

Materia Postcoloniale/Postcolonial Matters

Celeste Ianniciello e Michaela Quadraro

Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

NAPOLI 2015



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"

Celeste Ianniciello e Michaela Quadraro

**Memorie transculturali.
Estetica contemporanea e
critica postcoloniale**

NAPOLI
2015

In copertina:

Zineb Sedira, *Vue Apocalyptique*, dalla serie fotografica *Vista*, 2013, cortesia dell'artista.

In quarta di copertina:

Roshini Kempadoo, *Arrival: Scene One, Nnedi #4*, 2010, cortesia dell'artista.

Capitoli 1, 2 e 3 di Michaela Quadraro

Capitoli 4, 5 e 6 di Celeste Ianniciello

Proprietà letteraria riservata

Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

© Napoli 2015



Edizione digitale
UniorPress UniorPress 2020

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati. Sono pertanto vietate la conservazione in sistemi reperimento dati e la riproduzione o la trasmissione anche parziale, in qualsiasi forma e mezzo (elettronico, meccanico, incluse fotocopie e registrazioni) senza il previo consenso scritto dell'editore.

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

IMPAGINAZIONE E FOTORITOCOCO / LAYOUT AND PHOTO EDITING

Vincenzo Cipullo - Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Indice

Introduzione	5
Capitolo primo	
Visioni di una contemporaneità in movimento	11
La questione postcoloniale e l'estetica digitale	13
Le sperimentazioni tecnologiche di Roshini Kempadoo e Trinh T. Minh-ha.....	17
Disfare l'archivio: progetti collettivi e orizzonti futuri	23
Presenze spettrali: la ricerca di Keith Piper.....	25
Capitolo secondo	
Sfondi critici e paesaggi razziali	33
Studi culturali e visualità	35
Lo sguardo del/sul soggetto subalterno.....	37
La differenza come alterità	39
Potere, biopolitica, resistenza	41
Capitolo terzo	
Pratiche e riconfigurazioni della memoria	47
Pratica artistica e pensiero critico	49
La visualità aptica	52
Guardare/ascoltare/sentire/ricordare	55
Memoria e migrazione: il lavoro di John Akomfrah.....	57
Capitolo quarto	
Spazi e confini, transiti e posizionamenti	63
La geografia delle barriere e la politica della vigilanza	65
La teoria femminista: il sapere situato e il corpo ignorato.....	69
Differenziare il canone: l'autobiografia in divenire.....	75
Il collage femminile e il regionalismo critico	82

Capitolo quinto

Museo-nazione e Mediterraneo migrante

	89
L'arte 'postcoloniale' e il 'museo-mondo'	91
Lampedusa: un archivio della modernità	96
L'(auto)biografia fluida di Zineb Sedira	101
<i>Egyptian Chemistry</i> : la videocartografia post-umana di Ursula Biemann	111

Capitolo sesto

Patrimonio, appartenenza, eredità 'fuori luogo'

	119
I paesaggi eterotopici di Lara Baladi	121
Le mappe alterate di Mona Hatoum	129
La proprietà e l'identità riconfigurate di Emily Jacir	137
Errori e riparazioni: le riappropriazioni di Kader Attia e Walid Raad	142

Introduzione

Questo lavoro analizza i differenti modi in cui la memoria transculturale è articolata in alcune pratiche artistiche contemporanee legate a esperienze di migrazione, esilio, diaspora, transnazionalizzazione, e attraverso alcuni esempi di progetti curatoriali e museali innovativi che propongono delle visioni alternative sulle pratiche di memorializzazione e archiviazione del passato, evidenziandone le connessioni con la contemporaneità e la sua configurazione postcoloniale. Nella presente analisi, i distinti 'casi-studio', frutto di ricerche indipendenti (maturate nel corso di Dottorato in Studi Culturali e Postcoloniali del mondo Anglofono, all'Università 'L'Orientale' di Napoli) e comuni (queste ultime condotte nell'ambito del progetto europeo MeLa*, dedicato al ripensamento dei musei e archivi europei nell'età delle migrazioni globali), sono intrecciati tra loro poiché propongono una riflessione critica sulle complesse e stratificate interconnessioni tra i contesti culturali, geografici, storici, economici e sociali dell'Europa e del mondo contemporaneo, con particolare attenzione all'area mediterranea, riconoscendo nei processi globali di migrazione e nella loro formazione storica un elemento imprescindibile per la comprensione del presente.

In tal senso, le pratiche artistiche e curatoriali emergenti da esperienze di migrazione e ibridità culturale non sono da intendersi generalmente come gli oggetti dell'analisi politica e sociale, quanto piuttosto in termini di pratiche attive, di processi in divenire, in grado di mettere in discussione le forme e i canoni, esplorare la relazione tra l'identità e la differenza, le collocazioni e le dislocazioni geografiche, i confini e i riposizionamenti culturali, attraverso una dinamica di costante contaminazione e risignificazione reciproca tra arte e teoria, così come è indicata da Bracha Lichtenberg Ettingher:

The work of art does not illustrate or establish theory; theory can only partly cover – uncover – the work of art. Sometimes the work of art produces seeds of theory from which, upon elaboration, art slips away. These seeds should be sown somewhere else. The most graceful moments in the covenant between art and theory can occur when theoretical elements, only indirectly or partly intended for particular works of art, and visual elements that refuse theory, collide. In doing so they transform the borderline between the two domains, so that art is momentarily touched by theory while theory takes on a new meaning.¹

Inoltre, gli esempi artistici e curatoriali presi in esame in questo studio articolano una relazione critica tra le rappresentazioni culturali e il senso del patrimonio, della proprietà e dell'appartenenza, offrendo l'opportunità di una visione più problematica e stimolante dell'idea di preservazione delle arti, delle tradizioni e della storia europee. La dimensione della processualità e del divenire pratico, teorico e culturale che caratterizza i casi-studio presentati qui è legata anche all'uso innovativo e sperimentale della tecnologia digitale e dalle possibilità critiche inscritte nelle immagini sinestetiche e sensoriali, e nel loro potere di agire e 'affettare' i corpi. In quest'ottica, le immagini possono essere intese non semplicemente come rappresentazioni della realtà, ma piuttosto come realtà esse stesse, e produttrici di nuovi sensi e significati.

Questo ci permette di evidenziare i rapporti tra linguaggi estetici e pratiche politiche, e le loro differenti modalità di attuazione e intervento, soprattutto considerate dalla prospettiva critica degli studi postcoloniali. La nostra ricerca, infatti, è stata articolata attraverso un approccio interdisciplinare che unisce la sociologia, la storia, l'antropologia e la filosofia all'analisi critica e artistica. Particolare rilievo è stato dato al contributo teorico ed estetico radicale offerto dalla produzione femminile/femminista.

Si è cercato di evidenziare come l'estetica contemporanea postcoloniale apra la possibilità di attuazione e circolazione di memorie alternative, in opposizione alle attuali mappe e istituzioni del sapere e del potere definite dall'economia politica e culturale del colonialismo occidentale. L'intento di questa analisi è quello di enfatizzare il modo in cui l'arte sia capace di creare zone di slittamento ontologico, intrecci spazio-temporali, zone di contatto tra memoria collettiva e personale, tra globale e locale, prossimità

¹ Bracha Lichtenberg Ettinger, *Matrix, Halal(a)-Lapsus. Notes on Paintings 1985-1992*, Museum of Modern Art, Oxford, 1993, p. 11.

e distanza. Interrogando la nostra posizione, le nostre procedure di riconoscimento e definizione, l'arte ci trasporta in uno spazio critico, oltre l'evidenza del visibile, sotto le "scorze" del tempo addomesticato,² in una regione delineata non dalle frontiere, dalle chiusure, dalle divisioni, ma da tracce, segni, pieghe, spostamenti, correnti imprevedibili, migrazioni di corpi e di senso.

Il volume si apre con la proposta di un'estetica contemporanea che si confronta da una parte con le teorie dei nuovi media e, dall'altra, con la cosiddetta "questione postcoloniale", per seguire le tracce delle complessità politiche e culturali della contemporaneità. Nelle opere di Roshini Kempadoo, Trinh T. Minh-ha e Keith Piper, esplorati nel primo capitolo, le tracce del passato coloniale diventano nel momento presente sia l'oggetto di un lavoro pragmatico e simbolico sia le condizioni in cui queste pratiche innescano forme ibride di vita, politica, cultura e modernità. Il loro lavoro, che da sempre si confronta con la sperimentazione, compresa quella tecnologica, mette in crisi dall'interno ogni catalogazione fissa. I limiti della storiografia, del multiculturalismo e delle pratiche istituzionali di archiviazione sono registrati con tracce perdute e oggetti non appropriati, per sviluppare i temi dell'eredità storica della schiavitù e della migrazione.

Il capitolo secondo presenta innanzitutto il lavoro del Centro di Birmingham (Centre for Contemporary Cultural Studies), fondato nel 1964 e diretto da Stuart Hall dal 1968 al 1979, dove il pensiero di Antonio Gramsci sull'egemonia diventa l'occasione per studiare i processi di trasformazione politica delle società contemporanee e i movimenti finalizzati alla lotta delle ineguaglianze e delle oppressioni su ogni livello. In questa ricerca la visualità ricopre una posizione cruciale per l'analisi degli stili e delle identità dei gruppi resistenti alle forme culturali dominanti; in particolare, il lavoro di Frantz Fanon apre l'approccio postcoloniale alle questioni sollevate dallo sguardo e al tema della rappresentazione della differenza razziale e di genere.

Attraverso i potenziali dati dalla tecnologia ai lavori artistici presentati in questo volume, il capitolo terzo cerca di costruire un inquadramento critico del digitale, mettendolo a confronto con la complessità culturale, politica ed economica della contemporaneità. I nuovi media consentono di dislocare l'autorità dello sguardo: questo aspetto si declina nella possibilità di scatenare un rapporto diverso con le immagini e i suoni, e in una sospensione delle convenzioni

² Georges Didi-Huberman, *Scorze*, Nottetempo, Roma, 2014.

del realismo e della rappresentazione, per richiamare l'esperienza di vivere tra due o più culture, oppure in una minoranza.

La seconda parte del libro procede in armonia con le linee teoriche ed estetiche tracciate nei capitoli precedenti. Pertanto, il capitolo quarto propone un'analisi della complessa relazione tra luogo, territorio, cartografia, geografia e senso dell'appartenenza, spazio proprio, identità, luoghi del sé, territorio personale, attraverso la prospettiva critica della teoria femminista e dell'estetica femminile. In questo discorso critico, si è evidenziato come il genere autobiografico, prima in forma letteraria poi in forma visiva, assuma particolare rilievo culturale e politico, soprattutto se concerne le soggettività migranti e/o femminili. I discorsi e i linguaggi estetici femministi/femminili, in particolar modo quelli in grado di creare alleanze, relazioni, connessioni, come il collage, vengono intesi come contro-narrazioni e contro-visioni critiche della cultura nazionalista, monoculturale/ista e confinatoria e della politica della vigilanza e del controllo delle zone di frontiera e passaggio che ha contraddistinto la politica delle migrazioni europea e nazionale negli ultimi anni.

Il capitolo quinto tenta di tracciare un filo conduttore con le istanze critiche avanzate nel capitolo precedente contro la logica nazionalista, le sue politiche e i suoi apparati istituzionali, la sua cultura ed epistemologia, attraverso un'analisi dell'istituzione museale concepita, tradizionalmente, come luogo di conservazione della memoria nazionale. Nel capitolo è evidenziato come ciò che è stato definito il 'museo-nazione' può essere messo in discussione e riconsiderato in termini futuribili come museo postcoloniale. Questa possibilità di riconfigurazione museale, che tocca allo stesso tempo quella archivistica e della memoria stessa, emerge da alcune pratiche curatoriali ed estetiche prodotte nell'area mediterranea, come il progetto *PortoM* a Lampedusa e le produzioni dell'artista franco-algerina Zineb Sedira, e le ricerche video-cartografiche dell'artista svizzera Ursula Biemann, attraverso le quali si registra il Mediterraneo come archivio di attraversamenti e contaminazioni, di memorie fluide e intersecate, luogo di una modernità migrante.

Infine, il sesto capitolo è dedicato a una serie di monografie artistiche attraverso le quali si affronta la relazione tra appartenenza identitaria e storico-geografica, cittadinanza e proprietà, patrimonio, eredità intesi in termini sia materiali che immateriali, quindi culturali e politici. In particolare, il capitolo si focalizza sulle varie modalità in cui questa relazione prende forma e si articola in modo critico e innovativo nell'arte di: Lara Baladi, artista libanese-egiziana, considerata come arte del

nomadismo e della trasformazione processuale; Mona Hatoum, libanese-palestinese, intesa come arte del *displacement* e della defamiliarizzazione del proprio e del domestico; Emily Jacir, artista palestinese, intesa come arte della partecipazione attiva e della riappropriazione culturale; Kader Attia, artista franco-algerino e Walid Raad, artista libanese, che si propongono qui come arte dell'errore, del disturbo, del danno e al contempo della riparazione, del ri-membramento e della ri-creazione incessante.

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare le nostre colleghe del gruppo di ricerca MeLa*, Research Field 02 - Cultural Memory, Migrating Modernity and Museum Practices, con le quali abbiamo condiviso quattro intensi anni di ricerca, incontri, viaggi e scambi culturali preziosi; i membri e gli ospiti del Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (Università "L'Orientale" di Napoli), che hanno arricchito le nostre idee e stimolato nuove prospettive d'indagine; le artiste e gli artisti che ci hanno fatto dono delle loro immagini e, in particolare, Zineb Sedira e Roshini Kempadoo, per le loro splendide foto in copertina.

Infine, ringraziamo Iain Chambers, per lo sguardo critico, la scrittura poetica, le originali suggestioni intellettuali e un'incrollabile fede nella puntualità; e Lidia Curti, per la sua lettura attenta e spietata, l'inesauribile passione intellettuale e il travolgente amore per la parola. A loro va la nostra profonda gratitudine per averci incoraggiato al lavoro in comune e a un costante confronto reciproco.

CAPITOLO PRIMO
Visioni di una
contemporaneità in
movimento

La questione postcoloniale e l'estetica digitale

Le pratiche artistiche esplorate in questo volume ci invitano a delineare un'estetica delle nuove tecnologie che possa confrontarsi da un lato con le teorie dei nuovi media e, dall'altro, con il pensiero critico postcoloniale, per segnare le tracce delle complessità politiche e culturali della contemporaneità. Nel tentativo di districarci nella cosiddetta 'questione postcoloniale', ritorniamo a quel saggio del 1996, intitolato "When Was the 'Post-colonial?' Thinking at the Limit", in cui Stuart Hall cerca di esaminare l'ingarbugliata matassa costruita intorno al termine 'post-coloniale' per ricordarci quanto il colonialismo sia profondamente iscritto non solo nelle ex-colonie, ma anche nelle metropoli.¹ Da una parte Hall mette a fuoco il livello su cui devono essere mantenute delle distinzioni, poiché va ricordato che questo termine non comporta necessariamente che tutte le società siano postcoloniali allo stesso modo; dall'altra egli opera sul livello in cui 'post-coloniale' si riferisce a un processo che, come la colonizzazione, ha segnato sia le società colonizzatrici che quelle colonizzate, seppur in modi diversi. Il concetto del 'post-coloniale' mette in crisi le opposizioni binarie dentro/fuori del sistema coloniale e della storiografia imperialista:

It follows that the term 'post-colonial' is not merely descriptive of 'this' society rather than 'that', or of 'then' and 'now'. It reads 'colonisation' as part of an essentially transnational and transcultural 'global' process – and it produces a decentred, diasporic or 'global' rewriting of earlier, nation-centred imperial grand narratives. Its theoretical value therefore lies precisely in its refusal of this 'here' and 'there', 'then' and 'now', 'home' and 'abroad' perspective.²

¹ Stuart Hall, "When Was the 'Post-colonial?' Thinking at the Limit", in Iain Chambers e Lidia Curti (a cura di), *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London & New York, 1996.

² Ivi, p. 247.

Come Hall, anche Achille Mbembe evidenzia il ruolo svolto dal pensiero postcoloniale nel considerare la colonizzazione come un processo e non come un'entità astratta e immutabile: "colonization is apprehended as a complex process that generates frontiers and intervals, zones of passage, and interstitial spaces".³ Le tracce del passato coloniale diventano nel momento presente sia l'oggetto di un lavoro pragmatico e simbolico sia le condizioni in cui queste pratiche innescano forme ibride di vita, politica, cultura e modernità. Cosicché, se si intende il postcoloniale non come una successione temporale, quanto invece un orizzonte politico che decostruisce l'egemonia occidentale e ne rivela l'intrinseca violenza, concordiamo con Mbembe nel dire che questo compito è tutt'altro che finito.

Gli studi postcoloniali rappresentano senza dubbio un campo problematico, che spesso è stato caratterizzato da critiche e contestazioni. Come afferma Ania Loomba nella sua introduzione a *Colonialism/Postcolonialism*, il termine 'postcoloniale' è diventato così eterogeneo e diffuso al punto che è impossibile descriverlo in maniera soddisfacente.⁴ Tale difficoltà viene anche dalla natura interdisciplinare di questo campo di studi che spazia tra l'analisi letteraria e la ricerca negli archivi storici del colonialismo, la filosofia politica e la sociologia, l'antropologia e la teoria economica, gli studi sull'arte e quelli sui media. Data la diversificazione delle storie coloniali e le prospettive di coloro che si sono avvicinati a questa eterogenea corrente di studi, ogni tentativo di schematizzazione o sintesi rischierebbe di essere riduttivo. La difficoltà di racchiudere la teoria postcoloniale in un unico gruppo di idee è sostenuta anche da Robert J. C. Young, il quale spinge verso la direzione di un 'montaggio' di idee e prospettive che tengano conto della complessità e del mutamento del mondo.⁵

Il pensiero postcoloniale può essere ritenuto una forma di intervento politico che riscrive il canone e propone storie alternative alle narrative eurocentriche. Nutritosi di movimenti anticoloniali, femministi e antirazzisti, si è costituito nel mondo accademico anglosassone dalla metà degli anni Ottanta. In questo inquadramento critico, il punto di vista esclusivo rappresentato dalla modernità viene messo in crisi attraverso gli incontri con storie, memorie e voci che arrivano dall'altrove. Come suggerisce

³ Achille Mbembe, "Provincializing France?", *Public Culture*, 23 (1), 2011, p. 86.

⁴ Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, London & New York, 1998.

⁵ Robert J. C. Young, *Postcolonialism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Iain Chambers, “this is to slow down and deviate the tempo of modernity, its neurotic anxiety of linearity, causality, and ‘progress’, by folding it into other times, other textures, other ways of being in a multiple modernity”.⁶ La modernità viene elaborata come multipla, complessa ed eterogenea, in cui è possibile includere i diversi ritmi dell’alterità, troppo spesso esclusa dalla visione omogenea della storiografia. Il passato e il presente risuonano contemporaneamente, per minare la struttura della storiografia occidentale con innumerevoli interrogativi e per scuoterla con la presenza di storie rimosse.

La ragione della modernità, celebrata all’apoteosi dalla filosofia settecentesca dei lumi, viene rivelata in tutta la sua violenza epistemica da Gayatri Chakravorty Spivak, la quale rilegge la storia culturale in un contesto nuovo e si interroga sulla formazione della posizione di marginalità dei colonizzati. “Can the Subaltern Speak?”, oltre a essere il titolo di un suo saggio controverso, è soprattutto la domanda che la studiosa si pone – in sintonia con il collettivo indiano Subaltern Studies – mettendo in discussione la costituzione della minoranza.⁷ In particolare, come suggerisce Lidia Curti, “Spivak osserva che la donna subalterna indiana è doppiamente cancellata, nella storiografia coloniale come nei resoconti delle lotte per l’indipendenza, ed esorta a combattere contro il silenzio, altrimenti ella rimarrà muta”.⁸

Nell’articolo del 1999 intitolato “Postcolonial Media Theory” María Fernández parte da una riflessione importante: gli studi postcoloniali e le teorie sui media elettronici, pur avendo molte volte interessi comuni, si sono sviluppati con pochissimi punti di contatto.⁹ Ciononostante, questa lacuna può diventare una sfida da cogliere nell’ambito del pensiero critico. È possibile riconciliare la prospettiva postcoloniale e le teorie sui media elettronici? Per Fernández, un esempio di contrasto tra i due campi di studio è rappresentato dal tema dell’identità: mentre negli studi postcoloniali l’identità è considerata un progetto politico e costantemente aperto, per gli attivisti/artisti dei nuovi media

⁶ Iain Chambers, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Duke University Press, Durham, 2008, p.33.

⁷ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, in Cary Nelson e Lawrence Grossberg, (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1988.

⁸ Lidia Curti, *La voce dell’altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2006, p. 112.

⁹ María Fernández, “Postcolonial Media Theory”, *Art Journal*, 58 (3), 1999, pp. 59-73.

essa tende a essere vista quasi sempre come un potenziamento dell'individuo attraverso la tecnologia. La studiosa solleva anche il caso di festival come Ars Elettronica, che tendono a prediligere pratiche artistiche legate all'innovazione tecnologica e che rischiano di essere complici di logiche discriminanti. Anche critici come Lev Manovich esplorano l'arte o il cinema digitale sulla base del livello delle tecnologie utilizzate; pertanto, il dubbio sollevato da Fernández è che il campo di studi dell'arte dei nuovi media rischi di ristabilire la superiorità estetica di nazioni 'sviluppate' e lo stacco tra la promessa di una diffusione della tecnologia e una realtà geopolitica di accesso limitato alla rete.

È vero anche che il rallentamento del progresso può costituire un'importante strategia etica ed estetica di differenziazione all'interno delle forze omogeneizzanti della cultura digitale globale. Esistono artisti transnazionali, come il Raqs Media Collective, fondato nel 1992 a New Delhi, che si pongono in alternativa alla retorica del villaggio globale e alla standardizzazione dell'esperienza, per tracciare gli sviluppi non simultanei delle culture elettroniche nel mondo. A tal proposito, Anna Munster suggerisce che lavori prodotti da questo o da altri gruppi rendono difficile la localizzazione in una nazione precisa, ad esempio l'India, o in una nomenclatura come "postcolonial new media art".¹⁰ Si tratta, piuttosto, di considerare queste pratiche artistiche all'interno del contesto di un assemblaggio di relazioni, che sottolineano il legame tra l'industria dell'informatica e i flussi globali di informazione. Il punto sollevato da Munster apre il campo dell'estetica digitale alla questione etica, vale a dire alla composizione delle nostre relazioni con coloro che ci circondano, sia attraverso la tecnologia digitale che altre forme di media o istituzioni come gallerie, archivi e musei.

