



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

ANIMALI D'ARTISTA. TRA FIGURAZIONE,  
ASTRAZIONE ED IBRIDAZIONE  
DAL SECONDO NOVECENTO AD OGGI

a cura di Elio Grazioli (Università degli Studi di Bergamo)  
Maria Elena Minuto (Université de Liège; KU Leuven)

novembre 2022

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

LUCA BOCHICCHIO (Università degli Studi di Verona)

## **Ristabilire l'ordine animale: riti e confini tra mito e reale in Bruce Nauman e Matthew Barney**

### **I. Introduzione**

A pochi giorni dalla chiusura della mostra *Bruce Nauman: Disappearing Acts* al Museum of Modern Art (18 febbraio 2019) e al MoMA PS1 (25 febbraio 2019) di New York, si apriva alla Yale University Art Gallery di New Haven (Connecticut) *Matthew Barney: Redoubt* (dal 1° marzo 2019). La prima (*Bruce Nauman*, itinerante dallo Schaulager di Basel) è una retrospettiva che approfondisce e omaggia i termini della scomposizione e decostruzione del corpo, del linguaggio e dello spazio, sviluppati dall'artista nell'arco della sua carriera; la seconda (destinata poi a migrare al Center for Contemporary Art di Beijing e alla Hayward Gallery di Londra) esibisce l'ultima e più recente produzione cinematografica e scultorea di Barney. Questo saggio intende riflettere in particolare su due delle opere esposte in quelle occasioni: *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* (1988), di Nauman, e *Redoubt* (2018), di Barney.

Al di là del tema cardine della caccia, comune a entrambi i lavori, le reciproche affinità e convergenze rimandano ad altri aspetti sociali e antropologici legati alla storia e alla cultura nordamericana (o meglio, come vedremo, a ben determinate culture e identità), in cui il confronto con l'animale selvatico assume un ruolo fondamentale e fondativo. All'interno delle due opere in esame, la presenza dei predatori che popolano le praterie e le foreste nordamericane (lupo, coyote, volpe) può essere letta secondo molteplici livelli di significati e significanti;<sup>1</sup> gli animali infatti 1) si collocano come

---

<sup>1</sup> Alcune tra le molteplici modalità di inclusione degli animali nell'arte contem-

presenze focali nell'impianto grammaticale dell'opera, 2) transitano nello spazio fisico e metafisico dell'opera da uno stadio vitale a uno di morte, 3) rivestono il ruolo di polo di resistenza e opposizione alle azioni umane, riassumibili nell'atto della caccia e scansionabili in processi, tecniche e riti che portano, all'apice del confronto, a una risoluzione di morte per il predatore divenuto preda, 4) assumono valore simbolico per l'artista in relazione all'ambiente in cui vive, ha vissuto o ha ambientato l'opera, 5) entrano in scena filtrati da schermi, monitor che ne restituiscono una nuova immagine elettronica e stabiliscono un nuovo tipo di contatto e rapporto con l'osservatore (inteso come doppio: artista e spettatore).

Il metodo che guida questa breve ricerca si muove tra una storiografia critica dell'arte – che tiene conto delle prospettive storico-artistiche e socio-antropologiche – e i visual studies, basati sullo studio dell'ontologia delle immagini e sull'archeologia dei media.

Il tema centrale, che rappresenta anche la tesi di questo saggio, può essere individuato nella scelta dei due artisti di portare al centro della loro opera una ben precisa tipologia di animali selvatici, comunemente considerati predatori, per assegnarvi un ruolo di prede dell'essere umano cacciatore. Approfondendo i sopracitati significati e significanti della presenza animale, si dimostrerà come la caccia, trattata quale rito simbolico (con le sue diverse pertinenze oggettuali, processuali, tecniche e tecnologiche), intervenga nell'impianto delle opere di Bruce Nauman (Fort Wayne, Indiana, 1941) e Matthew Barney (San Francisco, California, 1967) come derivazione di un discorso culturale e identitario tipicamente nordamericano, che viene rielaborato e mediato attraverso il mito antico. L'ampiezza di tale discorso investe il dibattito attuale, risalendo alle stesse ragioni esistenziali della nazione americana. A ben vedere, infatti, la portata universale dei temi e dei linguaggi affrontati da Nauman e Barney – che ne fa riferimenti sicuri nel dibattito artistico contemporaneo mondiale – si fonda su due biografie ben radicate nel contesto ambientale, antropologico e geografico degli Stati Uniti occidentali.

.....  
poranea sono state sistematizzate in Bochicchio e Andersen (2012). Di Karin Andersen (con Roberto Marchesini) si veda anche *Animal Appeal* (Andersen, Marchesini 2003).

Nelle opere *Carousel* (*George Skins a Fox*) e *Redoubt*, possiamo assistere allo sviluppo narrativo di un rapporto di relazione, quello tra il cacciatore e l'animale predatore, che è informato dal contesto sociale (ed anche, latamente, economico e politico) di provenienza dei due artisti, ma che infine investe la sfera del mito, riportandolo all'evidenza della discussione artistica e culturale corrente.<sup>2</sup>

.....  
2 Non è possibile affrontare, anche marginalmente, le questioni culturali e identitarie americane in rapporto all'arte di Nauman e Barney senza tenere conto da un lato del dibattito in corso in seno alle istituzioni museali e culturali, dall'altro di come e in quali contesti emergano riferimenti in tal senso nell'opera dei due artisti. Riguardo questo secondo aspetto, possono essere riportati qui sinteticamente due casi interessanti di diversa sensibilità nei confronti del tema della molteplicità e dell'appropriazione culturale. Nel quinto dei sei capitoli in cui è suddiviso il film *Redoubt* (Hunt 5), compare il sesto personaggio del racconto: la Hoop Dancer interpretata dalla ballerina e coreografa indigena Sandra Lamouche. Scegliendo di ambientare la danza del cerchio (anch'essa ispirata ai riti di caccia indigeni) all'interno di una sede dell'American Legion, simbolo di patriottismo, Barney porta la narrazione del film verso "un altro piano di associazione con il West americano: l'oppressione e decimazione delle popolazioni e delle culture indigene" (Franks 2019a: 14), e questo benché la scena della Hoop Dancer si rivolga più alla "possibilità di sopravvivere e di trascendere i limiti attraverso l'opera creativa [che non] alla più ampia tragedia storica del punto finale o dell'estinzione" (ibidem).

