



SYLVA.  
CITTÀ, NATURE,  
AVAMPOSTI



A CURA DI  
SARA MARINI  
VINCENZO MOSCHETTI



SYLVA. CITTÀ, NATURE, AVAMPOSTI  
a cura di Sara Marini e Vincenzo Moschetti

Il volume raccoglie ricerche e riflessioni in parte presentate e anticipate nel seminario omonimo, organizzato dall'unità di ricerca dell'Università luav di Venezia, che si è tenuto il 13 novembre 2020.

EDITORE

Mimesis Edizioni  
Via Monfalcone, 17/19  
20099 Sesto San Giovanni  
Milano – Italia  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

PRIMA EDIZIONE  
dicembre 2021

ISBN  
9788857585055

DOI  
10.7413/1234-1234007

STAMPA  
Finito di stampare nel mese di dicembre 2021  
da Digital Team – Fano (PU)

CARATTERI TIPOGRAFICI  
Union, Radim Peško, 2006  
JJannon, François Rappo, 2019

LAYOUT GRAFICO  
bruno, Venezia

IMPAGINAZIONE  
Vincenzo Moschetti

© 2021 Mimesis Edizioni  
Immagini, elaborazioni grafiche e testi  
© Gli Autori

Il presente volume è stato realizzato con  
Fondi Mur-Prin 2020-2021.  
Il libro è disponibile anche in accesso aperto.

COLLANA SYLVA  
Progetto dell'Unità di ricerca dell'Università  
luav di Venezia nell'ambito del PRIN «SYLVA.  
Ripensare la "selva". Verso una nuova alleanza  
tra biologico e artefatto, natura e società,  
selvatichezza e umanità». Call 2017, SH2. Unità  
di ricerca: Università degli Studi di Roma Tre  
(coordinamento), Università luav di Venezia,  
Università degli Studi di Genova, Università  
degli Studi di Padova.

DIRETTA DA

Sara Marini  
*Università luav di Venezia*

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Bertagna  
*Università degli Studi di Genova*  
Malvina Borgherini  
*Università luav di Venezia*  
Marco Brocca  
*Università del Salento*  
Fulvio Cortese  
*Università degli Studi di Trento*  
Massimiliano Giberti  
*Università degli Studi di Genova*  
Stamatina Kousidi  
*Politecnico di Milano*  
Luigi Latini  
*Università luav di Venezia*  
Jacopo Leveratto  
*Politecnico di Milano*  
Mario Lupano  
*Università luav di Venezia*  
Micol Roversi Monaco  
*Università luav di Venezia*  
Valerio Paolo Mosco  
*Università luav di Venezia*  
Giuseppe Piperata  
*Università luav di Venezia*  
Alessandro Rocca  
*Politecnico di Milano*

Σ     I  
Y     U  
L     U  
V     A  
Δ     V

SYLVA.  
CITTÀ, NATURE,  
AVAMPOSTI

8—26      IL RITORNO DELLA SELVA  
SARA MARINI

## LA SELVA COME RISPOSTA

28—41      LO STILE NATURALE  
ALESSANDRO ROCCA

42—52      VIVERE NELLA SELVA:  
ABITARE SENZA ADDOMESTICARE  
JACOPO LEVERATTO

## LO STATO DI NATURA

54—67      IL DIRITTO SELVAGGIO:  
UN'INTRODUZIONE  
FULVIO CORTESE

68—73      STATO AMMINISTRATIVO E  
IL PARADIGMA DELLA SELVA  
GIUSEPPE PIPERATA

74—93      LA SELVA NELLA CITTÀ: STATO  
DELL'ARTE E PANORAMA GIURIDICO  
MARCO BROCCA

94—102      IL PATRIMONIO FORESTALE COME  
“BENE COMUNE”  
GABRIELE TORELLI

## NELLA SELVA

- 104 — 117      UN AVAMPOSTO: LA “CASA ALBERO”  
DI GIUSEPPE PERUGINI  
VINCENZO MOSCHETTI
- 118 — 137      “IL RACCOLTO DELL’OCCHIO  
SILENTE”. NELLE STANZE SELVATICHE  
DI CEDRIC PRICE  
GIORGIA AQUILAR
- 138 — 147      ARCIPELAGHI BANDITI.  
LA SALVIFICA SELVA DELLE ENCLAVE  
ANDREA PASTORELLO
- 148 — 159      LA SELVA, SPAZIO SICURO  
BEATRICE BALDUCCI
- 160 — 171      *DOMUS SYLVA*: ABITARE OSCURO.  
CASE NELL’OMBRA  
GIOVANNI CARLI
- 172 — 185      ARCHE NELLA SELVA. RIFONDAZIONI  
ALBERTO PETRACCHIN
- 186 — 197      LA SELVA COME INFRASTRUTTURA.  
STRATEGIE PER LA COSTRUZIONE DI  
NUOVE ALLEANZE  
CHIARA PRADEL
- 198 — 215      CONTROFIGURE.  
LO SPECCHIO-GIUNGLA DI JUAN  
DOWNEY  
LORENZO LAZZARI

