

## Immagine della crisi/Crisi dell'immagine. Critica all'egemonia culturale del realismo e diritto all'opacità in *Hydra Decapita* (2011), un film-saggio di The Otolith Group

### Images of Crisis/Crisis of the Image. Questioning the cultural hegemony of realism in *Hydra Decapita* (2011) by The Otolith Group

Beatrice Ferrara\*

#### *Abstract*

Questo articolo discute il modo in cui il nesso tra crisi ed immaginario è articolato nel film-saggio del 2011 *Hydra Decapita*, realizzato dal collettivo artistico britannico The Otolith Group. *Hydra Decapita* è una riflessione per immagini sulla crisi dell'economia globale scoppiata nel 2008 e sugli effetti delle sue rappresentazioni mediatiche, presentate dagli artisti come tecnologie biopolitiche. L'articolo utilizza l'approccio interdisciplinare dei *cultural studies* nell'attraversare criticamente il testo d'arte, costruendo un tessuto metodologico che tocca *visual studies*, *critical theory* e studi postcoloniali per delineare i nuclei concettuali e i limiti e le potenzialità del linguaggio estetico del film-saggio.

*Hydra Decapita* | afrofuturismo | realismo capitalista | politica dell'opacità | *zong affaire*



107

Anno III - n. 3

\* Beatrice Ferrara è Dottore di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono (2011). Attualmente è Local Project Manager e Appointed Researcher presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" nell'ambito del progetto europeo "MeLa\* - European Museums in an Age of Migrations" (FP7). Presso questo stesso ateneo, è docente a contratto di "Studi Culturali e Media". I suoi principali interessi di ricerca includono: le culture sonore e le cyberculture della diaspora africana; le teorie dell'affetto e della rappresentazione nel visuale e nella musica, specialmente in relazione alla razza; la relazione tra suoni, immagini e potere preventivo; lo studio dei nuovi media in prospettiva postcoloniale. È autrice di saggi e articoli in pubblicazioni internazionali e curatrice del volume *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices* (Politecnico di Milano DPA, 2012). Mail: [beatriceferrara@gmail.com](mailto:beatriceferrara@gmail.com)

Beatrice Ferrara (PhD) is an Appointed Researcher & Project Assistant in the EU Project "MeLa\* - European Museums in an age of Migrations" (FP7) at the Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Italy, where she also teaches "Media and Cultural Studies". Her research interests include sonic- and cyber-cultures of the black diaspora; theories of affect and post-representation through images and sounds, especially in relation to race; the link between image, sound and pre-emptive power; media theory from a post-colonial perspective. She is the author of several essays and articles and the editor of *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices* (2012). Mail: [beatriceferrara@gmail.com](mailto:beatriceferrara@gmail.com)

This article reflects on the ways in which the relation between crisis and imaginary is articulated in *Hydra Decapita*, a 2011 essay-film by the British art collective The Otolith Group. *Hydra Decapita* is an imaged-based reflection arguing for the biopolitical character of the global economic crisis erupted in 2008 and of its representations in the media. By deploying a Cultural Studies-oriented interdisciplinary approach to the artwork – drawing its methodology from visual studies, critical theory and post-colonial studies – the article interrogates the limits and potentialities of *Hydra Decapita*'s conceptual kernel and aesthetic language.

*Hydra Decapita* | afrofuturism | capitalist realism | right to opacity | *zong affaire*

## Introduzione

*Hydra Decapita* è un film-saggio sulla crisi dell'economia globale scoppiata nel 2008 e sul suo immaginario mediatico, realizzato dal collettivo artistico britannico The Otolith Group nel 2011. Ereditando programmaticamente la definizione di “collettivo” dalle cine-culture britanniche degli anni Ottanta – quali The Black Audio Film Collective, alla cui pratica artistica “integrata” il loro lavoro si ispira – The Otolith Group, fondato nel 2002 a Londra, è una soggettività artistica senza una carta d'identità definitiva.<sup>1</sup> Si tratta di una entità collaborativa plurale, che si presenta attraverso il duo attorno cui gravita (e con cui, in definitiva, è spesso identificata): Kodwo Eshun (teorico e artista britannico-ghanese) e Anjalika Sagar (antropologa e artista britannica-indiana). I lavori di regia, curatela ed elaborazione teorica di The Otolith Group si nutrono del rimando, la ripresa e la riattivazione degli archivi (istituzionali e ancor più personali) del XX e XXI secolo. Questi vengono “performati” – ri-presentati, recuperati, trasformati, ri-attualizzati – in maniere innovative e interessanti tanto dal punto di vista delle loro premesse concettuali, quanto dell'attenzione alla dimensione strettamente mediatica e alla centralità del corpo

<sup>1</sup> Cfr. <http://otolithgroup.org/index.php?m=information>. In Mercer (1994), il termine “pratica integrata”, utilizzato in riferimento ai collettivi artistici neri nel Regno Unito dei tardi anni Ottanta, denota l'unione fra l'attività artistica *tout court* e il coinvolgimento in attività formativo-pedagogiche ed esperimenti seminariali e partecipativi, nel tentativo di creare un nuovo pubblico e nuovi circuiti di distribuzione.



e delle sue percezioni come elementi chiave nella costruzione del senso. In lavori d'arte al confine tra documento e *fiction* sono così disseminati enigmi, mescolamenti delle linee temporali di passato, presente e futuro, personaggi elusivi e immagini e suoni spiazzanti il cui obiettivo è il disorientamento dell'immaginario condiviso che fa da orizzonte di senso al presente. Costante, nel percorso del collettivo, è l'attenzione alla questione post-coloniale – che qui indica, dalla lezione di Stuart Hall (1997), un'urgenza critica che interroga il presente globale e ne disturba il senso comune attraverso l'insistenza sulla persistenza e la sopravvivenza – in forme differenti e complesse – della lunga storia del colonialismo, inteso non tanto e non soltanto come momento storico, quanto piuttosto come sistema dinamico di relazioni di sapere e potere.<sup>2</sup>

*Hydra Decapita* non si discosta da queste premesse. Se quello della “crisi” è il cuore concettuale di questo film-saggio, ciò non è immediatamente decifrabile per l'occhio e l'orecchio della spettatrice del film-saggio – la quale è, piuttosto, sollecitata ad un attivo intervento di costruzione di un possibile senso. Opera di 24 minuti a colori, in video HD, proiettata su un unico grande schermo posto in maniera frontale rispetto alla spettatrice e in un ambiente buio, a sottolinearne la natura fortemente cinematografica – *Hydra Decapita* è programmaticamente un lavoro d'arte complesso e criptico, in cui la chiarezza (tematica e di linguaggio) cede il passo all'opacità (in quanto qualità visiva e come motivo concettuale).<sup>3</sup> L'opera è infatti un montaggio non-lineare di diversi elementi: due serie principali di immagini in bianco e nero (fotografiche e video) sul tema dell'oceano; due serie video che simulano il monitor di un computer, con scritte a caratteri blu su fondo nero; una serie video in bianco e nero che riproduce la grafica degli

<sup>2</sup> Per un inquadramento critico delle linee fondamentali del diversificato progetto artistico di The Otolith Group, cfr. Ferrara, 2012 e Italiano, 2011.

