

Da: *Hito Steyerl. The City of Broken Windows*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Vecellio, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2018 - 30 giugno 2019), Skira, Milano 2018, pp. 28-35.

“In difesa dell’immagine povera”

Hito Steyerl

Nel 2009 Hito Steyerl ha pubblicato su “e-flux” un saggio intitolato *In difesa dell’immagine povera*, un testo che è diventato virale su Internet ed è stato oggetto di dibattito tra artisti e teorici di tutto il mondo. È risultato di particolare interesse per chi è alla ricerca di nuovi modi di essere e di agire nell’era digitale, un’epoca in cui le immagini ad alta definizione e la tecnologia necessaria per la loro produzione e diffusione tendono sempre più a escludere e ad aumentare il divario tra chi ha accesso alla tecnologia e chi ne è privo. Il saggio, poeticamente lanciato da Steyerl in forma di pamphlet, era un invito ottimista e radicale a utilizzare la creazione, la trasmissibilità e il flusso delle immagini come risorse di emancipazione anziché come mezzi per favorire la concentrazione del potere.

Torino è la città in cui a metà degli anni sessanta è nata l’Arte povera, un movimento caratterizzato da un radicale rifiuto della rappresentazione, del consumismo, dell’irreale, dell’alienato, a favore del gesto e dei materiali poveri e dell’uso dell’opera d’arte per esprimere una fondamentale percezione fenomenologica del mondo. Nel contesto odierno, la ristampa di questo saggio di Steyerl in occasione della mostra torinese appare dunque particolarmente significativa.

Carolyn Christov-Bakargiev

L’immagine povera è una copia in movimento. La sua qualità è scadente e la risoluzione è inferiore agli standard. Accelerando, si deteriora. È il fantasma di un’immagine, un’anteprima, una miniatura, un’idea errante, un’immagine itinerante distribuita gratuitamente, costretta attraverso connessioni digitali lente, compressa, riprodotta, strappata, remixata, ma anche copiata e incollata in altri canali di distribuzione.

L’immagine povera è uno straccio o uno strappo; un AVI o un JPEG, sottoproletari nella società di classe delle apparenze, schedati e valutati in base alla loro risoluzione. L’immagine povera è caricata, scaricata, condivisa, riformattata e modificata. Trasforma la qualità in accessibilità, il valore espositivo in valore culturale, il film in clip, la contemplazione in distrazione. L’immagine viene liberata dai recessi dei cinema e degli archivi e catapultata nell’incertezza digitale, a scapito della propria sostanza. L’immagine povera tende all’astrazione: è un’idea visiva nel suo stesso divenire.

Rispetto all’originale, l’immagine povera è un bastardo illegittimo di quinta generazione. Ha una genealogia incerta. I nomi dei suoi file sono deliberatamente scritti male. Spesso non tiene conto della tradizione né della cultura nazionale. E, naturalmente, del diritto d’autore.

Viene trasmessa come un richiamo, un’esca, un indicatore o per ricordare il suo precedente sé visivo. Si fa beffe delle promesse della tecnologia digitale. Spesso è degradata al punto da essere

soltanto una forma indistinta e sbrigativa, tanto da far sorgere persino il dubbio di poterla definire immagine. E comunque, soltanto la tecnologia digitale poteva generare un prodotto così fatiscente. Le immagini povere sono i “miserabili dello schermo” contemporanei, gli scarti della produzione audiovisiva, la spazzatura che si riversa sulle coste delle economie digitali. Testimoniano la violenta dislocazione, il trasferimento e lo spostamento delle immagini: la loro accelerazione e il loro movimento all’interno dei circoli viziosi del capitalismo audiovisivo. Le immagini povere vengono trascinate in giro per il mondo come merci o come i loro simulacri, come regali o ricompense. Diffondono piacere o minacce di morte, teorie complottiste o bootleg, ribellione o stordimento. Le immagini povere mostrano il raro, l’ovvio e l’incredibile – sempre che riusciamo ancora a distinguerli.

