produzione di un discorso politico degli Stati-nazione, l'opera d'arte permetterà allora di evidenziare quelle reazioni, quelle forze opposte e contrarie, che si fanno promotrici di un discorso antagonista. Nel panorama contemporaneo, in cui i confini non sono più ostacoli ai flussi globali ma piuttosto "dispositivi essenziali per la loro articolazione" (Mezzadra, Neilson 2013, p. 17), le pratiche di attivismo al confine possono essere lette come delle "prese di parola" che operano come strumenti di svelamento dell'inefficacia simbolica dei muri come elementi di separazione.

### **Bionota: Mirco Vannoni**

Mirco Vannoni is a PhD student in *Scienze della cultura* at the University of Palermo. He holds a Master's degree in *Semiotics* from the Alma Mater Studiorum - University of Bologna, and a Bachelor's degree in *Communication, Languages and Cultures* from the University of Siena. His research interests focus on the theory of images and representation. Specifically, the direction of his research aims to the creation of a constant dialogue among semiotics, critical theory, visual and urban studies.

He has been part, since 2017, of the organizing committee of RiFestival - Un altro mondo è possibile and Festival dell'Antropologia.

Since April 2020, he has collaborated with the Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine (CROSS), an inter-university center established among the Alma Mater Studiorum - University of Bologna, the University of Siena and the IUAV University of Venice.

**Recapito autore:** [mircovannoni@gmail.com](mailto:mircovannoni@gmail.com)

### **Riferimenti bibliografici**

- Anzaldúa G. 1987, *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco.  
 Anderson B. 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*; trad. it. Vignale M. e D'Eramo, M. 1997, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, manifestolibri, Roma.  
 Attimonelli C. 2016, "Il senso migrante della fotografia in JR e Banksy. Un'analisi mediologica tra attivismo e postgiornalismo transfrontalieri", in Cazzato L., Silvestri F., (a cura di), *S/Murare il Mediterraneo*.