Meno scontato è rilevare il dato culturale e identitario in Nauman, a meno di non risalire a un'opera emblematica del 1969 come *Black Balls*: cortometraggio muto in 16mm, della durata di otto minuti, in cui si può osservare la mano dell'artista nell'atto di dipingersi i testicoli di nero, con non troppo velati riferimenti al contesto sociale americano dell'epoca, teso tra repressioni autoritarie a sfondo razzista, proiezioni di desiderio e immedesimazione, paura e antagonismo erotici derivati da fantasie letterarie e cinematografiche (Guagnini 2018). Se si amplia la prospettiva ai temi discriminatori e repressivi, sono da rilevare poi le serie *South America* e *Africa* del 1981, che rispondono con grandi sculture nello spazio alle letture sulle violenze perpetrate dai totalitarismi contemporanei in quei continenti.

Per quel che riguarda l'attualità del dibattito in corso presso le istituzioni culturali e museali, sull'inclusività e sulla ridefinizione identitaria, si consideri anzitutto il taglio di tre fra i più importanti eventi mondiali del 2022 – la 59° Biennale Arte di Venezia, la Whitney Biennial 2022 e dOCUMENTA 15 – e nello specifico il ruolo di primo piano riservato dalle direzioni artistiche ad artisti e collettivi, esponenti di comunità e popolazioni indigene storicamente neglette dal circuito occidentale. Negli Stati Uniti tale dibattito è particolarmente sentito e presente. Si pensi solo, a titolo di esempio, alla tavola rotonda *How Can Contemporary Art Be More Inclusive of Native Voices?* organizzata al Walker Art Center di Minneapolis (Schmelzer

## 2. Il centauro

Tale ambivalenza tra un'identità artistica conclamata nel circuito mondiale dell'arte contemporanea e un'identità quasi regionale, localizzata nella cultura dell'Ovest americano, è ben sintetizzata, nel caso di Nauman, da Thomas Beard (2018: 201) quando afferma: "Green Horses annuncia un altro sdoppiamento, vale a dire Bruce Nauman, uno dei più influenti artisti della sua generazione, e Bruce Nauman, cowboy. Ancora una volta, entrambi sono veri. [...] Il lavoro del rancher e il lavoro dell'artista contemporaneo, apparentemente piuttosto distinti, qui diventano inseparabili".<sup>3</sup> L'opera citata, *Green Horses*, è un'installazione video del 1988, stesso anno delle tre versioni della serie *Carousel*,<sup>4</sup> alla quale è strettamente collegata. Nel 1979 Nauman si trasferisce in un ranch di settecento acri nel nord del New Mexico, con la dichiarata volontà di vivere in disparte rispetto al mondo dell'arte ma volutamente immerso in un altro ambiente fortemente connotato, quello della natura selvaggia dell'Ovest. Sono anni in cui nel suo lavoro iniziano a emergere riflessioni sulla violenza e il sopruso, che impernano serie come *South America* e *Africa: South America Square, South America Triangle, South*

.....  
 2017) o si vedano gli articoli di McLean (2013) e Rangel (2013). Canada, Australia e Nuova Zelanda rappresentano ulteriori contesti in cui, per ragioni storiche tristemente note, la riflessione è forte da un paio di decenni almeno: si pensi al volume curato da Papastergiadis (2003), che raccoglie i risultati della conferenza *Globalisation + Art + Cultural Difference – On the Edge of Change*, tenuta all'Artspace di Sydney nel 2001, oppure al summit sull'arte indigena organizzato nel 2003 al Banff Centre (Alberta, Canada), documentato nell'articolo di Remembering the Future (2003).

Precursore in questi termini può essere considerato lo studio di Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* (Lippard 1990), anticipato, per quel che riguarda la questione di genere, da *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (Lippard 1976).

<sup>3</sup> Tutte le citazioni riportate in questo saggio sono mie traduzioni dall'inglese originale. Inoltre, per tutte le fonti web, si consideri come ultima data di consultazione il 12 agosto 2022.

<sup>4</sup> *Carousel* è la prima serie di sculture in cui Nauman include le forme animali in poliuretano utilizzate per la tassidermia: *Carousel, Carousel (Stainless Steel Version), Hanging Carousel (George Skins a Fox)*, tutte e tre del 1988.

*America Circle, Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* sono tutte sculture del 1981 e si basano su equilibri di travi di acciaio e oggetti sospesi nello spazio (Simon 1994).

Pochi anni dopo il trasferimento in New Mexico, Nauman partecipa a una singolare esposizione alla Elaine Horwitch Galleries di Santa Fe (14 dicembre 1984-3 gennaio 1985): *The Fine Art Of The Knife*. "Un'esposizione di bellissimi coltelli fatti a mano da George Stumpff, Bruce Nauman e altri", così recita l'invito alla mostra (e George Stumpff è lo stesso che scuola la volpe nel video riprodotto in *Hanging Carousel*). La passione di Nauman per la foggatura dei coltelli sembra iniziare a metà anni Settanta e dà vita ad alcune citazioni riportate spesso dalla critica: "un coltello ben fatto dovrebbe essere percepito come un utensile che stai usando da tutta la vita", oppure "c'è qualcosa di bello nella sua utilità" (Walsh 2018: 67).

Nel suo ranch Nauman alleva cavalli e l'incontro, nel 1986, con il celebre addestratore Ray Hunt è destinato a influenzare molto questa pratica. L'allenamento di Nauman con i cavalli ha forti similitudini con l'esplorazione del corpo e dello spazio condotta dall'artista fin dai primi anni della sua carriera: uomo e cavallo si impegnano in esercizi ripetuti quotidianamente, semplici gesti e movimenti da reiterare in uno spazio che (contrariamente a quanto accaduto nei vent'anni precedenti) non è più lo studio d'artista, vincolato da pareti e soffitto, bensì la prateria dagli orizzonti lontani, in cui nuvole, cielo e profili montuosi si rincorrono apparentemente senza fine. Questa prassi di Nauman con i cavalli può essere considerata una sorta di performance, oggetto di riprese da parte dei pionieri della videoarte Steina e Woody Vasulka, per confluire infine nella videoinstallazione *Green Horses* (1988) [Fig. 1].

Quello stesso anno, probabilmente, Nauman entra in contatto con il mondo della tassidermia, che nella regione in cui vive è molto sviluppata come conseguenza della diffusione della caccia. Nauman acquista infatti, in un negozio locale, alcune forme in schiuma di poliuretano che ripropongono i corpi stilizzati di animali destinati all'imbalsamazione (soprattutto cervi, lupi, orsi, renne e coyote). Queste forme colpiscono l'artista anche perché gli animali, soprattutto i predatori, sono spesso riproposti in pose virtuosistiche, po-



Fig. 1  
Bruce Nauman, *Hanging Carousel (part.) (George Skins a Fox)*, 1988, steel, polyurethane foam, monitor, and video (color, sound; 27:33 min.). Collection Museum of Contemporary Art, Chicago. Gerald S. Elliot Collection. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

tremmo dire quasi manieristiche, dovendo suscitare (una volta rivestite della pelle tolta all'animale reale) ammirazione e meraviglia in chi le osserva. Questo effetto di dislocamento innaturale dei corpi ha senz'altro una presa sull'immaginario di Nauman, che dopo la serie *Carousel* sperimenterà le ibridazioni tra porzioni smembrate di questi simulacri animali per creare delle sculture mutanti (in alcuni casi fuse in bronzo).