- 216—231 METABOLISMI SELVAGGI.  
I DOMEBOOK E LE RICETTE PER  
COABITARE LA WILDERNESS  
FRANCESCA ZANOTTO
- 232—245 LA SELVA COME METODO.  
DUE CASE DI VITTORIO GIORGINI  
ELISA MONACI
- 246—257 A PLACE IN THE WILDERNESS,  
WILDERNESS IN PLACE  
STAMATINA KOUSIDI
- 260—268 BIBLIOGRAFIE
- 270—271 BIOGRAFIE



CONTROFIGURE.  
LO SPECCHIO-  
GIUNGLA DI JUAN  
DOWNEY

LORENZO LAZZARI

Due giovani yanomami mi accompagnarono a piedi attraverso la giungla [...]. L'indigeno capofila si era allontanato e per un po' non siamo stati in grado di vederlo. Mi ha sorpreso sbucando all'improvviso dalla fitta foresta [...] puntando il fucile carico. [...] Sostenevo la videocamera con la mano destra osservando la giungla e questi avvenimenti attraverso quella strana irrealtà che il bianco e nero conferivano al pericolo. Istintivamente ho puntato la camera verso il mio potenziale assassino, come se fosse un'arma da fuoco, con quel gesto aggressivo, quella minaccia immaginaria che noi, video-artisti, usiamo quasi come avvertimento, come se la videocamera fosse anch'essa un'arma pericolosa, come se potessero fuoriuscire proiettili dall'obiettivo. [...] Senza muovere i piedi, girai il busto di novanta gradi [...] e vidi, attraverso il mirino, che lo yanomami alle mie spalle mi stava minacciando con un arco teso, pronto a scoccare una freccia. [...] mentre puntavo [la videocamera] in alternanza contro l'uno e l'altro, si sono trattieneuti dall'avvicinarsi come se temessero che io potessi sparare. [...] Dopo avermi minacciato a lungo, hanno abbassato la guardia e abbiamo continuato per la nostra strada. †

L'estratto appena riportato è anche la voce narrante di una sequenza di *The Laughing Alligator* di Juan Downey: nel bacino venezuelano dell'Orinoco, al confine con il Brasile, la videocamera dell'artista registra su nastro sette mesi nella giungla con la comunità yanomami, tra novembre 1976 e maggio 1977. La densa vegetazione della foresta pluviale è teatro di un gioco che inverte i ruoli tra osservatore e osservato. Secondo lo *status quo* dei documentari etnografici, come ad esempio quelli di Chagnon e Asch, l'occhio della videocamera avrebbe dovuto assumere una postura di inequivocabile inosservabilità: avrebbe dovuto riportare all'osservatore occidentale le *misure* del *diverso* senza interferire nella cornice della rappresentazione. Nel gioco-trappola, invece, i due yanomami si *rivolgono* a Downey, lo osservano e lo puntano con la stessa gestualità del videomaker: la camera, che avrebbe dovuto esclusivamente accogliere le immagini, diviene simbolicamente pari alla canna del fucile di fronte a lui – pronto a sparare il proiettile – o al flettente dell'arco alla sua destra – pronto a scoccare la freccia.

Vorrei indagare due aspetti del soggiorno di Downey nella giungla: innanzitutto le implicazioni dell'esperienza mediata dal video appena esplicitata di *osservarsi osservare*; poi, l'analisi del dispositivo-giungla nell'opera dell'artista. È necessario, però, fare un passo indietro e sintetizzare il percorso che lo ha portato ad addentrarsi nella foresta amazzonica.

Downey si forma come architetto presso l'Universidad Católica del Cile. Nel 1961 viaggia in Europa e si trasferisce fino al 1965 a Parigi, dove lavora per gli architetti André Gomis, Gérard Grandval, ed Emile Aillaud<sup>Λ</sup>. Studia inoltre presso l'*Atelier 17* diretto da Stanley William Hayter, grazie al quale entra in contatto, come riporta González, con figure

che non solo sperimentavano tra arte e tecnologia, ma le cui opere mettevano in discussione le convenzioni della spettatorialità innescando una partecipazione attiva da parte del pubblico: dal fotografo Harry Shunk – che introdusse Downey a Yves Klein, allora impegnato nello sviluppo delle *Air Architecture* in collaborazione con Werner Ruhnau e Claude Parent – a Julio Le Parc e altri membri del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).<sup>Λ</sup>

Viene inoltre a conoscenza del movimento *Nove Tendencije*, fondato a Zagabria nel 1961 da Božo Bek e Almir Mavignier, che promuoveva “l'ibridazione fra l'arte e le scienze computazionali [...] configurando un network globale [...] connesso da un comune interesse nella tecnologia”<sup>Ε</sup>.