Nel contesto dei media interattivi sono pochi gli artisti che esplorano temi caratteristici della prospettiva critica postcoloniale, ovvero la costruzione dei discorsi dominanti ed euro-centrici, l'identità, il genere, la rappresentazione, l'agire, la memoria e l'eredità lasciata dal colonialismo nella forma della migrazione; tra questi vanno menzionati il progetto Mongrel, lanciato in Inghilterra per sollecitare il pubblico su questioni di razza e identità nazionale, e l'artista messicano Rafael Lozano-Hemmer, che lavora all'intersezione tra architettura, arte interattiva e robotica, per modificare lo spazio pubblico e per far parlare, anche grazie

¹⁰ Anna Munster, *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*, Dartmouth College Press, Hanover and London, 2006.

alla partecipazione del pubblico, le storie minoritarie escluse dalla storiografia ufficiale. È il caso di quelle voci rese troppo spesso silenziose, come ad esempio le popolazioni messicane che hanno contribuito a costruire il patrimonio artistico e culturale dell’eredità europea.

La questione chiamata “teoria postcoloniale dei media”, lanciata da Fernández, ci porta a individuare, da una parte, le pratiche di artisti come Lozano-Hemmer, già inserite nei contesti dell’arte digitale; dall’altra, i lavori di artisti come Roshini Kempadoo, Trinh T. Minh-ha e Keith Piper che, pur sperimentando con il digitale, non trovano posto nel campo dei nuovi media perché non sono considerati abbastanza innovativi dal punto di vista tecnologico. Va chiarito che non miriamo all’inserimento di questi e altri artisti sotto l’etichetta di arte digitale, elettronica o dei nuovi media, quanto al riconoscimento del fatto che il loro lavoro si confronta da sempre con la sperimentazione, compresa quella tecnologica, e mette in crisi dall’interno ogni catalogazione fissa.

Le sperimentazioni tecnologiche di Roshini Kempadoo e Trinh T. Minh-ha

La pratica artistica è capace di venire prima e andare oltre la teoria. La sperimentazione tecnologica di Roshini Kempadoo, in particolare, scava nella questione problematica della storiografia, i cui limiti sono registrati con tracce perdute e oggetti non appropriati, per sviluppare i temi dell’eredità storica della schiavitù e della migrazione. In lavori come *Sweetness and Light* (1995), *Ghosting* (2004) e *endless prospects* (2004/5), il digitale diventa il mezzo attraverso cui il pubblico può costruire e negoziare i significati. Le fotografie sono manipolate con la tecnologia e assemblate per disegnare una mappa visuale di memorie sopresse e presenze spettrali provenienti dall’altrove – le ex-colonie caraibiche degli imperi coloniali – che fanno emergere le strategie politiche e culturali che hanno contribuito a creare le immagini cristallizzate dei soggetti subalterni.

Lo scopo dell’artista non sembra tanto la messa in circolazione degli stereotipi sui Caraibi e lo scardinamento dei luoghi comuni, quanto la realizzazione di un’eco tra il passato e il presente, in cui risuonano le esperienze frammentate e diasporiche di popolazioni caraibiche, africane, indiane e *Black British*. Come afferma lei stessa in un’intervista, la motivazione autobiografica è importante nel suo lavoro: nata nel Regno Unito, ma cresciuta in Guyana, i suoi genitori fanno parte della cosiddetta “Windrush Generation”,

che si riferisce alla nave *Empire Windrush*, che approdò nel 1948 nel Regno Unito carica di immigrati giamaicani, segnando un percorso diasporico dalle periferie al centro dell'impero e viceversa.¹¹ Il lavoro che Kempadoo realizza con la tecnologia affonda nella sua pratica di fotografa e documentarista, in cui ella stessa registra i limiti del realismo e la possibilità infinita di manipolazione delle immagini. "Moving out of the dark room and into digital photography I explored sampling and layering images. Working with new technology meant I could open up meanings, and create multiple and complex, directed meanings. The computer complemented a documentary convention in being able to manipulate the image".¹²

Nel suo ultimo progetto *Arrival* (2010) Kempadoo combina, dal punto di vista tecnico, programmi di ritocco delle immagini ad altri per gli effetti speciali. In alternativa alla trattazione dei media generalisti, l'artista immagina le esperienze dei migranti che attraversano il mare tra la costa nordafricana e la Spagna, persone che tentano viaggi disperati per arrivare alla 'fortezza Europa'. Impronte sulla spiaggia, volti di donne, uomini e bambini africani si sovrappongono a immagini di costruzioni urbane, a scenari di una modernità che si è fondata storicamente sull'idea di progresso e civiltà industrializzata. In questi movimenti diasporici l'artista fa risuonare l'eco dell'eredità lasciata dai viaggi che dall'Africa erano diretti verso il continente americano e da qui verso l'Europa, in un transito diasporico che i suoi stessi genitori hanno compiuto per assicurare ai loro figli un futuro diverso.

Come afferma Homi Bhabha in *The Location of Culture*, il passato e il presente non sono mai separati: il primo non costituisce un mero predecessore del secondo.¹³ Il passato si presenta come uno spazio contingente, interstiziale e "intermedio", che rinnova e intralcia lo svolgersi del presente, rendendo le dicotomie binarie estremamente problematiche e labili. In tal senso, la memoria rappresenta un atto doloroso, compiuto per rimettere insieme un passato frammentato e lacerato dalle pratiche coloniali ed imperialiste. Come scrive Bhabha, ricordare non è mai una tranquilla introspezione: "Remembering is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a

¹¹ Nalini Mohabir, "An Interview with Roshini Kempadoo", *Ex Plus Ultra*, 2, 2010, <http://explusultra.wun.ac.uk/images/issue2/Interview_with_Roshini.pdf> (09/2015).

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London & New York, 1994.

putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present".¹⁴

La produzione artistica di Kempadoo utilizza la tecnologia per spiazzare ogni possibilità di identificazione o fruizione passiva del contenuto. In questo contesto di sperimentazione si inserisce certamente anche l'artista, regista e pensatrice di origine vietnamita Trinh T. Minh-ha, sebbene lei stessa ammetta la difficoltà di parlare del suo lavoro in termini di tecnologia. I suoi video digitali sollevano inizialmente l'interesse di molti programmatori, ma poi non riescono a immettersi in una vera "sperimentazione digitale", perché restano in una zona grigia intermedia, in "un'entità non riconoscibile".¹⁵ Uno dei motivi dell'impossibilità di inquadramento delle sue opere ha a che fare con ciò che viene comunemente indicata come 'innovazione', ovvero manipolazioni dell'immagine che coinvolgono soprattutto la retina, operate da una mano che seleziona e mette insieme, ma che resta invisibile e si presenta come potere della tecnologia. Per Trinh T. Minh-ha, invece, nulla è dato per scontato: la mente che mette insieme i frammenti, la politica delle forme, le decisioni estetiche, in altre parole, il posizionamento del lavoro e dell'artista, visibili nel film come mezzi che decostruiscono il contesto in cui si opera.

Nel suo percorso sulla soglia tra generi e discipline, il lavoro di Trinh T. Minh-ha è particolarmente illuminante non solo per la ricchezza di spunti suggeriti dalla sua produzione artistica, ma anche per lo sviluppo di un pensiero che, attraverso pubblicazioni di articoli, testi, sceneggiature e interviste, formula degli interrogativi e lascia che il linguaggio operi attivamente per amplificare il potere trasformativo di un evento. In riferimento al suo film *Night Passage* (2004) che insieme a *The Fourth Dimension* (2001) segna per lei il passaggio al cinema digitale (*D-cinema*), Trinh T. Minh-ha evidenzia che la magia della tecnologia video prevale soprattutto nel passaggio tra le immagini, negli intervalli che collegano le scene, i luoghi e gli incontri: "in the process of going, one is constantly in a state of transition. Similarly, the digital video image is an image constantly in formation. Emerging and vanishing via a scanning mechanism, it continually morphs into another image".¹⁶

I precedenti film *Reassemblage* (1982) e *Naked Spaces* (1985) sono caratterizzati da stacchi netti e passaggi improvvisi tra

¹⁴ Ivi, p. xixii

¹⁵ Trinh T. Minh-ha, *The Digital Film Event*, Routledge, New York & London, 2005, p. 37.

¹⁶ Ivi, p. 91.

inquadrature, panoramiche incomplete e composizioni multiple, in modo tale che la brevità e la dispersione impediscano agli spettatori l'appropriazione del contenuto delle immagini. In *Night Passage*, invece, le scelte del processo creativo variano in maniera marcata.¹⁷ La regista usa i recenti programmi per il montaggio digitale e passa dal taglio delle scene alla transizione delle immagini. Gli spazi del 'tra' – luoghi interstiziali che innescano le ridefinizioni dell'identità – si concretizzano attraverso il principio estetico della transizione video. Gli effetti utilizzati per il montaggio sono quelli della dissolvenza, in particolare la dissolvenza incrociata, in cui una sequenza finisce per dar posto a quella successiva. Un'immagine sfuma gradualmente verso quella che viene dopo, si trasforma per dar luce a una nuova sequenza.

Per Trinh T. Minh-ha la recente sperimentazione con la tecnologia presuppone sia il lavoro sulla rottura del linguaggio filmico e sui limiti della rappresentazione, sia la critica della visualità. Le sue produzioni costituiscono degli eventi al/del confine che s'inseriscono in una politica culturale più ampia:

My work, like myself, can be called “boundary events.” They are events that happen at the boundary of different categories, cultures, and realms of expression ... It's a heterogeneous space,

¹⁷ *Night Passage* si apre con la sequenza di un treno che passa velocemente e corre verso la sinistra dello schermo, mentre l'inquadratura procede lentamente verso destra. Dei passeggeri appaiono e scompaiono, senza nessuna continuità, a parte quella delle immagini, che l'una accanto all'altra fanno percepire il movimento. A uno sguardo più attento, però, si capisce che quella che sembra la sequenza di un treno in corsa, in realtà è il collage di serie ripetute e accostate di fotogrammi di finestrini di un treno, rianimate in modo tale da riprodurre la marcia incessante di questo mezzo di trasporto. Appaiono persone che transitano nei treni di notte. Le immagini scompaiono lentamente nel montaggio, sfumano nel colore nero, per permettere alla sequenza successiva di comparire. Le due amiche Kyra e Nabi incontrano un uomo, forse uno scultore, che le invita a immaginare, a toccare il colore, a scavare l'ignoto. Successivamente, si ritrovano sul treno, dove incontrano il controllore che chiede loro di mostrare il biglietto. Kyra esita, sembra quasi disperarsi perché non riesce a trovarlo, poi improvvisamente le compare in tasca un pezzettino di carta verde. Le viene detto che quello è un biglietto che viene da un'altra dimensione, un lasciapassare gratuito che le consentirà di andare ovunque nel viaggio multidimensionale che sta compiendo. Sul treno salgono altre persone. Le sequenze si alternano al fondo rosso dello schermo. Le immagini si sospingono l'una verso l'altra e scorrono lentamente, confondendo chi guarda lo schermo. Kyra chiede in continuazione: “Where are we going?”, ma l'amica le risponde sempre con le stesse parole: “We're just going”. Continuano a camminare fin dove esiste la strada, dove la meta non è un luogo preciso, ma è il passaggio stesso. Tutte le persone che Kyra vede durante questo viaggio notturno sono persone con le quali ha danzato o viaggiato tante volte prima. Ogni cosa che appare è destinata a scomparire. Mentre alcune cose svaniscono, se ne presentano subito delle altre. Come recita la voce narrante: “Where the path ends, the novel begins”.

whose social dimension is also to be found, for example, in the refusal to abide by a predatory concept of cinema founded on the supremacy of a central message or conflictual plot to which the whole film is submitted. Finally, there's the persistent questioning of the insider's and the outsider's position in terms of cultural politics.¹⁸

“Boundary events” sono esperienze che si pongono in continuazione il problema del limite. L'arte del cinema può essere un modo di esperire l'incontro con la realtà. Trinh T. Minh-ha racconta che quando inizia a lavorare a un film, si sente attratta intensamente dal mondo delle immagini e dei suoni; questo stato di “disponibilità creativa e ricettività attiva” costituisce il progetto in sé.¹⁹ Fare un film significa anche essere trascinati verso altri mezzi di creatività, come il mondo della scrittura, che possono far parte della tessitura del film. Gli spazi tra immagini, suono e testo restano costantemente generatori di molteplicità; ognuno di loro non è funzionale o si sovrappone all'altro mezzo creativo, ma lo espone incessantemente ai suoi limiti. I limiti fanno parte del progetto artistico: lavorare con i limiti è ciò che Trinh T. Minh-ha fa in continuazione, una scoperta che non smette mai di sorprendere. La maggior parte delle volte ella si lancia in un progetto alla cieca, dislocando i confini: il pensiero lucido e organizzato non viene mai prima, ma solo durante il processo creativo. Come quando si cammina alla cieca, Trinh T. Minh-ha stessa svela che il suo desiderio si lascia andare all'imprevedibilità, non alla cattura della realtà. I suoi film digitali sono caratterizzati dall'esitazione e dall'insicurezza del movimento, non dalla plasticità del gesto. Come suggerisce Francesco Marano, per Trinh T. Minh-ha la cecità costituisce “la rinuncia al controllo attraverso l'osservazione”.²⁰ In altre parole, la sua strategia artistica e politica mette in crisi lo sguardo e cerca di diminuire il potere dell'occhio per favorire una percezione della realtà con altri sensi.

Il film *Night Passage*, diretto nel 2004 da Trinh T. Minh-ha e Jean-Paul Bourdieu, è un film digitale che parla di una storia di amicizia e di morte. *Night Passage* è un *D-film*, in cui la ‘D’ è un simbolo polivalente: ‘D’ sta per ‘digitale’, per firmare con la presenza della tecnologia la creazione di questa opera; la ‘D’ sta anche per ‘dissolvenza’, l'effetto di transizione del video che la

¹⁸ Ivi, p. 193.

¹⁹ Ivi, p. 44.

²⁰ Francesco Marano, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, FrancoAngeli, Milano, 2007, p. 192.

regista utilizza tante volte per montare le scene, per lasciare che le immagini lentamente sfumino e si trasformino in quelle successive, in un gioco incessante di scomparse e di apparizioni, in cui ciò che passa lascia sempre lo spazio al nuovo; la 'D', però, è anche la prima lettera della parola inglese che indica la morte. "What is it that we call Death?", si chiede Trinh T. Minh-ha.²¹ È una parola che utilizziamo quando avvertiamo il bisogno di denominare l'ignoto, quando ci sentiamo abbandonati da chi amiamo. "Die, Disappear, Dissolve: the three D's".²²

In maniera evocativa e poetica, il film presenta i limiti del multiculturalismo e pone l'accento sugli stati transitori e sulle differenze trans-culturali, in cui il prefisso 'trans-' non indica tanto il raggiungimento di una dimora fissa o l'integrazione della diversità nella società, quanto i movimenti che sfidano la costituzione dell'identità nazionale e culturale. Emblematico è l'episodio sul treno, in cui Kyra non riesce a trovare il biglietto da presentare al controllore, a colui che ha l'incarico di verificare la legittimità del suo viaggio. Alla fine, ciò che si presenta agli occhi della ragazza è una carta verde, un titolo che le consente di andare ovunque, un pass che smantella le coordinate tradizionali dello spazio e si muove secondo dimensioni multiple, in un processo migratorio, forse, ancora da immaginare.

Già dalla prima sequenza (il passaggio di un treno di immagini), *Night Passage* si presenta al pubblico con la sua costituzione formale, quella di un viaggio digitale. La tecnologia ha un impatto notevole sulla creazione del film: innanzitutto, agevola il lavoro della regista sulla fluidità del tempo, perché consente di andare avanti o indietro più facilmente. In tal senso, il digitale potenzia un lavoro svolto ampiamente dai cineasti indipendenti negli anni precedenti, ossia quello di rompere con il dominio del tempo lineare. Nell'esperienza di *Night Passage* il tempo si moltiplica nella proliferazione degli eventi e degli spazi attraversati. Inoltre, un'altra influenza della tecnologia ricade sull'esperienza degli spettatori: senza una logica della narrazione, la magia di un film come *Night Passage* cattura chi guarda e consente di entrare e uscire dallo schermo, lasciando che il significato possa essere declinato secondo le aspettative di ciascuno/a.

²¹ Trinh T. Minh-ha, "Lotus Eye. Reading Miyazawa Kenji and Making *Night Passage*", *Anglistica*, 11 (1-2), 2007, p. 83.

²² *Ibid.*

Disfare l'archivio: progetti collettivi e orizzonti futuri

Per riconsiderare le modalità di composizione e di trasmissione dei significati, ci si scontra inevitabilmente con la questione dell'archivio; in particolare, si sollevano interrogativi a proposito dell'esercizio di potere, inscritto violentemente nelle narrazioni della storia. La questione dell'archiviazione, infatti, è messa in discussione, allorquando la riflessione riguarda le persone e le comunità, le voci e le storie dimenticate dalle registrazioni storiografiche dominanti e messe ai margini di una tradizione che, quasi sempre, è occidentale, neutrale e detentrica del progresso e della civiltà. In tal senso, si potrebbe parlare di un desiderio di disfare l'archivio e di far esprimere la moltitudine di narrazioni e memorie che non sono rientrate nella selezione delle fonti storiche ufficiali.

Il critico di origini palestinesi Edward W. Said nel suo testo del 1978 *Orientalism* spiega la forma di dominio intellettuale da lui chiamato "orientalismo", nei termini di una specie di biblioteca o di archivio di informazioni gestito in modo unanime e tenuto insieme da un numero di idee che si sono mostrate efficaci per spiegare il comportamento degli 'orientali'.²³ Tali valori hanno permesso nel corso del XIX e del XX secolo agli studiosi, mercanti o politici europei di attribuire una mentalità a dei soggetti 'altri' e di considerarli come un fenomeno prevedibile e analizzabile, con delle caratteristiche specifiche. Alla radice di questo archivio di informazioni, evidenzia Said, vi è la distinzione limitante e costrittiva tra una superiorità occidentale e una corrispondente inferiorità orientale, ulteriormente approfondita e irrigidita nel corso del tempo. Il teorico palestinese fa sua la lezione del filosofo Michel Foucault, il quale aveva già messo in dubbio l'innocenza dell'archivio, interrogandosi sulla sua produzione. In *L'archéologie du savoir* l'archivio non è definito né come somma dei documenti conservati da una data società per attestare il proprio passato, né come istituzione che consente la registrazione e la preservazione.²⁴ Al contrario, suggerisce Foucault, l'archivio è esattamente la ragione per cui così tante realtà non sono emerse, la legge che prevede cosa può essere detto; esso, tuttavia, non può essere descritto nella sua totalità, perché emerge sempre in "frammenti, regioni e livelli", su una soglia stabilita dalla discontinuità che ci separa da ciò che non si può più dire e da ciò che cade al di fuori della pratica discorsiva.

²³ Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, London, 1995 [1978].

²⁴ Michel Foucault, *L'archéologie del sapere*, Rizzoli, Milano, 1999 [1969].

Definire un archivio è un compito arduo: nel suo lavoro del 1995 *Mal d'archive*, il filosofo francese Jacques Derrida evidenzia che non esiste niente di più problematico oggi del concetto ancorato nella parola 'archivio'.²⁵ D'altronde, la psicoanalisi non è senza responsabilità in questa complessa tematica, poiché analizzando l'archivio, lo intensifica e lo accentua allo stesso tempo. Il problema dell'archivio deriva da un "mal d'archivio", scrive il filosofo, ovvero da una passione bruciante, un desiderio compulsivo e ripetitivo per l'archivio, un desiderio incontenibile di ritornare alle origini, una nostalgia per il luogo arcaico. La prospettiva umanista di un archivio neutrale, inteso come strumento sociale funzionale alla memoria collettiva, viene messa ulteriormente in discussione dal recente lavoro del teorico indiano Arjun Appadurai.²⁶ Questi mette in crisi l'approccio secondo cui l'archivio è inteso come una scatola vuota animata dallo spirito del passato, e come un'istituzione che detiene il ruolo di guardiano di documenti, siti e monumenti. Sulla scia di Foucault, l'archiviazione potrebbe trasformarsi in intervento e parte di un progetto collettivo. Invece che concentrarsi sulla collezione ufficiale di documenti, si potrebbe pensare, all'archivio come aspirazione, anticipazione di una memoria collettiva.

Nell'età dell'archivio elettronico, con la capacità di modifica istantanea e interattiva da parte degli utenti, si profila ancora di più la possibilità di un'archiviazione che diventi una produzione materiale di memorie. Nell'ambito della relazione tra memoria ed archivio, e in particolare nella specificità di un archivio delle storie e delle voci che provengono dall'altrove – il sud, le sponde 'altre' del Mediterraneo – occorre guardare all'archivio non tanto come contenitore di tracce, ma come orizzonte futuro. L'archiviazione intesa in termini di progettualità si basa, come suggerisce Appadurai, sul riconoscimento del fatto che la documentazione è il primo passo di un intervento di più ampio respiro. L'archivio della migrazione riguarda non solo la memoria e diventa una 'mappa', una ricerca delle memorie che contano e non una casa per memorie con una significazione pre-ordinata.

Attraverso l'esperienza quotidiana dei migranti, si intravede come gli archivi possano essere luoghi di dibattito e desiderio. Potenziate, poi, dalle forme digitali di mediazione e dai moderni

²⁵ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996 [1995].

²⁶ Arjun Appadurai, "Archive and Aspiration", in Jake Brouwer and Arjen Mulder (a cura di), *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003.

apparati tecnologici, gli archivi diventano luoghi di produzione di una memoria collettiva. In tal senso, documentari, video e installazioni audiovisive giocano un ruolo fondamentale nella creazione di un archivio digitale della migrazione. Come alternativa o in prossimità dei luoghi istituzionali di conservazione del passato, la prospettiva delle produzioni artistiche incarna ricombinazioni non convenzionali di messa in circolo della memoria.

Presenze spettrali: la ricerca di Keith Piper

La filosofa femminista Elizabeth Grosz definisce l'arte come una forma vitale di impatto sul corpo, la generazione di onde vibratorie, ritmi che non si focalizzano soltanto sull'osservazione di un oggetto o sulla progressione di una storia, ma su riverberi e risonanze, transizioni e silenzi, capaci di mettere in relazione il corpo con forze che difficilmente sarebbero percepibili in modo diverso.²⁷ Il corpo viene toccato da queste forze, si apre alle possibilità di essere altro: "art is the opening up of the universe to becoming-other".²⁸ Da questa prospettiva l'evento artistico lascia intravedere nuovi mondi possibili e prospettive alternative.