Basse risoluzioni

In uno dei film di Woody Allen il protagonista è fuori fuoco.¹ Non è un problema tecnico, ma una specie di malattia che è capitata al personaggio: la sua immagine è continuamente sfocata. E dato che si tratta di un attore, questa situazione gli impedisce di trovare lavoro. La sua mancanza di definizione si trasforma in un problema concreto. Essere a fuoco coincide con uno status sociale, una posizione di agiatezza e privilegio, mentre essere fuori fuoco abbassa il valore in termini di immagine. La contemporanea gerarchia delle immagini non si basa soltanto sulla nitidezza, ma anche e soprattutto sulla risoluzione. Basta osservare un qualsiasi negozio di elettronica e questo sistema, descritto da Harun Farocki in un’importante intervista del 2007, risulta subito evidente.²

Nella società di classe delle immagini, il cinema assume il ruolo di *flagship store*. Nei *flagship stores* i prodotti di alta gamma sono commercializzati in un ambiente di alta gamma. I derivati più accessibili delle stesse immagini circolano invece sotto forma di DVD, di programmi televisivi, oppure online come immagini povere.

Ovviamente un’immagine ad alta risoluzione appare più brillante e impressionante, più mimetica e magica, più spaventosa e seducente rispetto a una povera. È più “ricca”, per così dire. Ora, anche i formati consumer si stanno sempre più adattando ai gusti di cineasti ed esteti, per i quali la pellicola 35 mm era l’unica a garantire una qualità impeccabile. L’insistenza sulla pellicola analogica come unico mezzo degno di nota dal punto di vista visivo riecheggiava nei discorsi sul cinema, quasi a prescindere dal loro taglio ideologico.

Non aveva alcuna importanza che quelle produzioni cinematografiche di alto livello fossero (e siano tuttora) saldamente ancorate a sistemi culturali nazionali, a case di produzione capitaliste, al culto del genio per lo più maschile e della versione originale, e quindi fossero spesso conservatrici nella loro essenza più profonda. La risoluzione è stata feticizzata come se la sua mancanza equivalesse alla castrazione dell’autore. Il culto del calibro della pellicola è prevalso persino nella produzione cinematografica indipendente. L’immagine ricca ha fissato un proprio sistema di gerarchie, e le nuove tecnologie offrono possibilità sempre più numerose di degradarlo in modo creativo.

Resurrezione (sotto forma di immagini povere)

L’ossessione per le immagini ricche ha avuto anche conseguenze più gravi. In una recente conferenza sul film-saggio, un oratore ha rifiutato di mostrare alcune clip tratte da un’opera di Humphrey Jennings perché non poteva usare uno strumento di proiezione adeguato. Anche se aveva a disposizione un lettore DVD e un videoproiettore assolutamente standard, il pubblico non ha potuto così assistere alla proiezione delle immagini di Jennings.

In questo caso l’invisibilità dell’immagine è stata più o meno volontaria e basata su presupposti estetici. Ma ha un equivalente molto più generale, basato sulle conseguenze delle politiche neoliberiste. Venti o addirittura trent’anni fa, la ristrutturazione neoliberista della produzione dei

media iniziò lentamente a oscurare l'immaginario non commerciale, al punto che il cinema sperimentale e documentario divenne quasi invisibile. Continuare a far circolare quel genere di film nelle sale cinematografiche iniziò ad avere costi proibitivi, e trasmetterli in televisione era impossibile perché erano ritenuti troppo di nicchia. Così sono lentamente scomparsi dai cinema, ma anche dalla sfera pubblica in generale. Film-saggio e film sperimentali sono rimasti per la maggior parte inediti, salvo rare proiezioni nei musei del cinema delle grandi metropoli o nei cineclub, dove venivano presentati nella loro risoluzione originale per poi scomparire nuovamente nell'oscurità degli archivi.

Questo cambiamento era naturalmente legato alla radicalizzazione neoliberista del concetto di cultura come merce, alla commercializzazione del cinema, alla sua dispersione nelle multisale e all'emarginazione delle produzioni indipendenti. Era anche collegato alla ristrutturazione dell'industria dei media a livello globale e alla creazione, in alcuni paesi o territori, di monopoli sull'audiovisivo. In questo modo, il materiale visivo ribelle o anticonformista sparì dalla superficie e si rintanò in un sottosuolo di archivi e collezioni alternative, tenute in vita solo da una rete di organizzazioni e individui impegnati, che si scambiavano copie pirata su VHS. Gli originali erano nastri estremamente rari: passati di mano in mano all'interno di cerchie di amici e colleghi. Con la possibilità di trasmettere video in streaming online, questo stato di cose ha cominciato a cambiare radicalmente. Un numero sempre crescente di materiali rari è riapparso su piattaforme accessibili al pubblico – alcune curate con scrupolo (UbuWeb), altre formate semplicemente da montagne di materiale (YouTube).