Nel 1965 Downey lascia l'Europa per trasferirsi a Washington dove viene a contatto con i futuri fondatori del collettivo radicale *Ant Farm* Chip Lord e Doug Michels<sup>✱</sup>. Ma il ritorno dell'artista nel continente americano coincide anche con l'inizio della sperimentazione sulla tecnologia video portatile di cui Nam June Paik è comunemente accettato come pioniere<sup>Λ</sup>. Nel 1969 Downey si sposta a New York dove si immerge nell'effervescente *milieu* tecno-entusiasta di Raindance Corporation, un collettivo che nel 1970, sulla scia degli scritti di McLuhan e Fuller, pubblica il primo numero della rivista *Radical Software. The Alternate Television Movement*, il cui sottotitolo si rivolge chiaramente a quella miriade di gruppi e individui emergenti che vedono nella tecnologia video lo strumento di emancipazione dalla comunicazione televisiva di massa e nel “video-freak” il profeta della sua realizzazione<sup>Λ</sup>. Il termine “software”, contrapposto ad “hardware”, indicava il flusso malleabile ed effimero di azioni e rappresentazioni che avrebbero potuto circolare potenzialmente all'interno dei media senza scendere a compromessi di rigidità e immutabilità: il segnale contro il dispositivo, il processo contro il prodotto, il video contro la televisione<sup>✱ Λ</sup>.

È in questo contesto che Downey presenta, nel numero *Video and Environment* pubblicato nel 1972, il progetto itinerante *Video Trans Americas*, introdotto dal suo saggio breve *Technology and Beyond*. Partendo dalla constatazione che “le città sono diventate monumenti al mercato di massa degli oggetti”<sup>✱ ✱</sup>, l'artista distingue due utilizzi della tecnologia: quello industriale, che alimenta il mercato di massa, la separazione degli individui e produce

una cultura che “abortisce sia l’umanesimo sia il misticismo” \*∞; quello cibernetico, in grado di espandere la percezione sensoriale, la relazione uomo-spazio, la visibilità della dipendenza umana rispetto al tempo e la comunicazione con altri gruppi inter-urbani. Chiama *Invisible Architecture* l’insieme delle tecnologie che permettono la condivisione del proprio io all’interno del network elettromagnetico. “L’architetto invisibile diviene un tutt’uno con l’energia e manipola questa materia sinusoidale. *L’Architettura invisibile* ri-dispiega i circuiti elettronici come strumento di bio-feedback nell’evoluzione della capacità del cervello umano di trasmettere e ricevere energia elettromagnetica ad alta frequenza (non verbale). La comunicazione diretta va oltre i simboli: il significato prevale sul significante.” \*↓ Ne consegue la definizione di “Città dematerializzata”: “il network della comunicazione elettronica, il circuito neurale che lega gli individui nonostante la distanza, fornendo così una comprensione della relatività spazio-temporale. Definisco la Città dematerializzata *quel gruppo di menti neuralmente connesse con me*” \*∧; una costruzione invisibile che “giace sul pronunciabile, sui limiti comunicativi istituiti e dissolti attraverso le immagini in movimento di incontri reali e virtuali, continuamente stabiliti, persi, rinnovati” \*∟.

Questa ricerca dell’utopia comunicativa cibernetica inizia con *Video Trans Americas*, un percorso di incontri e registrazioni tra le popolazioni isolate delle *Americhe*, con lo scopo di favorire una interazione culturale attraverso la condivisione di “arte, architettura, cucina, danza, paesaggio, lingua ecc.” \*∟. Downey mette in campo queste attività attraverso il video – nuovo strumento di quello che definisce “antropologo estetico-attivante” \* \* – grazie alla sua possibilità di *playback* e *feedback*. Registrare su nastro magnetico e non impressionare su pellicola significa poter intraprendere un viaggio in van senza dover aver con sé un laboratorio di sviluppo fotografico. Infatti una volta scritto, il nastro video esattamente come quello audio, poteva essere messo immediatamente in play e mostrare le sue immagini a monitor. In questo modo le singole comunità registrate da Downey sarebbero state in grado osservarsi tra di loro, venire a conoscenza l’una dell’altra. Ma non solo. Il video permetteva la pratica del *feedback*, cioè la retroazione. Ci interessa qui su due livelli. Primo, quello immediato: chi veniva “visto” dalla videocamera poteva in tempo reale vedersi vedere su monitor, modificando, conseguentemente, la *postura* della propria immagine; secondo: una volta registrata, una comunità intera poteva osservarsi senza dover attendere alcuno sviluppo in laboratorio.

La modificazione del video dovuta al *feedback*, la sua capacità di mostrare il funzionamento del suo stesso apparato, diviene quindi un’esperienza che permette di osservare le cose in modo nuovo e

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.  
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.





di comprendere le strutture che danno forma alla visibilità di quelle stesse cose. È lo sviluppo teorico di questa pratica che interessa Downey e che lo porta a dipingere la mappa del continente e la sua immagine-video, la quale perde la polarità nord-sud per apparire orizzontale. Come afferma Kaizen, per Downey era un “imperativo aumentare la consapevolezza di queste culture attraverso un rifiuto dell'imperialismo culturale bianco [...] un allontanamento dal colonialismo per un'affermazione della cultura indigena”<sup>11</sup>.