In particolare, qui l'attenzione si posa sul tema della migrazione e sulla sua relazione con l'arte, considerata non come un mero oggetto di analisi sociale, ma come un sito in cui poter rinegoziare i significati. Keith Piper, per esempio, artista, curatore e accademico britannico, nato nel 1960 da genitori caraibici, sviluppa da un punto di vista estetico la condizione di vivere nell'interstizio.²⁹ Il suo lavoro si posiziona nella congiuntura politica, storica e culturale della diaspora, chiamando in causa le nozioni di autenticità culturale e di identità nazionale.³⁰ Piper muove i primi passi all'interno di una generazione di artisti, attivisti e intellettuali che reagisce alla condizione postcoloniale della società britannica del secondo dopoguerra.³¹ Si tratta di una società multietnica che comincia a fare i conti con la presenza di persone provenienti dalle ex-colonie britanniche, soprattutto dal subcontinente indiano e dalle isole caraibiche, insediate prevalentemente nelle metropoli. Questi cambiamenti demografici sono accompagnati da una forte

²⁷ Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, New York, 2008.

²⁸ Ivi, p. 23.

²⁹ Keith Piper, *Relocating the Remains*, Institute of International Visual Arts, London, 1997.

³⁰ Stuart Hall, "Avtar Brah's Cartographies. Moment, Method, Meaning", *Feminist Review*, 100, 2012, p. 30.

³¹ Stuart Hall, "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History", *History Workshop Journal*, 61, 2006, pp. 1-24.

politica repressiva e di criminalizzazione delle minoranze etniche, caratterizzata da diseguaglianze sociali e regimi razzializzati di informazione; infatti, le rivolte urbane della fine degli anni Ottanta a Londra, Birmingham e Liverpool sono rappresentate dai media come prova della natura patologica dei giovani inglesi neri di seconda generazione.³²

Non è un caso che Piper scelga Birmingham, la città in cui è cresciuto, per la sua ricerca sui movimenti migratori che hanno contribuito alla complessità della società contemporanea. In particolare, l'artista si concentra sulla biblioteca della città per sviluppare il tema dell'architettura dell'archivio e dei suoi meccanismi categorizzanti. Nel 2005 produce il breve video *Ghosting the Archive*, dopo aver aperto materialmente le scatole della collezione di Ernest Dyche (1887–1973), conservate negli spazi della biblioteca cittadina e appartenenti al fotografo molto popolare tra le comunità di migranti provenienti dalle ex-colonie dal secondo dopoguerra fino agli anni Ottanta. In queste foto i nuovi cittadini britannici appaiono in divisa da lavoro o abiti da cerimonia, come se le continue discriminazioni da loro vissute nella Birmingham dell'epoca fossero assenti dall'ambientazione immutabile dello studio.³³

Allo stesso tempo, i ritratti sono memorie sia personali che collettive e controbilanciano la descrizione tradizionale dei migranti come problema sociale. Come narra Piper nel video, Dyche ha prodotto un resoconto unico e notevole dell'evoluzione di Birmingham come società multiculturale, lasciando numerose scatole di negativi che testimoniano questi passaggi complessi. Nel video i negativi, mantenuti dall'artista con un guanto bianco, sono inquadrati l'uno dopo l'altro da una fotocamera digitale nello spazio attuale della biblioteca di Birmingham. Dopo ogni scatto la presenza spettrale del negativo cambia e si trasforma in altro: le zone chiare dell'immagine diventano scure, mentre quelle scure si schiariscono. In altre parole, i soggetti originali della fotografia emergono dall'oscurità e riappaiono nello spazio-tempo contemporaneo.

³² Si vedano: Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, New York & London, 1994; Lola Young, *Fear of the Dark. 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Routledge, London & New York, 1996.

³³ Si vedano: Gen Doy, *Black Visual Culture. Modernity and Postmodernity*, I.B. Tauris, London and New York, 2000; Tina M. Campt, *Image Matters. Archive, Photography and the African Diaspora in Europe*, Duke University Press, Durham and London, 2012.

Come suggerisce Jean-Luc Nancy, le immagini andrebbero considerate come forze vitali con qualità energetiche e creative, più che semplici rappresentazioni: le immagini non come oggetti, ma come forza, pressione e intensità, ovvero come 'eccesso'.³⁴ Allo stesso modo, le fotografie dell'archivio di Birmingham non sono tanto mere riproduzioni dei corpi degli immigrati che chiedevano un ritratto commemorativo, quanto l'espressione di una forza, sostenuta e attivata nell'immagine, che lascia una traccia di fronte agli spettatori. Questa traccia, come una firma, è il segno dell'irruzione di un passato che non è poi così lontano, una ferita tra gli scaffali prestabiliti dell'archivio, poiché nella pratica archivistica conservare significa anche dimenticare. Il video di Piper, nel silenzio della biblioteca di Birmingham, lascia che storie multiple, dimenticate nelle scatole, emergano, non per essere osservate con uno sguardo di analisi, ma per scorrere come lacrime, sangue, flussi di luce e pixel, o come memorie, passaggi e incontri.

Ghosting the Archive richiama il lutto per coloro che non ci sono e per l'indifferenza a cui sono state, molte volte, relegate le loro storie. Ogni archivio, infatti, nella strutturazione architettonica e nell'organizzazione, ricorda in qualche modo un cimitero, un luogo in cui frammenti di vita sono preservati, ma allo stesso tempo sepolti lontano dalla vista. Gli archivi si ergono sulle rovine, su un sepolcro in cui, come suggerisce Achille Mbembe, lo storico e l'archivista manipolano frammenti di qualcosa che è morto.³⁵ Poiché nessun archivio ha la possibilità di conservare la totalità delle storie e delle memorie, ci troviamo sempre di fronte a una selezione, a un assemblaggio di pezzi che vengono messi insieme in un'apparente coerenza.

La ricerca di Piper non si pone nella trappola di dare voce o parlare per i soggetti delle migrazioni globali. Al contrario, il video insiste sulla prossimità e sull'imprevedibilità dei molteplici incontri, in cui i significati si ritrovano a essere messi continuamente in questione. Per questo motivo, le fotografie non sono presentate o introdotte dalla voce di Piper: nel posizionare se stesso accanto al negativo, l'artista registra lo spazio poroso e permeabile dell'archivio, l'interstizio che collega storie eterogenee, le fessure e le tensioni tra le divisioni prestabilite. Questo processo coinvolge il pubblico e lo spinge a esplorare gli spazi vuoti che si presentano volta per volta. In *Ghosting the Archive*, infatti, i

³⁴ Jean-Luc Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2002.

³⁵ Achille Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits", in Carolyn Hamilton et al. (a cura di), *Refiguring the Archive*, Kluwer, Dordrecht, 2002.

negativi appaiono e scompaiono senza nessuna logica apparente, eccetto che per la continuità infinita del loro passaggio e del suono dello scatto della fotocamera.

Come suggerisce Trinh T. Minh-ha, l'immagine digitale è un'immagine costantemente in formazione, in un processo continuo che mette in luce trasformazioni e transizioni.³⁶ Infatti, il video di Piper rende tangibile il passare del tempo con le fotografie che si trasformano continuamente, per poi riapparire diversamente. Questo progetto artistico solleva questioni legate sia all'identità e alla rappresentazione nella cultura visuale, sia alle memorie personali e collettive, sfidando le premesse neutrali e autoritarie delle pratiche archivistiche istituzionali. Come suggerisce Hall, negli ultimi anni c'è stata un'esplosione di produzioni artistiche realizzate da minoranze etniche che mettono in crisi l'idea di 'patrimonio culturale'; nonostante ciò, tali lavori si ritrovano, molto spesso, a essere esposti in festival o mostre con un inquadramento che li fissa nella loro marginalità.³⁷ Inoltre, la grande ricchezza di memorie orali, diari personali e album fotografici resta nel silenzio, pur costituendo una testimonianza fondamentale per la formazione di una diaspora nera in Europa.

Le scatole aperte da Piper registrano la trasformazione degli spazi globali contemporanei e dimostrano un immaginario notevole, nel cuore dell'Europa, che ha ancora bisogno di essere riconosciuto. Inoltre, *Ghosting the Archive*, in quanto video, progetto artistico e ricerca personale, incarna il segno di una rivoluzione molecolare nelle pratiche culturali: esso dimostra come la cultura sia sempre un processo continuo di trasformazione e di produzione attiva. Le immagini contribuiscono all'immaginazione di un archivio futuro, un archivio digitale della migrazione, capace di seguire non tanto le catalogazioni degli scaffali, quanto le tracce mutevoli delle migrazioni contemporanee.

³⁶ Trinh, *The Digital Film Event*, cit.

³⁷ Stuart Hall, "Whose Heritage? Unsettling 'The Heritage,' Re-imagining the Post-Nation", in Rashid Araeen, Sean Cubitt e Ziauddin Sardar (a cura di), *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, Continuum, London & New York, 2002.



Fig. 1.1 Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005, cortesia dell'artista.



Fig. 1.2 Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005, cortesia dell'artista.



Fig. 1.3 Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005, cortesia dell'artista.

Fig. 1.4 Keith Piper, *Ghosting the Archive*, 2005, cortesia dell'artista.



Fig. 1.5 Roshini Kempadoo, *Arrival: Scene Two, Sevilla #1*, 2010, cortesia dell'artista.



Fig. 1.6 Roshini Kempadoo, *Arrival: Scene Two, Sevilla #2*, 2010, cortesia dell'artista.





Fig. 1.7 Roshini Kempadoo, *Arrival: Scene Two, Sevilla #4*, 2010, cortesia dell'artista.



Fig. 1.8 Roshini Kempadoo, *Arrival: Scene Two, Sevilla #7*, 2010, cortesia dell'artista.

Studi culturali e visualità

Il pensiero critico anglofono, a partire dagli anni Settanta, inaugura un approccio caratterizzato dall'esplorazione dei punti di vista multipli e contro-egemonici, che diventano cruciali per lo studio dei processi di produzione, distribuzione e ricezione della cultura. In particolare, il Centro di Birmingham (Centre for Contemporary Cultural Studies), fondato nel 1964 e diretto da Stuart Hall dal 1968 al 1979, esplora criticamente la società e le forme culturali attraverso una prospettiva critica interdisciplinare che combina teorie sociologiche e analisi letteraria.¹ Non si può parlare di una corrente unificata o di un metodo fisso, quanto di una prospettiva eterogenea che, in risposta ai movimenti politici degli anni Sessanta e Settanta, si concentra sull'intreccio tra rappresentazioni e ideologie di genere, classe e razza, specialmente nei media, per studiare gli effetti di giornali, televisione, radio, film e altre forme culturali. Sin dall'inizio, gli studi culturali britannici mettono in questione la divisione tra cultura bassa e alta, lavorano sulla teoria senza trascurare le pratiche e considerano le capacità del pubblico di produrre cultura e creare significati.

L'interpretazione della cultura come il prodotto di conflitti tra gruppi sociali lega profondamente il percorso critico del Centro di Birmingham alla teoria dell'egemonia del filosofo e politico italiano Antonio Gramsci. Nella struttura aperta e fluida degli scritti della prigionia negli anni Trenta, soprattutto nei noti *Quaderni*, Gramsci suggerisce che la forza da sola non basta per assicurare un dominio stabile, ma concorrono altri elementi per tenere in piedi la dinamica del potere:

Il criterio metodologico su cui occorre fondare il proprio esame è questo: che la supremazia di un gruppo sociale si manifesta in due

¹ Meenakshi Gigi Durham e Douglas Kellner (a cura di), *Media and Cultural Studies. Keyworks*, Blackwell, Malden, MA and Oxford, 2001.

modi, come 'dominio' e come 'direzione intellettuale e morale'. Un gruppo sociale è dominante dei gruppi avversari che tende a 'liquidare' o a sottomettere anche con la forza armata ed è dirigente dei gruppi affini e alleati. Un gruppo sociale può e anzi deve essere dirigente già prima di conquistare il potere governativo (è questa una delle condizioni principali per la stessa conquista del potere); dopo, quando esercita il potere e anche se lo tiene fortemente in pugno, diventa dominante ma deve continuare ad essere anche 'dirigente'.²

Gramsci non intende definire un modello applicabile a ogni contesto. Per lui l'egemonia va intesa, piuttosto, come una capacità di guidare, nella misura in cui tale capacità si esprima attraverso una concreta direzione politica, intellettuale e morale.³ La classe dominante, infatti, si impegna in una battaglia continua per sostenere le idee che giustificano i propri interessi e, attraverso il 'consenso', essa nasconde forme di dominio e sfruttamento. Ciononostante, Gramsci contempla la possibilità reale e quotidiana di sfidare il senso comune delle prospettive dominanti e di produrre delle contro-egemonie di resistenza, perché l'egemonia non può essere data per scontata.

La lezione del pensatore italiano, secondo il quale una classe ottiene il consenso della maggioranza e riproduce l'ordine sociale attraverso le istituzioni, viene accolta dagli studi culturali britannici ed estesa ad un'idea di conflitto sociale che comprendesse le dimensioni della razza, del genere e della sessualità. In particolare, ci si concentra sugli aspetti delle teorie gramsciane che coinvolgono l'analisi delle forze politiche dominanti e dei gruppi contro-egemonici, per soffermarsi sulle contestazioni al governo conservatore di Margaret Thatcher durante i tardi anni Settanta e i primi anni Ottanta.⁴ Al Centro di Birmingham l'attenzione sulle forze di opposizione e resistenza diventa, così, l'occasione per studiare i processi di trasformazione politica della società contemporanea e i movimenti finalizzati alla lotta delle ineguaglianze e delle oppressioni su ogni livello.

Fin dall'inizio gli studi culturali britannici rivolgono lo sguardo alle sottoculture giovanili in quanto forze potenzialmente sovversive, capaci d'innescare cambiamenti sociali e di produrre forme di opposizione ai messaggi egemonici dei media.⁵ Per

² Antonio Gramsci, *Le opere*, Editori Riuniti, Roma, 1997, p. 406.

³ Valentino Gerratana, *Gramsci. Problemi di metodo*, Editori Riuniti, Roma, 1997.

⁴ Durham e Kellner (a cura di), *Media and Cultural Studies*, cit.

⁵ Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London & New York, 1979.

l'approccio culturalista resta imprescindibile la considerazione del ruolo attivo di consumatori e pubblico, i quali sono molto meno vulnerabili e soggetti alla manipolazione di quanto si creda comunemente. In questa ricerca la visualità ricopre una posizione cruciale per l'analisi degli stili e delle identità dei gruppi resistenti alle forme culturali dominanti. Tuttavia, la denominazione "visual culture" comincia ad apparire in modo più netto verso la fine degli anni Novanta e a dimostrare il suo carattere trasversale che spazia tra gli studi sull'arte, il cinema e i nuovi media. Nel testo del 1999, intitolato esplicitamente *Visual Culture. The Reader*, Stuart Hall e Jessica Evans ricordano che la disseminazione della denominazione "cultura visuale" è generalmente attribuita alla critica d'arte Svetlana Alpers, la quale negli anni Ottanta enfatizza non tanto una storia della pittura, quanto la circolazione, la presenza e il ruolo delle immagini su un livello più vasto.⁶

Nella prospettiva elaborata da Hall il punto di partenza è costituito dall'immagine con la sua facoltà di funzionare come segno o testo e di produrre un significato che, tuttavia, non può essere mai completato all'interno del testo stesso, poiché resta sempre legato a interpretazioni molteplici. Per la cultura visuale è decisiva, pertanto, la capacità dei soggetti che guardano di prendere il significato e di dare un senso a ciò che vedono. Questo circuito di articolazione è in uno stato di costituzione continua, in cui soggetti e oggetti della visione si costituiscono a vicenda, perché nessun elemento può essere individuato in maniera definitiva.

Lo sguardo del/sul soggetto subalterno

La produzione incessante del soggetto avviene grazie a processi incompleti che sono sia sociali che psichici. Questo punto è particolarmente evidente nel contesto del colonialismo: in un testo come *Pelle nera maschere bianche*, infatti, il cammino dello psichiatra martinicano Frantz Fanon è quello della minoranza che imita il Bianco e lo interiorizza come io ideale, indossando, come evoca lo stesso titolo del libro, una maschera bianca sulla pelle nera.⁷ In questo lavoro c'è un aneddoto che l'autore racconta

⁶ Si vedano: Stuart Hall e Jessica Evans (a cura di), *Visual Culture. The Reader*, Sage Publications, London, 1999; Cristina Demaria, "Cultura visuale", in Michele Cometa, Roberta Cogliatore e Federica Mazzara (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004; Jane Kromm e Susan Benforado Bakewell (a cura di), *A History of Visual Culture. Western Civilisation from the 18th to the 21st Century*, Berg, Oxford, 2010.

⁷ Frantz Fanon, *Pelle nera maschere bianche. Il Nero e l'Altro*, Marco Tropea Editore, Milano, 1996 [1952].

per segnare l'inizio di una marcatura in cui il soggetto subisce le pratiche razziste di una cultura coloniale. Una volta in Francia, un ragazzino bianco fissa Fanon e, con la presenza rassicurante di sua madre, pronuncia parole impossibili da dimenticare:

'Sporco negro!' o semplicemente: 'Toh! Un negro'.

Facevo ingresso nel mondo, preoccupato di trovare un senso alle cose, con l'animo pieno del desiderio di essere all'origine del mondo, ed ecco che mi scopro oggetto in mezzo ad altri oggetti. Rinchiuso in questa schiacciante oggettività, imploravo gli altri. Lo sguardo liberatore, che slitta sul mio corpo divenuto improvvisamente privo di asperità, mi rende una leggerezza che credevo perduta e mi restituisce al mondo, allontanandomi. Ma laggiù, giusto dove si apre l'altro versante, inciampo e l'Altro, con gesti, attitudini, sguardi, mi fissa così come si fissa un preparato con un colorante.⁸

Sottoposto al potere dello sguardo razzista occidentale, Fanon si sente definito e materializza per la prima volta il proprio corpo nero. "Cos'era per me se non uno scollamento, una lacerazione, una emorragia che mi coagulava sangue nero tutto addosso?".⁹ Tali sensazioni sono causate dalla difficoltà che prova l'uomo di colore nell'elaborare la conoscenza del suo stesso corpo, un'attività esclusivamente negatrice, tale da farlo sprofondare in un'insopportabile incertezza. Osservato, sezionato ed esaminato, Fanon è schiavo della sua stessa apparenza, si sente perseguitato da una nerezza implacabile, tormentato da un tipo d'uomo, il 'negro', e da un senso preesistente che è sempre lì ad attenderlo. "Il negro è un balocco fra le mani del Bianco. Allora, per rompere il cerchio infernale, esplose. Impossibile andare al cinema senza incontrarmi. Mi aspetto. Nell'intervallo, proprio prima del film, mi aspetto. Quelli che sono nella fila davanti, mi guardano, mi spiano, m'aspettano. Ora comparirà un inserviente negro. Ho il cuore in bocca".¹⁰

Fanon si riconosce, altresì, come minoranza subalterna, a cui si ricongiungono storie di antenati schiavizzati, considerati bruti selvaggi da dominare o docili individui facilmente addomesticabili. Egli decide che il modo migliore per resistere è fare qualcosa, agire, pur "mantenendo intorno a sé il rispetto dei valori fondamentali che rendono umano il mondo".¹¹ Il suo saggio termina con un grido che diviene collettivo, volto ad esprimere

⁸ Ivi, p. 97.

⁹ Ivi, p. 100.

¹⁰ Ivi, p. 121.

¹¹ Ivi, p. 193.

non solo il dolore di un essere umano che ha vissuto in prima persona la condizione del segregato, ma anche la volontà di dar voce alla protesta di tutta un'umanità offesa.

La differenza come alterità

Il lavoro di Fanon apre l'approccio postcoloniale alle questioni sollevate dal visuale: il campo della visione si produce costantemente attraverso la differenza razziale e di genere. Nei tardi anni Novanta il teorico Nicholas Mirzoeff si concentra sull'uso attivo e sul ruolo della cultura visiva su un livello più ampio. Il visuale, infatti, viene elaborato come una struttura interpretativa fluida e interdisciplinare, ricca di stimoli e sfide continue, in cui le definizioni sociali in termini di classe, genere, sessualità e identità razzializzate sono dibattute e contestate.¹² Le interazioni tra chi guarda e chi è osservato/a, di cui parla Hall, diventano nell'elaborazione di Mirzoeff gli 'eventi' visivi che scatenano la creazione dell'immagine. Attraverso ambivalenze e interstizi la tematizzazione del visuale consente di esplorare le aree di resistenza ai media visivi e gli effetti prodotti dalla circolazione delle immagini dell'esercizio del potere su scala globale. La cultura visuale, inoltre, analizza il consolidamento del potere come modello visuale della globalizzazione e il ruolo giocato dagli individui all'interno di tale sistema. "For visual culture concerns itself with what I call visual subjects: people defined as the agents of sight (regardless of their biological capacity to see) and as the objects of certain discourses of visibility".¹³

L'introduzione della questione del potere nel territorio problematico della visualità si collega inevitabilmente al tema della rappresentazione della differenza razziale, etnica e sessuale. In *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices* Hall enfatizza le pratiche della cultura, intesa come produzione e scambio di significati e sottolinea l'importanza del medium del linguaggio per la trasmissione di valori, pensieri e sensazioni la cui ricezione, tuttavia, non avviene mai passivamente.¹⁴ Il linguaggio, infatti, è uno 'spazio culturale' in cui avviene la rappresentazione, parte essenziale del processo di costruzione dei significati. "It is by our use of things, and what we say, think and

¹² Nicholas Mirzoeff, , *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London & New York, 1999.

¹³ Nicholas Mirzoeff, *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York, 2005, p. 3.

¹⁴ Stuart Hall (a cura di), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage and Open University, London, 1997.

feel about them – how we represent them – that we give them a meaning”.¹⁵ Lungi dall’essere una struttura semplice e trasparente, il processo della rappresentazione, se guardato da vicino, mostra una complessità che rende difficile qualsiasi spiegazione o descrizione. I rapporti con i significati non sono mai lineari, ma si complicano continuamente per chiamare in causa componenti spiazzanti, destabilizzando l’identità.

