

[ M | A | N ]

Thomas  
**Hirschhorn**

**3 "EASYCOLLAGE" AND 6 "COLLAGE-TRUTH"**

10.07 – 18.10.2015



## Resistere all'ipersensibilità

Lorenzo Giusti

Le fotografie di corpi dilaniati utilizzate da Thomas Hirschhorn nei propri lavori cercano di rispondere a una domanda impellente: come possiamo riportare al nostro sguardo le immagini della guerra, della violenza, senza che il flusso di informazioni visive a cui siamo continuamente sottoposti le spazzi via senza lasciare traccia?

In una società mediatica, sempre più tecnologica e virtuale, l'immagine perde la sua singolarità, il suo valore intrinseco, diluendosi in un mare di informazioni, un vortice comunicativo che tutto ingloba e tutto uniforma. Quali strumenti abbiamo per contrastare questo processo? Come possiamo andare oltre la superficie delle immagini che consumiamo? Di quale messaggio sono veicolo le fotografie cui abbiamo accesso?

La ricerca di Hirschhorn su questo versante ha inizio a metà degli anni Novanta con alcuni primi lavori, come *Les plaintifs, le bêtes, les politiques* (Centre genevois de gravure contemporaine, 1995), diventando più consistente nel 2006 con *Superficial Engagement* (Gladstone Gallery,

**Pixel-Collage**  
**(Orange Dress), 2015**  
Courtesy the artist

1. "Quando le persone si domandano chi è questo, cosa è successo, e dove, esse prendono le distanze da ciò che stanno osservando. Noi viviamo in uno stato dittatoriale dell'informazione. Sappiamo tutto, sappiamo dai nostri notiziari senza fine che tutti i giorni dieci persone muoiono qua o là. Noi vogliamo sapere, ma non vogliamo vedere. Perché quando vediamo siamo più coinvolti. Questo è il potere dell'arte visuale. Questo è il motivo per cui io sono un artista visuale."

New York), una scultura ambientale nella quale compaiono alcune fotografie recuperate dal web o da riviste ed esposte a terra o a parete al fianco di manichini, articoli di giornale e disegni geometrici ispirati al lavoro dell'artista guaritrice svizzera Emma Kunz (1892-1963).

Collage di corpi feriti, senza vita, vengono successivamente utilizzati da Hirschhorn all'interno del progetto *Concretion* (Le Creux de l'Enfer, Thiers 2006) e *Concretion Re* (Galerie Chantal Crousel, Parigi 2007), e nuovamente nel lavoro *The Incommensurable Banner* (2007), presentato a Brighton nel 2008, dove per la prima volta è introdotto il concetto di "incommensurabile". Interrogandosi sulle modalità con cui chi vive in zone sicure del mondo si relaziona con i conflitti esteri, il lavoro, presentato in occasione della Biennale di fotografia, si pone per la prima volta in maniera dichiarata il problema di come rendere esplicita la densità dell'immagine di guerra, la sua complessità, le sue molteplici implicazioni di senso<sup>1</sup>.

Su una linea di ricerca affine si collocano numerosi lavori realizzati successivamente, come *Das Auge* (Secession, Vienna 2008 e The Power Plant, Toronto, 20011) - una riflessione sulla natura contrastante del colore rosso (il segnale di allarme, il tappeto delle star, la Ferrari, gli abiti di Guantanamo, il sangue...) - o ancora *Crystal of Resistance*, (54a Biennale di Venezia 2011, Padiglione svizzero), un lavoro composto da un insieme di diversi ambienti dove, per l'ennesima volta, compaiono immagini di vittime di guerra o di violenza.



**Collage-Truth 38, 2012**  
61 x 31 cm  
Courtesy the artist

L'utilizzo delle fotografie all'interno delle sculture ambientali rompe il meccanismo di ricezione passiva dell'opera riportando all'occhio dello spettatore l'evidenza di una realtà altrimenti rifuggita. Ma se nelle installazioni il ragionamento si innesta su una riflessione più ampia che tiene conto delle dinamiche spaziali, è nelle serie dei collage che la questione dell'immagine è affrontata "in sé". Un precedente significativo è quello degli *Urcollage* (2008), dove, per la prima volta, l'artista associa fotografie di guerra e di morte a immagini patinate di fotomodelli in abiti eleganti. La stessa modalità, la stessa strategia operativa, è utilizzata anche nelle serie *Easycollage* (2014) e *Collage-Truth* (2012), su cui si concentra la mostra al Museo MAN.

2. Cfr. <http://www.telegraph.co.uk/culture/3561940/War-photography-why-we-dont-want-to-see-it.html>)  
Cfr. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, p. 134.

Ispirandosi al pensiero di Bataille, Hirschhorn propone un declassamento dell'immagine, un decadimento forzato della composizione finalizzato alla rottura del meccanismo canonico della costruzione di senso. Non una negazione, alla maniera dei dadaisti, dal cui esempio Hirschhorn dichiara comunque di procedere - in particolare quello di Johannes Bader e di John Heartfield - ma una messa in movimento, un ricercato abbattimento dello "statuto ontologico secolare attribuito all'immagine dagli uomini accademici".<sup>2</sup> I collage mostrano chiaramente come a contare non sia l'immagine singola, ma la relazione tra le singole immagini. È nel confronto che l'unicità della fotografia, la sua incommensurabile realtà, può essere percepita. Come insegna Bateson, ciò a cui rispondiamo, ciò che possiamo vedere, è sempre la differenza.



**Collage-Truth 38B, 2012-15**  
Studio view  
75 x 33cm  
Courtesy the artist

3. "Le immagini che uso in un collage", ha dichiarato l'artista al settimanale "Il Venerdì di Repubblica", "sono il tentativo di confrontare la violenza del mondo con la mia stessa violenza. Io sono parte del mondo e tutta la violenza del mondo è la mia stessa violenza, tutte le ferite del mondo sono le mie stesse ferite. Tutto l'odio è il mio stesso odio". Al momento della scrittura di questo testo l'intervista non è stata ancora pubblicata.

L'accostamento di fotografie di tenore opposto richiama la strategia situazionista del *detournement*. Hirschhorn strappa le immagini dei cadaveri dal loro contesto abituale per trasferirle in un contesto alternativo, costruendo una nuova, inconsueta relazione, un nuovo nesso semantico tra contenuto e contesto. L'obiettivo è quello di confutare la rappresentazione ufficiale della realtà, di scombinarne le coordinate tradizionali per mostrare ciò che è, altrimenti, invisibile agli occhi, "l'incommensurabile". La ricerca di un linguaggio semplice, esplicito, inconfutabile, è la conseguenza di una precisa volontà di chiamare in causa, di obbligare al confronto e alla presa di coscienza, suscitando riflessioni e interrogando - in primis se stesso - su possibili soluzioni<sup>3</sup>.