### 3. Il carosello e il sacrificio

La nascita della serie *Carousel*, dunque, si colloca in questo contesto e corrisponde a una precisa cronologia all'interno della biografia dell'artista; l'installazione delle sagome animali appese e trascinate da braccia meccaniche deriva dall'impianto degli equilibri sospesi, violenti nei termini, delle serie *South America* e *Africa*, e si colloca successivamente a queste nel nuovo contesto di vita nel New Mexico [Fig. 2]. Titolo e impianto costruttivo della serie *Carousel* rimandano inequivocabilmente al gioco, pur nel giro passivo e ricorsivo della giostra, che sprofondata poi nell'orrore grazie al richiamo viscerale delle carcasse degli animali sospese e trascinate nei macelli (Benezra 1994: 39).

La versione qui presa in esame, *Hanging Carousel (George Skins a Fox)*, presenta quattro forme animali nude, del colore innaturale del-



Fig. 2  
Bruce Nauman, *Carousel (Stainless Steel Version)*, 1988, stainless steel, cast aluminum, polyurethane foam, wire, 213,4x548,6 cm. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

la schiuma, prive di occhi e in alcuni casi di arti. Al centro, un piccolo monitor, anch'esso sospeso, riproduce il video in cui il cacciatore George Stumpff (vicino di casa di Nauman) è impegnato nello scuoiamento di una volpe appesa a testa in giù: "girato in uno stretto close-up, il video ritrae la calma risoluzione di George: malgrado la macabra visione, egli brandisce il coltello con un 'tenero pragmatismo', agendo 'in completa armonia con la natura e con se stesso'" (Walsh 2018: 67, citando Storr 1994: 15). Delle tre versioni di *Carousel*, quella in oggetto si distingue per l'inclusione dell'elemento video, il quale non solo completa la struttura rotante con un'apertura in profondità del piano della visione (che lo schermo e l'immagine in movimento garantiscono rispetto agli altri elementi della scultura) ma è ulteriormente determinante nell'ampliare e chiarificare alcuni aspetti della poetica di Nauman, nonché a gettare luce sul contesto sociale e culturale di cui l'opera è figlia. Le forme animali che ruotano in circolo acquistano significato grazie alla sovrapposizione visiva con la costante e "teneramente pragmatica" azione del cacciatore



riproposta dal video: come simulacri dell'entità animale vivente, esse stanno in rapporto semantico logico rispetto al corpo della volpe mostrato nel video, privo della pelle e quindi esposto allo sguardo nella sua più profonda e segreta intimità fisiologica. Tenendo a mente il mito di Apollo e Marsia, lapalissiano riferimento esterno citato da Nauman, la meticolosa azione del cacciatore George fa pensare più all'esecuzione tecnica dello Scita che assiste Apollo nel taglio della pelle di Marsia, che non all'azione suprema del dio del sole, che implica la decisione finale e fatale per il Satiro (ricorriamo pure alla grandiosa e drammatica raffigurazione creata da Tiziano nel 1570-76 nella tela conservata al palazzo vescovile di Kromêríz [LINK: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/59-apollo-e-marsia/>]).

Con l'inclusione del video, Nauman inserisce nel discorso di *Carousel* una specifica abilità manuale (con il coltello) che rimanda al concetto di *tecnica* in una duplice accezione: nella sapienza artigiana di chi foggia l'arma e nella competenza di chi sa come maneggiarla alla perfezione. Se George è dunque il cacciatore Scita, noi che osserviamo scorrere sotto i nostri occhi lo scuoiamento dell'animale potremmo ben considerarci dei novelli Apollo.<sup>5</sup>

Al di là degli intenti sociologici e politici, che molto spesso sottendono l'affermarsi e il diffondersi degli adattamenti ai miti, sembra che il significato del mito di Apollo e Marsia, condiviso dai diversi interpreti, rimandi a un sacrificio di purificazione, che porta al disvelamento del vero, di ciò che sotto alle sembianze possa emergere come veri-

5 Come la quasi totalità dei miti antichi, e di quelli greci in particolare, la leggenda di Apollo e Marsia vanta molteplici varianti e, soprattutto, è portatrice di svariati significati. Tra questi, alcuni rimandano allo sguardo e al senso di possesso generato dall'osservazione dei tessuti organici al di sotto della pelle. Nelle *Metamorfosi* (VI, 382-400) Ovidio descrive il corpo scorticato di Marsia sottoponendolo a una scrupolosa, quasi morbosa, analisi visuale: "il sangue stilla dappertutto, i muscoli restano allo scoperto, le vene pulsanti brillano senza più un filo d'epidermide; gli potresti contare i visceri che palpitano e le fibre traslucide sul petto" (Bernardini Marzolla 1994). La punizione cui Apollo sottopone Marsia in fondo è una pratica comune tra i cacciatori e gli antichi allevatori, un adattamento per difetto del rito dello *sparagmòs*: lo smembramento dei corpi praticato dalle Menadi durante l'estasi dionisiaca.



Fig. 3  
Bruce Nauman, *Hanging Carousel (George Skins a Fox) (part.)*, 1988, steel, polyurethane foam, monitor, and video (color, sound; 27:33 min.). Collection Museum of Contemporary Art, Chicago. Gerald S. Elliot Collection. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Museum of Modern Art, New York).

tà.<sup>6</sup> *Hanging Carousel (George Skins a Fox)* ci presenta i corpi appesi e smembrati degli animali selvatici della prateria americana e grazie al video siamo indotti a focalizzare lo sguardo voyeuristico sul monitor che ripropone il rito dello scorticamento ai danni di una volpe, di cui possiamo osservare (proprio come Ovidio racconta di Marsia) gli organi, le vene e i muscoli che si celano sotto la pelle [Fig. 3]. Tutto questo serve forse a Nauman per disvelare la verità celata sotto il velo del reale apparente: le forme in poliuretano sono pur sempre dei ready-made reperibili in commercio e l'azione ripresa dalla videocamera è un documento del quotidiano, assolutamente reale. Questi elementi vengono mediati e combinati in una nuova, unitaria entità scultorea, attraverso un impianto simbolico e artificioso tipico

6 Tra l'altro, nella versione tramandata da Ovidio, dalle lacrime dei fauni e delle ninfe, seguite al sacrificio del povero satiro, nasce il fiume che porta il suo nome e che è "il più limpido della Frigia". Marsia fa parte del corteo dionisiaco, al pari di Sileno, padre di tutti i satiri e anziano mentore di Dioniso stesso. Sileno (e il satiro che ne discende) è l'animale che contiene il divino e conosce la verità, a dispetto di una parvenza esteriore rozza e selvaggia (Nietzsche 2004: 31-32).

della giostra. Il richiamo al mito di Marsia potrebbe forse farci interpretare quest'opera come una prosecuzione (in chiave mitologica) dell'opera-manifesto che Nauman compone nel 1967, dal titolo rivelatore: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*.