Il contributo di Hall mette in luce l’iscrizione profonda del significato nelle relazioni di potere. Lo studioso invita a pensare quanto le vite quotidiane siano costantemente forgiate da coppie di aggettivi come maschile/femminile, bianco/nero, ricco/povero, eterosessuale/omosessuale, cittadino/straniero. I significati, infatti, sono organizzati frequentemente in opposizioni binarie che definiscono l’appartenenza a una norma ed escludono ciò che non è ‘normale’. D’altronde, tali binarismi sono implicati in un meccanismo continuo di dislocazione, perché le rappresentazioni possono enfatizzare un termine al posto di un altro o chiamare in causa sentimenti di paura e desideri che rendono ambivalente il gioco della significazione.

La tematizzazione del visuale mette in discussione ogni tentativo di definire la cultura in termini esclusivamente linguistici. Interviene in maniera decisiva nel complicare questo collasso tra immagine e segno linguistico, la problematica dello sguardo, introdotta in maniera determinante dal femminismo, e in particolare da Laura Mulvey. Nel saggio “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, pubblicato dalla rivista *Screen* nel 1975, la studiosa offre un’analisi del rapporto tra lo spettatore e il testo cinematografico, insistendo sull’importanza delle pulsioni inconsce attive nell’atto di guardare: l’apparato del cinema, in particolare quello narrativo, giustifica e reitera un ordine patriarcale in cui l’immagine silenziosa della donna diviene portatrice passiva del significato e oggetto di uno sguardo maschile attivo e carico di fantasie, piaceri e ossessioni.¹⁶ Nonostante le critiche, il contributo di Mulvey risulta essere un lavoro chiave nello studio della cultura visuale, lavoro che sarà ulteriormente portato avanti negli anni successivi, anche se in modi diversificati.¹⁷

¹⁵ Ivi, p. 3.

¹⁶ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16 (3), 1975, pp. 6-18.

¹⁷ Si vedano: Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Verso, London e New York, 1986; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

Potere, biopolitica, resistenza

Nell'intreccio tra rappresentazione e potere la differenza sessuale e/o razziale viene immobilizzata nella condizione di alterità. In *Orientalism* Said illustra la nascita e il consolidamento di un discorso coloniale, intriso di immagini statiche e consolidate, che non rispecchia la realtà variegata ed eterogenea delle popolazioni, delle voci e delle culture inserite nell'etichetta vaga ed imprecisa di 'Oriente'.¹⁸ Quasi ovunque nella cultura britannica e in quella francese del diciannovesimo e dei primi anni del ventesimo secolo troviamo allusioni all'Impero, ma forse da nessuna parte con più regolarità e frequenza di quanto ci siano nel romanzo britannico e in tutta quella sfera culturale che dà origine a formazioni ideologiche finalizzate alla giustificazione della sovranità dello stato-nazione.¹⁹ Sapere e potere si intrecciano e si sovrappongono con la cultura che, secondo Said, dimostra d'avere due valenze: da una parte la cultura è intesa come l'insieme delle pratiche che hanno una relativa autonomia dai campi del sociale, economico e politico, e finalizzate soprattutto al piacere mediante la produzione di forme estetiche; dall'altra parte, invece, la sfera culturale viene associata, spesso con aggressività, alla nazione, al senso di identità e appartenenza, che automaticamente mette in moto divisioni tra 'noi' e 'loro', escludendo, quasi sempre con xenofobia, chi non rientra in quella che Benedict Anderson ha definito una "comunità immaginata".²⁰

Nei resoconti dei primi antropologi britannici dell'Ottocento la missione civilizzatrice viene supportata da tesi che sostengono l'inferiorità delle popolazioni sulle quali si sono estese le mire dell'impero britannico: le popolazioni colonizzate sono rappresentate come esseri umani da illuminare, addomesticare e disciplinare.²¹ Said ha espresso argutamente quanto il rapporto tra l'Occidente e il suo Altro (l'Islam, gli Arabi, l'Oriente) sia stato costruito sulla base di teorie divulgate da 'esperti' della materia. Non bisogna, però, concludere che la conoscenza porti con sé necessariamente violenza: ciò che Said suggerisce nei suoi testi è, invece, il fatto che gli imperi non sono nati istantaneamente e in maniera improvvisa. In *Orientalism* il critico traccia la storia del rapporto Occidente-Oriente, dall'invasione napoleonica dell'Egitto, attraverso il periodo coloniale e la nascita del sapere orientalista

¹⁸ Said, *Orientalism*, cit.

¹⁹ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York, 1994.

²⁰ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London, 1983.

²¹ Said, *Orientalism*, cit.

europeo nel diciannovesimo secolo, fino alla fine dell'egemonia imperiale britannica e francese in Oriente dopo la Seconda Guerra Mondiale e al successivo emergere degli Stati Uniti.

A proposito del legame tra sapere e potere, ciò che sottolinea Said è che senza scienza orientalista e sofisticati studiosi sarebbe stato molto difficile per le nazioni europee costruire i soggetti coloniali come esseri da dominare e rendere accessibili. *Orientalism*, dunque, mette in crisi la legittimità dei criteri di rappresentazione dell'Occidente e sottolinea che ogni discorso sull'alterità è fondato solo all'interno del dispositivo di potere che l'ha generato. Tuttavia, le strategie coloniali non devono indurre a pensare che il colonialismo sia stato un'esperienza unica e priva di tensioni, gestita unicamente dalla parte dei colonizzatori; come riconosce anche il critico angloindiano Homi K. Bhabha, uno dei limiti di Said è l'aver proposto un modello statico delle relazioni coloniali che non lascia spazio alla negoziazione e alla resistenza del soggetto.²²

In effetti, nel ritorno a *Pelle nera maschere bianche* di Fanon la specificità dello sguardo come dimensione soggettivante del potere visuale sembra trovare un'ulteriore partenza. Nell'elaborazione di Bhabha gli scritti dello psichiatra martinicano diventano l'occasione per dimostrare la complicità della visione nella relazione coloniale: "The White man's eyes break up the Black man's body and in that act of epistemic violence its own frame of reference is transgressed, its field of vision disturbed".²³ Nella prefazione all'edizione inglese del testo di Fanon, Bhabha enfatizza l'esistenza di uno spazio interstiziale in cui culture diverse non si sommano, ma danno origine a nuovi significati. Nella questione razziale non si realizza una netta divisione tra sé colonialista e altro colonizzato, ma una distanza disturbante (*in-between*), che costituisce l'alterità coloniale, in altre parole, l'artificio dell'uomo bianco inscritto sul corpo nero. Tale stratagemma è la questione dell'identità che si applica sia all'individuo che alla società, ma che non è mai l'affermazione di uno stato precostituito. "It is always the production of an 'image' of identity and the transformation of the subject in assuming that image".²⁴

Fanon, secondo Bhabha, mette in scena la dislocazione del soggetto coloniale: l'immagine fobica del nativo è profondamente

²² Miguel Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005.

²³ Homi K. Bhabha, "Foreword. Remembering Fanon. Self, Psyche and the Colonial Condition", in Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London, 1986, p. xii.

²⁴ Ivi, p. xvi.

intessuta con la psiche dell'Occidente e il desiderio dello sguardo. Nella sua lettura del discorso coloniale, Bhabha suggerisce che il punto di intervento debba passare dall'identificazione delle immagini come positive o negative a una comprensione dei processi di soggettivazione resi possibili dai discorsi impregnati di stereotipi. L'enfasi ricade sullo stereotipo come fonte ambivalente di soggettivazione che vacilla tra la consapevolezza della conoscenza e l'ansietà generata dall'ignoto.²⁵ Ancora, lo stereotipo è una rappresentazione arrestata e fissata che serve all'esercizio del potere coloniale per articolare forme di differenza razziale e sessuale: "Such an articulation becomes crucial if it is held that the body is always simultaneously inscribed in both the economy of pleasure and desire and the economy of discourse, domination and power".²⁶

Il colonialismo crea uno spazio per quell'oggetto di desiderio e derisione costituito dall'alterità. Insistendo sull'importanza dello stereotipo nel campo della visione, il contributo critico di Bhabha mostra i limiti e le ambivalenze produttive del discorso coloniale: dalla posizione di subalternità, infatti, la stessa alterità lascia scoprire le strategie di dominio e dipendenza, potere e resistenza, che costruiscono il soggetto coloniale (sia il colonizzatore che il colonizzato). Seppur in un modello psicanalitico che trascrive le sensazioni e mostra la dipendenza del desiderio, la lettura di Bhabha ha il grande merito di aprire il campo della visione a componenti complesse e trasversali. Ancor di più, il suo pensiero consolida un aspetto chiave nella prospettiva degli studi postcoloniali: l'enfasi sulle possibilità dell'alterità. Dall'interno dello spazio a cui viene relegata nelle relazioni di potere, infatti, la differenza razziale/etnica/sessuale può trasgredire i limiti imposti dalla rappresentazione e innescare meccanismi di resistenza.

Un regime razzializzato di rappresentazione lavora attraverso lo stereotipo, che riduce gli esseri umani a poche e immutabili caratteristiche, fissa confini simbolici e costruisce come 'altri' coloro che non appartengono alla norma. "Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence".²⁷ Lo stereotipo funziona come parte dell'egemonia dei gruppi dominanti, attraverso cui abitudini, stili e comportamenti vengono imposti e dati per naturali. Hall fa sua la lezione gramsciana, insieme a quella del

²⁵ Homi K. Bhabha, "The Other Question. The Stereotype and Colonial Discourse", in Hall e Evans, *Visual Culture*, cit., 1983.

²⁶ Ivi, p. 371.

²⁷ Hall, *Representation*, cit., p. 259.

filosofo Michel Foucault sulla microfisica del potere, in cui ‘micro’ non sta per una miniaturizzazione delle forme visibili. Come direbbe Gilles Deleuze in riferimento al pensiero foucaultiano, le relazioni di potere innescano connessioni mobili e instabili, che non si diffondono da un unico centro che detiene la sovranità ma, muovendosi da un punto all’altro, segnano nuovi saperi, autorità, idee e, soprattutto, strategie di resistenza.²⁸

Le formulazioni di Michel Foucault sul potere e i soggetti si ritrovano, in particolare, in alcune delle sue lezioni al Collège de France, raccolte nel volume *“Bisogna difendere la società”*, in cui il potere appare diverso rispetto alle esperienze dell’imperialismo e del colonialismo illustrate da Said.²⁹ Secondo Foucault, il potere non costituisce un fenomeno compatto e omogeneo di dominazione di un individuo o di un gruppo sugli altri; esso non è qualcosa che si detiene o si divide tra coloro che lo possiedono e coloro che lo subiscono. Il potere, piuttosto, circola, passa, transita, rendendo tutti, a fasi alternate, capaci di detenerlo o subirlo; non è mai né qui né là, localizzato in un luogo o nelle mani di qualcuno.³⁰ Più che essere esercitato, il potere funziona attraverso relazioni e maglie reticolari, nelle quali va a impiantarsi.

Le teorie di Foucault rinnovano completamente le prospettive postcoloniali, soprattutto quelle di Said, il quale vede il potere dell’imperialismo come il fulcro propulsore da cui si diramano i raggi di un grande sole civilizzatore. Anziché analizzare il centro del potere, Foucault coglie il potere “alle sue estremità, nelle sue terminazioni, là dove diventa capillare”, vale a dire dove esso prende corpo in tecniche capaci di formare gli individui.³¹ Le considerazioni del filosofo francese cercano di capire come si sono “materialmente costituiti i soggetti, il soggetto, a partire dalla molteplicità dei corpi, delle forze, delle energie, delle materie, dei desideri, dei pensieri”.³² Il potere va visto in un’analisi ascendente che parte dai meccanismi infinitesimali di potere per vedere come questi sono “investiti, colonizzati, utilizzati, piegati, trasformati, spostati, estesi”.³³ L’attenzione ricade, dunque, sugli effetti del potere:

Il potere funziona, si esercita attraverso un’organizzazione reticolare. E nelle sue maglie gli individui non solo circolano, ma

²⁸ Gilles Deleuze, *Foucault*, Cronopio, Napoli, 2009 [1986].

²⁹ Michel Foucault, *“Bisogna difendere la società”*, Feltrinelli, Milano, 1997.

³⁰ Ivi, p. 33.

³¹ Ivi, p. 31.

³² Ivi, p. 32.

³³ Ivi, p. 34.

sono sempre posti nella condizione sia di subirlo che di esercitarlo. Non sono mai il bersaglio inerte o consenziente del potere, ne sono sempre gli elementi di raccordo. In altri termini: il potere non si applica agli individui, ma transita attraverso gli individui.³⁴

Aniché elaborare l'individuo come colui/colei che subisce il potere o lo detiene, Foucault investiga i processi di soggettivazione che portano il singolo a oggettivare il proprio sé e a costituirsi come soggetto, vincolandosi, allo stesso tempo, a un potere di controllo esterno. La sua analisi si concentra sulla fabbricazione di tali soggetti e le pratiche individuali che cercano di resistere ai discorsi subordinanti ed escludenti.

In questa riflessione sui soggetti intrappolati nelle trame della visione dominante, è interessante ricordare il momento storico in cui il potere inizia a gestire la vita del singolo individuo. Foucault parte dall'analisi dell'antico potere sovrano, in cui una persona sola detiene il potere e fa esercitare il diritto di far morire o lasciar vivere i propri sudditi, per arrivare ai secoli XVII e XVIII, che segnano la nascita della cosiddetta 'disciplina' e delle tecniche di potere incentrate sui corpi individuali che vanno organizzati e distribuiti negli spazi della scuola, dell'ospedale, della caserma e della fabbrica.³⁵ Tuttavia, dalla seconda metà del Settecento, alla suddetta tecnologia disciplinante se ne affianca un'altra, che Foucault definisce 'biopolitica'. Invece di addestrare, la biopolitica si prende carico della vita biologica della popolazione e la regola in termini di mortalità e igiene pubblica. Tuttavia, gli individui sono costantemente esposti alla morte grazie al razzismo che in questo periodo storico, come ricorda Foucault, s'inscrive nei meccanismi degli stati moderni:

Ma che cosa è propriamente il razzismo? Il razzismo, in primo luogo, rappresenta il modo in cui, nell'ambito di quella vita che il potere ha preso in gestione, è stato infine possibile introdurre una separazione, quella tra ciò che deve vivere e ciò che deve morire. All'interno del continuum biologico della specie umana, l'apparizione delle razze, la distinzione delle razze, la gerarchia delle razze, la qualificazione di alcune razze come buone e di altre, al contrario, come inferiori, costituirà un modo per frammentare il campo del biologico che il potere ha preso a carico, diventerà una maniera per introdurre uno squilibrio tra i gruppi, gli uni rispetto agli altri, all'interno di una popolazione.³⁶

³⁴ Ivi, p. 33.

³⁵ Ivi, p. 215.

³⁶ Ivi, p. 220.

È nelle trame del bio-potere che s'instaura il razzismo, non soltanto attraverso la morte fisica degli individui, ma anche mediante altre forme di esposizione alla morte, come le pratiche di espulsione e marginalizzazione. Foucault sottolinea che uno degli scopi del razzismo è la frammentazione e l'introduzione di 'cesure'; pertanto, che si tratti delle tecnologie di potere del colonialismo o delle politiche repressive degli stati moderni, tutto passa per l'instaurazione di gerarchie e sottogruppi all'interno della popolazione.

Pratica artistica e pensiero critico

La cosiddetta 'rivoluzione digitale' dei primi anni Novanta trasforma il modo in cui gli artisti lavorano con le immagini. L'ultima decade del ventesimo secolo ha assistito a uno sviluppo tecnologico senza precedenti in termini di hardware e software che si riflette nelle sperimentazioni artistiche. Inizialmente relegata nei contesti dei festival e convegni dedicati ai media elettronici, l'arte digitale è divenuta per la fine del secolo un termine consolidato: musei e gallerie di tutto il mondo hanno iniziato a organizzare mostre con esposizioni di lavori creati con il medium digitale.

Nel 2002 Lev Manovich esprime la sua difficoltà nell'inquadrare l'arte digitale e nel trovare dei testi canonici di riferimento da cui partire per aprirsi al dibattito: il campo dell'arte digitale ha una memoria molto corta.¹ Ciononostante, esistono festival come *Ars Electronica* che hanno giocato un ruolo chiave nello sviluppo di questo campo di studi. *Ars Electronica*, ad esempio, da più di trent'anni mantiene una posizione centrale nella storia e nello sviluppo dei nuovi media, legando pratica artistica e pensiero critico, al fine di esplorare gli effetti dei media digitali sulla creatività e la cultura. Sin dalla prima edizione avvenuta a Linz il 18 settembre 1979, il festival ha riunito esperti di tecnologia, filosofi, sociologi e artisti per costruire un dibattito sull'impatto dei computer per l'arte e la cultura, da cui è scaturita una serie innumerevole di cataloghi e contributi, alcuni dei quali sono pubblicati nel volume *Ars Electronica: Facing the Future*.² Per la prima edizione "Idea and Concept", il symposium organizzato, come ogni anno, in Austria, si presenta al pubblico come festival di arte, tecnologia e società, con una particolare propensione verso

¹ Lev Manovich, "Ten Key Texts on Digital Art: 1970-2000", *Leonardo*, 35 (5), 2002, pp. 567-569, 571-575.

² Timothy Druckrey (a cura di), *Ars Electronica. Facing the Future*, MIT, Cambridge, MA and London, 1999.

il futuro, nella direzione di un mondo digitale da immaginare e mettere in pratica. Nella storia del festival si evince chiaramente che l'intento non è l'archiviazione o il superamento del passato, bensì l'orientamento verso l'evoluzione del domani, l'imprevedibilità, il rischio, la sfida di una trasformazione tecnologica che in ogni caso sta avvenendo e che può essere espressa nell'esperienza artistica. Il punto, qui, non è trasferire semplicemente schemi artistici tradizionali nell'arte dei nuovi media, ma di progettare altri mondi possibili. Ars Electronica non si propone di contenere ed esporre lavori; piuttosto, si apre a spiragli su processi artistici e tecnologici in fieri e si offre come un catalizzatore di incontri e un workshop in cui esprimere nuove energie.

Tuttavia, non si tratta di segnare un percorso evolutivo che sostituisca il precedente, un passaggio netto dall'analogico al digitale; sarebbe più esatto parlare di una "riscrittura dell'analogico nel digitale". Questa questione è sostenuta anche da Peter Weibel, direttore artistico di Ars Electronica dal 1986 al 1995: sebbene l'avvento dell'immagine digitale rappresenti sicuramente un cambiamento decisivo, bisogna ricordare che le sue radici affondano in ogni caso nella storia dell'immagine e nei movimenti artistici che hanno anticipato la rottura con l'immagine tradizionale.³ L'arte del ventesimo secolo ha iniziato l'emancipazione dell'immagine: prima con il Futurismo, il Cubismo, il Dadaismo, il Surrealismo, poi con Fluxus, Happening, la Pop Art, eccetera.

La tecnologia digitale, pertanto, rappresenta una possibilità precedentemente sconosciuta per la produzione e l'esperienza artistica, che in ogni caso non si inserisce in un vuoto storico, ma affonda le radici nelle sperimentazioni artistiche del Novecento, che si concentrano sul concetto, sull'evento, sulla partecipazione del pubblico o sull'importanza del collage, come i surrealisti, in opposizione alla messa in mostra di oggetti isolati e strutturati.⁴ Lo sviluppo dell'arte elettronica richiama da una parte l'energia della musica pop della metà degli anni Sessanta con spettacoli di luci, proiezioni e strumenti elettrici, e dall'altra le sperimentazioni delle avanguardie. Weibel sostiene che ogni processo analogico può essere ridotto in piccoli pezzi discontinui, allo stesso modo di come una linea continua può essere costruita da tanti punti, alla fine indistinguibili l'uno dall'altro grazie all'illusione e alla perfezione della tecnologia. "Digital art does exactly this: it allows analogous

³ Peter Weibel, "On the History and Aesthetics of the Digital Image", in Druckrey, *Ars Electronica*, cit., p. 51.

⁴ Christiane Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London, 2003.

processes in nature to be represented digitally”.⁵ L’immagine digitale unisce possibilità che provengono sia dalla pittura che dalla fotografia, e incarna la capacità di dar libero sfogo alla fantasia e la scelta di poter rendere reale l’irrealtà grazie alla tecnologia.

L’immagine digitale si confronta con il pittorico, grazie alla sua mutevolezza e alla fluidità che consentono una continua manipolazione. Nei film e nelle opere d’arte esplorate in questo volume, l’immagine desidera uscire con tutta la sua plasticità. L’accostamento immagine digitale e pittura è sempre più presente nei recenti studi sui film e le nuove tecnologie. Manovich, ad esempio, indaga gli effetti della cosiddetta rivoluzione digitale sul cinema: i media digitali, secondo lui, tendono a ridefinire l’identità profonda del cinema, andando ben aldilà del singolo aspetto della narrazione.⁶ La domanda che Manovich si pone è la seguente: cosa accade all’identità del cinema quand’è possibile tagliare, allungare e modificare fotogrammi o intere sequenze con un programma digitale? Inquadrando i significati di tali cambiamenti nella storia culturale della produzione cinematografica, il teorico suggerisce che la costruzione delle immagini nel cinema digitale rappresenta un ritorno del rimosso, una ripresentazione delle tecniche del diciannovesimo secolo in cui le immagini erano dipinte e animate a mano. Represse nel cinema e relegate al campo degli effetti speciali e dell’animazione, queste tecniche sono state restituite dal cinema digitale.

Questo aspetto è di grande ispirazione anche per Trinh T. Minh-ha, per la quale il digitale interrompe anche i confini tra animazione e gioco. Per la regista, come per Manovich, la logica del cinema in quanto mezzo di registrazione viene messa in discussione e si confronta con la pittura e la grafica. Nella produzione cinematografica digitale la ripresa dal vivo non è più il punto finale, ma solo il materiale grezzo che sarà poi manipolato sul computer, dove avrà luogo la costruzione reale di una scena. Nella formulazione di Manovich, la “mutabilità intrinseca” dell’immagine digitale squalifica il valore realistico del cinema e il compito di catturare e testimoniare la realtà sotto la forma di documento. Il realismo cinematografico resta solo una delle opzioni possibili nel cinema digitale. Gli strumenti utilizzati al computer per lavorare sulle immagini possono essere paragonati ai pennelli e ai colori utilizzati dal pittore. L’immagine può essere

⁵ Weibel, “On the History and Aesthetics of the Digital Image”, cit., p. 51.