Il contesto in cui i collage si inseriscono, gli spazi deputati dell'arte, come le gallerie e i musei, è parte del processo di critica. Per Hirschhorn l'arte non costituisce un mondo a parte, ma è parte costitutiva del mondo, uno spazio relazionale di riflessione e di sollecitazione. In tal senso i collage sono l'espressione più immediata di una strategia di comunicazione sovvertitrice che punta alla dialogicità del mezzo per squilibrare la ferma immagine del mondo. Da "fan" del pensiero di Gramsci quale è, Hirschhorn resiste all'egemonia della classe dominante, alla capacità del sistema massmediatico e capitalistico di rendere accettabili le contraddizioni sociali e culturali. L'artista denuncia questa egemonia, questa grammatica che rende tutto sopportabile, relativizzabile, e lo fa attraverso una strategia

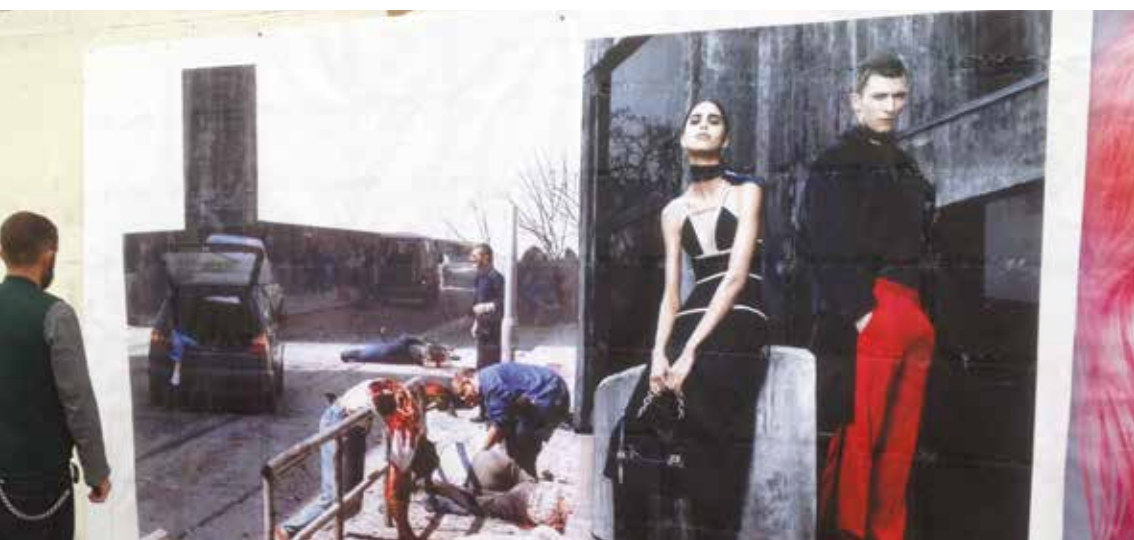


4. Hirschhorn si è definito “fan” di Gramsci durante una incontro pubblico organizzato a Gharza dalle associazioni Casa Natale Antonio Gramsci e Casa Museo Antonio Gramsci. Al riguardo si veda l'intervista di A. Marchi e P. G. Serra (<https://unaltrasestu.files.wordpress.com/2013/07/intervista-integrale.pdf>).

complessa di declassamento, di evidenziazione delle differenze e di decontestualizzazione<sup>4</sup>. Negli ultimi anni l'artista si è posto in particolare il problema della digitalizzazione dell'immagine, della sua fruizione attraverso lo schermo e della sua modificazione. Nel video *Touching Reality* (2012), per esempio, ha invitato il pubblico a zoommare visivamente sul dettaglio di alcune fotografie di corpi dilaniati filmando un touch screen. Il movimento del dito sullo schermo mirava a creare un senso di prossimità al reale e allo stesso tempo a rimarcare il contrasto tra la violenza delle immagini proposte e il gesto impersonale della mano.

L'ultima sperimentazione di Hirschhorn è la serie “Pixel-Collage”, un'indagine sul fenomeno della cancellazione dei volti nelle immagini riprodotte dai mass-media. Il processo di pixelizzazione è interpretato dall'artista come un gesto autoritario, gerarchizzante. Per Hirschhorn anche la pixelizzazione è una forma di propaganda, un modo per orientare lo sguardo dello spettatore.

**Easycollage n°2, 2014**  
Studio view  
335 x 206 cm  
Courtesy the artist



5. Cfr. T. Hirschhorn, *Why Is It Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?*, La Triennale, *Le Journal de La Triennale* (2012), s.p.

Ecco allora che nell'accostamento di due immagini contrastanti, una di esplicita di violenza, e una canonica, neutra o patinata, Hirschhorn interviene manualmente sulla seconda, facendo emergere ciò che normalmente si tende a censurare. Realizzato a mano all'interno del collage, il pixel diventa un elemento del reale e allo stesso tempo uno strumento per creare nuove relazioni di senso. Da strumento egemonico, l'uso del *pixeling* si trasforma in un potente mezzo per sovvertire le regole dell'informazione controllata e per riportare il nostro sguardo sulla verità.

Tutto il lavoro di Hirschhorn è mosso dalla volontà di non restare in disparte, di guardare la realtà in faccia, senza distogliere lo sguardo. Come si può leggere in un suo scritto del 2012, i collage sono un mezzo per accorciare la distanza, per avvicinarsi al dato reale, per combattere l'ipersensibilità di un pubblico distante e disinteressato alle cose del mondo. “Resistere all'ipersensibilità è la ragione per cui è importante guardare queste immagini”<sup>5</sup>.

**Collage-Truth 75, 2012**  
Studio view  
30 x 32,5 cm  
Courtesy the artist



## Resisting hypersensitivity

Lorenzo Giusti

The photos of mangled bodies used in the works of Thomas Hirschhorn are an attempt to respond to an impelling question: how can we train ourselves to observe images of war and violence while avoiding their being swept away without leaving a trace by the flow of visual information we are constantly subjected to? In a society dominated by the media,

increasingly technological and virtual, the image loses its uniqueness, its intrinsic value and is thinned in a sea of information, swallowed up and made uniform in a communicative whirlpool. What instruments do we have to counter this process? How can we go beyond the surface of the images we consume? What is the message conveyed

**Collage-Truth 31B, 2012/2015**

Studio view  
46 x 31 cm  
Courtesy the artist



by the photographs we access? Hirschhorn's research into this began in early works as for example *Les plaintifs, le bêtes, les politiques* (Centre genevois de gravure contemporaine, 1995) and really became consistent in 2006 with *Superficial Engagement* (Gladstone Gallery, New York), an environmental installation sculpture in which appear photos taken from the web or magazines. They are exhibited on the ground or on walls side by side with mannequins, newspaper articles and geometric designs inspired by the work of the Swiss healer Emma Kunz (1892-1963). Hirschhorn later used collages of lifeless, wounded bodies in his project *Concretion* (Le Creux de l'Enfer, Thiers 2006) and *Concretion Re* (Galerie Chantal Crousel, Paris 2007), and once again in *The Incommensurable Banner* (2007) presented in Brighton in 2008, where for the first time the concept of "incommensurable" was introduced. Questioning himself on the modalities by which those who live in safe areas relate to conflicts elsewhere, in the work presented at the time of the biennial of photography for the first

time he declaredly examined the issue of how to make explicit the density of images of war, its complexity, its multiple implications of meaning<sup>1</sup>. Along the same line of research we find numerous works, such as *Das Auge* (Secession, Vienna, 2008 and The Power Plant, Toronto, 2011) - a reflection on the contrasting nature of the colour red (signal of alarm, the carpet of the stars, Ferrari cars, the clothing of the Guantanamo prisoners, blood...) - or again *Crystal of Resistance*, (54<sup>th</sup> Biennial of Venice 2011, Swiss Pavilion), a purposely made work composed of a series of different environments where, once again, images of the victims of war and violence consistently appear. The use of photographs within the