<sup>3</sup> La descrizione dell'impianto espositivo di *Hydra Decapita* qui riportata ha come riferimento diretto la specifica forma espositiva scelta per la mostra *The Otolith Group. Thoughtform / La forma del pensiero* (curata da Chus Martínez), Roma, MAXXI (7 ottobre 2011 – 5 febbraio 2012). Altre installazioni del lavoro (tra le sedi: MACBA, Barcellona, Spagna; Incubate Festival, Tilburg, Olanda; GOMA Gallery, Brisbane, Australia; Globe, Francoforte, Germania) non presentano infatti sostanziali differenze rispetto a questa.



indici finanziari; un'unica immagine a colori, ripetuta più volte sul finale del film, che riproduce il dipinto del 1840 di Joseph Mallord William Turner *La nave negriera*; un *voice-over*, dagli artisti definito “*song-over*” (The Otolith Group, Leung, 2010), in cui una voce femminile canta a cappella alcuni estratti dal lavoro di John Ruskin, *Modern Painters* (1843-1860), dedicati alla tela di Turner; la musica elettronica di Tyler Friedman, tratta dal progetto *The Conet Project* (1997) sui suoni delle trasmissioni radio in onda corta di origine sconosciuta presumibilmente utilizzate dalle agenzie governative per comunicare con le spie in missione. Vero protagonista dell'opera è il mare, mentre manca del tutto la figura umana.

Di fronte ad un'opera dall'architettura intenzionalmente tanto criptica, provare a ricostruire retrospettivamente le motivazioni degli autori e le aspirazioni da essi investite in questo lavoro d'arte è un procedimento critico controverso, in cui il rischio di tradire la metodologia dell'opera stessa – l'ambizione cioè di questa nel porre domande, piuttosto che fornire risposte – è sempre dietro l'angolo. Nella consapevolezza, quindi, di stare mettendo su carta uno dei molti possibili sensi di *Hydra Decapita* – senza volerne ridurre la complessità ad un unico livello – questo articolo si concentrerà sul tentativo di “decomprimere” la materia d'arte del film-saggio “aprendone” due dei molti elementi portanti legati alla “crisi”: la ricostruzione di una genealogia post-coloniale della crisi in quanto rapporto fra “emergenza”, economia e biopolitica; una ricerca, attraverso l'arte, condotta sull'immaginario contemporaneo della crisi nelle sue attualizzazioni mediatiche. In entrambi i casi, come si suggerirà, centrale è per gli artisti la critica al realismo e alla trasparenza della rappresentazione, a favore di un linguaggio estetico produttivamente anti-realistico.

Nella prima parte di questo articolo si vedrà, quindi, come in *Hydra Decapita* la riflessione critica sulla situazione attuale non sia espressa in maniera trasparente e diretta, ma innanzitutto sottoposta ad un corto-circuito cronologico. Nel film, infatti, il presente della crisi globale attuale è giustapposto ad altre linee temporali, che riconducono al tempo della schiavitù atlantica come fondamento del capitalismo moderno e di un crudele ap-



parato discorsivo “emergenziale” ad esso collegato, in cui il principio della “necessità economica” si fa perno di un “regime di giustificazione” che conduce all’applicazione di misure dai forti risvolti biopolitici (The Otolith Group, Leung, 2010). Attraverso i temi del “disastro” e del “naufragio”, presenti nell’opera, si proverà quindi a ricostruire la serie di rimandi teorici tramite cui The Otolith Group propone, nel film-saggio, una prospettiva post-coloniale sulla crisi.

Nella seconda parte di questo articolo, si approfondirà quindi il nesso tra crisi ed e immaginario in *Hydra Decapita*, mostrando come un elemento portante dell’opera sia la critica delle contemporanee narrazioni mediatiche della crisi e dei loro effetti depotenzianti. Si illustrerà come il discorso sulla crisi – e sulla crisi come discorso, che opera sull’immaginario anche attraverso l’immagine – si accompagni in *Hydra Decapita* ad un’indagine sulla necessaria crisi dell’immagine al tempo della crisi, cioè sulla impossibilità di affidarsi alla trasparenza della rappresentazione. In aperto dialogo con un vasto *corpus* teorico cui si farà riferimento in queste pagine, *Hydra Decapita* contesta infatti le rappresentazioni della crisi improntate al “realismo”. Si spiegherà quindi come – per il collettivo – il principio della “necessità economica” sia una funzione dell’immaginario legata a un particolare dispositivo di potere che essi definiscono, mutuando il concetto dall’omonimo saggio del 2009 del teorico Mark Fisher, “Realismo capitalista”. Si vedrà, quindi, come The Otolith Group proponga in *Hydra Decapita* una poetica fortemente elusiva di resistenza al “realismo”, il cui registro è mutuato dalla fantascienza della diaspora africana (o Afrofuturismo) e alla “politica dell’opacità” formulata dal filosofo caraibico Édouard Glissant (1992).

### **Contro-circuiti temporali: una prospettiva postcoloniale sul “capitalismo dei disastri”**

In occasione della presentazione di un ciclo di proiezioni di opere audio-visive, fra cui appunto *Hydra Decapita*, ospitato significativamente nelle Deutsche Bank Towers di Francoforte nella primavera del 2011 e curato



da The Otolith Group nell'ambito della rassegna *Globe*, il collettivo rilascia un comunicato pubblico in cui si chiarisce che la congiuntura su cui si innesta il loro lavoro è la crisi dell'economia globale contemporanea. Nelle parole di Eshun e Sagar,

To live and work [...] in 2011 is to be exposed to an experience of social, cultural, political, financial, educational, economic, public and aesthetic crisis [...]. We find ourselves walking, dazed, appalled, exhilarated, through an ideological junkyard, strewn with the discredited rubble of market fundamentalism. Around us lies the shards of business ontology; the wreckage of capitalist realism that has possessed us for thirty years and that destroyed itself in the banking crash of September 2008. (The Otolith Group, 2011b, s.s.)