⁶ Lev Manovich, “What Is Digital Cinema?”, in Peter Lunenfeld (a cura di), *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*, MIT, Cambridge, MA, 2000.

considerata nella sua materialità, la sua capacità di allungarsi e modificarsi sullo schermo. È interessante il fatto che Manovich proponga il cinema digitale come una branca particolare della pittura, una ‘pittura nel tempo’. Tuttavia, l’impatto della tecnologia sulla produzione artistica e cinematografica va ben oltre un mero percorso estetizzante, ma va analizzato nelle sue implicazioni per la politica culturale. Attraverso i potenziali dati dalla tecnologia ai lavori artistici presentati in questo volume, cerchiamo di costruire un inquadramento critico del digitale, mettendolo a confronto con la complessità culturale, politica ed economica della contemporaneità.

La visualità aptica

In *Digital Art* Paul cerca di chiarire la terminologia usata per le forme artistiche che si confrontano con la tecnologia: quella che ora è conosciuta come “arte digitale” è stata anche denominata ‘computer art’, poi ‘multimedia art’, e ora è racchiusa nel termine ombrello ‘new media art’, che alla fine del ventesimo secolo è stato usato prevalentemente sia per il film e il video sia per la cosiddetta ‘sound art’ e altre forme ibride.⁷ C’è da dire che l’elemento di novità racchiuso nell’espressione “arte dei nuovi media” è costituito dal fatto che la tecnologia offre possibilità precedentemente sconosciute per la produzione e l’esperienza artistica. La denominazione ‘arte digitale’ si riferisce a una vasta gamma di pratiche artistiche che difficilmente potrebbero essere catalogate in un’estetica specifica. In *The Digital Film Event* Trinh T. Minh-ha – che opera al limite tra documentario, fiction e cinema sperimentale – suggerisce che il formato digitale è non solo più flessibile e versatile di quello analogico, ma consente anche di attraversare i confini tra film e video, rompendo la continuità della narrazione.⁸

Martin Lister, teorico dei nuovi media, evidenzia che in un processo in cui sono coinvolti i media digitali le proprietà fisiche dei dati, della luce e del suono non sono convertite in un altro oggetto, bensì in numeri.⁹ L’ambito di competenza, pertanto, sembra essere quello della matematica, piuttosto che della fisica o della chimica. I media analogici tendono a essere fissati e a esistere come oggetti fisici fissi, laddove i media digitali propendono verso uno stato permanente di flusso. Secondo Lister, anche se i

⁷ Paul, *Digital Art*, cit., p. 7.

⁸ Trinh, *The Digital Film Event*, cit.

⁹ Martin Lister et al., *New Media. A Critical Introduction*, Routledge, London & New York, 2006, p. 15.

media digitali possono esistere come copie analogiche, quando il contenuto di un'immagine o di un testo è disponibile nel formato digitale, si rende disponibile come una stringa mutevole di numeri binari conservati nella memoria di un computer.¹⁰

I nuovi media consentono di dislocare l'autorità dello sguardo: questo aspetto si declina nel cinema nella possibilità di scatenare un rapporto diverso con le immagini e i suoni. Nell'ambito degli studi sul cinema e i nuovi media Laura U. Marks delinea nel volume *The Skin of the Film* un contesto di artisti che lei stessa definisce "interculturali", per i quali la pelle del film non è vista tanto come uno schermo, ma come una membrana che porta il pubblico in contatto con le forme materiali della memoria.¹¹ Il cinema interculturale è descritto da Marks come un movimento a cavallo tra la seconda metà degli anni Ottanta e la fine dei Novanta, espresso da artisti che appartengono alle nuove formazioni culturali dell'Occidente, risultate dai flussi migratori e diasporici. Si tratta di un cinema che esprime le questioni politiche del dislocamento e dell'ibridità, e che in altri casi è stato definito del terzo Mondo, marginale, antirazzista, Terzo Cinema, postcoloniale. Questi artisti vivono nelle metropoli, ma provengono o hanno origini in Asia, Africa, Medio Oriente, Caraibi, America Latina, come Hanif Kureishi, Mira Nair, Julie Dash, Trinh T. Minh-ha, Mona Hatoum, Michel Khleifi.

Il cinema interculturale è stato teorizzato implicitamente o esplicitamente da numerosi artisti e studiosi come Black Audio Film Collective, Isaac Julien, Coco Fusco, Fernando Solanas, Octavio Getino, Teshome Gabriel, Kobena Mercer, Hamid Naficy, e ancora Trinh T. Minh-ha, per i quali la forma cinematografica coltiva una politica e una poetica che può esprimere l'esperienza delle minoranze razziali e diasporiche.¹² Sia che si tratti di brevi lavori sperimentali che di film più lunghi, questa vasta produzione è definita da Marks in termini di 'cinema', non solo perché è costituita da lavori audiovisivi basati sul tempo, ma anche perché fa riferimento all'esperienza del pubblico raccolto in una sala.¹³ Ora, il fatto che la visione accada raramente in un cinema tradizionale e più frequentemente in centri culturali, gallerie, musei, festival e università, può rendere solo più forte lo spiazzamento dei paradigmi cinematografici di rappresentazione e fruizione dell'opera.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000.

¹² Ivi, p. 11.

¹³ Ivi, p. 6.

In questa produzione artistica e cinematografica la sperimentazione formale non può essere separata dalle condizioni politiche in cui i lavori sono stati prodotti: gli stili sperimentali sospendono le convenzioni della rappresentazione e del realismo, cercando di richiamare l'esperienza di vivere tra due o più culture, oppure in una minoranza. Molti di questi lavori evocano memorie sia individuali che collettive, attraverso un tipo di conoscenza non visuale. In particolare, Marks ripensa il cinema realizzato con i nuovi media in relazione a una sensorialità multipla e sviluppa il concetto di "visualità aptica".¹⁴ Sebbene il cinema sia un mezzo audiovisivo, è possibile coltivare e riconoscere un'esperienza sensoriale, che varia da persona a persona. Su un livello più ampio l'analisi di Marks propone delle configurazioni che emergono nel cinema come alternative alla simulazione sensoriale sfruttata dalla cultura globale e dai flussi del capitale: i profumi, i gusti o le sensazioni tattili che ci riconducono a luoghi come aeroporti, uffici e centri commerciali.

Come modalità di visione e conoscenza che coinvolge i sensi, la visualità aptica offre un metodo di analisi sensoriale che non dipende dalla presenza letterale di tatto, olfatto, gusto o udito; essa coinvolge più direttamente il corpo di chi guarda. Gli occhi funzionano metaforicamente come organi del tatto. Marks riprende il termine *haptic* dalla distinzione dello storico dell'arte ottocentesco Alois Riegl tra immagini aptiche ed immagini ottiche, ma parla di visualità, anziché di immagini, per enfatizzare l'inclinazione dello spettatore o della spettatrice alla percezione. Con un approccio teorico di natura diversa, un pensiero dell'aptico è stato sviluppato anche da Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*, che si concentra sugli interscambi tra geografia, architettura e cinema, mettendo in discussione la centralità dell'occhio e il primato della vista.¹⁵ La studiosa riprende il termine 'aptico' (che secondo l'etimologia greca significa "capacità di entrare in contatto con") come elemento di costituzione dello spazio geografico e culturale e, di conseguenza, di articolazione delle arti spaziali, tra cui il cinema.¹⁶ Il regno dell'aptico gioca un ruolo tangibile perché modella i modi di essere in contatto con l'ambiente: "[i]n quanto funzione della pelle, l'aptico, derivato dal tatto, costituisce dunque il mutuo contatto tra noi e l'ambiente, entrambi ricettori e portatori di un'interfaccia comunicativa".¹⁷ Con la premessa che il

¹⁴ Ivi, p.22.

¹⁵ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, London and New York, 2002.

¹⁶ Ivi, p. 6.

¹⁷ *Ibid.*

movimento è produttore di emozioni, Bruno cerca di dimostrare che cinema e architettura sono materia aptica e prova a tracciare una mappa di movimenti e viaggi molteplici.

Guardare/ascoltare/sentire/ricordare

Nei lavori analizzati in questo volume, l'enfasi non ricade sul potere rappresentativo delle immagini, ma sulla loro presenza materiale che viene percepita prima di ogni comprensione logica. Poiché non c'è una narrazione da seguire, l'esperienza di guardare/ascoltare/sentire spinge ad espandere il significato delle immagini e dei suoni, non per isolarli e capirli, ma per sentirsi vicino, "parlare dappresso", come recita il film *Reassemblage* (1982) di Trinh T. Minh-ha: "I do not intend to speak about/Just speak near by".

Il passaggio al digitale sperimentato da artisti come Isaac Julien e Trinh T. Minh-ha non corrisponde esclusivamente alla necessità di confrontarsi con una nuova tecnologia, ma risponde a una più ampia mutazione della cultura visuale verificatasi a partire dagli anni Novanta. Per Nicholas Mirzoeff la cultura visuale si ricollega principalmente alla centralità dell'esperienza visuale nella vita quotidiana, non a contesti visivi strutturati e formali, come cinema e gallerie d'arte.¹⁸ Secondo Luciana Parisi, la digitalizzazione dei media e la loro convergenza sul computer fanno parte di un movimento più ampio, in cui l'esplosione di autoproduzioni digitali audiovisive sposta l'asse della rappresentazione verso la visceralità del sentire e l'affetto.¹⁹ In *Downcast Eyes* Martin Jay spiega come nel modello della rappresentazione la percezione della differenza sia strettamente collegata alla tradizione occidentale basata sul primato della vista e sul distacco imposto dallo sguardo che definisce e costruisce l'oggetto.²⁰ La critica postcoloniale ha elaborato la questione del potere dello sguardo come dispositivo di autorità e sorveglianza. In *Pelle nera maschere bianche* Frantz Fanon sottolinea che la questione dello sguardo è cruciale per la produzione dell'identità del soggetto postcoloniale. Attraverso il potere dello sguardo Fanon si riconosce in quanto soggetto nero subalterno: "Toh! Un negro".²¹

¹⁸ Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, cit.

¹⁹ Luciana Parisi, "La percezione della differenza nel digitale: movimento e affetto", in Lidia Curti (a cura di), *La nuova Shahrazad. Donne e multiculturalismo*, Liguori, Napoli, 2004.

²⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1993.

²¹ Fanon, *Pelle nera maschere bianche*, cit.

Come ricorda Parisi, l'estetica digitale riporta il 'corpo' al centro del dibattito sulla percezione e sulla differenza, e lo considera non in termini di posizione del soggetto, ma "come movimento variabile della materia stessa".²² L'estetica digitale enfatizza la percezione non come sinonimo di vedere, ma come "sentire sinestetico, il continuo reticolamento dei cinque sensi che registra il momento dell'impatto e ne amplifica l'azione, e che passa attraverso i muscoli ed i legamenti e si centrifuga nel network viscerale del pensiero".²³ La percezione si apre al concetto di "affetto" teorizzato da Baruch Spinoza (e riletto attraverso la filosofia contemporanea di Gilles Deleuze e Félix Guattari) che si riferisce alla capacità di un corpo di agire, di impegnarsi e di connettere.²⁴ Questo sentire, però, non corrisponde all'emozione, che sembra già individuata, quanto all'impatto che viene prima dell'elaborazione del linguaggio. Oltre le categorie stabili dell'identità, l'estetica digitale propone un sentire viscerale della differenza che sfugge all'inquadramento, mettendo in crisi i paradigmi cinematografici di rappresentazione e, in particolare, di trasmissione della memoria.

Trinh T. Minh ha teorizzato l'inerte mutevolezza dell'immagine digitale, nel suo costante movimento di apparire e scomparire. In film come *Night Passage* (2004) che insieme a *The Fourth Dimension* (2001) segnano per lei il passaggio alla tecnologia digitale, l'immagine è sempre incompleta, tra la presenza e l'assenza, aperta e fluida. L'immagine non è riprodotta come *story-image* che illustra una storia, ma come *painting-image*, un'immagine deformata e resa irriconoscibile.²⁵ Come recita la voce nel film *The Fourth Dimension*: "The gap becomes the bridge". Ciò che separa può offrire un passaggio, anziché dividere. L'immagine digitale è una perenne transizione di stati. La fluidità della narrazione va di pari passo con la liquidità delle immagini digitali, che possono essere ritoccate, trasformate e messe in circolazione, evocando il lavoro di un pittore o di uno scultore. A tal proposito, Maurizio Lazzarato usa la metafora della tessitura:

The electronic image is not an impression of light on a chemical medium (the film), but an interweaving of the threads (flows of light) which make up the universe. The images are the place where the different threads (relations) entangle and mingle, where they

²² Parisi, "La percezione della differenza nel digitale: movimento e affetto", p. 324.

²³ *Ibid.*

²⁴ Patricia Ticineto Clough e Jean Halley, *The Affective Turn. Theorising the Social*, Duke University Press, Durham, 2007.

²⁵ Trinh, *The Digital Film Event*, cit., p. 4.

sketch out a refrain, curling in on themselves. The constitute the knots of the fabric. The work of the video artist, like that of the weaver, is to weave and reweave flows of light with a particular kind of loom (a camera and an electronic editing table).²⁶

La tessitura come metodo di montaggio non-lineare è un processo della memoria. Come suggerisce la studiosa e artista Angela Melitopoulos, nell'immagine digitale il significato è costantemente prodotto daccapo; ogni elemento si integra con gli altri nella trama, come in una rete di relazioni.²⁷ La tecnologia video opera come una tecnologia del tempo, in cui la memoria introduce la possibilità di una selezione intenzionale e porta il passato nel presente:

They constitute the video images have a pre-representative life: a molecular life of (tape) speed, (light) intensities, (camera) movements, and (video) streams of light, which are determined by the smallest forces of desire and affects. Electronic images, sounds and their smallest pixels are understood here as bodies, which affect other bodies, because every image is a body and every body is an image.²⁸

L'esplorazione dei potenziali offerti dal cammino verso la tecnologia digitale si muove dall'idea di resistenza a quella che considera il cambiamento legato alla percezione. Come propone Parisi, l'estetica digitale diviene una tattica micropolitica che cambia le abitudini percettive, ripensa la politica culturale delle minoranze e interrompe il potere dello sguardo nel determinare la posizione dell'alterità. Tuttavia, non è corretto affermare che il digitale ci liberi dalla tradizione oculare; piuttosto, nel tentativo di mettere in crisi le metodologie, potremmo dire che l'evento del cinema digitale intensifica il lavoro sulla memoria e contribuisce all'apertura dell'archivio postcoloniale. Grazie alla sua processualità, l'arte intesa come "evento" è già memoria e può diventare un progetto di archivio alternativo, reso ancora più intenso dalla sperimentazione tecnologica.

Memoria e migrazione: il lavoro di John Akomfrah

L'immagine come dispositivo critico diviene un modo di ripensare noi stessi e il mondo, un percorso che conduce

²⁶ Maurizio Lazzarato, "To See and Be Seen. A Micropolitics of the Image", <<http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001760print.html>> (04/2012).

²⁷ Angela Melitopoulos, "Before the Representation. Video Images as Agents in 'Passing Drama' and TIMESCAPES", <<http://eipcp.net/transversal/1003/melitopoulos/en>> (09/2015).

²⁸ *Ibid.*

all'immaginazione del futuro. Il passato, il presente e il futuro risuonano contemporaneamente per articolare un contro-discorso, capace di enfatizzare la molteplicità delle configurazioni e la pluralità dell'identità. Questo punto dà l'occasione per introdurre John Akomfrah, regista e artista anglo-ghanese che rientra nel movimento dei workshop degli anni Ottanta e dirige il film *Handsworth Songs* (1986) con il suo collettivo Black Audio Film Collective. Akomfrah e il collettivo s'inseriscono nell'ondata dei workshop degli anni Ottanta per soffermarsi in modo particolare sull'analisi tra la questione della razza e i media che giocano un ruolo fondamentale nella creazione del senso comune.²⁹

Le strategie degli stereotipi aspirano a fissare i significati, ma l'imposizione della cristallizzazione può essere solo temporanea, perché c'è sempre qualcosa nelle parole e nelle immagini che sfugge al controllo e s'imbarca verso direzioni inaspettate. Hall parte da questo presupposto per porre degli interrogativi molto importanti per gli studi culturali: "Can a dominant regime of representation be challenged, contested or changed? What are the counter-strategies which can begin to subvert the representation process?"³⁰ Il movimento degli anni Ottanta risponde al generale cambiamento della società britannica che, dalla seconda metà del Novecento, vede l'arrivo nelle aree metropolitane di flussi migratori provenienti dalle ex-colonie dell'Impero, in particolare dalle isole caraibiche e dal subcontinente indiano. L'impatto dei migranti è accompagnato da una generale demonizzazione della loro presenza, soprattutto nel periodo tra gli anni Settanta e Ottanta, caratterizzati dagli scontri urbani – i cosiddetti *riots* – tra polizia e gruppi delle comunità nere nei quartieri di St Pauls (Bristol), Brixton (Londra), Handsworth (Birmingham), Moss Side (Manchester) e Toxteth (Liverpool).³¹

I collettivi problematizzano le pretese di verità perché la loro ricerca non intende ribaltare la rappresentazione criminalizzante dei media con immagini positive e autentiche dei soggetti neri, ma si dirige verso una comprensione dei diversi codici e delle strategie di rappresentazione. *Handsworth Songs*, prodotto per Channel 4, non è semplicemente una riflessione sulla politica thatcheriana, quanto l'espressione di un mondo postcoloniale

²⁹ Jim Pines, "The Cultural Context of Black British Cinema", in Mbye B. Cham e Claire Andrade-Watkins (a cura di), *Blackframes. Critical Perspectives on Black Independent Cinema*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1988.

³⁰ Hall, *Representation*, cit., p. 267.

³¹ Mark Clapson, *The Routledge Companion to Britain in the Twentieth Century*, Routledge, London, 2009.

più vasto che considera le esperienze di uomini e donne di colore in Gran Bretagna che si ritrovano a subire pratiche quotidiane di razzismo e ghettizzazione. Il lavoro di Akomfrah si presenta come un saggio culturale costruito con la discontinuità narrativa dei tagli del montaggio, foto d'archivio, frammenti di notiziari, interviste e suoni taglienti. Ispirato dagli scontri urbani del 1985 a Birmingham, *Handsworth Songs* si apre con un'inquadratura sulle catene in una fabbrica britannica e prosegue con dei pannelli su cui ci sono immagini in bianco e nero che ritraggono i duri scontri con la polizia e i conseguenti arresti.

Nello statement del collettivo Akomfrah rimarca l'interesse per il tema della rappresentazione, piegato nel lavoro sulla differenza razziale secondo tre diverse declinazioni: lo sguardo critico alle idee razziste sugli individui neri che vengono presentate come verità; lo sviluppo di un dibattito capace di disseminare tecniche cinematografiche del cinema indipendente e di affermare la loro pertinenza per il cinema nero; il collasso della distinzione tra pubblico e produttore.³² Un compito cruciale è la valutazione critica degli stereotipi sia nel cinema di corrente che in quello indipendente. Il Black Audio Film Collective non vuole esaminare soltanto la distorsione della cultura nera nei film, ma anche l'etichetta di realismo che viene data all'apparente trasparenza di tale riproduzione deformata. Pertanto, l'attività dei gruppi di artisti e attivisti *Black British* degli anni Ottanta non mira alla promulgazione dell'immagine autentica, quanto alla messa in crisi dei codici e delle strategie di rappresentazione.

Motore propulsore alla base di questa ricerca è il lavoro sulla memoria che diviene il luogo chiave per l'impegno politico ed estetico dei collettivi. L'impossibilità di rappresentare la completezza della memoria si riflette sul livello formale con i tagli, le interruzioni e i silenzi che impediscono agli spettatori di identificarsi nei personaggi e nella trama del film, al fine di spingerli in un processo di rielaborazione continua del significato. A proposito di un realismo rinegoziato, Akomfrah esprime la necessità di un ritorno all'archivio connesso all'inventario delle presenze e delle assenze dei neri nel Regno Unito. Il ricorso alla memoria, tuttavia, non è un semplice ritorno al passato, ma l'interrogazione della narrativa dominante.

³² John Akomfrah, "Black Independent Film-making. A Statement by the Black Audio Film Collective", in Kodwo Eshun e Anjalika Sagar (a cura di), *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool University Press, Liverpool, 2007.

Memoria e migrazione sono due temi cruciali per un lavoro più recente di Akomfrah, intitolato *The Nine Muses* (2010), un saggio visivo sull'immigrazione di massa nel Regno Unito nel dopoguerra. Attraverso nove capitoli intitolati come le muse, figlie di Zeus e Mnemosine, immagini d'archivio sul tema dell'immigrazione si fondono con riprese di scenari dell'Alaska e citazioni, tra le tante altre, da *Paradise Lost* di John Milton, *L'Odissea* di Omero, *Richard II* di William Shakespeare, *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, *The Unnamable* di Samuel Beckett, *Under Milk Wood* di Dylan Thomas, *Così parlò Zarathustra* di Friedrich Nietzsche, *Il Cantico di Salomone* dal Vecchio Testamento, per una decostruzione del canone poetico-filosofico occidentale.

L'archivio viene riletto nella sua apertura e ambiguità. Il viaggio diventa un tema chiave, con l'enfasi sul percorso, sul transito e non sulla destinazione finale. Nel montaggio digitale del film si vedono navi che arrivano con migranti, mentre la voce legge passi da *L'Odissea* e gli osservatori di spalle contemplanano i ghiacci desolati, in un processo di acquisizione della voce come mezzo critico. Come suggerisce Akomfrah, "l'enigmatico" arriva al punto in cui le cose non si ancorano più al loro posto originario. Non ci sono realtà locali e universali, ma connessioni tra locale e universale, in un costante dialogo tra i due. L'archivio è pregnante per un soggetto diasporico in quanto spazio del memoriale, lo spazio tangibile, uno degli spazi in cui la memoria attesta l'esistenza ma anche la battaglia tra l'ufficiale e il non ufficiale, il dentro e il fuori, l'inclusione e la repressione. Del resto, come ci ricorda Achille Mbembe, ogni archivio nella sua dimensione architettonica, nella sua organizzazione e divisione, richiama sempre il cimitero, un luogo in cui frammenti di vite sono preservati ma anche sepolti, nascosti, resi invisibili.³³ Gli archivi si basano sulla sepoltura dei resti, manipolati dagli storici e dagli archivisti per dare un'illusione di coerenza, una selezione, un assemblaggio.