1. "When people ask who is this, what happened to them, and where, they distance themselves from what they are looking at. We are living in a dictatorship of information, of facts. We know everything, we know from our endless 24-hour news channels that every day 10 people die here or there. We want to know, but we don't want to see. Because when we see, we are more involved. This is the power of visual arts. This is why I am a visual artist and this is why I insist this should be seen." Cfr. <http://www.telegraph.co.uk/culture/3561940/War-photography-why-we-dont-want-to-see-it.html>

sculptures interrupts the mechanism of passive reception of the work by attracting the observer's eye to the evidence of a reality that otherwise would be missed. But if in the installations the idea triggers a farther-reaching reflection that takes into account spatial dynamics, it is in the series of collages that the question of the image "as such" is dealt with. A significant precedent is that of the *Ur-collage* (2008), where, for the first time, the artist links photographs of war and death with the glossy images of photo models in fashionable attire. The same modality, the same operating strategy, is also used in the series *Easycollage* (2014) and *Collage-Truth* (2012), on which the exhibition at the MAN Museum concentrates. Inspired by Bataille's thought, Hirschhorn proposes a downgrading of the image, a forced decaying of the composition aimed at breaking down the canonic mechanism of the construction of sense. It is not a negation as with the Dadaists, whose example Hirschhorn claims to follow - in particular that of

Johannes Bader and John Heartfield - but a beginning of movement, a studied demolition of the "secular ontological statute attributed to the image by the academics".<sup>2</sup> The collages clearly show that what counts is not the single image but the relationship between them. It is in comparison that the uniqueness of photography, its incommensurable reality, can be perceived. As Bateson wrote, what we respond to, what we can see, is always the difference. The placing side by side of photographs of opposite tenor recalls the situationist strategy of *detournement*. Hirschhorn seizes the images of corpses from their habitual context and places them in an alternative setting, creating a new semantic nexus between content and context. The aim is to confute the official representation of reality, to disrupt the traditional coordinates and show what it is,

2. See G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, p. 134.

otherwise invisible to the eye, "the incommensurable". The search for a simple, explicit, indisputable language is the consequence of a precise determination to involve and oblige the observer to become aware, to spark reflections and raise questions - first and foremost to oneself - about possible solutions<sup>3</sup>. The context in which the collages are placed, galleries and museums, spaces dedicated to art, is a part of the critical process. For Hirschhorn, art does not represent a world apart, but is a constitutive part of the world, a relational space for reflection and stimulation. In this sense the collages are the most immediate expression of a communications strategy aimed at using the dialogic power of the means to unbalance the static image of the world.

3. "The images that I use in a collage are an attempt to confront the violence of the world with my own violence. I am part of the world and all the violence of the world is my own violence, all the wounds of the world are my own wounds. All the hate is my own hate." At the time of writing this text the interview that the artist granted to the weekly "Il Venerdì di Repubblica" has not yet been published.

Hirschhorn, as a "fan" of Gramsci's thought, resists the hegemony of the dominating class, the capacity of the system of the mass media and capitalism to make social and cultural contradictions acceptable. The artist denounces this hegemony, this parsing that makes everything tolerable and relative, and it does this by means of a complex strategy of downgrading to highlight differences and decontextualization<sup>4</sup>. In recent years the artist has turned his attention in particular to the question of the digitalization of the image, its fruition on screens and its modification. In the video work *Touching Reality* (2012), for example, he invited the public to visually zoom in on details of photographs of dismembered bodies by filming using a touchscreen. The movement of the finger on the screen aimed

4. Hirschhorn defined himself as a Gramsci "fan" during a public meeting in Ghilarza, Gramsci's Sardinian hometown, organized by the associations Casa Natale Antonio Gramsci and Casa Museo Antonio Gramsci. See the interview by A. Marchi and P. G. Serra (<https://unaltrasestu.files.wordpress.com/2013/07/intervista-integrale.pdf>).

to create a sense of nearness to the real and at the same time to underscore the contrast between the violence of the images and the impersonal gesture of the hand. Hirschhorn's latest experiment is the "Pixel-Collage" series, an investigation of the phenomenon of the cancellation of faces in the images reproduced by the mass media. The artist interprets the pixeling process as an authoritarian gesture that creates a hierarchy. For Hirschhorn, pixeling itself is a sort of propaganda, a way to orient the spectator's vision. And here we find in the placing side by side of two contrasting images, one of explicit violence and the other canonic, neutral or glossy, Hirschhorn's manual elaboration of the latter to bring to the fore what normally tends to be concealed. Created by hand in the collage, the pixel becomes an element

of reality and at the same time an instrument for creating new associations of meaning. From a hegemonic instrument, the use of pixeling becomes a powerful means for capsizing the rules of controlled information and focusing our eyes on the truth. All of Hirschhorn's work stems from the resolve not to remain on the sidelines, but to look reality in the face without shying away. As Hirschhorn wrote in 2012, his collages are a means to shorten distances, to approach the real datum, to fight the hypersensitivity of a public distant from and uninterested in the events of the world. "Resisting hypersensitivity is the reason why it is important to look at these images"<sup>5</sup>.

5. See T. Hirschhorn, *Why Is It Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?*, La Triennale, Le Journal de La Triennale (2012), s.p.



**Easycollage n°9, 2014**  
Studio view  
349 x 262 cm  
Courtesy the artist





Extract from the publication *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995  
 Published by Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Geneva

## Intervista a Thomas Hirschhorn

Micaela Deiana  
 Maggio 2015

**M. D.** Nelle serie “Easy Collage” e “Collage Truth” il fruitore si relaziona con qualcosa che già conosce, la violenza. Ma avere familiarità (o credere di averla) con un concetto non significa necessariamente averne consapevolezza. Il tuo lavoro fa emergere queste contraddizioni nelle dinamiche relazionali che instaura. Di fatto, il più delle volte la prima reazione del visitatore è di shock e fastidio. Questo effetto shock potrebbe essere provocato da quella che chiami “Ridondanza come forma”? Potresti spiegare in cosa consiste?

**T. H.** Ridondanza è ciò che non vogliamo, ciò che non è permesso, ciò che non è esteticamente corretto. Tutto questo è concettualizzato nella dichiarazione “Less is More” [il meno è più] che sembra essere una sorta di regola in architettura, design, ma, sfortunatamente, anche in arte. Sono sempre stato contrario a questa legge estetica perché penso che “Less is More” sia una visione estetica di esclusione. Qualche anno fa ho scritto il testo “Less is Less, More is More” [il meno è meno, il più è più]. Nel mio testo oppongo all’estetica del “Less is More”, che io vedo come una banale abitudine estetica, la forma,

ricca di senso, del “Less is Less. More is More”.  
La Ridondanza segue questa affermazione, “More is More”, verso la quale sono leale. Io percepisco la Ridondanza come una forma che dà indicazioni sul tempo in cui vivo, sul mondo di cui son parte e sulla realtà che mi riguarda. Di conseguenza, Ridondanza non è la semplice ripetizione, è l’atto della creazione, ri-creazione e oltre la creazione. Mi sembra che oggi, nel mondo delle notizie 24 ore su 24, di Internet, Google, Facebook, Twitter e Instagram, la Ridondanza riguardi una parte importante o svolga un’importante guida sulle modalità con cui confrontarci con le diverse realtà dell’oggi.