Attualmente sono disponibili online almeno venti file torrent dei film-saggio di Chris Marker. Chiunque voglia organizzarsi una retrospettiva può farlo. Tuttavia l'economia delle immagini povere va al di là del semplice download: si possono conservare i file, guardarli di nuovo, persino rielaborarli o migliorarli se lo si ritiene opportuno. E i risultati vengono messi in circolazione. Su piattaforme P2P semisegrete ci si scambia video sfocati di capolavori quasi dimenticati in formato AVI. Su YouTube vengono trasmessi video clandestini realizzati con i telefoni cellulari che escono di straforo dai musei. Si barattano i DVD delle copie personali degli artisti.³ Molte opere d'avanguardia, documentarie e non commerciali resuscitano sotto forma di immagini povere. Che lo vogliano o meno.

Privatizzazione e pirateria

Che le rare copie di opere militanti o sperimentali o di classici del cinema e della video arte riappaiano come immagini povere è significativo anche a un altro livello. La loro situazione rivela molto più del contenuto o dell'aspetto delle immagini stesse: rivela anche le condizioni della loro emarginazione, la costellazione di forze sociali che hanno portato alla loro circolazione online come immagini povere.⁴ Queste ultime sono povere perché non viene loro attribuito alcun valore all'interno della società di classe delle immagini: lo status di illecite o deteriorate le dispensa dal dover sottostare ai suoi criteri. La mancanza di risoluzione ne attesta l'appropriazione e il dislocamento.⁵

Ovviamente questa situazione non dipende soltanto dalla ristrutturazione neoliberista della produzione dei media e della tecnologia digitale, ma anche dal riassetto post-socialista e post-coloniale degli stati nazionali, delle loro culture e dei loro archivi. Mentre alcuni stati nazionali vengono demoliti o vanno in pezzi, si inventano nuove culture e tradizioni e si creano nuove storie. Questo ovviamente influisce anche sugli archivi cinematografici: in molti casi, ricchi patrimoni di pellicole rimangono privi del quadro di sostegno della cultura nazionale. Una volta, parlando di un museo del cinema a Sarajevo, ho fatto notare che l'archivio nazionale può rinascere a nuova vita sotto forma di noleggio video.⁶ Le copie pirata fuoriescono da tali archivi attraverso una

privatizzazione disorganizzata. D'altro canto persino la British Library vende i suoi contenuti online a prezzi astronomici.

Come ha notato Kodwo Eshun, le immagini povere circolano in parte nel vuoto lasciato dalle istituzioni cinematografiche statali, per le quali ai nostri giorni è troppo gravoso ospitare archivi di 16/35mm o mantenere qualsiasi tipo di infrastruttura per la distribuzione.⁷ Da questo punto di vista, l'immagine povera rivela il declino e il degrado del film-saggio, o meglio, di qualsiasi cinema sperimentale e non commerciale, la cui esistenza in molti luoghi era stata resa possibile dal fatto che la produzione di cultura era considerata un dovere dello stato. A poco a poco la produzione privatizzata è diventata più importante di quella controllata o sponsorizzata dallo stato. Eppure, d'altra parte, anche la dilagante privatizzazione dei contenuti intellettuali, insieme al marketing online e alla mercificazione, permette la pirateria e l'appropriazione, dando luogo alla circolazione delle immagini povere.

Cinema imperfetto

La comparsa delle immagini povere riporta alla mente uno dei classici manifesti del Terzo Cinema, il saggio *Per un cinema imperfetto*, scritto a Cuba da Julio García Espinosa alla fine degli anni sessanta.⁸ Espinosa è un sostenitore del cinema imperfetto perché, cito letteralmente, “oggi come oggi un cinema perfetto – riuscito tecnicamente e artisticamente – è quasi sempre un cinema reazionario”. Invece il cinema imperfetto cerca di superare le divisioni del lavoro nella società di classe. Unisce l'arte alla vita e alla scienza, sfumando la distinzione fra consumatore e produttore, fra pubblico e autore. Ribadisce la propria imperfezione, è popolare ma non consumistico, impegnato senza diventare burocratico. Nel suo manifesto, Espinosa riflette anche sulle promesse dei nuovi media. Egli prevede chiaramente che lo sviluppo della tecnologia video metterà a repentaglio la posizione elitaria dei cineasti tradizionali e permetterà una sorta di produzione cinematografica di massa: un'arte del popolo. Come l'economia delle immagini povere, anche il cinema imperfetto riduce le distinzioni fra autore e pubblico e fonde arte e vita. Soprattutto, il suo valore visivo è decisamente compromesso: sfocato, amatoriale e zeppo di alterazioni.