In tal senso l'estetica della produzione artistica di Akomfrah riutilizza, rivisita e ricicla il passato, lo rimette in circolo. Elementi del passato possono dire qualcosa di nuovo adesso e dare sensi inaspettati. Nel caso di *The Nine Muses* Akomfrah costruisce una contro-mitologia e una contro-memoria. Nel film le migrazioni emergono come viaggi epici, ci interrogano sul significato di un tale viaggio e provano a includere soggetti diasporici nei miti occidentali. Anche nel suo lavoro *The Stuart Hall Project* (2013),

³³ Mbembe, "The Power of the Archive and its Limits", cit.

che come *The Nine Muses* nasce inizialmente come installazione artistica, i diversi piani temporali di esperienze personali e collettive s'intrecciano con i livelli collettivi della "Black Britain" dagli anni Cinquanta ad oggi, il lavoro incessante di Stuart Hall e la musica di Miles Davis, considerata una mappa sonora dei temi del film. *The Stuart Hall Project* si concentra su un concetto di identità che non è mai un'essenza fissa e statica, ma un divenire continuo, una produzione conflittuale, sottoposta a un dialogo incessante. Anche in questo film, come in *The Nine Muses* e nella sua precedente produzione artistica, Akomfrah si concentra sull'utilizzo creativo di immagini e materiali d'archivio, foto e citazioni, estratti radiofonici e televisivi, per rileggere l'archivio nella sua ambiguità e lasciare che esso esprima un'aspirazione per il futuro, un progetto continuo, concreto e incompleto di costruzione della memoria.



Fig. 3.1 John Akomfrah, *The Nine Muses*, 2010, cortesia di Smoking Dogs Films.

La geografia delle barriere e la politica della vigilanza

La cultura visuale non è una forma di storia dell'arte, né di critica d'arte – essa designa un intero ambito di rappresentazioni visuali che circolano nel campo della visione stabilendo visibilità (e regolando invisibilità), stereotipi, relazioni di potere, e possibilità di conoscere e verificare; ovvero, stabilendo l'intero campo del conosciuto.¹

La relazione tra spazi, confini, transiti e posizionamenti affrontata in questo capitolo investe direttamente la possibilità di interrogare la geografia non solo come campo di conoscenza, ma anche come sapere disciplinante, e i meccanismi di potere attraverso i quali opera, fondati essenzialmente sulla visualità. Nella formazione della geografia, intesa come ordine conoscitivo della realtà spaziale, basato sulla stabilizzazione di confini territoriali, sulla possibilità di definire la realtà stessa partendo dalla delimitazione dello spazio, dalla mappatura di territori, il ruolo organico del potere visivo e della posizione del soggetto vedente possono essere considerati degli elementi storici strutturanti, collegati all'epistemologia classica occidentale basata sulla corrispondenza tra vedere, sapere, potere, e alla derivante cultura illuminista biopolitica.² Il sapere e il potere territoriali basati su pratiche di visualizzazione della realtà, sono storicamente legati in Occidente, dove l'espansione imperialista e le conquiste coloniali s'intrecciano strutturalmente allo sviluppo della cartografia. Sapere disciplinante e potere egemonico sono qui strettamente connessi, e legati alla visione umanista della conoscenza, consistente in una visione disincarnata, neutrale e oggettiva della realtà, prodotta da un soggetto astratto, il cui punto

¹ Irit Rogoff, *Terra Infirma, Geography's Visual Culture*, Routledge. London & New York, 2000.

² Si vedano: Michel Foucault, *Biopolitica e Territorio*, Feltrinelli, Milano, 1999 [1996]; *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2006 [1996].

di osservazione è dominante. Come suggerisce Irit Rogoff, l'ambito della cultura visuale contemporanea è fortemente caratterizzato dal potere epistemologico del sapere geografico e della pratica cartografica, probabilmente ancora più che nel passato, nonostante una maggiore consapevolezza sulla molteplicità, la densità e la differenza culturale e tecnica delle rappresentazioni sulla/della realtà.

Quello che l'approccio conoscitivo astratto e totalizzante sembra dunque rivelare è una volontà di potere e un'illusione di sapere. Indicative sono, per esempio, le riflessioni di Michel De Certeau sull'osservazione della realtà urbana attraverso uno 'sguardo divino', dall'alto di un grattacielo, come esempio di massima espletazione della pulsione scopica e gnostica che si risolve sostanzialmente in una 'finzione del sapere':

salire in cima al World Trade Center significa sottrarsi alla presa della città ... chi sale lassù esce dalla massa che travolge qualsiasi identità di autore e spettatore. Tramuta in un testo che si ha sotto gli occhi il mondo che ci stregava e dal quale eravamo posseduti. Permette di interpretare con un Occhio solare, di posare uno sguardo divino: esaltazione di una pulsione scopica e gnostica. La finzione del sapere consiste nell'essere soltanto quest'occhio vedente.³

Nelle relazioni pericolose tra mappare e definire la realtà sono inscritte quelle tra vedere, sapere e dominare: "chi redige una mappa cartografa un intero campo di visione, un intero mondo e, nel farlo, egli (si, egli) gioca a fare Dio".⁴ La geografia caratterizzata da queste relazioni risente, in ultima analisi, di una volontà d'inquadramento tendente alla stabilizzazione, alla definizione fissa dell'identità territoriale; una volontà propria alla cultura nazionalista e al discorso degli stati-nazione occidentali. Non a caso, negli ultimi anni, di fronte al declino politico progressivo degli stati-nazione occidentali, e all'ineludibile processo di migrazione transnazionale, in particolare dei poveri del Sud, avvertito come minaccia incombente sulla stabilità e l'omogeneità culturale della nazione, in Europa (come anche negli Stati Uniti) si è acceso uno straordinario interesse per la mappatura di confini.

La forte attenzione per i confini va di pari passo allo sviluppo di una politica della vigilanza che, strumentalizzando a livello

³ Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, 2010 [1980], p. 25.

⁴ Coco Fusco "Questioning the Frame. Thoughts about Maps and Spatial Logic in the Global Present", *In These Times*, 16 dicembre, 2004 <<http://www.inthesetimes.com/article/1750/>> (05/2015).

mediatico le diffuse ansie xenofobe, s'intreccia strategicamente a questioni economiche e di potere territoriale, legate al funzionamento del sistema neoliberale. Sandro Mezzadra, prendendo in prestito un termine elaborato da William Walters, definisce la politica europea sull'immigrazione, basata essenzialmente sul rafforzamento dei confini, come "domopolitica".⁵ Essa risponde a un'esigenza di protezione della 'casa' (*domus*) che coincide con una volontà di dominazione (*dominus*) e, insieme, di addomesticamento, evocando, attraverso la prossimità etimologica tra *domus* e *dominus*, una corrispondenza tra il possedere, l'abitare un 'dominio' e l'esercitare il 'dominio', ovvero tra la proprietà e il potere. La politica europea tende a trasformare i migranti da flussi ingovernabili a soggetti governabili di mobilità funzionale, attraverso un gioco, sostiene Mezzadra, di "incasellamento" e "smarcamento", o di "inclusione differenziale" rispondente alle esigenze economiche di forza-lavoro.

L'acceso interesse europeo per i confini, oltre ad attestare la precarietà dei confine (e da qui, la necessità di erigere delle barriere e dei muri a loro difesa) parla di una significativa connivenza tra le esigenze del capitale e l'egemonia culturale del sé (Soggetto europeo): in entrambi vige il principio illuminista dell'individualismo, ma esercitato attraverso modalità differenti. Nel primo caso, attraverso la 'differenziazione' poiché la produzione delle differenze, tra cui quella riguardante i flussi di migrazione, è essenziale alla proliferazione del capitale; nel secondo, attraverso pratiche di rappresentazione e informazione volte all'"omogeneizzazione" culturale. Wendy Brown, ad esempio, spiega come il discorso politico degli stati-nazionali occidentali, in conclamata crisi di sovranità e legittimità costituzionale, faccia emergere 'il musulmano' come l'altro dell'Europa che minaccia la sua presunta integrità etnica e religiosa e la sua stabilità, giustificando, così, la politica della fortificazione e del pattugliamento delle frontiere.⁶ Quindi, un soggetto come la migrante povera proveniente dall'Africa araba, ad esempio, rappresenta dal punto di vista neoliberista un corpo sul quale esercitare il potere di selezione, o inclusione differenziale; sul piano della rappresentazione culturale, la migrante si configura come 'corpo estraneo' da tollerare e integrare nel tessuto sociale.

⁵ Si vedano: Sandro Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale*. Ombre Corte, Verona, 2008; William Walters, "Secure Borders, Safe Haven, Domopolitics", *Citizenship Studies*, 8, 2004, pp. 237-60.

⁶ Wendy Brown, *Walled States, Vanishing Sovereignty*, Zone Books, Brooklyn NY, 2010.

Nel momento di maggiore crisi della sovranità economica e politica occidentale, riemerge diffusamente e con forza in Europa la fede nell'identità, nel potere centrale autoritario e nell'ideologia dello stesso. Sembra che l'Europa perduri nell'errore pericoloso di concepirsi come il centro del (significato) mondo, l'occhio divino che dall'alto vede, misura e decide, stabilendo una visione universalista e coloniale che perpetra il proprio imperialismo ontologico. Mettendo in discussione gli ostinati assunti monoculturalisti e strumentali sull'identità del Soggetto europeo, Paul Gilroy, ad esempio, ne sottolinea l'insufficienza per la comprensione della complessità contemporanea: si può essere considerati europei e neri o musulmani?⁷ E, sul piano della cittadinanza, qual è lo status legale della molteplice appartenenza culturale degli immigrati musulmani e dei loro figli nati e cresciuti in Europa, per non parlare di soggettività chiaramente emarginate come i rifugiati e i richiedenti asilo? Nella mancanza di adeguate risposte a queste domande vi è una chiara volontà di inquadrare e mappare opportunisticamente come 'altri' marginali le svariate soggettività 'in tra', e una incapacità o rifiuto di comprendere le esperienze di migrazione oltre questa logica coloniale e quella altrettanto perniciosa che sottende alla retorica umanitaria.

Le situazioni di estraneità e spaesamento come la migrazione, l'esilio, l'espropriazione, lo sconfinamento, non sono da leggersi unicamente come occasione di appropriazione e dominio o esperienze di perdita, ma, al contrario, possono essere considerate come condizioni di rinascita, di trasformazione e arricchimento della soggettività e dell'espressione, di spaziatura, dilatazione del proprio orizzonte, dei punti di vista, delle visioni e delle relazioni capaci di ridimensionare, e quindi ripensare, l'orizzonte del 'proprio', inteso come proprietà, appropriatezza e appartenenza. La geografia può essere compresa oltre la logica del potere, considerandola non semplicemente come ordine conoscitivo promanante da una visione neutrale e oggettiva, ma in termini di processo di spazializzazione, data dall'occupazione multipla degli spazi e dalla modalità di collocazione/dislocazione dei soggetti, oltre che dalla valorizzazione della loro vulnerabilità, come suggerisce Judith Butler,⁸ nel superamento della distanza tra un Soggetto dominante e universale che vede e stabilisce la realtà, e la realtà come spazio vuoto in attesa di essere definito e appropriato.

⁷ Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack. The Cultural Politics of Race and Nation*, Hutchinson, London, 1987.

⁸ Judith Butler, *Vite precarie*, Meltemi, Roma, 2005.

Una delle questioni fondamentali sollevate dalle artiste migranti prese in esame nei capitoli seguenti, per esempio, è quella della riconsiderazione della relazione tra luogo e identità, una questione, d'altronde, essenziale nella teoria e nei linguaggi postcoloniali. Le opere di queste artiste evocano l'esperienza autobiografica della transizione attraverso la geografia, le lingue, le culture, la politica, producendo, a loro volta, una transizione, uno spostamento, una tra-duzione, della soggettività, ponendoci di fronte ad una costante ridefinizione della spazialità propria e altrà. Ciò che in questa sede definiamo, in senso epistemologico oltre che storico e geografico, come arte postcoloniale offre la possibilità di una narrazione alternativa della realtà, una contro-narrazione del mondo e del sé la cui genealogia germina all'interno del pensiero femminista e del suo sapere situato.

La teoria femminista: il sapere situato e il corpo ignorato

Contro la visione coloniale del mondo, della soggettività, e della differenza, le teorie femministe costituiscono un'alternativa rivoluzionaria perché si fondano sul riconoscimento del posizionamento soggettivo come punto di partenza analitico, con tutte le sue varianti di genere, classe, razza, geografia, producendo un sapere in cui la considerazione della singolarità incarnata, delle soggettività minoritarie, diviene istanza critica rispetto all'idea astratta e 'museale', radicata nella cultura occidentale, del sapere e della conoscenza, come prodotti di un Soggetto universale e disincarnato.

Questa contro-narrazione pone al centro non il soggetto astratto ma le soggettività incarnate, e in particolare, le soggettività minoritarie, le donne. Un riferimento teorico in tal senso è quello fornito da Adrienne Rich nel suo testo seminale, "Notes Towards A Politics of Location,"⁹ in cui parlando contro l'oppressione delle donne, la scrittrice comincia col posizionare se stessa come donna bianca, ebrea, statunitense adottando una pratica discorsiva nuova, critica e in contrapposizione al "Sistema Solare" epistemologico astratto stabilito dall'uomo bianco. Il corpo, la materialità incarnata, singolare diventa punto di partenza imprescindibile per interrogarsi sul dove, come, quando, in quali relazioni e condizioni di potere si pronuncia il sé.

Le soggettività minoritarie, nella prospettiva femminista della politica del posizionamento, non sono da intendersi come luogo

⁹ In Myriam Diaz-Diocaretz et al. (a cura di), *Women, Feminist Identity and Society in the 1980's*, John Benjamin Publishing Company, Utrecht, 1985.

dell'autenticità. Il mito dell'autenticità proviene da un processo di oggettivazione della differenza, di distanza tra soggetto e oggetto, che è proprio del pensiero della rappresentazione (e della politica dell'identità,) intesa sia in termini di discorso culturale che in termini di espressione artistica. Per quanto riguarda il discorso culturale, accanto alla teoria femminista, l'approccio critico postcoloniale costituisce anch'esso una forma di contro-narrazione della realtà e del mondo, basato su un tentativo di ridimensionare la distanza tra soggetto e oggetto del discorso.

Racconto, raccontato, essere raccontato/ stai dicendo la verità? Riconoscere le complessità di ogni atto di parola non significa necessariamente abolire o comprendere le qualità di una bella storia Chi parla? Cosa parla? La domanda è implicita e la funzione definita, ma l'individuo non domina mai, e il soggetto scivola via senza naturalizzare la sua voce. Colei o colui che parla, parla al racconto e lo comincia a raccontare, e ri-raccontare. Ma non ne parla a proposito. Perché senza un certo lavoro di spostamento, 'parlare a proposito di qualcosa' riguarda ancora il mantenimento di un insieme di opposizioni binarie (soggetto/oggetto, io/esso, noi/loro) su cui si basa il sapere territorializzato.¹⁰

Il lavoro di spostamento, di riposizionamento critico cui fa riferimento Trinh Minh-ha, in grado di mettere in crisi l'autorità della rappresentazione emerge non solo dalla teoria, ma anche dall'estetica postcoloniale. La geografia diventa una categoria critica per il femminismo e la teoria postcoloniale, in contrasto con la logica degli stati-nazione. Il concetto di spazio può essere inteso, in quest'ottica, come negazione o, con l'espressione di Henry Lefebvre, "illusione della trasparenza". Donna Haraway, per esempio, così descrive questo 'prendere corpo' della realtà:

Scrivo per sostenere la visuale che proviene da un corpo, un corpo sempre complesso, contraddittorio e strutturato, scrivo contro la visuale dall'alto, da nessun luogo, dalla semplicità ... il femminismo ama le scienze e le politiche dell'interpretazione, traduzione, del balbettio, e della comprensione parziale ... le scienze del soggetto multiplo, che possiede una visione (almeno) doppia ... in uno spazio sociale non omogeneo e sessuato. ... Il prendere corpo femminista resiste al fissaggio e possiede una curiosità insaziabile per le reti di posizionamento differenziato.¹¹

¹⁰ In R. Ferguson et al., (a cura di), *Cotton and Iron*, MIT Press, Cambridge (MA), 1992.

¹¹ Donna Haraway, *Simians, Cyborg and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London & New York, 1991.

Alcune artiste femministe negli anni Settanta e Ottanta, quali Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Chantal Akermann, esplorano la relazione tra il corpo e lo spazio (urbano) in termini critici, investigativi, interrogativi, ma tale relazione è ulteriormente sviluppata e approfondita dal lavoro di artiste migranti quali ad esempio, Mona Hatoum, Zineb Sedira, Emily Jacir, Lara Baladi che nella loro estetica, articolano l'esperienza di migrazione come possibilità di riposizionamento identitario, culturale, storico, geografico, oltre che di genere. Una delle questioni fondamentali sollevate da queste ultime è quella della relazione tra luogo e identità, una questione, d'altronde, essenziale nella teoria e nei linguaggi postcoloniali. Le opere di queste artiste evocano l'esperienza autobiografica della transizione attraverso la geografia, le lingue, le culture, la politica, producendo, a loro volta, una transizione, uno spostamento, una traduzione, della soggettività, ponendoci di fronte ad una costante ridefinizione della spazialità propria e altrà, e quindi alla sfida di ripensare l'orizzonte del proprio, inteso come appropriatezza, proprietà, appartenenza.

La riconfigurazione tra luogo, appartenenza e identità è strettamente legata ad una specifica forma espressiva: l'autobiografia, in cui prima ancora che la relazione tra il sé e lo spazio esterno, viene esplorata la relazione tra il sé e il corpo.

What I never quite understood until this writing is that to be without a sex – to be bodiless – as I sought to be to escape the burgeoning sexuality of my adolescence, my confused early days of active heterosexuality, and later my panicked lesbianism, means also to be without a race. I never attributed my removal from physicality to have anything to do with race, only sex, only desire for women. And yet, as I grew up sexually, it was my race, along with my sex, that was being denied me at every turn.¹²

Il corpo emerge, nell'autobiografia femminile, come luogo privilegiato per l'espressione della soggettività, nella misura in cui esso rappresenta, proprio come la donna, lo spazio occultato, invisibile e represso sul quale si è costruita e mantenuta l'identità egemonica dell'Autore autobiografico: il Soggetto universale prodotto dalla tradizione umanistica e illuminista della filosofia occidentale. Pura *res cogitans*, il soggetto universale del pensiero occidentale è portatore di una inequivocabile distinzione tra interno-proprio ed esterno-altro (im-proprio); centro molare, singolare, unificato, eretto in equilibrio stabile su confini

¹² Cherrie Moraga, *Loving in the War Years*, South End Press, 2000.

impermeabili, il soggetto universale si configura senza figura, come attività della ragione, materia astratta a cui va ascritta l'autori(al)ità della teorizzazione e dell'appropriazione della conoscenza e della verità del mondo, attraverso la capacità di trascendere le contingenze spurie, animali, dell'esperienza umana: i sensi, l'affettività, il corpo.¹³

La messa al bando della corporeità, con la sua essenza istintuale sregolata e insieme al potenziale caotico e grottesco che evoca è il processo fondante della "messa in essere" del soggetto universale. Il corpo viene ignorato o ridotto a involucro vicario della mente e dell'anima. La conoscenza della realtà avviene unicamente e paradossalmente attraverso un processo di dissociazione del sé dalla propria interdipendenza fisica con il mondo; e, quand'anche la corporeità, attraverso il superamento della dicotomia mente/corpo, acquista una maggiore considerazione nel discorso sull'esperienza della (auto)conoscenza, come nel caso della filosofia di Nietzsche e nel discorso semiologico di Roland Barthes, il corpo viene oggettivato nelle fattezze presumibilmente appropriate al soggetto universale.¹⁴ Il corpo, cioè, nei discorsi che riconoscono e rivendicano i sensi, i desideri, il biologico come componente costitutiva del sé e della conoscenza del sé, viene configurato come corpo universale - o come osserva Mikhail Bakhtin, come "corpo classico"¹⁵ -, il corpo bianco, sano, maschile, geograficamente situato in Occidente, la norma naturalizzata, e perciò invisibile, rispetto alla quale le in(de)finite differenze di genere, etnia, collocazione sociale, economica e geografica, persino di specie si concepiscono come anomalie subordinata. L'oggettivazione del corpo del soggetto universale in una invisibilità normativa, che nulla concede all'ambiguità, all'indeterminatezza, alla semplice eterogeneità, incoraggia un processo di identificazione per cui coloro i cui corpi risultano culturalmente differenti dalla norma, vengono concepiti come essenzialmente corpo, e per questo irrazionali, esotici, irregolari, regionali e, paradossalmente, innaturali.

¹³ La filosofia dell'immanenza e della differenza sessuale elaborata da Luce Irigaray, la sua critica al pensiero del Medesimo, dell'Uno alla base della filosofia e della conoscenza occidentale, è qui un riferimento fondamentale. Si vedano, tra gli altri: Luce Irigaray, *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992; *Oltre i propri confini*, Baldini Castoldi, Milano, 2007; *La via dell'amore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Roma, 1991 [1888]; Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Editions du Seuil, Paris, 1975.

¹⁵ Michail Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 2001 [1965].

In tal modo, lo spazio del soggetto universale e quello del culturalmente grottesco o “carnevalesco”, nelle parole di Bahktin, o del socialmente abietto, come sostiene Julia Kristeva, risultano costitutivi l’uno dell’altro.¹⁶ Nel famoso saggio sull’abiezione, *Poteri dell’orrore*, Kristeva sostiene che l’ordine sociale e le soggettività ‘proprie’, sia individuali (il soggetto universale) che collettive (le formazioni nazionali occidentali) si erigono sull’eliminazione dell’impuro e dell’‘improprio’, secondo un meccanismo di abiezione immanente alla formazione del soggetto e delle categorie sessuali. Judith Butler, ad esempio, riprendendo le osservazioni di Kristeva sulla nozione dell’abietto, mostra come il rinsaldarsi dell’eterosessualità come la norma e la legge si fondi sull’espulsione o l’abiezione dell’omosessualità come sua violazione.¹⁷ In altre parole, il consolidamento delle nozioni dominanti di genere e razza del soggetto universale richiede il consolidamento delle identità altre come abiette, producendo la simmetria tra il corpo come ‘altro’ e gli altri come corpo abietto.