- Un/Walling the Mediterranean. *Pensieri critici e attivismo al tempo delle migrazioni*, Pensa MultiMedia, Lecce. pp. 145-165.
- Balibar É, Wallerstein I. 1988, *Race, nation et class: les identités ambiguës*, Editions La Découverte, Paris.
- Bredenkamp H. 2010, *Theorie des Bildacts*; trad. it. di Buttazzi S. 2015, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina, Milano.
- Brown W. 2010, *Walled States, Waning Sovereignty*, Zone Books, New York; trad. it. 2013, *Stati murati, sovranità in decline*, Laterza, Roma-Bari.
- Calabrese O. 1985, *La macchina della pittura*, La Casa Usher, Firenze.
- Casetti F. 2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- Corrain L., Lancioni T. 2000, "Problemi di traduzione intersemiotica", in Corrain L. (a cura di) 2000, *Leggere l'opera d'arte II, Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna.
- Corrain L. 2016, *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità*, La Casa Usher, Firenze.
- Cuttitta P. 2008, *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Mimesis, Milano.
- Debord G. 2008, *La Société du Spectacle*; trad. it. di Salvatori P., Vasarri F., *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi, Milano.
- Deleuze G. e Guattari F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, trad. it. di Passerone G. 2003, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.
- Dell'Agnese E. 2014, "Nuove geografie dei paesaggi di confine", in *Memorie e ricerca*, N. 45, pp. 51-65.
- Dell'Agnese E., Amilhat-Szary A.L. 2015, "Borderscapes: From Border Landscapes to Border Aesthetics", in *Geopolitics* 20 [1], pp. 4-13.
- Demaria C. 2019, *Teorie di genere: femminismi e semiotica*, Bompiani, Milano.
- Didi-Huberman G. 2000, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronism des images*; trad. it. di Chiodi S. 2007, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fontanille J. 2008, *Pratiques Sémiotiques*, P.U.F, Paris; trad. it. di Mellino M., Barberi L. 2010, *Pratiche semiotiche*, ETS, Pisa.
- Foucault M. 1966, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris; trad. it. 2016, *Le parole e le cose*, BUR Saggi, Milano.
- Foucault M. 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris; trad. it. 1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Gilroy P. 1993, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, London-New York; trad. it. 2003, *The Black Atlantic, L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Milano.
- Horsti K. 2020, "Critical Potential of Border Aesthetics", in *International Summer School Performing Arts and Migration*, <https://www.youtube.com/watch?v=LTzrwJzymXI&t=2511s>.
- Lancioni T. 2020, *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Mimesis, Milano.
- Landowski E. 2005, *Les interactions risquées*, Limoges, Pulim; trad. it. 2010, *Rischiare nelle interazioni*, FrancoAngeli, Milano.
- Lotman J. M. 1970, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva; trad. it. di Bazzarelli E., Klein E., Schiaffino G. 1972, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano.
- Lotman J.M. 2008, "Caccia alle streghe. Semantica della paura" in *E/C*, N. 2, rivista online dell'Associazione Italiana Studi Semiotici, <https://www.ec-aiss.it>.
- Lotman J.M., Uspenskij B.A. 1973, *Tipologie della cultura*, trad. it. di Facciani R., Marzaduri M. 1975, Bompiani, Milano.
- Marin L. 1981, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris.
- Marin L. 1994, *De la Répresentation*, Gallimard, Paris; trad. it. parz. di Corrain L. 2001, *Della rappresentazione*, Meltemi, Roma.
- Marin L. 2016, "Il potere e le sue rappresentazioni", in Addis M.C., Tagliani G., (a cura di), *Le immagini del controllo*, in *Carte semiotiche - Annali 4*, La Casa Usher, Firenze, pp. 206-218.
- Marramao G. 2003, *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mellino M. 2003, "L'Atlantico nero ovvero viaggio nell'anti-antiessenzialismo di Paul Gilroy", in Gilroy P., *The Black Atlantic, L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Milano.
- Mezzadra S. 2006, *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*, Ombre Corte, Verona.
- Mezzadra S., Neilson B., 2013, *Border as Method, or, the Multiplication of Labour*, Duke University Press, Durham.
- Pezzini I. 2008, *Immagini quotidiane: sociosemiotica del visuale*, Laterza, Bari-Roma.
- Pinotti A., Somaini A. 2016, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.
- Schapiro M. 1973, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*; trad. it. di Boschi S. 1985, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche, Parma.
- Stoichita V. I. 2014, *L'image de l'autre*, Musée du Louvre éditions, Paris; trad. it. di Sforza B. 2019, *L'immagine dell'altro. Neri, guide, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'Età moderna*, La Casa Usher, Firenze.

- Stoichita V. I. 2015, *L'Effet Sherlock Holmes*; trad. it. di Pirovano C. 2017, *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, il Saggiatore, Milano.
- Taylor C. 2017, "How activist artists on the US-Mexico border contest Donald Trump's wall", in *The conversation*, <https://theconversation.com/how-activist-artists-on-the-us-mexico-border-contest-donald-trumps-wall-79300>.
- Violi P. 2012, "Nuove forme di narratività. Permanenza e variazioni del modello narrativo", in Lorusso A.M., Paolucci C., Violi M.P., *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, Bologna, BUP.
- Viti S. 2015, *Al di qua del quadro, la strada attraversamenti urbani e arti del quotidiano*, tesi di dottorato in Semiotica, Istituto Italiano di Scienze Umane.
- Yehya N. 2015, "The Drone: God's Eye, Death Machine, Cultural Puzzle", in *Culture Machine* 16, 2015.
- Zaccaria, P. 2017a, "Pratiche artistiche transmediali ispirare (d)agli archivi della migrazione in *America: le cartografie no border* di JR ad Ellis Island", in *Scritture migranti*, N. 11, pp. 171-197.
- Zaccaria P. 2017b, *La lingua che ospita*, Meltemi, Milano.

## Sitografia

JR-art, <https://www.jr-art.net/> | (2 .11. 2019).

JR, 2019, "JR on Giant Kikito on the US-Mexico Border", <https://www.youtube.com/watch?v=2xYrUTtWYBI> (2 .11. 2019).