**Collage-Truth 38B, 2012-15**  
Studio view  
75 x 33cm  
Courtesy the artist

**M. D.** Stai lavorando con immagini di corpi mutilati da circa dieci anni e in questo tempo la nostra personale relazione con le immagini è cambiata, in relazione agli effetti di ipersensibilità, voyeurismo e coercizione del potere che descrivi. Credi vi sia stato un incremento di questi fenomeni? Se sì, ciò ha avuto conseguenze sulla tua ricerca? Hai notato delle differenze nelle reazioni di chi fruisce i tuoi lavori?

**T. H.** La reazione dei visitatori non è mai importante per me, perché so esattamente quello che faccio e non posso aprirmi alle reazioni. Sono però attento a ciò che accade nel mondo e a come il mondo è coinvolto nei media, nei giornali e nei social-media. Per esempio, io vedo che oggi il ricorso al *pixeling* è diventato sempre più comune e questo fenomeno mi interessa. Sarà il soggetto di uno dei miei prossimi lavori, su cui mi sto concentrando proprio adesso: “Pixel-Collage”. Con questi nuovi collage voglio interrogare il crescente uso dei pixel o dell’offuscamento nei media. Mi interessa perché sembra che oggi, per essere autentica, un’immagine debba essere pixelata o parzialmente pixelata. Sembra che il *pixeling* o l’oscurare siano subentrati all’autenticità. Una fotografia pixelata deve essere autentica perché l’inaccettabile non è mostrato. L’assenza di qualcosa diventa un’affermazione di autenticità. Al contrario, ciò che è accettabile non è pixelato. È interessante osservare come l’uso dei pixel non segua nessuna regola comune. Qualche volta le parti della fotografia sono pixelate senza nessuna logica o ragione, facendo pensare che qualcuno se ne stia prendendo cura, che abbia il



**Easycollage n° 10, 2014**  
 Studio view  
 347 x 290 cm  
 Courtesy the artist

controllo e sappia ciò che è accettabile e ciò che non lo è. Sembra che le foto parzialmente pixellate siano ancora più autentiche e accettate in quanto tali dagli osservatori. Sembra che i pixel rappresentino l'autenticazione - autenticazione attraverso l'autorità. E, nel nostro caotico, incommensurabile, contraddittorio e complesso mondo c'è un enorme richiesta di autorità. I pixel conferiscono un'estetica a questa richiesta di autorità.

**M. D.** Relativamente alla tua attività di scrittura, hai sottolineato che si tratta di un esercizio estraneo al lavoro artistico, per quanto connessa negli intenti e animata dalla stessa volontà di far coesistere utopia e realismo. Che ruolo e quali norme ha la scrittura nella tua ricerca e quanto tempo ti occupa?

**T. H.** Non conto il tempo dedicato alla scrittura. Per me è qualcosa integrato e “naturale”, come fare un disegno, fare lo schizzo di un progetto o fare ricerca per un nuovo lavoro; è un movimento parallelo. La scrittura mi permette di usare, coniare e insistere sui miei stessi termini. È cruciale, perché la scrittura specialistica sull'arte oggi usa una quantità enorme di termini senza senso, inappropriati, approssimativi. Questi termini - e la cosa mi stupisce - sono ripetuti dagli “scrittori professionisti” senza pensare. Perciò le mie norme sono: fissare, esprimere, affermare, dare una testimonianza, la mia testimonianza. Io uso la scrittura per chiarire cosa voglio, quale sia la mia posizione; scrivo per chiarirlo a me stesso, innanzitutto per me stesso e poi per gli altri. Quando indirizzo il mio pensiero agli altri, pongo delle domande: Cosa vuoi? Qual è la tua posizione? Non scrivo con l'intento di spiegare.

**M. D.** I tuoi testi sembrano riflettere il tuo lavoro, l'attitudine che hai sintetizzato nel motto “energia=sì, qualità=no”. Il registro, la sintassi secca, l'uso delle figure retoriche, dell'anafora e della reiterazione, il ritmo sincopato delle frasi brevi: tutto contribuisce a costruire una relazione diretta fra te e il lettore. Come sviluppi gli scritti? In termini linguistici, sono frutto di una scrittura di getto o di un lavoro di più fasi sulla forma, volto alla resa di una spontaneità stilistica?

**T. H.** Cerco di scrivere veloce, cerco di buttar giù i miei pensieri, le mie idee e le domande di getto. Cerco di scrivere senza pensarci troppo. Non si tratta di una ricerca “stilistica”. Il mio solo interesse



è esprimere con le parole quello che il mio lavoro afferma, nel modo più aderente possibile: perché sto facendo la mia opera d'arte e come la faccio? Voglio anche chiarire: perché penso quel che penso? Perché faccio quello che sto facendo (la mia opera)? Perché uso gli strumenti che uso? Perché sto dando questa forma? Vedo la mia scrittura come l'estensione di un campo di confronto con la forma, confidando che la mia opera - in ogni caso - fisserà la mia posizione. La scrittura per me è un gesto egualitario: scrivo perché posso scrivere, così può farlo chiunque! Come artista, non voglio lasciare il campo della scrittura d'arte ai giornalisti, ai critici e agli storici.

**M. D.** Anche realizzare un collage potrebbe essere definito un gesto egualitario. Possiamo leggerlo come un filo rosso nel tuo lavoro?

**T. H.** Sì, il collage è sicuramente un filo rosso. Amo fare collage. È qualcosa di fondamentale, essenziale, che devo sempre fare, sia nei lavori bidimensionali sia in quelli tridimensionali. Amo i collage di John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters e quelli tridimensionali di Johannes Baader ("Grosses-Plasto-Dio-Dada-Drama"). Fare un collage è semplice, può essere fatto velocemente ed è divertente. Non c'è nulla di più comune di un collage, non richiede una tecnica, non è professionale, e quasi tutti ne hanno fatto almeno uno nella propria vita. Fare collage significa creare un nuovo mondo con elementi del mondo esistente. Tutti sono inclusi in un collage. Questo è il gesto associativo e universale del collage. Un collage è un'apertura verso un pubblico non-esclusivo, ha

il potere di coinvolgere immediatamente l'altro. Mi piace il fatto che il collage sia sempre ambiguo e da non prendere seriamente. I collage resistono ancora al consumo, anche se - come tutto - devono combattere l'essere glamour e alla moda. Fare un collage è sempre qualcosa da fare "senza pensarci troppo". Questo è proprio quello che mi interessa, perché non ci sono altre intenzioni di espressione con un potere così esplosivo. Un collage rimane sempre esplosivo. Un collage è resistente; esce fuori controllo, anche fuori dal controllo di chi l'ha fatto.

**Collage-Truth 33B, 2012-15**  
Studio view  
58 x 32 cm  
Courtesy the artist





## Interview with Thomas Hirschhorn

Micaela Deiana | Maggio 2015

**M. D.** Looking at “Easy Collage” and “Collage Truth”, the viewer is faced with something that he already knows, violence. But to be familiar with it doesn’t mean to be really conscious of it. In this relational dynamics your work takes its inspiration. Actually, the first reaction of the viewer in front of this kind of works is usually a feeling of shock and disgust. Could the use of Redundancy as a form, as you maintain, be the reason for this shock effect? Could you explain the creative process of Redundancy as a form?