Naturalmente, tra i corpi abietti che sorreggono la fragile architettura monolitica del Soggetto vi è quello femminile, le cui possibilità di significazione sociale e culturale vengono localizzate nell’organo sessuale e, in particolare, nella sottile membrana che segna i confini tra interno ed esterno: l’imene. Sidonie Smith osserva: “[i]f the topography of the universal subject locates man’s selfhood somewhere between the ears, it locates woman’s selfhood between her thighs. The material and symbolic boundary of the female body becomes the hymen – that physical screen whose presence or absence signals so much.”¹⁸ In questa ideologia patriarcale della differenza di genere l’imene diventa il ‘dispositivo confinario’ attraverso il quale viene stabilito il destino biologico e sociale femminile che prevede la Donna come figlia, moglie e madre dell’Uomo, esiliata dalla propria individualità, dalla pluralità dei propri desideri e dalla legittimità dei propri pensieri.

La donna viene così incarnata come “nonreflecting bios”¹⁹, ricettacolo dell’amore, abitante dello spazio domestico, lo spazio dell’immanenza e della funzionalità subordinato allo spazio universale dell’astrazione teorica, dominato dall’Uomo ed epurato

¹⁶ Julia Kristeva, *Poteri dell’orrore. Saggio sull’abiezione*, Spirali Edizioni, Milano, 1981.

¹⁷ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London & New York, 1990; e *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London & New York, 1993.

¹⁸ Sidonie Smith, *Subjectivity, Identity and the Body*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, 1993, p. 12

¹⁹ Ivi, p. 19.

dalle presenze oscure, indomite che potrebbero disturbare o contaminare la visione confortante della donna come 'angelo della casa'. I corpi eliminati da questa visione addomesticata sono, ad esempio, i corpi in movimento tra più lingue, culture, discorsi, luoghi; i corpi lesbici, neri, malati, diversamente abili, corpi marginali, migranti; i corpi in cui tutte queste differenze possono essere stratificate. Indicative sono narrazioni ibride prodotte dalle scrittrici migranti e transnazionali descritte da Lidia Curti, le cui voci insubordinate e rivoluzionarie costituiscono un vero e proprio paradigma culturale e politico.²⁰ Se il discorso egemonico sull'identità e la corporeità prodotto dal soggetto universale si fonda sostanzialmente sull'esclusione o sulla marginalizzazione delle differenze, allora la possibilità di disfar(si) e tale discorso proviene dal confronto con le differenze incarnate, troppo a lungo negate da un'epistemologia universalizzante, e dalla disponibilità ad accogliere le interruzioni, i vuoti, gli spazi indecifrabili, i punti ciechi che inevitabilmente interverranno in una visione alternativa della realtà.

Un passaggio dall'universale disincarnato ai particolari incarnati avviene nella produzione autobiografica intesa come modalità di iscrizione del sé plurale – *autos* e *bios*, mente e corpo, 'io' e 'non-io' - da parte di un soggetto particolare, in grado per questo di scomporre i paradigmi dell'universalità, le leggi della conformità, in opposizione diametrica alla tradizionale funzione dell'autobiografia occidentale, quella, cioè, come sostiene Smith, di coordinare e contenere la 'colorfulness'. Le autobiografie delle donne - rientrano a pieno titolo tra i soggetti della 'colorfulness' – erano, ad esempio, denigrate ed escluse dal 'canone' maschilista dell'autobiografia perché ritenute troppo particolaristiche, personali e 'domestiche', prodotti da soggetti impossibilitate per 'natura', ad ergersi a modello universale. Così spiega Domna Stanton:

the autobiographical, in literary histories, constituted a positive term when applied to Augustine, Montaigne, Rousseau and Goethe, Henry Adams and Henry Miller, but ... had negative connotations when imposed on women's texts. ... [the autobiographical] was used to affirm that women could not transcend but only record, the concerns of the private self; thus it has effectively served to devalue their writing. ... wielded as a weapon to denigrate female texts and exclude them from the canon.²¹

²⁰ Lidia Curti, *La voce dell'altra*, cit.

²¹ Domna Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?", *The Female Autograph*, New York Literary Forum, New York, 1984, p. 6 e 132.

Differenziare il canone: l'autobiografia in divenire

Nel campo dell'arte moderna, soprattutto a partire dagli anni Settanta, quando il lavoro teorico all'interno della critica d'arte femminista cominciò a valutare le possibilità creative della relazione tra le donne e l'autobiografia, la modalità autobiografica diventa per le donne la pratica privilegiata di iscrizione del sé che interrompe deliberatamente la vecchia narrativa patriarcale della femminilità che vuole la donna 'addomesticata' in funzione del sostentamento maschile (universale) e, per questo, ridotta a corpo-vagina-imene-utero. E' soprattutto attraverso l'arte visiva, come sostengono Sidonie Smith e Julia Watson,²² che le donne producono una contro-narrazione della femminilità, esemplificata nel breve racconto di Isak Dinesen "The Blank Page", molto spesso citato dalla critica femminista.²³ In un convento spagnolo circondato dal lino trapiantato dalla Terra Santa, delle suore si dedicano alla tessitura delle lenzuola destinate ai corredi nuziali dell'aristocrazia. Lungo i corridoi del convento sono esposte le 'nobili' lenzuola della prima notte di nozze, macchiate dal sangue della deflorazione, ciascuna contrassegnata con gli stemmi del casato e con il nome della donna, a testimonianza del mantenimento dei valori patriarcali attraverso la penetrazione, l'appropriazione e l'"inquadramento" della sessualità femminile. Il nome e la macchia diventano segni intercambiabili del destino e dell'identità femminile: l'intera autobiografia femminile è impressa sulle lenzuola esposte alle pareti. La trama ripetitiva di questi 'autoritratti' femminili viene, però, interrotta dalla presenza di un lenzuolo che più di ogni altro attira l'attenzione delle suore perché bianco e senza nome. La slealtà al sistema dominante è stata pagata con la negazione dell'identità, tuttavia è esattamente in questo spazio vuoto, in questa 'pagina bianca' che si iscrive la possibilità di una autobiografia alternativa, rifiutando che la traccia del proprio sangue come la prova della propria reputazione resti l'unico mezzo per le donne di autorappresentarsi.

Il racconto di Dinesen non è una storia che celebra il silenzio, il vuoto, come una virtù culturale femminile, piuttosto esso crea un'immagine doppia attorno al candore femminile, collegato sia

²² Sidonie Smith et al., "Introduction", in *Interfaces. Women, Autobiography, Image, Performance*, University of Michigan Press, Michigan, 2002.

²³ Isak Dinesen [Karen Blixen], "The Blank Page", in *Last Tales*, 1957; Susan Gubar, "'The Blank Page' and the Issue of Female Creativity", in Elaine Showalter (a cura di), *New Feminist Criticism*, Virago Press, London, 1986. Il racconto viene evocato anche da Sidonie Smith, in apertura del suo testo *Subjectivity, Identity, and the Body*.

ad una forma di sovversione della narrativa fallo-logo-centrica, sia all'idea di una superficie eterogenea che evoca la possibilità di sentire ed essere altrimenti. La pagina bianca può essere intesa come il punto cieco di una presenza insostenibile, indecifrabile, che richiama il concetto di *unmarked*, elaborato da Peggy Phelan, ovvero, "a configuration of subjectivity which exceeds, even while informing, both gaze and language", una modalità destabilizzante di esporre la differenza e la scomparsa, o la scomparsa come differenza, all'interno dei regimi di riproduzione culturale.²⁴ La presenza *unmarked*, non segnata, sulla superficie bianca implica una differente istanza della visualità, oltre l'immediatamente visibile e la visibilità stessa, appellandosi ad un occhio capace di scorgere in questo spazio interdetto – anche con l'intervento degli altri organi sensoriali – l'iscrizione del femminile come dissidenza, differenza ed eterogeneità, la possibilità di differenti configurazioni del soggetto e del corpo.

Significativamente, nell'arte visiva contemporanea, le donne, consapevoli di essere naturalizzate, nell'ideologia maschilista del visibile, come oggetto dello sguardo maschile o, come osserva John Berger, "whatch[ing] themselves being looked at"²⁵, di essere oggettivate, disciplinate sia dall'artista-produttore, che dallo spettatore-consumatore come oggetto passivo, quiescente e, tuttavia, inscrutabile e intoccabile, ricorrono alla modalità autobiografica per decostruire la loro oggettivazione nel campo della visione e della produzione artistica. Le artiste puntano ad una rivalutazione del narcisismo, nelle loro opere, come strategia politica di resistenza, attraverso la valorizzazione dell'esperienza incarnata e dell'interconnessione tra sé interno e sé esterno, tra soggetto e oggetto d'arte. In questo senso, il narcisismo, come sostiene Amelia Jones, può essere inteso come una pratica proiettiva del sé, piuttosto che come esercizio solipsistico; come una modalità di interrelazione tra il sé e l'esterno, e, simultaneamente, di dislocazione del sé trascendente e universale: "[n]arcissism, enacted through the body art, turns the subject inexorably and paradoxically outward ... [it is] a marker of *instability* of both self and other."²⁶

Le artiste si appropriano dei loro corpi ri(pro)ducendoli in frammenti, tracce, resti, eccessi del sé ed evocando il sé come eccesso, punto cieco instabile, ibrido, interdipendente e collettivo,

²⁴ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, p. 27.

²⁵ John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Books, London, 1972. p. 47.

²⁶ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 48.

decostruendo il canone artistico e quello dell'identità stessa, sia femminile che maschile. Le artiste mostrano come la pratica autobiografica non sia una pratica trasparente che riproduce fedelmente l'individualità autentica di un soggetto sovrano, coerente e fisso, perché essa è inscindibile dall'esperienza materiale, incarnata del soggetto, con le sue variabili culturali, linguistiche, sessuali, economiche, geografiche. La storica dell'arte Griselda Pollock sottolinea la necessità di 'differenziare il canone' partendo dal rifiuto dell'ideale della trasparenza attraverso il quale la storia dell'arte tradizionale collegava l'opera d'arte al suo autore, intendendo l'opera come una superficie trasparente sulla quale è codificata l'autobiografia e la vita psichica dell'artista, ovvero, come mezzo che consente una facile via d'accesso alle verità intime dell'artista.²⁷ La critica di Pollock muove dalla consapevolezza che i testi autobiografici femminili, sia scritti che visivi, sono sempre incarnati, materiali, performativi e difficili da decifrare, e oppone al principio di trasparenza la difficoltà di decifrazione inscritta nell'arte femminista. Quest'ultima, in particolare l'arte autobiografica, diventa istanza critica che opera sulla soglia del sé, del proprio, dell'identità, inventando più corpi, maschere, ibridando i generi e i mezzi artistici, in una radicale poetica della differenza che è femminile non per la rivendicazione di un'essenza, ma per la rottura delle norme falliche della fissità di genere, identità, sessualità, cultura.

L'arte autobiografica femminista contemporanea sfida in modo radicale il potere centrale e crea dei contro-discorsi attraverso la lente d'ingrandimento della differenza, attraverso una sessualizzazione e una soggettivazione dei discorsi centrali (zzanti), in questo senso la differenziazione del canone nelle opere di artiste multiculturali o che si muovono negli interstizi tra più culture, lingue, storie, geografie, risulta de-centrante anche rispetto alle artiste occidentali. Non basta accogliere l'esempio del discorso femminista come strumento di resistenza e trasformazione del discorso maggioritario, senza che essa stessa sia disposta al confronto con ciò che potrebbe rappresentare l'altro sé, con l'altro minoritario. È fondamentale considerare l'impatto non solo della valorizzazione della marginalità femminile sul discorso centralizzante (o marginalizzante) del soggetto universale prodotto in Occidente, ma anche quello delle varianti culturali e geografiche di questa marginalità, e studiare la relazione tra chi parla, chi parla

²⁷ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, New York, 1999.

per, chi è parlato e chi ascolta. La questione, qui, attiene al problema della ‘rappresentazione’ come conoscenza storica e filosofica, ovvero al problema dell’epistemologia eurocentrica prodotta dalla filosofia occidentale; rispetto ad essa l’autobiografica femminista multiculturale può essere considerata una valida alternativa teorica in grado di produrre nuovi significati sull’essere-nel-mondo.

Ripensare la soggettività non in termini universalistici ma in termini di singolarità incarnata comporta un ripensamento anche della relazione tra rappresentazione, come esposizione artistica e/o filosofica, e rappresentatività, come rappresentanza politica e/o identitaria, nella concettualizzazione dell’‘altro’ o degli altri marginali. Nell’attenzione posta sulla singolarità incarnata, sia da parte delle/degli artiste/i marginali impegnati nelle pratiche autobiografiche, sia da parte degli studiosi interessati al discorso sulla marginalità, vi è il rischio di enfatizzare la marginalità (sociale, culturale, sessuale) dell’esperienza vissuta, come luogo dell’autenticità. Le rappresentazioni artistiche e filosofiche rischiano di avallare il passaggio dall’ideale della trasparenza del sé universale e unitario all’ideale dell’autenticità dell’esperienza singolare e marginale, restando, in tal modo, invischiati nell’infruttuoso processo di metaforizzazione implicito nel pensiero della rappresentazione, proprio alla politica dell’identità, basato sulla cristallizzazione delle differenze come (metafore) rappresentative di un’identità.

L’oggettivazione delle differenze attraverso una mitizzazione degli altri marginali come luogo dell’autenticità dell’esperienza è l’errore paradossale in cui, secondo Gayatri Chakravorty Spivak, incorre la critica post-strutturalista, nel tentativo di decostruire il soggetto universale e la sua visione logocentrica della realtà.²⁸ Spivak esamina il rapporto contraddittorio dei filosofi post-strutturalisti con l’eterogeneità e la marginalità e critica la mancata considerazione dei rapporti di potere tra loro e gli altri, oggetto del loro discorso che, pertanto, si presenta, conformemente alla visione egemonica della tradizione filosofica europea, come un ‘parlare per conto di’, piuttosto che un ‘parlare accanto’ ai soggetti marginali(zzati).²⁹

La mancata collocazione storica, geografica, sessuale, economica della propria istanza discorsiva rende i filosofi post-strutturalisti dei ‘professori’ di un discorso universalista che, nelle

²⁸ Spivak, “Can the Subaltern Speak”, cit.

²⁹ Assia Djebar, *Donne d’Algeri nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze, 1988 [1980], p. 8.

parole di Spivak, “restores the category of the sovereign subject within the theory that seems most to question it”³⁰, ovvero, che perpetua su di sé lo stesso modello di soggettività che si propone di decostruire, perpetuando, di conseguenza la marginalizzazione degli altri non europei. Infatti, i filosofi, pur decretando la crisi del Soggetto universale europeo, occupano irrimediabilmente la posizione privilegiata di ‘radicali egemoni’; mentre, i nativi non europei restano esclusi dalla produzione del discorso filosofico o di un significato storico, concepiti unicamente come oggetto del Discorso, astratti in una subordinazione necessaria al funzionamento della rappresentazione eurocentrica, conservando la stessa posizione che tre secoli fa Kant riservava loro, quella, cioè di costituire il caso-limite della ragione.

L’essenzializzazione della loro esperienza come autentica, perché corrispondente ad una visione dal basso, legata alla realtà empirica quindi anti-universalista, reca in sé il germe dell’esotismo e del razzismo. Bell hooks, ad esempio, a proposito degli ‘altri’ neri, sostiene: “racism is perpetuated when blackness is associated solely with concrete, gut-level experience, conceived as either opposing or having no connection to abstract thinking and the production of critical theory.”³¹ Hooks attacca fortemente la difficoltà a riconoscere nei neri e altri ‘altri’ la capacità di un approccio decostruttivo verso l’identità; tuttavia, come tanta parte della teoria postcoloniale, riconosce una linea di continuità concettuale con il post-strutturalismo e la sua critica radicale all’imperialismo ontologico del pensiero europeo e alla sua connessione con il dominio del mondo, sostenendo la necessità di studiare l’impatto destabilizzante del postmodernismo in generale e della filosofia post-strutturalista, in particolare, sulle soggettività marginali, piuttosto che preservare queste ultime nell’alveo dell’autenticità.

Si pone, dunque, il problema di fornire adeguate rappresentazioni della soggettività, della sua eterogeneità, della sua natura potenzialmente contraddittoria e della rete delle relazioni di potere all’interno della quale essa emerge, evitando di assumere un approccio vampiristico di fronte alla differenza ed essenzialista nei confronti dell’identità. Persino l’arte femminista mostra, per certi versi, come il pericolo di scivolare in questo errore sia sempre in agguato. Se la posizione femminista condivide con

³⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Post-colonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999, p. 261.

³¹ bell hooks, “Postmodern Blackness”, *Yearning. Race, Gender and Cultural Politics*, Toronto, Between the Lines, 1990, p. 23.

la teoria postcoloniale e l'estetica postmoderna la sostenibilità di un soggetto decentrato e costantemente in divenire che implica lo smantellamento delle rivendicazioni universaliste e di autorità culturale, essa, come suggerisce Griselda Pollock in *Differencing the Canon*, se ne distacca nella misura in cui sottolinea e rivendica l'essenza femminile di tale soggettività.

È possibile intendere e produrre un diverso tipo di rappresentazione del sé se si appropria la realtà, la relazione tra il sé e il mondo esterno, in termini dinamici, relazionali e creativi, anziché in termini prescrittivi – come suggerisce il discorso sul potere del significante - o oppositivi – come potrebbe lasciare intendere la politica dell'identità -, adottando un atteggiamento più adeguato alla configurazione planetaria e diasporica del mondo e alla costellazione mobile delle appartenenze. In questo senso, risulta particolarmente utile un recupero dell'approccio post-strutturalista, attraverso la valorizzazione delle sue radici materialistiche, della sua critica anti-umanistica al pensiero della rappresentazione e della sua contestazione della fissità della posizione soggettiva, utilizzandolo come strumento analitico della realtà, da affiancare ad un altro strumento analitico, quello dell'arte autobiografica contemporanea, al fine di produrre una rappresentazione concettuale dei soggetti in divenire.

La produzione autobiografica delle artiste femministe fornisce un contributo teorico fondamentale al superamento della tensione tra identità e differenza o tra essenzialismo e relativismo, attraverso l'insistenza sull'esperienza incarnata e la rappresentazione di tale esperienza come instabile, frammentata, in divenire, attraverso, cioè, l'esposizione di una soggettività al contempo destabilizzata, decentrata e irriducibilmente immanente. Infatti, la capacità delle artiste di configurarsi simultaneamente come oggetto e soggetto della rappresentazione non implica di per sé, come sostiene Rosalind Krauss, la rivendicazione di una *agency* della soggettività femminile, piuttosto essa permette di sospendere la fissità del genere, delle posizioni degli spettatori e delle spettatrici, destabilizzando il processo di identificazione.³²

È nell'incontro con l'altro, nella sua ricerca, nel contatto che interpella l'altro interno al sé che può essere ricreato un nuovo senso estetico e teorico dell'autobiografia. Nella sua autobiografia *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Shoshana Felman mette in discussione le premesse stesse su cui si fondano le teorie dell'arte femminista, auspicando un'inversione: invece di

³² Rosalind Krauss, *Bachelors*, Cambridge, MIT Press, 1999.

concepire le donne come il soggetto per eccellenza di opposizione e resistenza ai segni culturali, ella suggerisce una “feminine resistance of the text”, ovvero di leggere all’interno del testo delle resistenze agli assunti patriarcali e ai paradigmi dominanti, indicando così la strada verso un ‘divenire’ femministe.³³ La proposta di Felman implica un riconoscimento della necessità di mettere in discussione anche i propri assunti personali. Le femministe assegnano una grande importanza al personale, facendo delle esperienze delle donne una contro-misura alla conoscenza ufficiale, ma, sostiene Felman, il personale è un’alternativa piuttosto problematica, non è di per sé una garanzia, non si può fare affidamento sul sé perché siamo sempre costruzioni esterne su idee importate e, per questo, incapaci di possedere una storia propria, un’autobiografia. Ella scrive:

I will suggest that *none of us, as women, has as yet, precisely, an autobiography*. Trained to see ourselves as objects and to be positioned as the Other estranged to ourselves, we have a story that cannot by definition be self-present to us, a story that, in other words, is not a story, but *must become* a story. ... And it cannot become a story except through the *bond of reading*, that is, through the *story of the Other* (the story read by other women, the story told by other women, the story of women told by others) insofar as this story of the other, as our own autobiography, *has yet precisely to be owned*. ... I will propose that we might be able to engender, or to access our story only indirectly – by conjugating literature, theory, and autobiography together through the act of reading and by reading, thus, into the texts of culture, at once our sexual difference and our autobiography as missing.³⁴

Il senso della (propria) autobiografia è nella connettività, nella possibilità di implementare molteplici appartenenze, rinunciando a concepirsi come centro a favore della visione del sé come punto di interferenze, processi, passaggi, mobilità, definito dalla pratica della relazione e dalla politica del posizionamento. L’ideologia del medesimo, del centro, della presenza stabile e indiscussa del sé, rigida e fredda come la morte, viene superata esattamente nella pratica autobiografica in cui l’occasione di riflessione su di sé risulta inseparabile da un atto di proiezione dal sé, nell’incontro con l’estraneità che conduce oltre il monologo tra l’io e l’io, in una dimensione più fragile, mobile e indefinita. L’espressione e

³³ Cit, Griselda Pollock, “Inscriptions in the Feminine”, in Chaterine de Zegher (a cura di), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of, and From the Feminine*, MIT Press, Cambridge, London, 1999, p. 81.

³⁴ *Ibid.*

il racconto di sé, dunque, e l'estetica incarnata e carnale dell'arte femminile³⁵ possono essere intesi come il luogo dell'intersezione tra una *border art* e un *border thinking*, una pratica e una teoria del sé che inevitabilmente ne discute e ripositiona i confini geografici, storici, sociali, di genere, evidenziando in questo movimento tra culture e identità, la possibilità di creare coalizioni, alleanze, rapporti relazionali in grado di scalzare le definizioni egemoniche e centralistiche della comunità, del senso comune, dell'essere e del vivere in comune.

Il collage femminile e il regionalismo critico

Nel periodo della colonizzazione e della prima guerra mondiale, Braque e Picasso introducono la tecnica del collage, che dischiude audaci e stimolanti possibilità per l'espressione figurativa e una sostanziale innovazione nel processo della pittura e della sua più intima sostanza. Gli artisti europei e americani non si limitano più all'utilizzo del colore come materiale artistico, ma attingono alle fonti più disparate: da ritagli di fogli di giornali a pezzi di stoffa, da fotografie a pezzi di carta, cartoncino o legno; essi spingono la ricerca formale oltre la tradizionale tecnologia dei colori e del pennello, accordando la residenza sulla tela all'eterogeneità della materia quotidiana. Nell'accantonamento momentaneo degli attrezzi fondanti e incontrastati della tradizione pittorica, l'artista accorda valore estetico ed espressivo ad una prassi attenta alla realtà più immediata, alla materialità circostante ed ordinaria che egli ora s'impegna a raccogliere, collezionare, assemblare e incollare. Così, il fare artistico corrisponde ad un'attività sartoriale ed ecologica, prosaica e ludica, di riciclaggio, montaggio e cucitura, nel tentativo di recuperare e ricreare una realtà in frantumi, sotto i colpi della violenza storica.