In qualche modo, l'economia delle immagini povere corrisponde alla descrizione del cinema imperfetto, mentre quest'ultima rappresenta piuttosto il concetto di cinema come *flagship store*. Ma il cinema contemporaneo, reale e imperfetto, è anche molto più ambivalente ed emotivo di quanto Espinosa aveva previsto.

Da un lato, con la sua immediata possibilità di distribuzione a livello globale e la sua etica del remix e dell'appropriazione, l'economia delle immagini povere consente la partecipazione di un numero di produttori molto più ampio di quanto sia mai accaduto. Tuttavia ciò non significa che queste opportunità siano utilizzate solo per finalità progressiste. Incitamento all'odio, spam e altra spazzatura si fanno strada anche attraverso le connessioni digitali. Inoltre la comunicazione digitale è diventata uno dei mercati più contesi: si tratta infatti di una zona che è stata a lungo oggetto di un'accumulazione originaria tuttora in corso e di tentativi massicci (e, in certa misura, riusciti) di privatizzazione.

Le reti in cui circolano immagini povere costituiscono quindi sia una piattaforma per un nuovo fragile interesse comune, sia un campo di battaglia per gli interessi commerciali e nazionali. Contengono materiale sperimentale e artistico, ma anche incredibili quantità di porno e paranoie. Il territorio delle immagini povere permette l'accesso alle immagini escluse, ma è anche invaso dalle più avanzate tecniche di mercificazione. Consentendo la partecipazione attiva degli utenti alla creazione e alla distribuzione dei contenuti, li coinvolge anche nella produzione. Gli utenti diventano redattori, critici, traduttori e (co)autori di immagini povere.

Le immagini povere sono quindi immagini popolari, che possono essere realizzate e viste da molti.

Esprimono tutte le contraddizioni della massa contemporanea: il suo opportunismo, il narcisismo, il desiderio di autonomia e di creazione, l'incapacità di concentrarsi e di prendere decisioni, la costante disponibilità alla trasgressione e contemporaneamente alla sottomissione.⁹ Nel complesso, le immagini povere offrono un'istantanea della condizione emotiva della massa: la sua nevrosi, la paranoia e la paura, così come il desiderio di intensità, divertimento e distrazione. La condizione delle immagini ci parla non solo di innumerevoli trasferimenti e cambi di formati, ma anche dell'enorme numero di persone che si sono prese la briga di convertirle più e più volte, di aggiungere sottotitoli, di rielaborarle o di caricarle. Alla luce di quanto detto, forse bisognerebbe ridefinire il valore dell'immagine o, più precisamente, considerare un nuovo punto di vista. Oltre alla risoluzione e al valore di scambio, si potrebbero immaginare altri parametri di valutazione definiti da velocità, intensità e diffusione. Le immagini povere sono povere perché sono molto compresse e viaggiano velocemente. Perdono materia e guadagnano velocità. Esprimono tuttavia anche una condizione di smaterializzazione, che condividono non solo con l'eredità dell'arte concettuale ma anche – e soprattutto – con le modalità contemporanee di produzione semiotica.¹⁰ La svolta semiotica del capitale, descritta da Félix Guattari,¹¹ gioca a favore della creazione e diffusione di pacchetti di dati compressi e flessibili che possono essere integrati in combinazioni e sequenze sempre nuove.¹²