#### 4. La danza e il lupo

Una curiosa coincidenza permette di slittare agevolmente dal New Mexico di *Carousel* all'Idaho, dove è ambientato il film *Redoubt* di Barney. Quel Ray Hunt<sup>7</sup> che tanto ha ispirato il cowboy Nauman, è cresciuto negli anni Trenta e Quaranta a Mountain Home, piccola cittadina nel sud dell'Idaho, distante poco meno di due ore dalla più grande e popolosa Boise, dove all'età di sei anni, nel 1973, il piccolo Matthew Barney si trasferisce insieme alla famiglia. Una delle caratteristiche distintive del metodo di Hunt è di considerare l'addestramento dei cavalli come una danza, in cui l'attenzione verso il partner e la concentrazione nell'anticiparne e poi seguirne le mosse risultano fondamentali per realizzare i suoi tre principi guida: "sensazione, tempo, equilibrio" (Beard 2018: 201). Pare che Nauman ricordi in modo estasiato l'istante in cui Hunt gli consigliò di provare a "esagerare i movimenti della camminata"<sup>8</sup> per comprendere meglio come fonderli nelle mosse del cavallo (ibidem).<sup>9</sup>

Tutto ciò non è casuale. L'attrazione magnetica tra Nauman e Hunt deriva proprio dal comune studio sul corpo e sui movimenti nello spazio, che il riscontro di una meravigliosa e delicata forza della natura come il cavallo non può che incentivare e amplificare. Per entrambi, la danza è linguaggio espressivo ma soprattutto formula di relazione con la natura.

7 Ray Hunt è uno dei più importanti e famosi addestratori americani di cavalli, del cui cognome è quasi superfluo sottolineare qui il significato!

8 Il riferimento implicito è, ovviamente, all'opera di Nauman *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, film in 16 millimetri del 1967, della durata di 10 minuti [LINK: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/bruce-nauman-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square-1967-68/)].

9 I principi di Ray Hunt, in relazione alla metafora della danza, sono riportati in Beard (2018), il quale cita Hunt stesso (Hunt 1978). Per un'informazione completa sulla vita e sulla filosofia di Hunt si veda invece <http://www.rayhunt.com/>.

Sull'altro versante, la fisicità di Barney e il lavoro sul proprio corpo – al contempo artistico, agonistico e atletico – sono noti fin dagli esordi della sua carriera (Barney *et al.* 1995; Wakefield, Kitty 2007). Nel film *Redoubt* (la cui produzione inizia nel 2016, per concludersi nel 2018) la danza è la costante che connette e pervade personaggi e paesaggio:

senza dialoghi nel film, la danza diventa un linguaggio comune per raccontare la storia. Lungo tutto il film, i movimenti di tracciamento e di caccia dei personaggi sono formalizzati in coreografie che riecheggiano, prevedono e interpretano gli incontri con la vita selvaggia che pervade la storia, connettendo i personaggi attraverso il tempo e lo spazio; in breve, i personaggi comunicano attraverso la danza, lasciando rimpiazzare il linguaggio dai movimenti quando si inseguono a vicenda o inseguono la preda (Franks 2019a: 15).

Un primo elemento di realtà entra fisicamente nelle operazioni di coreografia e ripresa grazie a quel che Barney identifica come una delle tre fonti di ispirazione primarie per il film: il paesaggio della Sawtooth Valley, nell'Idaho centrale.<sup>10</sup> La neve fresca e le condizioni climatiche avverse ostacolano necessariamente i movimenti delle attrici danzatrici,<sup>11</sup> e l'intenzione di Barney durante le riprese è di non attenuare in alcun modo tali ostacoli, trovandoli "produttivi" (ibidem).

Un ulteriore elemento di realtà, più pregnante per il nostro discorso, è dato dall'ambiente sociale, culturale ed economico dell'Idaho,

10 In diverse interviste, rilasciate da Barney in occasione della mostra, l'artista ha sottolineato come lo spunto iniziale per il film fu la pittura di paesaggio dell'ovest americano e il suo desiderio intimo di realizzare un ritratto della regione dell'Idaho centrale in cui era cresciuto (Franks 2019b: 17-18). Il secondo aspetto su cui si è concentrato da subito è stato quello della ricerca e del tracciamento del lupo nelle montagne della Sawtooth Range (Barney 2021). Il terzo elemento cardine è il mito di Diana e Atteone (Barney 2020; Barney 2021). Il tema del mito è peraltro declinato in una molteplicità di livelli e fonti: il mito classico con Ovidio, il mito moderno del West americano, il mito universale del lupo, il mito nelle popolazioni indigene (sterminate, dislocate e discriminate dai coloni europei).

11 Le due assistenti di Diana (interpretata da Anette Wachter), le ninfe vergini, cacciatrici e di fatto danzatrici, sono interpretate da Eleanor Bauer (autrice della maggior parte delle coreografie del film) e Laura Stokes.

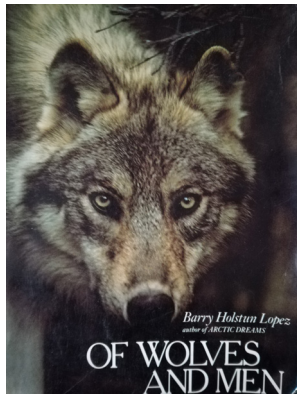


Fig. 4  
Copertina di *Of Wolves and Men* di Barry Holstun Lopez (1978).

affrontato da Barney in termini di “land management” e “wildlife management” (Barney 2021: 28’38”), a partire dalla controversa questione della salvaguardia del lupo.

Crescendo in Idaho fra gli anni Ottanta e Novanta, Barney ricorda il dibattito molto sentito e acceso sulla caccia e sulla reintroduzione dei lupi in natura (ivi: 20’10”). Per quanto tale discussione stia nel perimetro del confronto socio-economico e politico di quel tempo e di quel luogo, Barney rileva come i principi, le argomentazioni e il linguaggio utilizzati investano essenzialmente l’antropologia a un livello universale, risvegliando nelle persone paure e desideri atavici, che alimentano la mitologia del lupo su un piano irrazionale.<sup>12</sup> Proprio nel 1978, del resto, viene pubblicato negli Stati Uniti *Of Wolves and Men*, dello scrittore Barry Holstun Lopez, libro che in *Redoubt* appare anche nella libreria del ranger artista e incisore interpretato da Barney [Fig. 4].