Questo lungo viaggio, che si chiude nel 1975, non lascia l'artista inalterato: “come un catalizzatore chimico mi aspettavo [scrive nel suo diario] di rimanere com'ero prima dei miei scambi video, i quali avrebbero dovuto illuminare molti popoli americani tramite l'incrocio delle loro culture. Ho dimostrato di essere un falso catalizzatore; sono stato divorato dall'effervescenza di miti, natura e strutture linguistiche. [...] Io, l'agente del cambio, manipolando il video per decodificare le mie stesse radici, sono stato per sempre decifrato [...]. Ho deciso di apprendere me stesso, di scoprire il mio centro radiante, di recuperare la sicurezza del feto [...] di scoprire la mia sfera interiore di calma e induriti all'introspezione del sé.”<sup>12</sup> È in questo momento che Downey pianifica il suo viaggio nella foresta pluviale – il punto di non ritorno, secondo Gonzalez –, l'inizio dell'abbandono dell'utopia cibernetica<sup>13</sup>. Facendo eco alle esperienze in Africa di Leiris, afferma Shanken, Downey decide di inoltrarsi nella foresta e di andare a vivere con gli yanomami per ricercare una nuova pelle, una scoperta non solo dell'*altro* ma del sé come *altro*<sup>14</sup>. Il suo viaggio riporta anche l'eco di quelli di Artaud in Messico nella tribù Tarahumara, dei *Tristi tropici* di Lévi-Strauss, o dei racconti delle esperienze – reali o fittizie – di Castaneda con lo stregone don Juan. Downey conosceva inoltre il libro *La società contro lo Stato* di Clastres in cui, riportando le note di Lizot, riconosce negli yanomami la prima società del tempo libero: “la durata media del tempo dedicato ogni giorno al lavoro dagli adulti, compresa ogni attività, supera di poco le tre ore [...] [un] rifiuto di un eccesso inutile, la volontà di subordinare l'attività produttiva alla soddisfazione dei bisogni, e nient'altro”<sup>15</sup>.

L'artista si trova a confronto con un modo di intendere la tecnologia diametralmente opposto a quello industriale: la sua utilità non viene colta dagli yanomami in termini di aumento della produzione a fronte di uno stesso quantitativo di lavoro, bensì come opportunità per produrre una identica quantità di beni riducendo il tempo del lavoro complessivo. La stessa pratica di scambio degli yanomami non concepisce in sé l'idea dell'accumulo, ma solo lo scambio simbolico del dono. L'artista racconta nei suoi diari di come fossero felici di regalare il proprio pasto per

poi mangiare quello dell'altro. Coloro che cacciavano un animale e che lo cucinavano, non potevano mangiarlo bensì dovevano donarlo alla comunità. Avrebbero mangiato la cacciagione di un altro cacciatore, cucinata da un altro cuoco.

È importante notare come l'esperienza di osservazione dell'altro è, sia per Clastres sia per Downey, uno specchio attraverso il quale guardare con occhi diversi l'immagine del proprio gruppo di appartenenza. Jesi scriveva che la possibilità di affrontare i rapporti del proprio io con i propri simili non esiste in un'osservazione diretta di quell'io o dei suoi *già uguali*, ma soltanto per mezzo di *altri*, di *diversi*, che “fungono da controfigure sia dell'io sia dei simili di chi dice ‘io’” 𐄂𐄃. Per questa ragione l'esperienza del *feedback* video, intesa come sola esperienza di una proprietà tecnologica, non poteva essere conoscenza del sé, ma illusione di conoscenza del sé. Era necessario per Downey aggiungere un ulteriore livello – questo quadro *altro* offerto dalla foresta – tale per cui la riflessività del *medium* avvenisse in modo profondamente diverso da quanto già avveniva nel *milieu* newyorkese, cioè un mero *osservarsi osservato dai già uguali*.

Come accade per il dono, anche l'architettura yanomami riflette l'idea di circolarità. Abitano lo *shabono*, casa collettiva di forma circolare costruita sfruttando una radura nella foresta. La costruzione, realizzata in legno e foglie intrecciate, dura dai due ai quattro anni. Dopodiché la tribù abbandona quello spazio per andare alla ricerca di una nuova radura. Il vecchio *shabono* torna a essere parte della foresta, “mangiato dall'edera e divorato dalla nebbia” 𐄂𐄃. Anche gli orti esterni allo *shabono* sono pensati per durare il tempo che serve: “sono disegnati per non-resistere a un'eventuale incursione della vegetazione selvatica” 𐄂𐄃. La stessa struttura sociale si riflette negli spazi concentrici dell'abitazione collettiva: il bordo esterno della copertura ospita le famiglie e le attività domestiche mentre quello interno i riti e le cerimonie. Alcuni, come la cremazione o la lotta, si consumano nello spazio scoperto centrale denominato *hebã*. Lo *shabono* è inoltre per gli yanomami una rappresentazione dell'universo:

lo spazio centrale è la volta celeste così come la sezione inferiore della copertura è una replica della parte del cielo [...] che incontra la terra. Quando uno sciamano entra in trance e viaggia negli strati dell'universo [...] l'abitazione è per lui una conveniente rappresentazione geometrica in cui può orientarsi alla perfezione. 𐄂𐄃

La circolarità è simbolicamente contenuta anche nella pratica endocannibale degli yanomami che Downey indica come la “suprema architettura funebre”, raccontata nel mito yanomami dell'origine del fuoco:

Alligatore era padrone del fuoco e lo nascondeva nella bocca. [Gli yanomami] lo accerchiarono e gli fecero degli scherzi per farlo ridere. Sua moglie ricevette un mucchio di escrementi in faccia, cosa che fece ridere tutti – compreso Alligatore, che lasciò fuggire il fuoco. Un uccello afferrò il fuoco [...] e lo depose su d'un ramo. Furioso, Alligatore lanciò una maledizione: “Voi che mi avete rubato il fuoco, verrete consumati da esso, mentre io diverrò immortale e vivrò alle origini del fiume.” È per questo che gli yanomami possono ottenere il fuoco [...]. Ed è per quella stessa ragione che [...] bruciano i loro defunti e ne macinano le ossa fino a ottenere una polvere sottilissima che viene ingerita con una zuppa di banane. ♫ ✧

Assicurano così l'immortalità dello spirito – negata da Alligatore – attraverso la sua persistenza nel corpo dei parenti. Lo stesso artista esprime il desiderio di essere mangiato da un indigeno, nel caso morisse di malaria: il desiderio di ritrovarsi nell'altro, forse il medesimo che ha mosso la sua spedizione nella giungla.

Il primo approccio video di Downey con gli yanomami è di puro *feedback*. Li lascia utilizzare la videocamera senza collegarla al Video Tape Recorder ma solo al monitor di controllo ♫ ♪. Prima ancora della registrazione esperiscono quindi l'essenza del video, cioè il tempo reale dell'immagine elettromagnetica. Chiamano la rappresentazione *noreshi towai*, che significa “prendere il doppio” o “prendere l'ombra”. L'artista osserva che gli yanomami non hanno alcun timore di riprendersi con la videocamera solo nella misura in cui queste immagini non vengono trasmesse al futuro, o meglio, i defunti non devono essere né ripresi né rivisti, in quanto suscettibili di essere offesi e in quanto l'immagine risorta (il doppio) potrebbe rattristarne la famiglia ♫ ♪.

Per gli yanomami la rappresentazione non è mai solamente legata al *medium* che la rende osservabile, ma coinvolge tutto l'ambiente nel quale la stessa viene a trovarsi. Sia nel suo inscrivere sia nel suo mostrarsi. Nel registrare i ritratti con la videocamera, ad esempio, Downey osserva che inquadrano il corpo comprendendo anche la selva circostante, senza mai fare veri primi piani: gli spiegano che non è possibile per loro scindere il soggetto dal tutto in cui è immerso, dalla ciclicità dei rapporti fra la persona e l'ambiente che la produce ♪ ♫. Questo è rilevabile anche nei vocaboli yanomami. Ad esempio da *shabono* derivano due verbi che indicano due diversi modi di entrare nella casa collettiva, entrambi legati all'ambiente esterno: *shabonoãi* e *shabonopraai*. Il primo intende “venire ad abitare la casa dopo aver soggiornato nella selva”; il secondo “rientrare nella casa uno alla volta dopo avere svolto attività nella selva” ♪ ♫.

Anche nell'osservare le rappresentazioni su monitor, l'intero ambiente è inteso per loro come parte della rappresentazione:

per gli yanomami l'immagine racchiude nel proprio arco di tempo tutto ciò che accade nell'intorno immediato e che non è proprio dell'immagine in sé: infatti, racconta l'artista, "una notte stavamo guardando un nastro sugli Incas. [...] dozzine di insetti volavano intorno al fascio di luce emanato dal monitor. [...] Alla fine gli indigeni hanno commentato che ci sono molte zanzare in Perù!" ↓ ↯

Una volta tornato a New York realizza – con i nastri invece registrati – diverse opere video in formato monocanale e installativo: *The Abandoned Shabono*, *Yanomami Healing*, *The Singing Mute*, *Circles of Fire*, e *The Laughing Alligator*. Nel complesso questi video possono essere intesi come appropriazioni del linguaggio etnografico in opposizione alle assunzioni occidentali sulla disciplina stessa e sul popolo yanomami: mette in campo domande sull'atto di osservare e sul ruolo dell'artista come osservatore ↓ ↓ in quanto, "a differenza dei tipici film etnografici, [l'opera] è satura di un'emotività nostalgica [...] per il modo di vivere nella giungla, che contrasta con la modernità" ↓ ↗.

Come riportato da Schneider, in questi video e specialmente in *The Laughing Alligator*, scopriamo più cose su Downey che sugli yanomami:

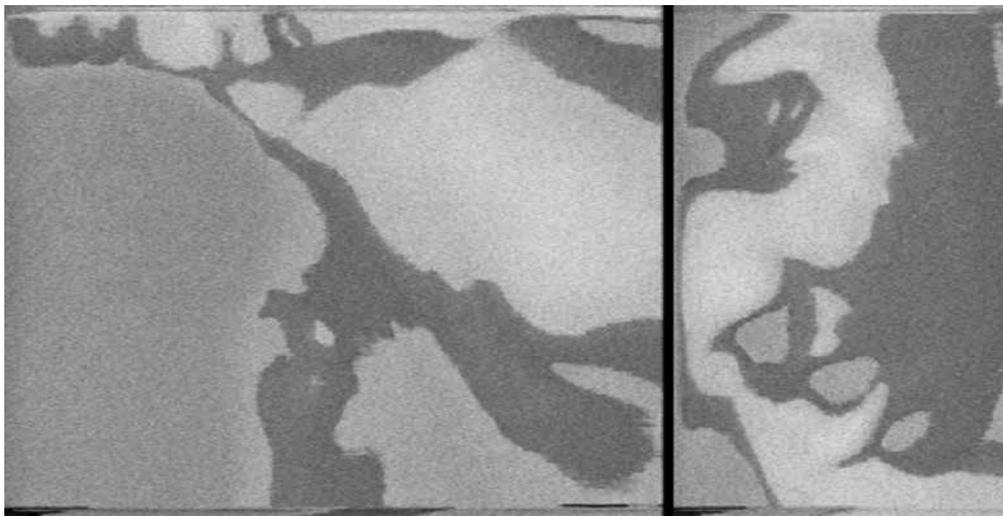
mescola differenti generi, il diario di viaggio, l'osservazione etnografica così come un'introspezione autobiografica e continue auto-citazioni. Con ironia e umorismo la sua opera video è un cominciamento di decostruzione dello sguardo etnografico occidentale unico e delle sue pretese scientifiche, ma rimane anche un documento altamente frammentario di una comunicazione, necessariamente incompleta, con un'altra cultura ↓ ↘.