Gli artisti disegnano dunque in queste righe il profilo di un paesaggio in rovina – un paesaggio dopo una tempesta, pare – che assume i sinistri contorni di una catastrofe epocale, dove i relitti sono quanto resta del naufragio dell'economia mondiale nel 2008. La figurazione del *disastro* e quella del *naufragio* – rispettivamente evocati nei termini inglesi *destroyed* e *wreckage* – sono in effetti due precisi indicatori di un *corpus* di letteratura saggistica sulla crisi dell'economia capitalista che l'opera d'arte traduce – con interessanti esiti – in corpo d'immagine e suono digitali.

Il primo dei due indicatori – il *disastro* – può essere utilmente spiegato in riferimento ad uno studio del 2007 di Naomi Klein intitolato *The Shock Doctrine*, in cui l'autrice teorizza appunto quello che ella chiama «*disaster capitalism*», «capitalismo dei disastri» (p. 6).<sup>4</sup> In Klein, tale concetto serve ad indicare il carattere funzionale e sistemico della crisi nel capitalismo neoliberale – ovvero la crisi come “crisi permanente” o “catastrofe”. Secondo la studiosa, infatti, sarebbe proprio il disastro (ecologico, bellico, economico e così via) ad essere trasformato dal capitalismo neoliberale in opportunità di auto-rigenerazione, divenendo corsia preferenziale per l'attuazione di veri e propri *raids* contro la sfera pubblica (*ibidem*). Il disastro – reale o potenziale che esso sia, ovvero lo *shock* in quanto onnipresente

<sup>4</sup> Le indicazioni di pagina dal testo di Klein, fanno riferimento, qui e di seguito, all'edizione inglese.



minaccia virtuale del disastro stesso – diventerebbe per l'autrice canadese l'apertura di un campo di potenzialità per il capitalismo “fondamentalista”, in cui è possibile, da parte di questo stesso, la modulazione dell'intero corpo sociale. Lo *shock* opererebbe dunque come scorciatoia per introdurre misure “d'emergenza”, “riforme permanenti”, ovvero per trasformare «il politicamente impossibile in politicamente inevitabile» – come nelle parole del teorico del libero mercato in quanto meccanismo ideale auto-regolante, Milton Friedman, riportate da Klein come sintesi della dottrina dello shock (p. 140).

Nel suo complessissimo studio – in queste righe forzatamente ridotto al suo nucleo essenziale – Klein ricostruisce quindi una genealogia di come funzioni tale processo di interdipendenza tra il libero mercato e il potere dello *shock*, evidenziando la presenza di uno stretto legame tra capitalismo, crisi e biopolitica, ovvero capitalismo, crisi e forme di violenza e coercizione applicate sul corpo sociale e/o sui corpi individuali. Si tratta di un legame, questo, in cui centrale è l'articolazione di un discorso emergenziale che si lega alla creazione di un regime di giustificazione, fortemente antidemocratico, che è in certo modo mono-linguistico. Esso infatti trasforma appunto in “inevitabile” quanto è puramente potenziale nel futuro, come lapidariamente sintetizzato dalla dottrina thatcheriana degli anni Ottanta «*There is no alternative*», «Non ci sono alternative» – riducendo così il campo delle potenzialità ad un solo ed unico possibile (pp. 131-141).

L'aspetto più interessante del lavoro di Klein, relativamente alla sua specifica utilità per “comprendere” *Hydra Decapita*, sta nel fatto che l'autrice inserisce la crisi attuale dell'economia globale all'interno di questa genealogia complessa e composita in cui il futuro ed il presente non hanno una relazione lineare fra di loro, ma sono agitati da una serie di processi di retro-azione dell'uno sull'altro, che generano un intero apparato di produzione sociale del rischio. In questo senso, la crisi/disastro, come evento concreto o più spesso come rischio virtuale, sempre a-venire eppur capace di effetti materiali sulla società (l'onnipresente minaccia virtuale della bancarotta o della perdita del lavoro, il debito, la catastrofe ecologica e dunque



le politiche dell'austerità, i nuovi processi di razzializzazione e così via) opera cioè come una sorta di “memoria del futuro” – termine non usato da Klein, ma qui introdotto da chi scrive – riducendo “ciò che sarà nel futuro” a “ciò che è ora nel presente”. Proprio questo ultimo aspetto sembra essere cruciale per comprendere il posizionamento di *Hydra Decapita*: si tratta, cioè, di un'opera che guarda alla crisi presente da questa specifica angolazione di contro-circuito temporale, tentando di costruire, nelle parole degli artisti, «*a constellation of intersections between atrocity and insurance, servitude and credit [in a] capitalism that continually converts futures into finance in order to put bodies to death*» (The Otolith Group, 2011a, p. 23).<sup>5</sup>

Questa “costellazione” assume in *Hydra Decapita* una caratteristica inflessione post-coloniale. Nell'opera, infatti, il legame tra crisi/disastro, processi di accumulazione capitalista e rischio/emergenza/dottrina della necessità economica (in quanto dispositivi biopolitici di segmentazione e assoggettamento sociale) viene riportato indietro nel tempo fino al momento della nascita del capitalismo moderno, focalizzando l'attenzione sul ruolo, in esso centrale, della schiavitù atlantica come incubatrice del sistema del capitale finanziario e della logica del credito/debito. La tesi degli artisti è che «*the Atlantic slave trade can be understood as the inauguration of what we understand as the finance market [...] a transatlantic market whose security was guaranteed by a cargo that was worth more dead than alive [...] based on the economic necessity of death*» (The Otolith Group, Leung, s.p.). Gli artisti mutuano dichiaratamente questa tesi dal saggio di Ian Baucom del 2005 *Spectres of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History* (The Otolith Group, 2011a, 22). In questo studio, l'autore sostiene la tesi della dipendenza del capitalismo moderno, durante il mercato transatlantico della schiavitù, dal funzionamento di un sistema di crediti e debiti, basato sulla pratica di assicurare il “carico” umano delle navi negriere presso compagnie di assicurazione in Europa. Questo stesso sistema – illustra

<sup>5</sup> Si noti qui che il termine «*futures*» non indica semplicemente il “futuro”, ma allude anche più direttamente alla dimensione biopolitica di un certo settore del mercato finanziario così denominato, che ruota intorno alla legalizzazione del *betting* sul futuro probabile.



Baucom – era tale da giustificare, in base al principio della necessità economica, la pratica di indurre alla morte le schiave e gli schiavi gettandoli a mare durante i momenti altamente *critici* della navigazione – come di fronte al rischio, anche solo potenziale, di una tempesta. In questo modo, si dispiegava il funzionamento di un dispositivo economico-razziale in cui il “carico” era assicurato così da valere ancor più da morto (trasformato cioè in moneta, ovvero in risarcimento) che da vivo (in quanto “merce”). Nelle parole del collettivo inglese, che riprendono direttamente le tesi di Baucom:

What is at once «obscene and vital» to contemporary understanding of the «full capital logic of the slave trade» is to “come to terms with what it meant for this trade to have found a way to treat human beings not only as if they were a type of commodity but as a flexible, negotiable, transactionable form of money. (The Otolith Group, 2011a, pp. 22-23)

Per il collettivo artistico, questa tesi è interessante poiché vi sarebbe una disturbante persistenza di simili regimi di giustificazione nel presente della crisi globale, i quali però costituiscono l'osceno (cioè che è fuori dalla scena) del discorso economico contemporaneo. Come essi affermano, infatti: «*Today, most people would state that slavery is abhorrent; simultaneously, however, they would argue for some version of economic necessity*» (The Otolith Group, Leung, s.s.).