Dalla fine degli anni Ottanta lo stato dell’Idaho inizia un’operazione di salvaguardia dei lupi, vietandone la caccia e incoraggiandone la

12 “Penso che ciò che catturò la mia giovane attenzione e immaginazione fu semplicemente quanto la gente si arrabbiasse intorno alla questione, e quanto l’argomento fosse aspramente contestato, in un certo senso. E io, da giovane, mi chiedevo perché tutto ciò toccasse così tanto i nervi. Col tempo ho continuato a riflettere, pensando a come tutto questo potesse essere potenzialmente interessante come soggetto di lavoro. Nel senso che i lupi occupano una specie di zona mitologica nell’immaginazione delle persone e penso che la questione non riguardi certamente cosa il lupo sia ma cosa il lupo rappresenti”, Barney (2021: 20’30”ss).



Fig. 5  
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

proliferazione, fino al 2009, quando gli abbattimenti furono nuovamente autorizzati. Nel 2015, l’anno prima dell’inizio delle riprese di *Redoubt*, nell’Idaho si stimava la presenza di 786 lupi e il limite massimo di uccisioni legali non veniva raggiunto a causa delle difficoltà di tracciare e colpire questi animali (Franks 2019a). Inizialmente, l’intenzione di Barney era quella di girare un documentario sulla reale ricerca e individuazione dei lupi e l’idea di suddividere in sei capitoli (Hunt 1-6) quello che poi è diventato invece un vero e proprio film, risponde alla suggestione di un venditore di attrezzature per la caccia, che gli disse che per rintracciare e localizzare i lupi nella valle sarebbero servite almeno sei giornate. La presenza in natura del lupo, dunque, unita all’immaginario collettivo sull’animale e ai ricordi di Barney legati all’Idaho, ha modellato la struttura del film.

## 5. Iper-visualità predatrice

Il film di Barney si basa su un reciproco inseguimento, o meglio su due azioni distinte: il tracciamento e la cattura dell’altro. Questo “altro” è un predatore che diventa a sua volta preda: il ranger (Barney) dapprima cerca i lupi, ma presto sposta la propria attenzione su Diana e le sue assistenti; queste ultime danno la caccia ai lupi in quanto loro concorrenti, ma poi rivolgono teleobiettivi e armi contro il ranger [Fig. 5]. La fase di cattura, invece, per il ranger avviene



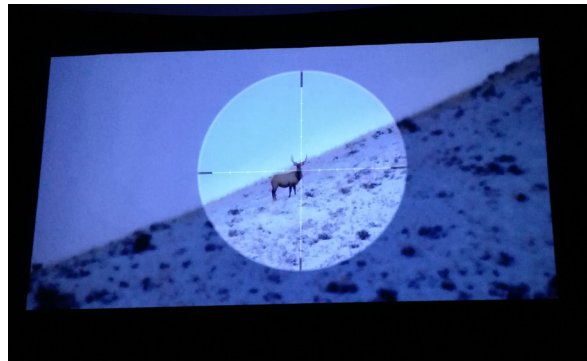


Fig. 6  
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-  
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

simbolicamente tramite il disegno: egli infatti ricrea, su una lastra da incisione, le immagini delle cacciatrici immerse nel paesaggio, colte in *plein air*. Al contrario, per Diana e le sue ninfe l'uccisione della preda appare vitale: un passaggio obbligato.

Questi inseguimenti si basano dunque sugli sguardi incrociati dei personaggi, sullo sfondo del paesaggio impervio e innevato della Sawtooth Range; ma gli sguardi, a loro volta, sono potenziati e supportati dalle tecnologie di visione e si caricano, pertanto, di un carattere di iper-visualità pervasiva. Questa soluzione paradossalmente rafforza la narrazione realistica del film, comprendendo la capacità dell'occhio tecnologico di assistere lo sguardo biologico nel superamento dei propri limiti e quindi di sperimentare l'*empowerment* derivato dalla *machine vision* (Montani 2014; Snyder, Qi 2004; Jain, Kasturi, Schunck 1995) [Fig. 6].

L'incontro del ranger-artista con il gruppo di Diana – e quindi il contatto tra la politica umana del controllo della terra e la sfera del mito, che diventa poi linguaggio visivo nella serie di incisioni – avviene attraverso il monitor di un laptop, grazie alle riprese di una videocamera notturna posizionata nel bosco per monitorare il comportamento dei lupi. Pur nella bassa risoluzione che contraddistingue questo tipo di riprese, lo schermo si comporta come una soglia, in grado di mediare tra l'invisibile e il visibile (Casetti, Somaini 2018).



Figg. 7-8  
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bo-  
chicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

Coerentemente all'impianto narrativo del film, quel che appare sul monitor del ranger è una danza propiziatrice.

In uno di questi rituali inscenati dalle ninfe cacciatrici, il corpo di una di esse viene sollevato dalla compagna e appeso a testa in giù, tramite una fune incardinata a un tronco d'albero carbonizzato. Alzato per i piedi, il corpo viene parzialmente svestito dagli indumenti, con chiaro riferimento metaforico alla carne decorticata, reso ancor più evidente dal risvolto della giacca che rivela al suo interno una fodera rosso sangue e che lascia nudo e parzialmente esposto alla vista l'addome della vergine [Fig. 7]. Questa scena ricalca l'iconografica moderna del Marsia torturato a testa in giù, inaugurata da Tiziano e reiterata da Giuseppe de Ribeira nel suo *Apollo e Marsia* del 1637, conservato al Museo Nazionale di Capodimonte [LINK <http://www>.

iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/immagini/71-apollo-e-marsia/]. In una successiva sequenza del film, colpito e ucciso finalmente il lupo (grazie a un tiro di precisione sparato da grande distanza da Diana con l'aiuto di un potente mirino) si compie il rito dello scuoiamento dell'animale con l'utilizzo del coltello. Il corpo del lupo giace privo di pelle, sanguinolento, appeso a un albero. Pressoché irriconoscibile, divenuto altro da sé, quel che resta del lupo ricorda drammaticamente la volpe scuoiata ma anche le sagome animali per la tassidermia impiegate da Nauman in *Carousel* [Fig. 8].