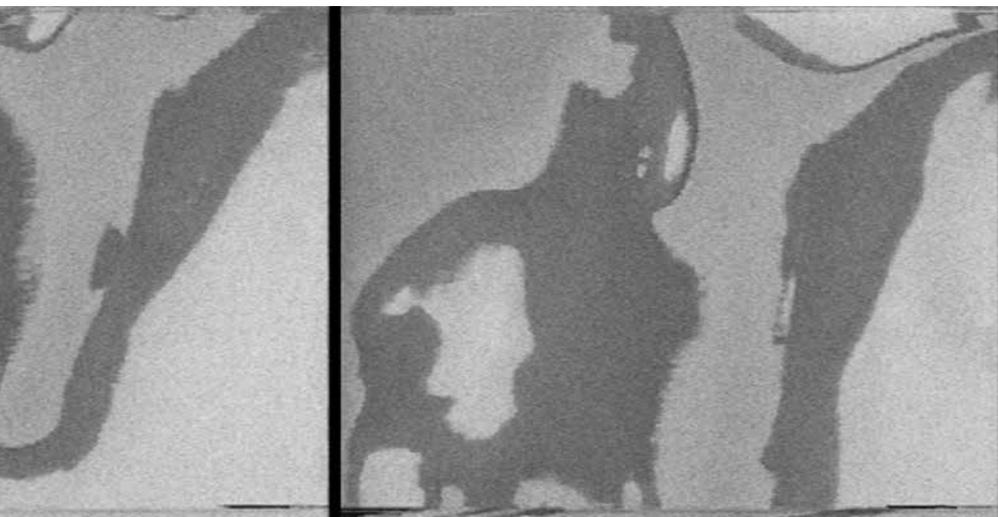
L'artista ci mostra il *diverso* come "un riflesso del nostro mondo interiore" ↓ †; un *diverso* che se vi fosse una reale reciprocità allora conterrebbe in sé la possibilità di tornarci le nostre immagini. Ed è in questa chiave di lettura che scrive nel suo diario: "[cerchiamo] i riflessi anche deformi della nostra identità. Il significato fondamentale della solitudine è l'assenza di specchi" ↓ ✱. Ma come ciò che viene riflesso dall'altro lato dello specchio non è mai esattamente ciò che produce quel riflesso ↓ †, anche lo specchio-giungla non riflette a Downey che un'immagine distorta, sua e dell'intera società occidentale.

In conclusione a *The Abandoned Shabono*, Downey domanda a Lizot:

- Sei tu il profeta della morte degli indiani, allora?
- Non solo sono il profeta della morte degli indiani ma credo di essere anche il profeta della nostra stessa morte. Deve esser chiaro che la fine della loro civiltà prefigura anche la fine della nostra ↓ ↘.

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.  
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.





Che cosa trova, dunque, Downey nella giungla? Non certo l'utopia comunicativa alla quale mirava nei suoi scritti prima di *Video Trans Americas*. O almeno, non un'utopia alla quale può accedere: le pratiche collettive e di comunicazione col cosmo degli yanomami avvengono nei riti festivi, senza l'utilizzo di media tecnologici. È qui, di fronte a questa profonda distanza e impossibilità di accesso, che Downey abbandonerà i progetti di utopia comunicativa mediati dalla tecnologia  $\blacktriangle \Upsilon$ .

“Un paradiso idealizzato forse [la giungla] poteva esserlo”, scrive Guagnini, “ma non certamente quello in cui il tempo poteva esser sospeso; al contrario il tempo nella foresta pluviale è servito all'artista per ricordargli – e ricordarci – la funzione mitico-normativa delle avanguardie e delle loro fantasie di progresso, per non menzionare la distruzione su cui quel progresso è predicato.”  $\blacktriangle \Upsilon$  Il dispositivo video che porta con sé nella foresta per gli yanomami non ha nulla a che vedere con l'emancipazione e non è altro se non uno dei tanti oggetti desiderabili che gli occidentali mostrano loro  $\blacktriangle \Omega$ .