Il film-saggio *Hydra Decapita* insiste dunque proprio sul riflettere sulla crisi attuale da questa angolazione, introducendo un contro-circuito temporale (il passato coloniale) capace di destabilizzare la fiducia in quei regimi di giustificazione odierni che agiscono come misure biopolitiche.

Per comprendere in che modo il collettivo inglese crei lo spazio, nella criptica architettura estetica di *Hydra Decapita*, per invitare la spettatrice dell'opera a prestare attenzione a questa perturbante persistenza, è necessario rintracciare, nell'opera stessa, una figurazione-chiave che serve appunto a segnalare questa eco e introdurre tale contro-circuito temporale. A questa funzione assolve, infatti, il secondo degli elementi isolati da chi scrive, in apertura di paragrafo, dal comunicato pubblico di The Otolith



Group – ovvero il “naufragio”. Il più chiaro riferimento ad un naufragio rintracciabile in *Hydra Decapita* è, infatti, da ritrovarsi nell’ultima immagine del film-saggio e nel *song-over* dell’audio. L’ultimo *frame* del film-saggio, che compare e scompare ripetute volte sullo schermo prima di fermarsi in un’immagine stabile e che è l’unica immagine completamente a colori del film-saggio, è infatti una versione editata del dipinto del 1840 di Turner *La nave negriera. Mercanti di schiavi che gettano in mare i morti e i moribondi*. Il *song-over* è un cantato tratto dagli scritti di Ruskin, in cui questi elogia Turner per l’uso altamente complesso, innovativo ed irrealista del colore impiegato per dipingere la terrificante scena di una nave negriera colpita da un uragano.



Fig. 1 – Dettaglio della tela di Turner, *Hydra Decapita* (2010).  
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.

Come suggerito da Chambers (2001, pp. 29-30), quella di Turner è una tela portatrice di profonde ambiguità: tra detriti e distruzione, nei flutti mostruosamente agitati, una gamba nera incatenata punta verso il cielo,

prima di affondare per sempre nelle acque – perturbante segnale degli orrori della schiavitù. Nel dipinto – sostiene Chambers – la materia pittorica è squassata dallo sforzo di rappresentare qualcosa la cui crudeltà è tanta e tale da essere quasi rimossa dalla scena: l'orrore della schiavitù *come impresa puramente economica*. Un orrore, questo, che pur tuttavia permane nel tempo, impresso nella rottura dei codici pittorici e nella presenza/assenza di quel corpo nero tra la schiuma dell'oceano inferocito.

*Hydra Decapita* evoca specificamente il dipinto di Turner come chiave di riflessione trasversale sulla triangolazione contemporanea che tiene insieme la crisi, dell'economia finanziaria e biopolitica del rischio, poiché in essa Turner dipinge uno specifico evento storico che anticipa questa stessa triangolazione: il *paventato* naufragio, occorso nel 1781 durante la tratta atlantica, della nave negriera Zong. Un episodio, questo, in cui il principio della giustificazione economica della messa a morte può essere pubblicamente asserito nella Londra del tempo, come mostrano atti e testimonianze dei lunghi processi che seguirono l'evento e che videro coinvolti i movimenti per l'abolizione della schiavitù, la compagnia proprietaria della nave Zong e le compagnie di assicurazione delle navi – dando vita al cosiddetto «*Zong affaire*».<sup>6</sup>

Questo l'episodio storico. Nel 1781, la nave negriera Zong salpa dalle coste dell'Africa occidentale alla volta della Giamaica. Il “carico” della nave – tali erano ritenuti gli uomini e le donne tratti come schiavi a bordo – ammonta ad oltre quattrocentoquaranta africani, numero molto più alto di quanto fosse consentito affinché la nave viaggiasse in condizioni di “sicurezza”. A dispetto di questa infrazione, il “carico” è stato legalmente assicurato, presso una delle agenzie di assicurazione di Londra, dalla compagnia che possiede la nave. La copertura assicurativa assicura un rimborso per ogni eventuale «perdita di parti del carico», fatto salvo per schiavi

<sup>6</sup> Per una discussione della centralità della lettura critica del caso Zong nella teoria post-coloniale, si veda Gilroy (1993); per l'importanza cardine del caso Zong al fine di sostenere una necessaria prospettiva postcoloniale nella critica dell'economia politica internazionale, si veda Jones (2013); per una ri-narrazione artistica post-coloniale del «caso Zong» si veda anche Philip (2008).



morti sulla terraferma o per «cause naturali» (come nel terrificante lessico dell'epoca) – contemplando invece la possibilità di rimborso in caso di uccisione degli stessi per garantire “la salvezza” della nave in caso di pericolo (tempeste, insurrezioni a bordo e via di seguito). La traversata della Zong è piagata da ogni tipo di evento nefasto: in quasi quattro mesi di navigazione, circa sessanta schiavi muoiono per sete e quaranta si gettano a mare in segno di estrema ribellione. Il 1 dicembre, con una tempesta in vista e in seguito alla scoperta di un errore di calcolo della tratta, il Capitano Luke Collingwood, temendo la morte di ulteriori schiavi per «cause naturali» e la conseguente perdita del diritto al risarcimento, adduce la giustificazione della “necessità di morte” per la salvezza della nave e – sostenendo che non vi sia acqua potabile a sufficienza a bordo per terminare il viaggio in sicurezza – dà l'ordine che avvenga il massacro. In poche ore, e fino poi al giorno seguente, oltre centotrenta africani vengono uccisi, forzatamente e *legalmente* gettati a mare – per il principio della necessità economica e della sicurezza di fronte alla criticità, ovvero al rischio di catastrofe solamente potenziale. Il 22 dicembre 1781 la Zong attracca a Black River, in Giamaica, con a bordo circa duecento schiavi e ancora numerosi galloni di acqua potabile a bordo. In seguito all'immediata richiesta di rimborso presentata dalla compagnia di navigazione presso l'agenzia di assicurazione – ed il rifiuto di questa a procedere –, si apre nel Regno Unito un processo lungo due anni, di cui restano gli atti legali a mostrare il mortale vincolo, «osceno e al contempo vitale» – come nelle parole di Baucom – che lega(va) economia, morte e regimi di giustificazione.