Barney cita ancora qui, benché marginalmente rispetto al precedente ciclo *Cremaster* (1994-2002), la mitologia dionisiaca, in cui l'ibridazione animale sembra manifestarsi come risultato di uno sconfinamento (Colombi, Fusillo 2013). Il riferimento alla punizione di Marsia identifica il rito della caccia e l'uccisione dell'animale predatore come un'operazione di ristabilimento dell'ordine divino e naturale da parte del dio, che nel mito recuperato da Ovidio (fonte dichiarata da Barney per *Redoubt*) vede Diana trasformare in cervo Atteone (a sua volta un cacciatore che diventa preda) per punirne la colpa: un peccato di sguardo.

Le tecnologie di visione si insinuano nella costruzione del film per sostenere e rafforzare il dramma e la narrazione. Un primo elemento può essere individuato nell'uso del drone (mai impiegato da Barney prima di allora), che inizialmente viene utilizzato per integrare le riprese a terra nei repentini movimenti di macchina, necessari per far fronte ai rapidi cambi di luce e di meteo e resi difficoltosi dalla neve alta. All'artista, tuttavia, il punto di vista del drone interessa anche per "catturare una prospettiva predatoria che Barney sentiva rinforzare i temi della caccia e della sorveglianza" (Franks 2019a: 15). Per un verso, quindi, la tecnologia di visione del drone consente un inedito e più rapido spostamento di sguardo soverchiante la valle, coerentemente con una certa vocazione "geografica" dello sviluppo del controllo aereo remoto (Costantini, Malavasi 2016). Per un altro verso, l'occhio del drone partecipa al reciproco inseguimento di sguardi predatori all'interno della sceneggiatura, con la differenza che esso ingaggia lo sguardo dello spettatore, che diventa così un



Fig. 9  
Still frame da Matthew Barney, *Redoubt*, USA 2019, 134 min. Ph. Luca Bochicchio 2019 (Yale Art Gallery, New Haven, CT).

personaggio in qualche modo esterno al film, che viene coinvolto nel monitoraggio del paesaggio e soprattutto negli sviluppi della caccia. Barney utilizza quindi il drone artisticamente come metafora del suo uso funzionale, brutale e reale nei campi di battaglia dislocati in tutto il mondo.

Un frame del film, in particolare, mostra da un'altezza piuttosto elevata una porzione di bosco con la neve ancora macchiata di sangue: il drone si sofferma sul punto esatto in cui la preda è stata raggiunta e smembrata. Quel che resta dell'animale ucciso ci viene mostrato da una distanza di sicurezza tipica della visione dal drone, distanza "morale" oltre che fisica (Neve 2015: 4). Tuttavia, il drone ci costringe a scrutare gli effetti dell'uccisione appena avvenuta, come accade nella guerra contemporanea, in cui "le procedure operative spesso richiedono che il pilota del drone rimanga all'interno della cabina di pilotaggio per monitorare le conseguenze e confermare le vittime. Pertanto, il pilota del drone è reso voyeur" (ivi: 5). In altri studi, questo sguardo esterno e disincarnato da parte del drone o comunque della camera remota è stato definito significativamente "l'occhio di dio" (Grayson, Mawdsley 2018).

Sul vero e proprio occhio del dio indugia spesso la camera del regista. Diana, infatti, impegnata nella caccia nel bosco, scruta il paesaggio e individua le prede attraverso i teleobiettivi di fucili di precisione, oggetto di ripresa insistente da parte del regista. Per il ruolo della

dea, Barney ha optato nel casting per un'attrice che infondesse realismo alla narrazione: Anette Wachter (Diana) è infatti la nota vincitrice (per ben tre volte) del campionato americano della National Rifle Association nel *long-range*, ovvero il tiro al bersaglio con fucile da lunga distanza [Fig. 9]. È inoltre decisamente più nota al pubblico come “gun blogger” che non come attrice. La Wachter è stata scelta non soltanto per la sua formidabile mira ma anche per la credibilità che la sua dimestichezza con le armi da fuoco trasmette al pubblico. Ancora una volta, come per il coltello nel caso di Nauman, l'abilità tecnica e artigianale torna preponderante nella questione dell'arma da caccia. Nella sua tenda da campo, infatti, Diana-Wachter è impegnata nella preparazione dei proiettili e maneggia la polvere da sparo, i bossoli dorati, i mirini e i caricatori, con una perizia e una cura naturali (e che ricordano la decisa delicatezza di George mentre maneggia il coltello sulla pelle della volpe).

Nel film, la visione attraverso obiettivi telescopici si alterna a quella con visori notturni a raggi infrarossi, che restituiscono le tipiche immagini luminescenti verdi. Questa tecnologia, nata e sviluppata per scopi militari (Thorton 2015), ha trovato applicazioni minori anche nell'osservazione della fauna selvatica (King, King 1994). Lo sviluppo dei visori notturni negli scenari di guerra ha avuto nei limiti biologici della vista umana il fattore scatenante, tuttavia, proprio tale limite viene superato grazie alla protesi bio-tecnologica, che in virtù dell'ergonomia di dispositivi sempre più pervasivi consente all'essere umano di acquisire profondità di visione anche nella notte (Neve 2015). Questa progressiva conoscenza del dato reale invisibile si è sviluppata in modo simbiotico alla ricerca del nemico, l'equivalente della preda animale nella dinamica di caccia; pertanto, le coordinate spaziali e motorie dei dispositivi ottici, col tempo sempre più precise, sono orientate a scopi di individuazione, inseguimento, uccisione o cattura del bersaglio. Questo fa sì che il tipico colore verde e la luminosità innaturale delle immagini infrarosse o termiche vengano oggi associate ai sistemi di sorveglianza e a una tensione drammatica (Pierotti, Ronetti 2018).

Durante le guerre pre-novecentesche, l'arrivo della notte significava di fatto la sospensione della battaglia, fino al sopraggiungere dell'alba.



Fig. 10  
Still-frame da video amatoriale di caccia notturna.

Al contrario, la notte è sempre stata il regno degli animali predatori, che iniziano la caccia con il calare delle tenebre, in virtù di una capacità di sguardo che consente loro di individuare le prede nell'oscurità. Il fatto che *Redoubt* racconti una grande azione incrociata di caccia, riconduce tutto quel che attiene lo sguardo, compresi quindi i tracciamenti, gli appostamenti e il monitoraggio con l'uso di dispositivi di iper-visione, alla sfera animale. Uomini-ranger, divinità dei boschi, droni, lupi e cervi, vivono nella caccia e nella danza il confronto reciproco quotidiano, basato sulla sfida dello sguardo.<sup>13</sup> Diana può competere con i lupi grazie ai dispositivi di implementazione della vista – videocamere notturne, visori infrarossi, obiettivi telescopici – fino a vincere la propria battaglia: il lupo viene ucciso e scuoiato, il ranger viene tracciato e il proiettile colpisce la sua lastra da disegno.