**T. H.** Redundancy is what we do not want, it is what is not allowed, what is not correct aesthetically. This is conceptualized in the statement: “Less is More”, which seems to be a kind of law in architecture, design, but unfortunately also in art. I was always opposed to this aesthetical law because I think that “Less is More” is an aesthetical vision of exclusion. Years ago I wrote a text: “Less is Less, More is More”. In my text I opposed the aesthetic of “Less is More” which I understand

as a banal aesthetical habit, to the senseful form of “Less is Less. More is More”. Redundancy follows the assertion of More is more to which I am truthful. I understand Redundancy as a form which says something about the time I am living in, about the world I am a part of and about the reality which touches me. Therefore Redundancy is not simply a repetition, furthermore it’s an act of creation, re-creation or over-creation. It seems to me, that within today’s world of ‘24h news’, ‘Internet’, ‘Google’, ‘Facebook’, ‘Twitter’ and ‘Instagram’, Redundancy touches an important part or fulfills an important lead as to how to confront today’s realities.

**M. D.** You’ve been working with images of mutilated human bodies for ten years. In that time lapse the relationship between violent images has been constantly changing, with the effects of hypersensitiveness/voyeurism and power coercion that you describe. Do you sense an increase in the phenomenon? If you do, does it have a consequence on your research? Have you seen

differences in viewer’s reactions?

**T. H.** The viewer’s reaction is never important to me because I know exactly what I am doing and therefore I can’t be open to ‘reactions’. But I am attentive to what happens in the world and to how the world is engaged in media, newspapers and social-media. As an example, I see that today, “Pixelation” has become more and more common and this phenomenon interest me. It will be the subject of one of my next works I am working on right now: “Pixel-Collage”. With these new collages I want to interrogate the increasing use of pixels or blurring in the media. It interests me because it seems that today, in order to be authentic, a picture needs to be pixelated or partly pixelated. Pixelating - or blurring seems to have taken over the role of authenticity. A pixelated picture must be authentic because the unacceptable is not shown, something’s absence wants to assert authenticity. And in reverse the acceptable is not-pixelated. It is interesting to observe that the use of pixels follows no

common law at all. Sometimes parts of pictures are pixelated without logic or reason, showing, it seems, that somebody is taking care, has the overlook and knows what is acceptable and what isn’t. It seems that partly pixelated pictures are even more authentic and accepted as such by the viewers. It seems that pixels stand for authentication – authentication through authority. And, in our chaotic, incommensurable, contradictory and complex world there is a huge demand of authority. Pixels deliver an aesthetic to this demand of authority.

**M. D.** You have underlined that your writing is “an exercise outside work”, although bound up with it. Of course, the attitude is the same, “utopian and realistic at the same time”. What is the role of writing in your research? How much time do you devote to writing in relation to your art work?

**T. H.** I do not count the time for writing. My writing is something integrated and ‘natural’ as doing a drawing, sketching out a project or making research for a new artwork, it’s a parallel movement.

**Collage-Truth 33, 2012**

41,5 x 31,5 cm

Courtesy the artist

Writing allows me to use, invent and insist with my own terms. This is crucial because 'artwriting' today uses a huge amount of senseless, inappropriate and lazy terms. Those terms - and I am astonished by it - are too often repeated by 'professional writers' without thinking. Therefore my rules for writing are: to fix, to express, to assert, to give a testimony - my testimony. I use writing to clarify, to clarify what I want and what my position is, I write to clarify it for myself, for myself first, but also for the other. And in addressing the other I also ask: What do you want? What is your position? I am not writing to explain.

**M. D.** I think your writings maintain your quote "energy=yes, quality=no". The register, the curt syntax, the use of rhetoric figures such as anaphora and reiteration, the offbeat rhythm of the short sentences: everything makes a direct connection between you and the reader. How do you develop your writings? Referring to your linguistic approach, do you write all at once or is it the outcome of a succession of drafts?

**T. H.** I try to write fast, I try to write down my thoughts, my ideas and questions in a rush. I try to write with and in a kind of 'headlessness'. There is no 'style' research. My only concern is expressing in words, as closely as I can, what my work asserts: Why am I doing my work of art and how do I do it? I also want to clarify: Why do I think what I think? Why do I do what I am doing (a work of art)? Why do I use the tool I am using? Why do I give the form I am giving? I understand my writing as an extension of the field of confrontation of form, with the trust that my work of art - in any case - will fix my position. Writing is to me an equalitarian gesture: I write because I can write - just as everybody can! As artist, I do not want to give up the field of art writing to journalists, critics or historians.

**M. D.** The act of making a collage could be defined as an equalitarian gesture, as well. Can we read into that as a *fil rouge* in your work?

**T. H.** Yes, collage is indeed a *fil rouge*. I love making collages. It is something fundamental, something



essential that I have always done, in two or three-dimensional works. I love the collages of John Heartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters and the three-dimensional «Grosses-Plasto-Dio-Dada-Drama» by Johannes Baader. Making a collage is simple, it can be done quickly and it is fun. There is nothing more common than a collage, it doesn't require technique, it's unprofessional and easy, and almost everyone has once in his life, made a collage. Doing collages means creating a new world with elements of this existing world. Everyone is included in a collage. That's the associative and universal

gesture of a collage. A collage is an opening toward a non-exclusive public, it has the power to implicate the other immediately. I like the fact that a collage is always suspicious and not taken seriously. Collages still resist consumption, even if - like everything - they have to fight glamorousness and fashion. Making a collage always has something to do with headlessness. That is precisely what interests me, because there is no other means of expression with such a great explosive power. A collage always remains explosive. A collage is resistant; it escapes control, even the control of the one who made it.



Extract from the publication *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*, 1995  
Published by Centre Genevois de Gravure Contemporaine, Geneva

## Perché è così importante - oggi - mostrare e guardare le immagini di corpi umani dilaniati?

Thomas Hirschhorn  
Aubervilliers, 2012

Cercherò di chiarire, in otto punti, perché sia così importante, oggi, guardare immagini di corpi umani mutilati come quelli che ho usato e inserito in vari lavori, come 'Superficial Engagement' (2006), 'Concretion' (2006), 'The Incommensurable Banner' (2007), 'Ur-Collage' (2008), 'Das Auge' (2008), 'Crystal of Resistance' (2011), 'Touching Reality' (2012), 'Collage-Truth' (2012) e 'Easycollage' (2014).

### 1. Origine

Le immagini di corpi umani dilaniati sono state scattate da fotografi non professionisti. Molte appartengono a testimoni oculari degli eventi, passanti, militari, agenti di sicurezza o della polizia, soccorritori o operatori di interventi d'urgenza. L'origine delle immagini non è chiara e spesso non verificabile; non ci sono fonti, qualunque cosa si intenda per fonte. La provenienza incerta, non identificabile, riflette l'attuale incertezza in cui viviamo. Sono interessato proprio a questo. Spesso l'origine non è garantita - ma cosa può essere garantito oggi, e come può avere ancora senso definire qualcosa come "garantito"? Queste immagini possono essere scaricate da

internet; hanno lo status di testimonianza e sono caricate online dagli stessi autori per diverse ragioni. Inoltre, l'origine di queste immagini non è indicata; qualche volta è confusa, con un indirizzo non chiaro, magari persino manipolato o rubato, come spesso accade per molte delle cose che si trovano oggi su internet o sui social media. Si tratta di qualcosa con cui dobbiamo confrontarci ogni giorno. La provenienza incerta è una delle ragioni per cui, oggi, è importante guardare ed esporre questo tipo di immagini.