Come questa sezione l'autore ha cercato di suggerire, dunque, che *Hydra Decapita* è un film-saggio che riflette sulla crisi dell'economia globale da una precisa prospettiva critica – quella della critica al «capitalismo dei disastri» – ma forzandola e aprendola affinché essa sia piegata in prospettiva post-coloniale. La funzione dell'immagine del dipinto di Turner in *Hydra Decapita* è, dunque, quella di creare – attraverso un'eco, piuttosto che in maniera didascalica – un rimando al passato che serva a destabilizzare l'orizzonte di senso del presente e a seminare dubbi e sollevare domande



sulla percezione della “crisi” in quanto regime di giustificazione. Questo è un tentativo, da parte degli artisti, di riflettere sulle modalità con cui *nuove forme* di discorso, incentrate sul *logos* della giustificazione economica, penetrano nella percezione quotidiana e attraversano l'intero campo sociale, alimentando – ed al contempo stesso relegandone la discussione critica al campo dell'oscuro e dunque del non-dicibile – nuovi processi biopolitici di razzializzazione e messa a morte, in spesso cui naufragi e navi che affondano sono ben più che metafore e figurazioni, ma espressioni materiali della violenza dei processi di accumulazione di un capitalismo al tracollo, che prendono forma, quasi quotidianamente, nei luoghi di morte (anche e non solo) in mare, a poche miglia di distanza geografica dal luogo in cui – ora e adesso – chi scrive prova a dar forma e senso a queste righe.

### **Un *détournement* afrofuturista: critica del Realismo capitalista e all'immaginario mediatico della crisi**

Nella sezione introduttiva di questo articolo, si è sostenuto che *Hydra Decapita* sia un lavoro d'arte intenzionalmente criptico, che guarda alla crisi contemporanea in maniera trasversale e non attraverso riferimenti diretti. Il precedente paragrafo ha già suggerito una delle modalità operative attraverso cui questo processo avviene, introducendo l'idea del contro-circuito temporale e dunque dell'inflessione postcoloniale. In questa sezione, si approfondirà maggiormente la questione della rappresentazione della crisi nell'opera del collettivo britannico, riflettendo più specificamente sul concetto di “immaginario” della crisi.

Quella della critica alla trasparenza della rappresentazione in quanto precisa scelta artistico-teorica è, in effetti, una costante nel lavoro di The Otolith Group, come ha sottolineato TJ Demos in uno scritto sul collettivo inglese pubblicato nel 2009. Riflettendo, in quella sede, sul film-saggio del collettivo intitolato *Nervus Rerum* (2008) ed incentrato sul campo profughi di Jenin, nei Territori Occupati in Palestina, lo studioso evidenzia come nell'opera vi sia un continuo confronto con il problema della «re-



*presentability of a people confined to a geographical enclave by a longstanding military occupation*» (Demos, 2009, p. 113). Demos illustra innanzitutto come in *Nervus Rerum* vi sia l'esercizio del diritto del «rifiuto di rappresentare il non-rappresentabile», esercitato tramite l'assenza di qualunque approfondimento antropologico-documentaristico inerente gli abitanti del campo profughi e di commenti didascalici o testimonianze dirette, a favore di una serie di immagini in soggettiva che seguono il percorso labirintico necessario per attraversare il campo, restituendone il senso di claustrofobia (p. 114). Lo studioso sostiene, in maniera assai convincente, che attraverso questo “arresto” della rappresentazione, che “frustra” le aspettative di trasparenza di chi guarda, si apra uno spazio di potenzialità: *«in other words, this film is ruled by opacity, by the reverse of transparency, by an obscurity that frustrate knowledge and that assigns to the represented a source of unknowability that is also a sign of potentiality»* (*ibidem*). In particolare, Demos spiega come *Nervus Rerum* eserciti tale diritto all'oscurità come via forma di rifiuto di una strategia di rappresentazione molto diffusa, basata sulla pretesa o la vocazione del “vero” e della “denuncia” – come nel genere cinematografico criticamente definito «Pallywood cinema», ovvero il genere del reportage dal punto di vista delle “vittime” che mira a sollecitare l'empatia di chi guarda, o come nei principali media attraverso quella strategia di cattura dell'attenzione che sono le “*breaking news*” (p. 115). Nelle parole di Demos,

[The film] declines the attempt to overcome the numerous challenges to represent Palestine via ever more truthful exposures of its “reality”: rather, the artists opt to record the camp environment only to reveal its opacity as a system of images. The chose to “turn their back to power” instead of “speaking the truth to power” [...]. As such, the film refuses to furnish power – whether governmental authorities or corporate media elites – with more material for its publicity campaigns [...] to eliminate possible avenues of identification between viewers and the film’s subjects [...]. Choosing to avoid this trap while still evoking the oppressive carceral conditions of the camp, the artists reject the sociology of authoritative explanation and its potentially colonizing activity of naming in favour of an unexpected détournement of the very labyrinth in which the inhabitants of Jenin are trapped. In its place we are presented with



the recourse to fiction [which is not] an escapist evasion or fanciful flight [but] the most direct acknowledgement of the impossibility of representing Palestine. (pp. 118-120)

La lunga digressione su *Nervus Rerum* e lo studio di TJ Demos su questo stesso film sono in questo mio articolo funzionali all'enunciazione, come si anticipava sopra, di una costante che vale anche per *Hydra Decapita* – ovvero l'imprescindibile presenza, nel lavoro di The Otolith Group, di una ricerca sul linguaggio estetico attraverso cui esercitare il fondamentale “diritto all'opacità” – concetto mutuato dalla filosofia del pensatore caraibico Édouard Glissant con cui si intende il diritto (etico) di sottrarsi alla trasparenza della rappresentazione (1992). Questo concetto, nella particolare riappropriazione che di esso fa The Otolith Group, viene a coincidere con la necessità di rispondere all'urgenza *critica* di narrare situazioni di *criticità* (politica, sociale, epistemologica, esistenziale, e così via), mandando *in crisi* i codici e le norme che sorreggono l'ordine stesso della rappresentazione.