Questo appiattimento del contenuto visivo – la progressiva concettualizzazione delle immagini – le posiziona nell'ambito di una svolta informativa generale, all'interno di economie della conoscenza che strappano le immagini e le loro didascalie dal proprio contesto per inserirle nel turbinio della deterritorializzazione capitalista permanente.¹³ La storia dell'arte concettuale descrive la smaterializzazione dell'oggetto d'arte come un atto di resistenza contro il valore feticistico della visibilità. Poi però, l'oggetto d'arte smaterializzato si rivela perfettamente adatto alla semiotizzazione del capitale, e quindi alla svolta concettuale del capitalismo.¹⁴ In un certo senso, l'immagine povera è soggetta a una tensione simile. Da un lato opera contro il valore feticistico dell'alta risoluzione; dall'altro proprio per questo finisce per essere perfettamente integrata in un capitalismo dell'informazione che fa leva sulla ridotta capacità di attenzione, sull'impressione più che sull'immersione, sull'intensità più che sulla contemplazione, sulle anteprime più che sulle proiezioni.

Compagno, qual è il tuo legame visivo oggi?

Allo stesso tempo, però, si verifica paradossalmente il fenomeno opposto. La circolazione di immagini povere crea un circuito che soddisfa le ambizioni originali del cinema militante e (in parte) di quello saggistico e sperimentale: crea un'economia delle immagini alternativa, un cinema imperfetto che esiste sia all'interno che all'esterno e al di sotto dei flussi dei media commerciali. Nell'era del file-sharing, i contenuti emarginati sono di nuovo in circolazione e riconnettono un pubblico mondiale disperso.

L'immagine povera costruisce reti globali anonime proprio mentre crea una storia condivisa. Viaggiando stabilisce alleanze, provoca traduzioni corrette o errate, crea nuovi pubblici, apre dibattiti. Perdendo sostanza visiva, recupera parte della sua forza politica e crea intorno ad essa una nuova aura. Quest'aura non si basa più sulla permanenza dell'"originale", ma sulla caducità della copia. Non è più ancorata a una sfera pubblica classica, mediata e supportata dalla cornice dello stato nazionale o della corporazione, ma galleggia sulla superficie di raccolte di dati temporanee e incerte.¹⁵ Allontanandosi dai recessi del cinema, viene proiettata su schermi nuovi ed effimeri, cuciti insieme dai desideri di un pubblico disperso.

La circolazione di immagini povere crea quindi "legami visivi", come li ha definiti una volta Dziga Vertov.¹⁶ Il "legame visivo" secondo Vertov doveva collegare tra loro i lavoratori di tutto il

mondo:¹⁷ immaginava una sorta di linguaggio comunista, visivo e primigenio che potesse non solo informare e intrattenere, ma anche organizzare gli spettatori. In un certo senso il suo sogno si è avverato, anche se per lo più in un regime di capitalismo dell'informazione globale in cui i fruitori sono legati fra loro, quasi fisicamente, dall'eccitazione reciproca, dalla sintonia emotiva e da una condizione d'ansia. Ma esistono anche la circolazione e la produzione di immagini povere basate sulle videocamere dei telefoni cellulari, sui computer di casa e su forme di distribuzione non convenzionali. Le connessioni ottiche – montaggio collettivo, condivisione di file o circuiti di distribuzione di base – rivelano collegamenti erratici e casuali fra i produttori di tutto il mondo, che al tempo stesso formano anche il pubblico disperso.

La circolazione di immagini povere alimenta sia le catene di montaggio dei media capitalisti sia le economie audiovisive alternative. Oltre a molta confusione e sbalordimento, può anche creare movimenti intellettuali e affettivi dirompenti. La circolazione di immagini povere apre così un altro capitolo della genealogia storica dei circuiti informativi anticonformisti: i “legami visivi” di Vertov, le pedagogie internazionaliste della classe operaia descritte da Peter Weiss in *Die Ästhetik des Widerstands* (L'estetica della resistenza), i circuiti del Terzo Cinema e del tricontinentalismo, quelli del cinema e del pensiero non allineati. Così l'immagine povera – ambivalente per quanto le consente il suo status – trova spazio nella genia degli opuscoli ciclostilati, dei film cine-train agit-prop, delle video riviste underground e di altri materiali anticonformisti, che spesso utilizzavano materiali poveri dal punto di vista estetico. Inoltre, riattualizza molte delle idee storicamente associate a questi circuiti, tra cui quella di Vertov del legame visivo.

Immaginate un tizio del passato, con un basco in testa, che vi chiede: “Compagno, qual è il tuo legame visivo oggi?” Potreste rispondere: è questo legame con il presente.