**Collage-Truth 8, 2012**  
42 x 27 cm  
Courtesy the artist

## 2. Ridondanza/esubero/sovraabbondanza

Le immagini di corpi umani distrutti sono importanti per la loro ridondanza. Ciò che è ridondante è l'esistenza, oggi, di una quantità enorme di immagini di corpi dilaniati. Ridondanza non è qui la ripetizione della stessa cosa, perché c'è sempre un altro corpo umano che è stato dilaniato e che, in quanto tale, appare ridondante. Ma il punto non sono le immagini - è il corpo umano, l'essere umano, di cui la fotografia è una testimonianza. Le immagini sono ridondanti perché ridondante è il fatto che esseri umani siano stati dilaniati. È qui che la ridondanza è importante. Voglio trattare questo argomento come una questione importante e voglio considerare questa ridondanza come una forma. Non vogliamo accettare la ridondanza di queste immagini perché non vogliamo accettare la ridondanza della crudeltà verso gli esseri umani. Per questa ragione è importante guardare e mostrare immagini di corpi dilaniati nella loro stessa ridondanza.

## 3. Invisibilità

Nei giornali, nelle riviste, nei telegiornali, raramente vediamo immagini di corpi dilaniati perché non vengono quasi mai mostrate. Sono immagini che non vengono viste, invisibili: il presupposto è che possono urtare la sensibilità di chi le guarda o soddisfarne il voyeurismo, ragione per cui vengono rimosse, per proteggerci da questo pericolo. Ma l'invisibilità non è inoffensiva; è un modo per continuare a sopportare le guerre, o quanto meno non è un deterrente. Serve a rendere una guerra accettabile, a controllare i suoi effetti, come dice, per esempio, Donald Rumsfeld, primo



segretario della difesa americana (2001-06): “La morte tende a incoraggiare una visione della guerra deprimente”. Ma c’è un’immagine della guerra che non lo sia? Guardare e mostrare le immagini di corpi mutilati è un modo per schierarsi contro la guerra, contro la sua giustificazione e la sua propaganda. A partire dall’11 settembre il fenomeno dell’invisibilità è stato rafforzato dall’Occidente. Rifiutare l’accettazione di questa invisibilità, sia come dato di fatto, sia come misura precauzionale: per questo è importante guardare certe immagini.

#### 4. Tendenza all’iconismo.

La tendenza all’“iconismo” esiste ancora. L’“iconismo” è la consuetudine a “selezionare”, “scegliere”, o “trovare” l’immagine eclatante, la più importante, quella che “dice di più” o che “vale” più delle altre. In altre parole, la propensione all’iconismo è la tendenza a mettere in evidenza qualcosa; è un procedimento antico, tradizionale, usato per favorire e imporre, in modo autoritario, una gerarchia. Non è una dichiarazione di importanza verso qualcosa o qualcuno, ma una dichiarazione di importanza verso gli altri. L’obiettivo è stabilire un’importanza, un peso, una misura, comuni. Ma la “tendenza all’iconismo” e all’“evidenziazione” ha anche l’effetto di eludere l’esistenza delle differenze, di quanto non sia iconico o evidenziato. Nel campo della guerra e delle immagini di conflitto, questa tendenza porta a scegliere ciò che è “accettabile” rispetto al resto. L’immagine “accettabile” si trova a rappresentarne un’altra, e così tutte le altre immagini, tutto il resto, e magari persino



**Das Auge, 2008 (detail)**  
Power Plant  
Toronto, Canada, 2011  
Photo: Henry Chan  
Courtesy the artist

una non-immagine. Questa immagine, questa icona, ovviamente deve essere corretta, buona, giusta, autorizzata, scelta: l’immagine accettata. Questa è manipolazione. Un esempio è la fotografia molto discussa (anche dagli storici dell’arte) della Situation Room di Washington durante l’omicidio di Bin Laden da parte del Navy SEALs nel 2011. Io mi rifiuto di accettare questa immagine come un’icona; respingo il suo “iconismo” e il fatto che questa immagine (e questo vale per tutte le altre “icone”) rappresenti altro al di fuori da sé. Guardare immagini di corpi dilaniati è importante per lottare contro la “tendenza all’iconismo”.



#### 5. Semplificazione dei fatti.

Nel mondo delle informazioni, delle opinioni, delle dichiarazioni tutto oggi è ridotto all'attinenza del fatto. Il fatto è il nuovo "vitello d'oro" del giornalismo. I giornalisti vogliono presentare fatti con la certezza e la garanzia della veridicità. Io non sono però interessato alla verifica del fatto. Sono interessato alla verità, non al fatto verificato, alla "corretta informazione" di un articolo giornalistico. La verità a cui sono interessato resiste ai fatti, alle opinioni, ai commenti e al giornalismo. Come la verità non è limitabile, così lo sono le immagini di corpi dilaniati, che resistono al principio dell'attinenza del fatto. Non nego i fatti o la corrispondenza ai fatti, ma voglio oppormi all'apparenza dei fatti, oggi. La tendenza a ridurre le cose a fatti è un modo comodo per evitare di toccare con mano la verità.

**Collage-Truth 10, 2012**  
63 x 32,5 cm  
Courtesy the artist

Resistere a questa tendenza è un modo per toccare la verità. L'accettazione incondizionata dei fatti è destinata a imporci l'informazione fattuale come "la misura", invece di farci guardare e vedere con i nostri occhi. Io voglio vedere con i miei occhi. Resistere al mondo contemporaneo dei fatti, ecco perché è importante guardare queste immagini.

#### 6. La sindrome della vittima

Guardare le immagini di corpi umani mutilati è importante perché può aiutarci a capire come la cosa incommensurabile non sia guardare, ma il fatto che una distruzione ci sia stata, che un essere umano sia stato davvero dilaniato, che un numero incommensurabile di esseri umani lo sia stato. Ciò che è importante - più di ogni altra cosa - è capire questo. Soltanto essendo capaci toccare questo atto incommensurabile possiamo evitare la domanda: Sarà una vittima o no? La vittima di chi? Non sarà forse un killer, o un torturatore? Forse non è affatto una vittima? Forse questo corpo dilaniato non dovrebbe essere guardato o considerato come una vittima? Classificare i corpi umani dilaniati come vittime o non-vittime è un tentativo di misurarli, invece di pensare al fatto che tutti questi corpi sono incommensurabili. La sindrome della vittima vuole darmi una risposta, una spiegazione, una ragione dell'incommensurabile e infine dichiarare chi è "l'innocente". L'unico terrorista sopravvissuto alla strage di Mumbai del 2008 dichiarò alla corte che lo aveva condannato a morte: "Non penso di essere innocente". Penso che in questo mondo l'incommensurabile non abbia ragione,



spiegazione o risposta - né a priori né a posteriori. In questo mondo incommensurabile, devo rifiutare la commensurabilità dell'accettare una classificazione come vittima o non-vittima. Non voglio essere neutralizzato da qualcosa che vuole rendere il mondo commensurabile. Mi rifiuto di spiegare e giustificare tutto a causa del contesto. Io non voglio essere neutralizzato dal "contesto". Guardare le immagini di corpi dilanianti è importante perché non voglio arrendermi davanti alla sindrome della vittima.