Nello specifico di *Hydra Decapita*, il discorso sulla crisi dell'immagine al tempo della crisi contemporanea – e sulla necessità dell'opacità – assume una particolare connotazione, in cui entra in gioco un lavoro sull'immaginario e sul suo rapporto con un particolare “Reale”, ovvero il “Reale del capitale”. The Otolith Group costruisce in *Hydra Decapita*, infatti, un dialogo indiretto con un testo del 2009 di Mark Fisher, *Capitalist Realism*. In questo breve saggio, il teorico inglese propone una particolare lettura del capitalismo neoliberale in quanto Reale (in maiuscolo a segnalare il rimando alla rapporto Reale/immaginario/simbolico) e discute il rapporto di tale Reale con un proprio immaginario funzionale – particolarmente presente nella cultura popolare – improntato al “realismo” e a sua volta collegato alla creazione, circolazione e diffusioni di regimi discorsivi di giustificazione economica.<sup>7</sup> Nelle parole di Fisher, il “realismo” è funzione del capitalismo in quanto esso fa passare per trasparente rappresentazione

<sup>7</sup> Il diretto riferimento di The Otolith Group al testo di Mark Fisher è nell'uso dell'espressione «Realismo capitalista» nel comunicato pubblico già citato alle pp. 3-4 del presente articolo (The Otolith Group, 2011b, s.s.).



di uno stato di cose, cioè che è in realtà soltanto una possibile versione del futuro – ricreando così ancora una volta quella “memoria del futuro” che Fisher chiama «profezia che si autorealizza» e che pre-assorbe la capacità di resistenza:

I mean by “capitalist realism” the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it. [...] The 80s were the period when capitalist realism was fought for and established, when Margaret Thatcher’s doctrine that “there is no alternative” [...] became a self-fulfilling prophecy. [...] [The] “knowledge” [that things are bad], [this] reflexivity is not a passive observation of an already existing state of affairs. It is a self-fulfilling prophecy. (pp. 2; 8; 21)

Sulla scorta di queste riflessioni, il collettivo britannico mette in questione la tendenza pressoché totale al “realismo” attraverso cui è rappresentata la crisi contemporanea nell’immaginario mediatico – e i pericolosi processi di identificazione che questo stesso attiva. In particolare, è possibile – chiede il collettivo britannico attraverso l’opera d’arte – che alcune figurazioni dell’immaginario mediatico contemporaneo che caratterizzano il linguaggio figurativo-narrativo della crisi impediscano di cogliere, per il loro marcato e presunto realismo, l’aspetto principale dell’attuale crisi economica globale – ovvero il ruolo giocato dalla speculazione e dall’astrazione economico-finanziaria, come modalità operative dell’economia globale ed anche come *logos*? Potrebbe invece un linguaggio artistico altrettanto speculativo ed astratto renderci più sensibili a questo aspetto? Queste domande fanno eco ad un vero e proprio *corpus* teorico in divenire, incentrato sulle rappresentazioni mediatiche della crisi, che comprende scritti di autori diversi fra i quali Nina Power e Michael Seyeau (2009) e Jeff Kinkle e Alberto Toscano (2011).

In particolare, con questi autori, il collettivo britannico condivide l’idea che l’immagine della crisi conduca – nella congiuntura attuale della crisi economica globale – ad una crisi dell’immagine.



Let us say that this new [...] work [...] is oriented around the question of how to think through economic crisis as a question of abstraction. One way to envision the political crisis of neoliberalism that we are living through is to envision personal tragedies; the tragedy of somebody who has been laid off work or whose savings have been wiped out. What we are interested in is trying to envision systemic crisis. Critics such as Mark Fisher, Nina Power and Alberto Toscano are thinking through these questions. How do you formulate a poetics of abstraction that is as abstract as economic reality itself? An abstraction that is equivalent to the abstraction we live through every day? Do we have to use economic language to understand political crisis? What are the forms and modes that can begin to evoke real kinds of abstraction? [...] There is so much discourse at the moment on the politics of film and political documentary that utilises things that already have a visibility in terms of general politics and therefore assume some political activity on this basis. The kind of politics [...] called the poetics of abstraction would be in opposition to this. (The Otolith Group, Leung, 2010, s.s.)

Il “diritto all’opacità” coincide dunque, in *Hydra Decapita*, con una poetica fortemente astratta – un tentativo di resistenza al “realismo” dell’immaginario mediatico della crisi come “memoria del futuro”, che trova nel film-saggio due modalità d’espressione: l’assenza della figura umana e l’uso della chiave stilistica della fantascienza nera (o Afrofuturismo). Per quanto attiene alla prima di queste due modalità, si dirà subito che – scegliendo di rendere assente la figura umana, ovvero il canale privilegiato dell’identificazione tra spettatrice e schermo – The Otolith Group pone piuttosto il mare al centro di *Hydra Decapita*, in quanto vero protagonista dell’opera. L’opera costituisce infatti il primo momento di una trilogia (tutt’ora in corso di elaborazione e giunta alla seconda fase con l’opera del 2012 *I See Infinite Distance between Any Point and Another...*) che ruota intorno ai concetti di «idro-politica» e «idro-estetica».<sup>8</sup>

Il primo termine, «idro-politica», fa riferimento alla centralità del mare, in differenti momenti storici, come *locus* di articolazione di rapporti di sapere e potere. Il secondo termine indica, invece, una ricerca dei vari momenti “di rottura” nei regimi estetici della rappresentazione in cui la

<sup>8</sup> Cfr. <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=144>.



fascinazione, nell'arte, per la liquidità, la turbolenza e le proprietà fisiche della materia hanno posto numerosi artisti di fronte ad una *impasse* creativa fortemente produttiva, generando una *crisi* dei canoni estetici di volta in volta vigenti e quindi l'emergenza di nuove forme espressive sempre più astratte. Il punto-chiave, per il collettivo, è che queste due dimensioni sono inscindibilmente legate l'una all'altra, in quella che essi definiscono “politica dell'astrazione”.

In *Hydra Decapita* il mare è visibile sullo schermo, ora calmo, solo delicatamente ondulato, nei *close-ups* ripresi utilizzando diverse aperture di camera e quindi a diversi gradi di luce; o ancora è evocato nelle immagini delle grotte marine, il cui alto contrasto rende le aperture tra le rocce così stilizzate da sembrare buchi bianchi che squarciano un fondo quasi completamente nero; ora, ancora, è rappresentato, in tempesta, nelle riproduzioni sullo schermo della tela di Turner, ovvero come materia di colore agitata dallo sforzo di rappresentare l'irrappresentabile. Il mare è anche udibile nel *song-over*, che racconta del mare e della morte in acqua – nella lettura delle parole di Ruskin dedicate alla tela di Turner, che tentano di emulare, nello stile della prosa, la carica espressiva della tela stessa.



Fig. 2 – Hydra Decapita (2010).  
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 3 – Hydra Decapita (2010).  
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 4 – Hydra Decapita (2010).  
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.



Fig. 5 – Hydra Decapita (2010).  
© The Otolith Group. Courtesy of the artists.