Se non trova un'utopia, che cosa trova allora? Che cosa si rivela essere lo specchio-giungla? Già nello stesso anno della pubblicazione di *Video Trans Americas*, Jean Baudrillard definiva l'utopia cibernetica come “illusione cibernetica”, cioè la mancata consapevolezza del fatto che ogni comunicazione mediatica contiene in sé le leggi di “un certo tipo di rapporto sociale, precisamente quello in cui uno parla e l'altro no, in cui uno sceglie il codice e l'altro ha l'unica libertà di sottomettersi o di astenersi”  $\blacktriangle \Downarrow$ ; un codice ben preciso, una modulazione-demodulazione, codifica-decodifica, un emittente e un ricevitore in cui lo scambio simbolico immediato è impossibilitato dalla separazione dei circuiti stessi, la quale “reversibilità” non ha nulla a che vedere con la “reciprocità”: non si lascia “spazio ad alcuna risposta”, non si modifica “in nulla la distinzione dei ruoli”  $\blacktriangle \blacktriangle$ . Significa affermare che la comunicazione mediatica agisce esclusivamente per consenso, ovvero ciò che Rancière definisce “un modo di dire e di vedere, di essere e di agire in accordo con la distribuzione delle posizioni che mette ciascuno al proprio posto”  $\blacktriangle \perp$ . Per lo stesso filosofo esistono però processi in grado di ridistribuire queste posizioni. Uno dei nomi di questi processi è “eterotopia”, e sottolinea la sottile discrepanza con Foucault secondo il quale eterotopia è invece un luogo. Un luogo reale in relazione con tutti gli altri luoghi ma in una modalità tale da sospendere e sovvertire norme, comportamenti e tempi della normalità. Un luogo in cui è necessario un rito, un permesso o una particolare qualità per potervi accedere. Un luogo che esiste di per sé stesso al di fuori del tempo storico, in modo ricorrente e transitorio, come le feste,

o continuo e cumulativo, come musei e biblioteche. Un luogo che crea, nei confronti di tutti gli altri luoghi esterni a esso, “uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale”. Eterotopia per Foucault può essere lo specchio

“nella misura in cui [...] esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: [...] mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me [...] io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono”.<sup>1</sup>

Per Rancière queste qualità sono valide ma la discrepanza sta nel fatto che per lui l'eterotopia non è un luogo bensì un processo: “un processo di osservazione di luoghi e di riappropriazione di spazi”<sup>2</sup>, un “montaggio di parole e immagini capace di riconfigurare il territorio del visibile, del pensabile e del possibile”<sup>3</sup>. È secondo questa riflessione che non possiamo vedere la giungla in Downey né come utopia né come eterotopia *a priori* per la sola caratteristica di essere luogo altro, separato dalle norme e dai tempi dell'Occidente. La foresta come eterotopia esiste solamente nel quadro dell'esperienza della foresta: non nella sua oscurità ma nel processo di ricerca di quella oscurità; non nella diversità degli yanomami in sé ma nella riconfigurazione del proprio mondo attraverso la ricerca di quella diversità; non come agente di trasformazione autonomo ma come dispositivo che deve essere attivato da chi vi entra.

Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.  
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.



Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979.  
Fotogrammi da video, colore, suono, 27 min.