**Diachronic-Pool, 2013**  
METAMATIC Reloaded  
Museum Tinguely, Basel, 2013  
Photo: Anna Kowalska  
Courtesy Metamatic  
Research Initiative,  
Amsterdam

#### 7. Irrilevanza della qualità

Queste fotografie - poiché sono state scattate da testimoni - non hanno una qualità fotografica. Mi interessa questo aspetto. Conferma che,

in condizioni di emergenza, la "qualità" non è necessaria. Ho sempre creduto nel concetto "qualità=no, energia=sì". Non c'è un approccio estetico dietro l'obiettivo che cattura queste immagini. La questione della qualità è irrilevante quando ci si relaziona con l'incommensurabile. Le immagini dei corpi dilaniati lo mostrano. Non servono competenze tecniche. Non è necessario un fotografo. L'argomento sulla "qualità fotografica" appartiene a quelli che si tengono a distanza, che non sono presenti, che, in nome della "qualità", scelgono la distanza, nel tentativo di essere come dei supervisor. Ma non esiste più una supervisione. Quello che è "necessario" è essere testimoni, essere lì, essere qui ed esserlo ora, essere presenti, essere

**Embedded Fetish, 2006**  
Gwangju Biennale,  
Korea, 2010  
Courtesy Galerie Chantal  
Crousel, Paris



presenti nel “momento giusto” al “posto giusto”. La maggior parte delle immagini sono catturate con piccole fotocamere, smartphone o cellulari. Rispondono al nostro modo di essere testimoni del “tutto” e del “niente” che accadono oggi, nella nostra vita quotidiana, rendendolo “pubblico”. La non rilevanza della qualità di queste immagini è una critica implicita al giornalismo “integrato”, compreso il fotogiornalismo. Questa non rilevanza della qualità rende importante guardare certe immagini.

#### 8. Il distacco attraverso l’ “ipersensibilità”

Sono sensibile e voglio esserlo, e, allo stesso tempo, voglio stare all’erta. Non voglio stare in disparte, non voglio distogliere lo sguardo. Guardando le immagini dei corpi umani dilaniati, ho sentito persone dire “non posso sopportare questa vista, sono troppo sensibile”. Questo è un modo di conservare una distanza comoda, narcisistica ed esclusiva dalla realtà di oggi, dal mondo. Dal nostro mondo, dal solo e unico mondo in cui viviamo. Si parla di sensibilità - che in realtà è “ipersensibilità” - per conservare la nostra comodità, la nostra calma, il nostro lusso. Prende distanza chi - con i propri occhi - non vuole confrontarsi con l’incommensurabile della realtà. La distanza non è mai un dono; prendono distanza soltanto un piccolo numero di persone, per mantenere intatta la propria esclusività. “L’Ipersensibilità” è l’opposto del “pubblico non-esclusivo”. Per confrontarci con il mondo, per combattere il suo caos, la sua incommensurabilità, per coesistere e cooperare in questo mondo e con gli altri, io ho bisogno di confrontarmi con la realtà senza

distanza. E’ necessario distinguere “sensibilità”, che per me significa essere “consapevole” e “vigile”, da “ipersensibilità”, che significa “essere chiusi in se stessi”, ed “esclusione”. Resistere all’ “ipersensibilità” è la ragione per cui è importante guardare queste immagini di corpi dilaniati.

**Das Auge, 2008 (detail)**  
Power Plant, Toronto,  
Canada, 2011  
Photo: Henry Chan  
Courtesy the artist





## Why Is It Important – Today – to Show and Look at Images of Destroyed Human Bodies?

Thomas Hirschhorn | Aubervilliers, 2012

I will try to clarify, in eight points, why it's important – today – to look at images of mutilated human bodies like those I have used and incorporated in various works such as 'Superficial Engagement' (2006), 'Concretion' (2006), 'The Incommensurable Banner' (2007), 'Ur-Collage' (2008), 'Das Auge' (2008), 'Crystal of Resistance' (2011), 'Touching Reality' (2012), 'Collage-Truth' (2012) and 'Easycollage' (2014).

### 1. Origin

The pictures of destroyed human bodies were taken by non-photographers. Most of them were taken by witnesses, passers-by, soldiers, security or police officers, rescuers or first-aid workers. The origin of the images is unclear and often unverifiable; there is no source, whatever we believe a source to be. This unclear provenance and this unverifiability reflect today's uncertainty. This is what I am interested in. Often the origin is not guaranteed – but what can be guaranteed in our world today, and how can 'under guarantee' still

make sense? These images can be downloaded from the Internet; they have the status of testimony and were placed online by their authors for many different reasons. Furthermore, the origin of these images is not indicated; sometimes it is confused, with an unclear, perhaps even manipulated or stolen address, as is often true of many things on the Internet and in the social media these days. This is something that confronts us every day. The uncertain provenance is one of the reasons why – nowadays – it's important to look at and display such images.

### 2. Redundancy

The images of destroyed human bodies are important in terms of their redundancy. What's redundant is that such a vast amount of images of destroyed human bodies exists today. Redundancy here isn't repetition of the same thing because it's always another human body that has been destroyed and as such appears to be redundant. But it's not about images – it's about human bodies, about the human, the picture of

whom is is a witness. The images are redundant because the fact that human beings are being destroyed is redundant. Redundancy is important here. I want to treat it as something important, and I want to see this redundancy as a form. We don't want to accept the redundancy of such images because we don't want to accept the redundancy of cruelty toward humans. This is why it's important to look at and display images of destroyed human bodies in their very redundancy.

### 3. Invisibility

In today's newspapers, magazines and TV news, we rarely see images of destroyed bodies because they are hardly ever shown. These pictures are non-visible and invisible: the assumption is that they will hurt the viewer's sensitivities or only satisfy voyeurism, and the justification is to protect us from this threat. But this invisibility isn't harmless. The invisibility is the strategy of supporting, or at least not discouraging, the war effort. It's about making war acceptable and

its effects commensurable, as was expressed by, for example, Donald Rumsfeld, former US Secretary of Defense (2001–06): "Death has the tendency to encourage a depressing view of war." But are there really any views of war which aren't depressing? Looking at and showing images of mutilated human bodies is a way of campaigning against war and its justification and propaganda. Since 9/11, this phenomenon of invisibility has been reinforced in the West. Refusal to accept this invisibility as a given fact or as a 'precautionary measure' is why it's important to look at such images.

### 4. Tendency to iconism

The tendency to 'iconism' still exists to this day. 'Iconism' is the habit of 'selecting', 'choosing', or 'finding' the image that 'stands out', the image that is 'the big one', the image that 'says more', the image that 'counts more' than the others. In other words, the tendency towards 'iconism' is the tendency to 'highlight' something; it's the old, traditional procedure of favouring and imposing, in an

authoritarian way, a hierarchy. This is not a declaration of importance towards something or somebody, but a declaration of importance towards others. The goal is to establish a common importance, a common weight, a common measure. But the 'iconism tendency' and 'highlighting' also have the effect of avoiding the existence of differences, the non-iconic and the non-highlighted. In the field of war and conflict images, this leads to choosing the 'acceptable' for others. It's the 'acceptable' image that stands for another image, for all other images, for something else, and perhaps even for a non-image. This image or icon has to be, of course, correct, good, right, permitted, chosen – the consensual image. This is what makes it manipulation. One example is the much discussed image (even by art historians) of the Situation Room in Washington during the killing of Bin Laden by the Navy SEALs in 2011. I refuse to accept this image as an icon; I reject its 'iconism', and I reject the fact that this image (and this goes for all other 'icons') stands for anything other than itself. Struggling

against the 'iconism tendency' is the reason why looking at images of destroyed bodies is important. The Situation Room in Washington during the killing of Bin Laden by the Navy SEALs in 2011.