Nelle parole di The Otolith Group, scegliere di eliminare la figura umana come veicolo di identificazione e abdicare al tentativo di narrare la crisi contemporanea attraverso il realismo, mettendo invece il mare e la liquidità al centro del film-saggio (con riferimento anche alla liquidità ed alla turbolenza dei flussi finanziari, come mostra la figura 5 in cui è presente un elemento figurativo che allude agli indici finanziari e agli algoritmi), è un esercizio di opacità – in quanto tentativo di creare una *intimità* (qui: la condivisione della condizione emotiva che caratterizza la crisi) *senza identificazione*, una *vicinanza senza trasparenza*. Gli artisti infatti affermano:

When we start a new work, we think about the kind of emotional condition that the film wants to inhabit. [...] With *Hydra Decapita*, the idea was to produce a sense of apprehension. The sea is filmed as a cemetery. Where there is land it looks like a hole in the sky. Mostly we aimed for a vision of the ocean that framed it as a block of liquid with no sky and no land. A block of liquid that incarcerates you. The sea is envisioned as a carceral continuum in which the spectator is locked. This is not an abstraction that excludes the spectator; it is more frightening to be welcomed in the work. (The Otolith Group, Leung, 2010, s.s.)

Una volta “imprigionata” all’interno del mondo liquido di *Hydra Decapita*, la spettatrice è anche trascinata dagli artisti all’interno di un ulteriore livello oscuro del film-saggio e quindi invitata ancora una volta all’esercizio del “dar senso” a quanto è proiettato sullo schermo. Questo livello si attiva a partire dalla seconda metà del film, quando le scene marine iniziano ad essere inframezzate da scene che riproducono – come si anticipava in apertura di articolo – il monitor di un computer, con scritte a caratteri blu su fondo nero, che ricorda l’aspetto dei sistemi operativi degli anni Novanta. Il testo sullo schermo è un diretto appello rivolto alla spettatrice da parte della misteriosa figura che scrive e che afferma di chiamarsi Novaya Zemlya (allusione forse al miraggio artico che scientificamente porta questo nome) e, nell’architettura dell’opera, sembra inserito come forte interruzione, quasi fosse un messaggio trasmesso “dal vivo” per chi guarda da qualcuno a metà fra il mondo marino sulla scena e quel-

lo della spettatrice dell'opera. Il messaggio, profondamente malinconico, arriva da un tempo futuro (rispetto al presente della proiezione), come Novaya Zemlya precisa. Ed è l'appello lanciato dalla misteriosa entità a chi la legge: il suo grido d'aiuto di fronte ad uno shock subito. Lavorando come archivista sui materiali del passato (il "nostro" presente), l'entità si sarebbe imbattuta in quelle che chiama le tracce di «un'antica morte», «*an ancient death*». Avrebbe ciò scoperto l'esistenza di una stirpe nata dalle donne incinte gettate in mare dai mercanti di schiavi, la progenie di quelle che definisce «*the unfortunate victims of human greed*», "seppellite" nel cimitero liquido dell'Atlantico. Mentre la spettatrice sta appena iniziando a capire, le righe di Novaya Zemlya iniziano a diventare confuse e trasformarsi in una incomprensibile glossolalia. Il testo scompare. Un vuoto e poi l'esplosione violenta del colore. Arancio, giallo, blu e grigio. I dettagli della tela di Turner compaiono sullo schermo; scompaiono; ricompaiono. Infine sprofondano per sempre nel nero abissale di *Hydra Decapita*, che si chiude – all'improvviso – sui titoli di coda.

Se nel paragrafo precedente si è mostrato come la critica trasversale al presente fosse operata attraverso il ritorno al passato, qui The Otolith Group crea invece un contro circuito orientato verso il futuro, in cui la storia crudele della Tratta Atlantica diventa il *plot* per una storia fantascientifica di sopravvivenza. Questo collega fortemente il film-saggio alla cornice concettuale dell'Afrofuturismo – una sensibilità culturale, ed un movimento cyberculturale, teorizzato nei primi anni Novanta e focalizzato proprio sull'intersezione tra fantascienza e cultura nera (Dery, [1993] 1997; Eshun, 1998). Eshun del collettivo britannico, che dell'Afrofuturismo fu il principale teorico nel Regno Unito, spiega così il rapporto fra l'Afrofuturismo e la critica alla trasparenza/realismo della rappresentazione:

The field of Afrofuturism does not seek to deny the tradition of counter-memory. Rather, it aims to extend that tradition by reorienting the intercultural vectors of the Black Atlantic temporality towards the proleptic as much as the retrospective. It is clear that power now operates predictively as much as retrospectively. Capital continues to function through the dis-



simulation of the imperial archive [...]. Today, however, power also functions through the envisioning, management, and delivery of reliable futures. [...] Information about the future circulates as an increasingly important commodity. [...] Social reality is overdetermined by intimidating global scenarios, doomsday economic projections [...] all of which [...] command us to bury our heads in our hands, to groan with sadness. (Eshun, 2003, pp. 288-291)

Ancora una volta, l'informazione sul futuro in circolazione – una “sovradeterminazione” che passa per “realtà sociale” – è presentata in chiave prolettica e come un vettore di potere e un regime di giustificazione economica. A quella ufficiale, il collettivo affianca un'altra potenziale versione del futuro – capace di colpirci nel presente – che è basata sulla possibilità di resistenza alla biopolitica della morta, qui racchiusa nella figurazione della stirpe nata dalle schiave incinte gettate a mare.

Questa “fabulazione” alternativa è un omaggio alla fabulazione costruita negli anni Novanta dal duo di musica *techno* afrofuturista Drexciya a Detroit. Operativo tra il 1992 e il 2002, Drexciya è un gruppo di culto nella cultura *techno* avvolto da un alone di mistero, scelto da The Otolith Group proprio per la sua “opacità”. I lavori del duo – un'elettronica di solo suono che non lascia spazio all'identificazione etnico/razziale – dispiegano infatti un universo concettuale fantascientifico disseminato nei titoli e nell'*artwork* dei dischi: una fabulazione che disegna una mappa geopolitica alternativa della storia africano-americana, costruendo un universo parallelo e *hi-tech*. Nato nell'alveo di un'altra crisi sistemica del capitale – coincidente con il passaggio dal fordismo al post-fordismo e il conseguente abbandono delle aree industriali come Detroit da parte della popolazione bianca, con la formazione di neo-ghetti neri urbani – il duo statunitense costruisce nella fantascienza dei propri album una critica al “realismo del Capitale”, attraverso l'uso di immagini e mappe che riscrivono in chiave fantascientifica il legame fra accumulazione capitalistica e resistenza.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Come esempio della fabulazione opaca di Drexciya, si veda in particolare il lavoro *The Quest* (1997), tanto per l'*artwork* che per le soluzioni specificamente musicali.