## 6. Oltre la caccia: conclusione

Quanto fin qui analizzato delle opere *Hanging Carousel* (George *Skins a Fox*) e *Redoubt* non riguarda solo la sfera simbolica e artistica dell'espressione umana. La realtà quotidiana, che già abbiamo visto riversarsi irresistibilmente in diverse frange costruttive dei due lavori, si offre come ambiguo e tragico riflesso nel flusso delle immagini digitali dei più comuni canali di condivisione in rete. Su YouTube esi-

<sup>13</sup> Sulle implicazioni sociali dello sguardo e in particolare sullo sguardo animale, non si può non ricordare il fondamentale John Berger (1980).

ste una fortunatissima categoria di video (diversi milioni di visualizzazioni) che documentano l'uccisione notturna di decine di animali selvatici. Gli autori sono agricoltori nordamericani che impiegano fucili di precisione dotati di visori a raggi infrarossi e termo-scanner [Fig. 10], per individuare e colpire nelle tenebre i predatori che minacciano i loro allevamenti. Ad attuare queste mattanze periodiche (si arriva a eliminare quasi un centinaio di bestie per notte) sono soprattutto allevatori nordamericani (del Texas, dell'Arizona, del South Dakota e così via) e l'obiettivo principale della loro caccia notturna è il coyote, anche se talvolta seguono il lupo, il maiale selvatico e, in casi più rari, la lince rossa.

Al di là della brutalità della visione della morte istantanea di bestie ignare del pericolo, questi video raccolgono il plauso e l'approvazione della larga maggioranza dei commenti postati come reazione dagli utenti del web. I visori telescopici notturni permettono di annullare la distanza tra lo spettatore-voyeur di questi video amatoriali e la fauna selvatica, di cui apprezziamo istintivamente le caratteristiche comportamentali specifiche, prima di assistere al brutale e inatteso abbattimento. Il coyote è il bersaglio indiscusso non solo dei cacciatori ma anche della retorica delle migliaia di commenti di persone esasperate dai continui attacchi di questi predatori alle mandrie e agli animali domestici. In questi accidentali e improbabili film-verità si rovescia il senso comune del documentario naturalistico, che risiederebbe nell'osservazione privilegiata e rispettosa della fauna selvatica nel suo habitat naturale; l'animale predatore diventa invece preda e vittima di un più dotato cacciatore umano, che attende il calare della notte per utilizzare il proprio vantaggio tecnologico a dispetto dei tradizionali e prevedibili sistemi di caccia di coyote e lupo. Questi video e i commenti plaudenti testimoniano una realtà sociale ampiamente diffusa negli Stati Uniti dell'ovest, di cui le opere di Nauman e Barney non solo tengono implicitamente conto ma si rendono in un certo senso testimoni. Chiaramente, quel che interessa ai due artisti non è abbracciare la battaglia contingente degli allevatori del New Mexico o dell'Idaho contro lo sciacallaggio della fauna selvatica ai danni delle mandrie. *Carousel* e *Redoubt* non sono opere politiche in questo senso. Esse, tuttavia, recuperano queste

tensioni sociali – aventi come oggetto di polemica, invettiva e mitologia, animali come il lupo, il coyote, la volpe – e le trasformano, le digeriscono, le elaborano fino a esternalarle su un piano di mediazione estetica e antropologica, che dialoga a un primo livello con l'identità nazionale americana e, nei successivi strati, con un più ampio e universale esistenzialismo.<sup>14</sup>

Quando Nauman concepisce *Carousel*, le forme animali per la tassidermia e la volpe scuoiata da George erano già lì a portata di mano, talmente è diffusa nel New Mexico la cultura dei trofei di caccia. A questa sorta di ossessione per il possesso del simulacro animale, nella mentalità dell'ovest americano si aggiungono precisi corrispettivi di interesse: le armi da fuoco (con le loro pertinenze di abbigliamento, tecnologiche e non) e i coltelli per ingaggiare il confronto. Questa tensione si può sintetizzare richiamando il "complesso del cowboy", un'estensione dei principi morali, spirituali e politici del Manifest Destiny (Marcoci 2018: 131-132).<sup>15</sup>

Al medesimo manifesto sembra riconnettersi Barney, senza esplicitarlo, scegliendo il titolo per il suo film: nella cultura americana il "redoubt" (letteralmente, ridotta) è una fortificazione militare temporanea realizzata per isolarsi completamente dall'esterno, utilizzata per difendere una porzione di terra e, simbolicamente, "una credenza o un modo di vivere che sta sparendo o è minacciato".<sup>16</sup> Barney ricorda l'Idaho centrale come una regione isolata dal resto del paese da aspre montagne, una sorta di "redoubt" che ha vissuto le leggi di tutela del lupo come un attacco ai principi su cui si fondava quella società (il lupo è un nemico, o al limite un concorrente, che va abbattuto o almeno limitato).

14 "Inquietanti mediazioni sulla natura della rappresentazione nazionale che si estendono in questioni di identità personali, [che] si confrontano non soltanto con la violenza o il conflitto ma con più ampie preoccupazioni esistenziali" (Marcoci 2018: 131-132).

15 Il *destino manifesto* è una figura retorica in uso nel discorso pubblico americano già nella prima metà del diciannovesimo secolo. Essa coincide con l'identità degli Stati Uniti d'America delle origini e si basa sulla convinzione che un'espansione geopolitica e imperiale della nazione americana sia inevitabile e scontata.

16 Definizione di *redoubt*, in *Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/redoubt>.

La caccia all'animale sembra svolgere pertanto un ruolo di salvaguardia e autoregolazione per una società americana nata nella sfida quotidiana contro gli elementi, la natura selvaggia e, fatto ben più problematico, le comunità di nativi. L'incomunicabilità con gli indigeni e la colpa originaria della loro deportazione, percepibile ancora oggi nelle numerose riserve della Sawtooth Valley (Barney 2021: 28'00"-28'20") sembrano trovare un capro espiatorio nel lupo e una catarsi nel rito sancito dal sangue della sua uccisione. Analogamente, in New Mexico, i coyote, le volpi, i lupi vengono uccisi e imbalsamati a perpetuo ricordo dell'equilibrio su cui si fonda quella società.<sup>17</sup>

Le opere di Nauman e Barney agiscono poi su un ulteriore aspetto dell'identità americana: dal lavoro artigianale, devoto e meticoloso, dalla foggatura del metallo e del legno, prendono forma coltelli, proiettili e fucili, maneggiati ad arte. Un'arte di cui George Stumpff e Anette Wachter sono maestri nelle loro vite, e che diventa spunto per Nauman e Barney per una configurazione simbolica, rigeneratrice, nel mito riattualizzato e rimediato di Apollo e Marsia e di Diana e Atteone.