- ✠ J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, in A. Mercader (a cura di), *Video. El temps i l'espai. Sèries Informatives 2*, COAC, Barcelona 1980, p. 6. Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni dei testi sono a cura dell'autore del saggio.
- ∞ M. Carneiro da Cunha, H. Vilalta, *Yanomami, Let's Talk*, in "Afterall", 37, 2014, p. 31.
- ∞ H. Jonsson, *Cracking up an Alligator. Ethnography, Juan Downey's Videos, and Irony*, in "Journal of Surrealism and the Americas", vol. 6, 1, 2012, p. 65.
- ∞ M. Molina, *Juan Downey Professorship*, in "Silo.tips", <https://silo.tips/download/juan-downey-professorships>, consultato il 26.10.2020.
- ∞ J. González, *From Utopia to Abdication. Juan Downey's Architecture Without Architecture*, in A.S. Bessa (a cura di), *Beyond the Supersquare. Art and Architecture in Latin America after Modernism*, Fordham University, New York 2014, p. 121.
- ∞ J. González, *Beyond Technology. Juan Downey's Whole Earth*, in "Afterall", 37, 2014, pp. 18-19.
- ✠ J. González, *From Utopia to Abdication*, cit., p. 122.
- ∞ Paik mostra a New York il 4 ottobre 1965 una registrazione video in quella che viene definita come la prima opera di video-arte. Si veda C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art* (2006), Bloomsbury, New York-London 2014, p. 17.
- ∞ M. Shamburg, *Raindance Corporation, Guerrilla Television*, Holt-Rinehart and Winston, New York 1971, pp. 1-37.
- ✠ Per un'analisi del rapporto software/hardware si veda M. Goddard, *Guerrilla Networks. An Archaeology of 1970s Radical Media Ecologies*, Amsterdam University, Amsterdam 2018, pp. 303-304.
- ✠ J. Downey, *Technology and Beyond*, in "Radical Software", vol. 2, 5, 1972, p. 2.
- ✠ *Ibid.*
- ✠ *Ibid.*
- ∞ Ivi., p. 3. Corsivo in originale.
- ∞ F. Pellizzi, *Juan Downey and The Yanomami. Travels Through America*, in J. González, J. Rivera Ramos (a cura di), *Juan Downey, 1940-1993*, MP, Mexico City 2019, p. 524.
- ✠ J. Downey, *Video Trans Americas*, in "Radical Software", vol. 2, 5, 1972, p. 4.
- ✠ *Ibid.*
- ✠ W. Kaizen, *Against Immediacy. Video Art and Media Populism*, Dartmouth College, Hanover 2016, p. 166.
- ✠ J. Downey, *Travelogues of Video Trans Americas*, in B. Korot, I. Schneider (a cura di), *Video Art. An Anthology*, H. B. Jovanovich, New York-London 1976, p. 39.
- ∞ J. González, *From Utopia to Abdication*, cit., p. 131.
- ✠ E. Shanken, *Pushing the Limits. Surrealism, Possession, and the Multiple Self. Juan Downey and The Laughing Alligator*, in J. González, J. Rivera Ramos (a cura di), *Juan Downey, 1940-1993*, cit., p. 540.
- ∞ P. Clastres, *La società contro lo Stato. Ricerche di antropologia politica* (1974), Feltrinelli, Milano 1977, pp. 143-144.
- ∞ F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nortetempo, Milano 2013, pp. 74-81.
- ∞ Dal diario di Downey, 12 marzo 1977.
- ∞ J. Downey, *The Blueprints of Power. A Documentary on Permanence and Transition in the Architecture of the Indians of the American Continents*, inedito, 1987, p. 8, [http://200.54.125.64/artre/downey/archivos/THE\\_BLUEPRINTS\\_OF\\_POWER20100405115952.pdf](http://200.54.125.64/artre/downey/archivos/THE_BLUEPRINTS_OF_POWER20100405115952.pdf).
- ∞ J. Lizot, *Tales of the Yanomami. Daily Life in the Venezuelan Forest* (1976), Cambridge University, Cambridge 1991, p. 88.
- ✠ Note per *The Laughing Alligator* estratti dall'archivio di Downey, <http://200.54.125.64/artre/downey/archivos/YANOMAMI20100405115217.pdf>, consultato il 29.12.2020.
- ∞ E. Michaels, *Como vemos viendo a los yanomamis, viendo nos*, in J. Paslor (a cura di), *Juan Downey. Video porque TeVe*, Visual, Santiago de Chile 1987, p. 78.
- ∞ J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, cit., p. 3.
- ∞ J. González, *Juan Downey's Communications Utopias*, in "Independent Curators International", <https://curatorsintl.org/images/assets/julietagonzalez.pdf>, consultato il 1.11.2020.
- ∞ Voce "shapono" da J. Lizot, *Diccionario enciclopédico de la lengua yanomami*, Vicariato Apostólico, Puerto Ayacucho 2004, pp. 379-380.
- ∞ J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, cit., p. 4.
- ∞ J. González, *Beyond Technology*, cit., p. 26.
- ∞ W. Kaizen, *op. cit.*, p. 157.
- ∞ A. Schneider, *Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography*, in "The Journal of the Royal Anthropological Institute", vol. 14, 1, 2008, p. 181.
- ∞ J. Peréz de Arce, *Juan Downey y el video-espejo*, in J. Paslor (a cura di), *op. cit.*, p. 74.

-  Dal diario di Downey, 12 marzo 1977.
-  J. Pérez de Arce, *op. cit.*, p. 73.
-  N. Guagnini, *Feedback in the Amazon*, in "October", 125, 2008, pp. 113.
-  Si veda J. González, *Juan Downey's Communications Utopias*, cit.
-  N. Guagnini, *op. cit.*, p. 114.
-  J. Downey, *Feedback (About the Basic Text)*, cit., p. 3.
-  J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno* (1972), Mimesis, Milano 2010, p. 174.
-  Ivi., pp. 176-179.
-  Dalla conferenza "Revisiting Nights of Labour" tenuta da J. Rancière, 6 febbraio 2009, Centre for the Study of Developing Societies, Nuova Delhi, <https://www.youtube.com/watch?v=Lr6ZfzbumVo>.
-  M. Foucault, *Eterotopia* (Parigi 1984), cap. 1, E-book, Mimesis, Milano-Udine 2010.
-  Estratto dalla conferenza "J. Ranciere in Conversation With P. Deamer, J. Ockman, A. Vidler, and M. Young: How Does Architecture Distribute the Sensible?", 16 novembre 2019, The Cooper Union, New York.
-  J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (Parigi 2000), Derive e Approdi, Roma 2016, p. 60.

*Finito di stampare  
nel mese di dicembre 2021  
da Digital Team – Fano (PU)*

GIORGIA AQUILAR  
BEATRICE BALDUCCI  
MARCO BROCCA  
GIOVANNI CARLI  
FULVIO CORTESE  
STAMATINA KOUSIDI  
LORENZO LAZZARI  
JACOPO LEVERATTO  
SARA MARINI  
ELISA MONACI  
VINCENZO MOSCHETTI  
ANDREA PASTORELLO  
ALBERTO PETRACCHIN  
GIUSEPPE PIPERATA  
CHIARA PRADEL  
ALESSANDRO ROCCA  
GABRIELE TORELLI  
FRANCESCA ZANOTTO