Per *The Otolith Group* si tratta di un precedente importante. Il contro-circuito temporale del film-saggio, illustrato in precedenza, è qui completato da un ulteriore contro-circuito temporale, chiudendo un cerchio. La riflessione sulla crisi diventa riflessione sul *linguaggio* attraverso cui la crisi è narrata, la trasparenza cede il passo alla fantascienza, il documento diventa fabulazione resistente. Il registro opaco della fantascienza diventa quindi qui estrema alternativa all'immaginario mediatico dominante nelle narrazioni della crisi, cui *The Otolith Group* attribuisce un carattere biopolitico in quanto generatore di “blocchi” del desiderio che rendono inattuabile la differenza e la resistenza.

In conclusione, questo articolo si è focalizzato tanto sui motivi concettuali di *Hydra Decapita* in quanto lavoro d'arte sulla crisi contemporanea (ricostruendo i rimandi teorici di cui è intessuto), tanto sul suo registro espressivo, rintracciando nella complessità dell'opera una strategica estetico-politica di resistenza all'immaginario mediatico della crisi. Si è fatto presente come *Hydra Decapita* colleghi capitalismo e biopolitica della crisi ad una particolare funzione di potere operata anche attraverso le immagini e l'immaginario, che sovradetermina e chiude le potenzialità di resistenza futura attraverso un appello al “reale” che può essere o fondamento di un regime di giustificazione o strategia incapace di opporsi a questo blocco della creazione di differenza e desideri alternativi operato dal “realismo” (come ad esempio nel documentario di denuncia o nelle *breaking news*). Gran parte degli sforzi del collettivo britannico sono quindi volti a *solleccitare* la spettatrice, più che ad *elucidarla* o *informarla*. Si tratta, quindi, di una strategia il cui esito finale è estremamente aperto e quindi rischioso, ma di grande interesse poiché si propone come *ricerca* di una modalità (estetico-politica) di resistenza che vada oltre la necessità di “sapere” (essere informati o altrimenti informati attraverso il documento) verso la riscoperta nella necessità di *credere in* (e quindi agire per) un futuro alternativo che si gioca nello spazio aperto e problematico dell'evento più che in attraverso il ritorno alla critica dell'ideologia.

La crisi è dunque nel film la “congiuntura” da cui esso “prende corpo”.



Se per “congiuntura”, infatti, si intende – dalla tradizione degli studi culturali britannici – un campo d’intervento critico che è sempre situato specificamente nel tempo e nello spazio, ma al contempo sempre aperto e soggetto a potenziali riconfigurazioni, diventa chiaro come *Hydra Decapita* sia un’opera che nasce dalla *crisi* – ovvero, come nell’etimologia del termine, da una “frattura radicale”. Da un lato, infatti, la crisi dell’economia globale contemporanea – come il momento situato nel tempo e nello spazio da cui l’opera “parla” – diventa il paesaggio in rovina in cui regnano confusione e disorientamento e in cui i fantasmi delle vecchie fedi economiciste persistono come i relitti di una nave investita da una tempesta. Dall’altro, essa è l’evento che contiene in sé il potenziale per qualunque tipo di trasformazione – e, che, in quanto aperto, richiama alla necessità dell’esercizio *critico*.

### Riferimenti bibliografici

- Baucom I. (2005), *Spectres of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, Duke University Press.
- Chambers I. (2001), A Question of History in *Culture after Humanism. History, Culture, Subjectivity*, London and New York, Routledge; tr. it. 2003, *Sulla soglia del mondo. L’altrove dell’Occidente*, Roma, Meltemi.
- Demos TJ. (2009), The Right to Opacity: On the Otolith Group’s *Nervus Rerum*, *OCTOBER*, 129, 113-128.
- Dery M. ([1993] 1997), Black to the Future in M. Dery (a cura di), *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press.
- Eshun K. (1998), *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*, London, Quartet.
- ID. (2003), Further Considerations on Afrofuturism, *CR The New Centennial Review*, 3 (2), 287-302.
- Ferrara B. (2012), Memorie del futuro, *Quaderni d’altri tempi*, 38, testo disponibile al sito [http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero38/bussola/q38\\_b02.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero38/bussola/q38_b02.html).
- Fisher M. (2009), *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Ropley, Zer0 Books.
- Gilroy P. (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London and New York, Verso; tr. it. 2003, *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi.



- Glissant É. (1992), *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- Hall S. (1997), Quando è stato il postcoloniale? Pensando al limite in I. Chambers e L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Napoli, Liguori.
- Jones B. G. (2013), Slavery, Finance and International Political Economy: Postcolonial Reflections in S. Seth (a cura di), *Postcolonial Theory and International Relations. A Critical Introduction*, Oxon and New York, Routledge.
- Kinkle J., Toscano A. (2011), Filming the Crisis: A Survey, *Film Quarterly*, 65:1, 39-51.
- Klein N. (2007), *The Shock Doctrine. The Rise of Disaster Capitalism*, New York, Metropolitan Books; tr. it. *Shock Economy. L'ascesa del capitalismo dei disastri*, Milano, Rizzoli.
- Italiano C. (a cura di, 2011), *The Otolith Group. Thoughtform/ La forma del pensiero*, Roma, Mousse.
- Mercer K. (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London and New York, Routledge.
- Philip, M.N. (2008), *Zong!*, Middletown, Wesleyan.
- Power N., Seyeau M. (2009), Show Me the Money. How Do We Visualize the Economic Crisis?, *frieze*, 126, testo disponibile al sito [https://www.frieze.com/issue/article/show\\_me\\_the\\_money/](https://www.frieze.com/issue/article/show_me_the_money/).
- Ruskin J. (1843), *Modern Painters. Vol. 1*, testo disponibile al sito <http://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/emp/3rdedition/3a047.htm>; tr. it. 1998, *Pittori moderni*, Torino, Einaudi.
- Otolith Group (The) (2011a), *Occluded Oceans, Optical Waters: Notes on the Drexciya Mythos II, Index*, 1, 20-23.
- ID. (2011b), "A Sunken Trembling, Recalled Dimly", testo disponibile al sito <http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=74>.
- ID., Leung G. (2010), "What Form Would That Abstraction Take Now?", testo disponibile al sito <http://lux.org.uk/blog/what-form-would-abstraction-take-now-otolith-group-conversation-gil-leung-part-1-3>.

### Riferimenti audio-visuali

- Drexciya, *The Quest*, Submerge Recordings, Stati Uniti, 1997.
- Friedman T., *The Conet Project: Recordings of Shortwave Numbers Stations*, Iridial-Discs, Regno Unito, 1997 (set di 4 CD).
- Otolith Group (The), *Hydra Decapita*, Lux Agency, Regno Unito, 2011 (24', video HD, colore).
- Turner J. M. W., *La nave negriera. Mercanti di schiavi che gettano in mare i morti e i moribondi*, Museum of Fine Arts, Boston, Stati Uniti, 1840 (91x138 cm, olio su tela).