Adesso!

L'immagine povera incarna la seconda vita di molti antichi capolavori del cinema e della video arte. È stata espulsa da quel paradiso tutelato che a quanto pare è stato un tempo il cinema. Cacciate dall'arena protetta e spesso protezionista della cultura nazionale, scartate dalla circolazione commerciale, quelle opere sono diventate viaggiatori in una terra di nessuno digitale, hanno cambiato continuamente risoluzione e formato, velocità e media, e a volte lungo il percorso hanno perduto persino nomi e crediti.

Ora molte di queste opere sono tornate fra noi – come immagini povere, certo. Naturalmente si potrebbe sostenere che non sono le opere reali, ma allora qualcuno mi dica quali sarebbero queste opere reali.

L'immagine povera non ha più nulla a che fare con l'opera reale, con l'originale iniziale. Ha a che fare invece con le proprie condizioni reali di esistenza: movimento a sciame, dispersione digitale, temporalità fratturate e flessibili. Ha a che fare con la ribellione e l'appropriazione, ma anche con il conformismo e lo sfruttamento.

In breve: ha a che fare con la realtà.

© 2009 e-flux and the author

Publicato in “e-flux journal”, n. 10, novembre 2009. Una versione precedente di questo testo è stata improvvisata in una risposta durante la conferenza *Essayfilm-Ästhetik und Aktualität*, organizzata nel 2007 a Lüneburg (Germania) da Thomas Tode e Sven Kramer. Il testo ha beneficiato enormemente delle osservazioni e dei commenti di Kodwo Eshun, *guest editor* della rivista “Third Text”, che ha commissionato una versione più lunga per un numero di “Third Text” del 2010 su Chris Marker e il Terzo Cinema (con la collaborazione di Ros Grey). Un'altra ispirazione sostanziale per questo testo è stata la mostra *Dispersion* all'ICA di Londra (curata da Polly Staple nel 2008), che comprendeva una brillante

selezione di materiali esplicativi a cura di Staple e Richard Birkett. Il testo ha tratto grande beneficio anche dal lavoro editoriale di Brian Kuan Wood.

¹ *Harry a pezzi*, regia di Woody Allen (1997).

² *Wer Gemälde wirklich sehen will, geht ja schließlich auch ins Museum*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 14 giugno 2007. Conversazione tra Harun Farocki e Alexander Horwath.

³ L’eccellente testo di Sven Lütticken intitolato *Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images*, e pubblicato sul n. 8 di “e-flux journal” nel maggio 2009, mi ha fatto pensare a questo aspetto delle immagini povere.

⁴ Ringrazio Kodwo Eshun per averlo sottolineato.

⁵ Naturalmente in alcuni casi le immagini a bassa risoluzione compaiono anche sui media mainstream (soprattutto nelle news), dove sono associate all’urgenza, all’immediatezza e alla catastrofe, e sono estremamente preziose. Cfr. H. Steyerl, *Documentary Uncertainty*, in “A Prior Magazine”, n. 15, Gand, giugno 2007.

⁶ H. Steyerl, *Politics of the Archive: Translations in Film*, in “Transversal”, Vienna, marzo 2008.

⁷ Dalla corrispondenza via e-mail con l’autore.

⁸ J. García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, 1969, p. 17 (“Hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario”).

⁹ Cfr. Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, MIT Press, Cambridge MA 2004.

¹⁰ Cfr. A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge MA 2003.

¹¹ Cfr. F. Guattari, *Capital as the Integral of Power Formations*, in *Soft Subversions, Semiotext(e)*, New York 1996, p. 202.

¹² Tutte queste idee sono discusse in modo approfondito in un eccellente testo di Simon Sheikh, *Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research*, in “Art & Research 2”, n. 2, primavera 2009.

¹³ Cfr. anche A. Sekula, *Reading an Archive: Photography between Labour and Capital*, in *Visual Culture: The Reader*, a cura di S. Hall e J. Evans, Routledge, London & New York 1999, pp. 181-192.

¹⁴ Cfr. A. Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, MIT Press, Cambridge (MA) 2003.

¹⁵ D. Vertov, *Kinopravda and Radiopravda*, in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, a cura di A. Michelson, University of California Press, Berkeley 1995, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷ Almeno dal punto di vista dell’illusione nostalgica.