---

<sup>17</sup> Da un altro punto di vista anche Joseph Beuys aveva caricato di significato simbolico il coyote, nella celebre performance *I Like America and America Likes Me* del 1974 alle René Block Gallery di New York. Anche quel caso conferma la sovrapposizione dell'animale con l'identità originaria e selvaggia dell'America, cui però Beuys (al contrario di Nauman e della stragrande maggioranza degli abitanti del West) desidera ricongiungersi spiritualmente.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSEN K., BOCHICCHIO, L. (2012), "The Presence of Animals in Contemporary Art as Sign of Cultural Change", in *Forma. Revista d'Humanitats*, 6 (dicembre), pp. 12-23.
- Ead., MARCHESINI R. (2003), *Animal Appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Hybris, Bologna.
- BARNEY M., STRIETMANN P., O'BRIEN M. J., KERTESS K. (1995), *Drawing Restraint 7*, Cantz Verlag, Ostfildern, CH.
- BEARD T. (2018), "Back in the Saddle", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 198-203.
- BENEZRA N. (1994), "Surveying Nauman", in SIMON J. (a cura di) (1994), *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné)*, Walker Art Center, Minneapolis, pp. 13-46.
- BERGER J. (1980), "Why Look at Animals?", in Id., *About Looking*, Writers and Readers, London, pp. 1-26.
- BERNARDINI MARZOLLA P. (a cura di) (1994), *Le Metamorfosi di Ovidio*, Einaudi, Torino.
- COSTANTINI A., MALAVASI L. (2016), "Come in cielo, così in terra: dispositivi, mappe, produzione artistica", in *Cinergie, il cinema e le arti*, 10 (November), pp. 90-101.
- FRANKEL D. (a cura di) (2018), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein.
- FRANKS P. (2019a), "Introduction", in BARNEY M., FRANKS P., HODERMARSKY E. (a cura di), *Matthew Barney: Redoubt*, Yale University Press, New Haven-London, pp. 11-19.
- Ead. (2019b), "An Interview with Matthew Barney", in *Yale University Art Gallery Magazine* (Spring), pp. 16-21.
- GUAGNINI N. (2018), "White Male/Black Balls", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, München-



stein, pp. 144-149.

HUNT R. (1978), *Think Harmony with Horses: An In-Depth Study of the Horse/Man Relationship*, Give-It-A-Go Books, Bruneau.

JAIN R., KASTURI R., SCHUNCK B. J., (1995), *Machine vision*, McGraw-Hill Inc., Atlanta.

KING J. O., KING D. T. (1994), "In My Experience: Use of a Long-Distance Night Vision Device for Wildlife Studies", in *Wildlife Society Bulletin (1973-2006)*, 22:1, pp. 121-125.

LIPPARD L. (1990), *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon Books, New York.

Ead. (1976), *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, Dutton, New York.

LOPEZ B. H. (1978), *Of Wolves and Men*, Simond and Schuster, New York.

MARCOCI R. (2018), "Photography From the Studio To the Moon", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 124-135.

McLEAN I. A. (2013), "Surviving 'The Contemporary': What Indigenous Artists Want, and How To Get It", in *Contemporary Visual Art + Culture Broadsheet*, 42:3, pp. 167-173.

MONTANI P., (2014), *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano.

NEVE F. (2014), "Death from Above: Drones, Visuality and the Politics Of Killing", in *E-International Relations*, 14 (May), pp. 1-8.

NIETZSCHE F. (2004), *La nascita della tragedia*, traduzione di Sossio Giannetta, Adelphi, Milano.

PAPASTERGIADIS N. (a cura di) (2003), *Complex Entanglements: Art, Globalisation and Cultural Difference*, Rivers Oram, London.

SIMON J. (a cura di) (1994), *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné)*, Walker Art Center, Minneapolis.

SNYDER W. E., QI H. (2004), *Machine Vision*, Cambridge University Press, Cambridge.

STORR R. (1994), "Bruce Nauman: Doing What Comes Unnaturally", in *Parachute*, 73 (Winter), pp. 12-16.

THORNTON P. (2015), "The Meaning of Light: Seeing and Being on the Battlefield", in *Cultural Geographies*, 22:4, pp. 567-583.

WAKEFIELD N., KITTY S. (2007), *Matthew Barney: Drawing Restraint Vol. V: 1987-2007*, Buchlandlung Walther König, Köln.

WALSH T. (2018), "Selected Exhibition History", in FRANKEL D. (a cura di), *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, The Museum of Modern Art, New York and The Laurenz Foundation, Schaulager, Münchenstein, pp. 34-105.

#### SITOGRAFIA

BARNEY M. (2021), *In Conversation with Cliff Lauson (senior curator Hayward Gallery, London)*, [https://youtu.be/tN5vbvsZ\\_Ew](https://youtu.be/tN5vbvsZ_Ew) (12 agosto 2022).

Id. (2020), *In Conversation with Heinz Peter Schwerfel*, Kino der Kunst <https://youtu.be/13VhSWNseHo> (12 agosto 2022).

CASSETTI F., SOMAINI A. (2018), "Resolution: Digital Materialities, Thresholds of Visibility", in *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 7:1, pp. 87-103. <https://doi.org/10.25969/mediarep/3441>.

COLOMBI M., FUSILLO M. (2013), "Artaud, Barney, and the Total Work of Art From Avant-Garde to the Posthuman", in *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 15:7, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2392> (12 agosto 2022).

GRAYSON K., MAWDSLEY J. (2018), "Scopic Regimes and the Visual Turn in International Relations: Seeing World Politics Through the Drone", in *European Journal of International Relations*, 25 (July), <https://doi.org/10.1177/1354066118781955> (12 agosto 2022).

PIEROTTI F., RONETTI A. (2018), "Beyond Human Vision: Towards an Archaeology of Infrared Images", in *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 7:1, pp. 185-215, <https://doi.org/10.25969/mediarep/3423>, (12 agosto 2022).

RANGEL J. P. (2013), "Indigenous Perspectives on Contemporary Native Art, Indigenous Perspectives and Representation", [https://digitalrepository.unm.edu/educ\\_llss\\_etds/37](https://digitalrepository.unm.edu/educ_llss_etds/37) (12 agosto 2022).

REMEMBERING THE FUTURE (2016), "Questions About Indigenous Art's Way Forward", in *Canadianart* (8 agosto 2016), <https://canadianart.ca/features/remembering-the-future/> (12 agosto 2022).  
SCHMELZER P. (2017), *How Can Contemporary Art Be More Inclusive of Native Voices?*, Walker Art Center, Minneapolis (Roundtable Discussion, 12 ottobre 2017), <https://walkerart.org/magazine/inclusion-native-american-art-panel-discussion> (12 agosto 2022).