##### 5. Reduction to facts

In today's world of facts, information, opinion and comments, much is reduced to being factual. Fact is the new 'golden calf' of journalism, and journalists want to give it the assurance and guarantee of veracity. But I'm not interested in the verification of a fact. I'm interested in truth, not a verified fact or the 'correct information' of a journalistic story. The truth I'm interested in resists facts, opinions, comments and journalism. Truth is irreducible; therefore the images of destroyed human bodies are irreducible and resist factuality. I don't deny facts and factuality, but I want to oppose the texture of facts today. The habit of reducing things to facts is a comfortable way to avoid touching truth, and resisting this tendency corresponds to the dynamics which

lead to touching truth. Unconditional acceptance of facts is intended to impose on us factual information as 'the measure', instead of looking and seeing with our own eyes. I want to see with my own eyes. Resistance to today's world of facts is what makes it important to look at such images. Michelangelo Merisi da Caravaggio *Doubting Thomas*, 1601–02  
Sanssouci Picture Gallery, Potsdam

##### 6. Victim syndrome

Looking at images of mutilated human bodies is important because it can contribute to an understanding that the incommensurable act is not the looking; what is incommensurable is that destruction has happened in the first place – that a human, a human body, has been destroyed, indeed, that an incommensurable amount of human beings have been destroyed. It is important – more than anything else – to understand this. It's only by being capable of touching this incommensurable act that I can resist the suggestive question: Is this a victim or not? And whose victim? Or is this perhaps a

killer, a torturer? Perhaps it's not a victim at all? Perhaps this mutilated human body shouldn't be regarded or counted as a victim? Classifying destroyed human bodies as victims or non-victims is an attempt to make them commensurable instead of thinking that all these bodies are the incommensurable. The victim syndrome wants me to give a response, an explanation, a reason to the incommensurable and finally to declare who 'the innocent' is. The only surviving terrorist in the Mumbai killings in 2008 declared to the court that sentenced him to death: "I don't think I am innocent." I think the incommensurable in this world has no reason, no explanation, and no response – beforehand or afterwards. In this incommensurable world, I have to reject the commensurability of accepting classification as victim or non-victim. I do not want to be neutralized by anything which wants to make the world commensurable. I refuse to explain and to excuse everything because of its context. I do not want to be neutralized by 'the context'. Looking at images of

destroyed human bodies is important because I don't want to give up in response to the victim syndrome.

#### 7. Irrelevance of quality

These pictures – because they were taken by witnesses – don't have any photographic quality. I am interested by this. It is the confirmation that, under conditions of urgency, 'quality' is not necessary. I always believed in 'quality = no, energy = yes'. There is no aesthetic approach here beyond the objective to capture the image. Concerns of quality are irrelevant when facing the incommensurable. This is shown by images of destroyed bodies. No technical skill is needed. No photographer is needed. The argument of 'photographic quality' is the argument of those who stand apart, aren't present, and who, on behalf of the 'quality' argument, express their distance and their attempt to be the supervisor. But there is no supervising anymore; what is 'needed' is to be a witness, to be there, to be here and to be here now, to be present, to be present at

the 'right time' at the 'right place'. Most images are taken with small cameras, smartphones or mobile phones. They match our way of witnessing 'today's everything' and 'today's nothing' in daily life and making it 'public'. The irrelevance of quality of these images is an implicit critique of 'embedded' journalism, including photo-journalism. This irrelevance of quality is what makes it important to look at such images.

#### 8. Detachment through 'hypersensitivity'

I am sensitive and I want to be sensitive, and at the same time I want to be alert. I don't want to stand aside; I don't want to look away. Sometimes when viewers are looking at images of destroyed human bodies, I hear them saying: "I can't bear to look at this, I'm too sensitive." This is a way of keeping a comfortable, narcissistic and exclusive distance from today's reality, from the world. From our world, the unique and only world. The discourse of sensitivity – which is actually 'hypersensitivity' – is about retaining one's comfort, calm and

luxury. Distance is only taken by those who – with their own eyes – won't confront the incommensurable of reality. Distance is never a gift; it's something taken by a very few to keep their exclusivity intact. 'Hypersensitivity' is the opposite of the 'non-exclusive public'. In order to confront the world, to struggle with its chaos, its incommensurability, in order to coexist and to cooperate

in this world and with the other, I need to confront reality without distance. Therefore it's necessary to distinguish 'sensitivity', which means to me being 'awake' and 'attentive', from 'hypersensitivity', which means 'self-enclosure' and 'exclusion'. To resist 'hypersensitivity', it is important to look at those images of mutilated human bodies.

[ M | A | N ]



REGIONE  
AUTONOMA  
DELLA SARDEGNA



PROVINCIA  
DI NUORO



Fondazione  
Banco di Sardegna

## Provincia di Nuoro

**Amministratore straordinario**  
Sabina Bullitta

**Museo MAN**  
**Presidente**  
Tonino Rocca

**Consiglio di Amministrazione**  
Domenico Cabula  
Giuseppe Carta  
Tommaso Esca

**Direttore**  
Lorenzo Giusti

**Dirigente amministrativo**  
Giuseppe Zucca

**Segreteria amministrativa**  
Anna Giulia Sedda  
Barbara Vacca

**Collezione e mostre**  
Emanuela Manca  
Rita Moro

**Accoglienza e mediazione**  
Eliana Brotzu  
Francesca Sagheddu

**Manutenzione e allestimento**  
Franco Concu  
Franco Piga

**Progetti speciali**  
Gianvincenzo Monni

**Laboratori didattici**  
Miriam Cossu  
Monica Sotgiu

**Stage**  
Francesca Deiana  
Chiara Dessì

**Sicurezza**  
Vigilanza La Nuorese

**Thomas Hirschhorn**  
3 "Easycollage" and 6 "Collage-Truth"  
10 Luglio – 18 Ottobre 2015

**A cura di**  
Lorenzo Giusti

**Coordinamento**  
Emanuela Manca  
Rita Moro

**Allestimento**  
MAN\_Museo d'Arte Provincia di Nuoro

**Allestimento audio video e luci**  
Hi Tech, Nuoro

**Materiali a stampa**  
Studio Stampa, Nuoro

**Materiali allestimento**  
Full Media Services, Ortacesus

**Grafica**  
Pertrestudio – Sabina Era

**Trasporti**  
E.S. Logistica, Firenze

**Assicurazioni**  
Age, Assicurazioni Gestione Enti srl

**Ufficio stampa**  
Studio Esseci – Sergio Campagnolo

**Ringraziamenti:**  
Micaela Deiana  
Alessandra Marchi  
Romain Lopez  
Sally Boxer



**M A N \_ MUSEO D'ARTE PROVINCIA DI NUORO**

**[www.museoman.it](http://www.museoman.it)**