In qualche modo, il collage annuncia una presa di distanza e una dislocazione delle modalità di pensiero, osservazione e azione trascendentali fondate su un atteggiamento culturale che tende a legittimare idee monolitiche di unità, supremazia, potere ed autenticità. Questa tecnica infatti è basata sul decentramento del trascendente artistico e chiama direttamente in causa la possibilità di un decentramento del trascendente culturale, a favore del riconoscimento della marginalità, dell'esistenze umili e banali della quotidianità, di ciò che normalmente viene messo da parte, relegato nelle zone invisibili del dato per scontato. Il

³⁵ Bettina Papenburg et al. (a cura di), *Carnal Aesthetics. Transgressive Imagery and Feminist Politics*, I.B. Taurus, London and New York, 2013.

collage modernista, come anche il ready-made di Duchamp e l'estetica kitch della Pop Art rivolte all'utilizzo di prodotti di uso comune e di largo consumo, annunciano un'emancipazione dalle passate modalità di percezione e comprensione della realtà, ma si tratta di un'emancipazione che rimane pur sempre nei limiti dell'eurocentrismo e dell'occidentalismo e del patriarcato; per cui il decentramento del trascendente culturale innescato in queste pratiche estetiche favorisce il riconoscimento e la valorizzazione di una marginalità 'vicina', ma senza che ad essa sia riconosciuta la capacità di mettere in discussione la cornice geografica ed ideologica in cui essa si è sviluppata. L'arte fa spazio al marginale ma senza rischiare di mettere in pericolo il suo posto dominante.

Il collage può essere inteso anche come manifattura della differenza di genere e cultura, attraverso l'autoritratto. Un linguaggio autobiografico fortemente politico, di appropriazione e disfacimento, affermazione e sovversione dei codici epistemologici vigenti. Fin dagli anni Venti e Quaranta del secolo scorso, e più diffusamente e incisivamente negli anni Settanta, artiste come Hanna Hoch, Claude Cahun, Louise Bourgeois, Nancy Spero, Miriam Shapiro, Carol Rama utilizzano, non a caso, il collage e il montaggio nell'articolazione delle loro pratiche estetiche basate sulla valorizzazione del loro posizionamento marginale di artiste donne transculturali.

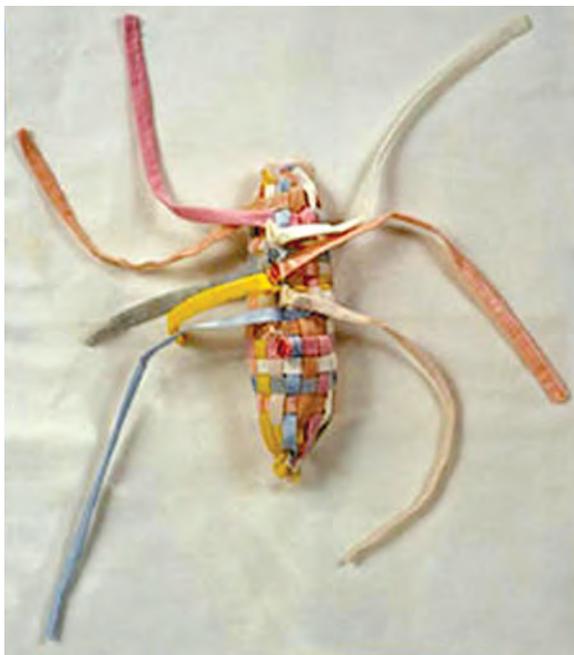


Fig. 4.1 Louise Bourgeois, *Spider*, collage di tessuto, 2007.

Fig. 4.2 Hanna Hoch,
Bride, fotomontaggio e
collage, 1933.



Si individua, in questo modo, una modalità di comprensione del sé come attacco e distacco dalla normatività occidentale maschilista. Catherine de Zegher osserva, infatti,

In these works, aesthetic negotiation of the subject mirrors back to the viewer an imaginary bodily unity – as other and as cultural other – exposed, shattered, and collaged in pieces reiterating a fantasy of a chaotic body, fluid and fragmentary ... mocking the ideal of plenitude, with its illusion of homogenization (difference subsumed by wholeness), these works criticized political issues of representation of race, class, and gender.³⁶

Allora, un'estetica femminista transculturale estende la critica contro la ragione del più forte, insistendo sulla rivendicazione di forme di esistenza che sono coalizioni, affiliazioni, costellazioni di appartenenze e disgiunture. Il punto imprescindibile delle nuove forme di significazione legate a questa pratica estetica è l'idea del declino storico della nozione di soggetto individualizzato all'interno di una logica fallogocentrica, e la ricerca di nuove forme di soggettività, di nuovi modi di stare al mondo capaci di opporsi alle diverse forme di collusione patriarcale in tutto il mondo, non soltanto in occidente e che, ad esempio Caren Kaplan

³⁶ Catherine de Zegher, "Introduction: Inside the Visible", in Catherine de Zegher (a cura di), *Inside the Visible*, cit., p. 25.

e Inderpal Grewal definiscono come 'egemonie disperse'.³⁷ Si tratta quindi di considerare queste pratiche estetiche all'interno delle dinamiche della postmodernità, dei flussi culturali ed economici transnazionali e delle contromisure dei nazionalismi e fondamentalismi etnici e razziali, con l'intento di superare le tendenze universalizzanti del soggetto modernista e del decentramento soggettivo post-modernista. Se quest'ultimo, come osserva Rey Chow nel suo famoso saggio "Automi postmoderni", ha avuto il merito di liberare le differenze sociali dalle "grandi archetetoniche rivendicazioni del modernismo" e del "loro potere gerarchico" esso ha, d'altra parte, troppo affrettatamente esaltato la portata liberale della dislocazione ontologica, dello smantellamento delle grandi narrazioni, con il conseguente atteggiamento sospettoso verso posizioni critiche fondate sul sé e sulla sua collocazione.³⁸ Chow spiega infatti come per la critica femminista sia stato difficile accettare di buon grado "l'abbandono universale" così entusiasticamente promulgato dal postmodernismo, poiché esso rischia di rimanere indifferente o addirittura di fagocitare le richieste di voci marginali come appunto quelle femminili: "per alcune, la destabilizzazione dei confini concettuali e delle credenze concrete diventa segno di un pericolo che minaccia direttamente il loro impegno in un programma di progresso sociale fondato sul sé e sulla ragione."³⁹

Il difficile rapporto tra femminismo e postmodernismo mette in luce le contraddizioni del postmodernismo, che, nel muovere la sua critica all'autorità e all'identità paradossalmente finisce per trasformare la differenza in indifferenza o in intercambiabilità, ma lungi dal sostenere un pensiero umanistico o considerare le donne del terzo mondo come significanti privilegiati di differenza (automi postmoderni), come possibili strategie alternative, Chow propone di analizzare le varie strategie di coalizione tra femminismo e postmodernismo che partecipazione di un 'regionalismo critico': "Per la femminista del 'Terzo Mondo', in particolare, il locale non è mai 'uno'. La sua 'località' come costruzione, differenza e automa significa piuttosto, che insistere nelle rivendicazioni è sempre insistere nelle rivendicazioni di una forma d'esistenza che è, per origine, di coalizione."⁴⁰

³⁷ Caren Kaplan et al., (a cura di), *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

³⁸ Rey Chow, "Automi Postmoderni", in *Il sogno di Butterfly. Costellazioni postcoloniali*, Meltemi, Roma, 2004, p.162.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

Ella propone di esplorare le varie forme di affiliazione tra donne in differenti comunità e mostrare come: “l’attento rifiuto dell’abbandono postmodernista come una politica universalista va mano nella mano con la sua insistenza sulla necessità di *descrivere in dettaglio la storia*, nel senso di spezzettarla, così che possa acquistare più terreno nella lotta sociale e la differenza sessuale diventi un modo di impegnarsi non solo con le donne ma anche con altre tipologie di sottomissione.”⁴¹ Dal punto di vista della produzione estetica questo discorso si traduce nella necessità, come sostiene Craig Owens, citato da Chow, di ‘mettere in genere’ i formalismi dell’estetica postmoderna, mostrando come l’insistenza delle donne sulla differenza e l’incommensurabilità o sul descrivere in dettaglio la storia, spezzettarla, disgiungerla, e al contempo rintracciare dei richiami, dei legami, dei punti di sutura con altre storie, sia compatibile col pensiero postcoloniale.

In questo senso, si può considerare l’opera dell’artista libanese-egiziana Lara Baladi come ‘collage autobiografico’ in cui la composizione di immagini eterogenee, provenienti dalla variegata costellazione di appartenenze dell’artista, partecipa del regionalismo critico evocato da Chow. Nell’estetica eterotopica e nomade di Lara Baladi - le cui implicazioni culturali e teoriche saranno approfondite nel capitolo sesto - l’uso del collage viene incontro all’esigenza di evocare la molteplicità della realtà, una realtà strettamente connessa all’esperienza personale, al mondo delle donne e contaminata dalla mitologia, dal sogno, dalla fiaba. Con la tecnica del collage l’artista riesce a misurare la realtà della finzione, ciò che era precluso dal suo precedente lavoro di fotoreporter. In un’intervista, Baladi spiega così il suo passaggio dalla fotografia documentaria al linguaggio visionario dei suoi collage digitali “per me il reportage è limitato, non c’è spazio all’immaginazione. La realtà è molteplice, spesso, infatti, ricorro proprio al collage perché una sola immagine non mi basta per rendere un’idea. Il collage implica qualcosa d’infinito.”⁴²

Il passaggio, o meglio la traduzione, dal reportage al collage e la trasformazione dell’uno nell’altro nasce dalla consapevolezza, maturata attraverso una vasta esperienza di viaggi e trasferimenti dal sud al nord dell’Europa e viceversa, di abitare una realtà complessa, proteiforme e multifaccettata. Così, l’arte di Baladi coinvolge un’infinità di voci, luoghi, storie, lingue, eventi che

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Lara Baladi, intervista di Manuela de Leonardis, *A tu per tu con i grandi fotografi e videartisti*, Postcart, 2012.

.....

s'intrecciano, si susseguono, partecipano l'uno dell'altro, creando un mondo di reversibilità e capovolgimenti, circonvoluzioni e concrezioni, disgiunture e congiunture, sovrapposizioni e dilatazioni; una regione critica cucita insieme da "punti sovversivi",⁴³ in contrappunto all'essere stanziali, fissi, identici a se stessi.

⁴³ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, I.B. Tauris, London and New York, 2010.

L'arte 'postcoloniale' e il 'museo-mondo'

Il museo, l'istituzione della memoria, storicamente luogo di costruzione dell'identità, anzi nato, in Occidente, per generare identità nazionale, riconoscibilità della propria cultura, o addirittura della propria potenza nel sovrastare la cultura altrui, si forma sostanzialmente intorno ad una triplice alleanza tra le attività di possesso, conservazione ed esposizione, intimamente legate a questioni di potere rappresentativo e confinario. Il museo si presenta tradizionalmente come museo di collezione, in cui, come osserva Mieke Bal, "la preservazione è la preconditione dell'esposizione, così come la proprietà è la preconditione della conservazione" secondo un sistema di sussistenza analogo e intimamente connesso alla nazione.¹ Nei musei di collezione l'oggetto esposto assume un'aura sacrale, sia come 'prodotto interno' che come bene conquistato e preservato, attraverso una scrupolosa attività di 'storage'. Pertanto, come osserva Remo Bodei, "I musei costituiscono una specie di grande recinto templare (*templum* ha la radice di *temno* in greco, tagliare, separare) o di cornice che separa, come in un quadro, la zona di valore estetico da quella di valore non estetico", ma il cui potere simbolico, immateriale, di resa, di tenuta nazionalistica, investe entrambe.² Ciò che viene esposto all'ammirazione del pubblico è tutto ciò che è stato prodotto e conquistato, in termini di arte, cultura, tecnica, scienza, dalla nazione.

Il funzionamento del museo di collezione si basa su un meccanismo capitalistico finalizzato al profitto, soprattutto simbolico, relativo alla crescita, alla potenza e alla superiorità nazionale. In questo senso, la funzione espositiva viene intesa

¹ Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London & New York, 1996, p. 65.

² Remo Bodei, "Riflessioni su alcune premesse dell'arte interattiva", in Silvana Vassallo e Andreina Di Bruno (a cura di), *Arte tra azione e contemplazione*, ETS, Pisa, 2004, p. 164.

come ingranaggio ultimo di un meccanismo colonialista e capitalistico teso alla riproduzione culturale della nazione, attraverso la fruizione, da parte del pubblico, degli oggetti (d'arte e non) conquistati, accumulati, conservati ed esposti. Infatti, come parte dell'organizzazione istituzionale nazionale, i musei sono dispositivi confinati - sia sul piano spaziale e territoriale che su quello intellettuale ed epistemologico - che esercitano, come evidenzia Eileen Hooper-Grenhill, un potere disciplinante sulla conoscenza del mondo, del passato e del senso comune: "the power to name, to represent common sense, to create official versions, to represent the social world, and to represent the past".³ Ma il sogno conservatore del museo-nazione, così come quello della nazione stessa, è destinato a scomparire sotto i colpi delle correnti centrifughe attivate dalla globalizzazione avanzata.

Il museo come *enclosure* nazionalista avvitata su se stessa viene sopraffatta dai vari flussi in movimento tra le nazioni, o dalle "sfere pubbliche diasporiche", secondo la definizione di Arjun Appadurai, perdendo di credibilità come punto di riferimento culturale esclusivo.⁴ Nell'era globale, il museo smette necessariamente di essere una riserva, un luogo di confinamento, una eterotopia, come suggerisce Foucault, in cui il visitatore viene isolato dal mondo e dai suoi movimenti, finendo per ritrovarsi imprigionato in una categoria obsoleta dello spazio-tempo, in una cronotopia naïve o anacronistica, nel peggiore dei casi, nostalgica. Rispetto alle richieste dei tempi attuali, il museo, nella sua forma e significato tradizionali, non può che considerarsi come una tomba, un mausoleo, un mo(nu)mento del passato, vestigia di se stesso, un resto della nazione, quel che rimane o, si potrebbe dire, il limite di tutta una cultura.

Sembra che il museo, come istituzione dell'identità, della tradizione e della memoria nazionale, condivida la stessa inesorabile fase, in atto oramai da decenni, di declino fisico e ideologico della nazione, come conseguenza dei vari processi di migrazione innescati dall'economia globale. Infatti, l'istituzione

³ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London, 2000, p. 19.

⁴ Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, trad., *Modernità in polvere*, Meltemi, Milano, 2001[1996], p.17. E' nota la tesi di Appadurai secondo cui la postmodernità è caratterizzata da una diffusa e disarticolata deterritorializzazione di persone, immagini, tecnologie, capitali, ideologie, che egli definisce, rispettivamente, come 'ethnoscapes', 'mediascapes', 'technoscapes', 'financescapes', e 'ideoscapes', che mette a repentaglio qualsiasi forma di unità culturale presumibilmente omogenea e chiusa da confini spazialmente definiti, come lo stato-nazione.

museale prende atto della propria precarietà e si trasforma; un processo innescato soprattutto dall'arte contemporanea, con la sua accentuata mobilità, ibridità e assenza di una centralità definita, come prodotto e, insieme, produttrice della moderna deterritorializzazione alla quale Appadurai fa riferimento.

Il museo, nel contesto europeo, subisce un'azione erosiva da parte dell'arte fin dai tempi dell'avanguardia del primo Novecento, e proseguita dai movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta, quando l'arte andava controcorrente, destava dibattiti, polemiche, reazioni anche violente, sia tra gli addetti del settore che nell'opinione pubblica, proprio perché annunciava qualcosa di diverso rispetto al senso comune, agli stili consolidati e ai contesti ufficiali. L'implicazione nelle questioni politiche, nella dimensione sociale, la ribellione verso i luoghi e tutte le manifestazioni istituzionali, con la conseguente messa in discussione della loro legittimità e funzione, fece sì che anche i musei d'arte si aprissero verso le ricerche artistiche in atto.

Ma è soprattutto la configurazione dell'arte come esperienza relazionale, maturata negli ultimi decenni, con un'enfasi sulla responsabilità etica, sulle possibilità interattive, sulla fuoriuscita dai luoghi canonici, quali appunto i musei, per distribuirsi sul territorio, allacciare un confronto creativo con lo spazio, definire nuove soggettività (sia artistiche che di pubblico), ad aver cambiato radicalmente la natura del luogo dell'arte – oltre che dell'oggetto artistico stesso.⁵ Un'arte che vive fuori dai tradizionali luoghi dell'Arte, capace di creare essa stessa dei nuovi spazi relazionali, attivando stati d'incontro, modalità di convivialità, produzione di partecipazione sociale, in cui l'interazione del pubblico è parte sostanziale dell'opera d'arte, il fare arte, l'agire estetico acquista una dimensione e un valore sociale. Si tratta di un tipo di arte che implica, come sostiene Stuart Hall, una trasformazione del museo in 'post-museo', ovvero una relativizzazione del museo, percepito non più come il luogo esclusivo dell'arte, ma uno tra i tanti luoghi di circolazione delle pratiche estetiche, sebbene continui a mantenere un ruolo di potere e prestigio nella produzione e riproduzione del capitale culturale.⁶ Tuttavia, ciò che sembra dare un contributo decisivo alla trasformazione del museo e alla sua episteme è l'arte contemporanea sviluppata intorno a esperienze di migrazione,

⁵ Come, per esempio, l'Arte Pubblica e L'Arte Ambientale. Sull'arte come esperienza relazionale, si veda Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998); trad.: *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano, 2010.

⁶ Stuart Hall, "Museums of Modern Art and the End of History", in Stuart Hall et al. (a cura di) *Annotations 6: Modernity and Difference*, InIVA, London, 2001.

ovvero l'arte prodotta da soggetti migranti, prevalentemente provenienti dalle ex-colonie dell'impero Occidentale, e produttrice essa stessa di un senso 'migrante', 'postcoloniale', anti-nazionalista, non esclusivo, possessivo, binario, rigidamente definito del mondo. Un'estetica dello sconfinamento e dell'inappropriabilità sembra emergere dalle opere, discusse più avanti, di artisti postcoloniali e transculturali come Zineb Sedira, Mona Hatoum, Emily Jacir, Lara Baladi, Kader Attia, Walid Raad, a cui si può affiancare l'estetica ecologica e post-umana di Ursula Biemann, che coglie nei processi di migrazione non solo umana ma anche animale e vegetale il principio di nascita e trasformazione della materia vivente.

La precarietà del proprio inscritta in queste pratiche artistiche investe direttamente la nazione e la sua narrazione del mondo secondo divisioni pretestuose, se non opportuniste, tra cittadini e migranti, Nord e Sud, Ovest ed Est, ma investe anche il luogo e il tempo propri della soggettività, e il luogo e il tempo propri dell'arte stessa. Può il museo essere il luogo proprio dell'arte? Può il contemporaneo essere il temp(i)o esclusivo dell'arte? Emancipato dalla sua classica funzione di conservazione, archiviazione, collezione, ammirazione, come anche da quella attuale, riguardante soprattutto i musei d'arte contemporanea, di certificazione artistica e marketing turistico globale, così come avviene per alcuni brand museali quali il Guggenheim, il museo può concepirsi come spazio aperto dell'erranza, della memoria vivente, della narrazione, della conversazione, della migrazione, richiamando la necessità, come sostiene Iain Chambers, di "riconfigurare la museologia su una mappa che eccede le richieste imposte da uno sguardo nazionale, quasi esclusivamente occidentale."⁷ Il museo deve farsi racconto dei movimenti del presente, fino a diventare esso stesso movimento, e spazio in cui la democrazia della memoria e dell'identità nazionale ed europea può essere negoziata. Come suggerisce Viv Golding, è possibile individuare in nuove pratiche poetiche dei percorsi creativi che conducono il museo oltre le strettoie dell'autorità e della cultura patriarcale, liberando le voci e le visioni creolizzate del mondo:

to begin to break down the patriarchal barriers of power and control that traditionally characterise museums ... the possibility of the museum as a site to forge fresh alliances, where creative people might help visitors' imaginings of new relationships. I contend that it is primarily creolised voices that inspire innovative forms of expression, impelling movement beyond the 'master's language'

⁷ Intervista di Assandro Rivera Magos, 2009, <www.babelmed.com> (07/2015).

... active possibilities for museums to address inequalities in global capitalist economies, by providing creative pathways – poetics to raise new voices and visibilities in the museum and more critical thinking in the wider world.⁸

Emerge, qui, un senso non universale e passivo, ma dinamico e contemporaneo della memoria, ovvero globale. Esiste la memoria propria di specifici luoghi e tempi che deve essere riconosciuta e rispettata, e non per questo circoscritta e cristallizzata nella propria specificità, bensì considerata nella possibilità di connessione con altri luoghi e altri tempi. Si tratta di considerare la memoria nella sua trans-storicità, una necessità alla quale ci richiamano i processi e le esperienze di migrazione. Ad esempio, Homi Bhabha, analizzando il lavoro della poetessa e scrittrice Adrienne Rich, parla di una ‘memoria trans-storica’ che attiva una identificazione etica e affettiva con la globalità.⁹ Consapevole dell’effetto traumatico di eventi storici come la guerra, l’Olocausto, la schiavitù, o di esperienze personali come la migrazione, l’esilio, Rich attiva una contro-memoria di luoghi e tempi che tiene conto della singolarità di ciascun evento storico. Attraverso lo strumento poetico della memoria, Rich contribuisce a creare un profondo senso del rispetto, dell’identificazione e della responsabilità e, da qui, un senso allargato, condiviso di umanità. Per Bhabha, il valore del lavoro di Rich non consiste tanto nella capacità di mettere in luce una comunanza storica e culturale tra luoghi e tempi differenti, quanto la necessità, alla luce di questa comunanza, di rivisitare e ripensare ciò che si riteneva essere la propria storia, dandone conto in termini critici. In tal modo, la coscienza storica può divenire un grande fattore di connessione tra i soggetti che la condividono, configurandosi come una forma di intervento nella contemporaneità, mettendoci di fronte alla nostra condizione di abitanti di spazi transnazionali. Bhabha definisce la contemporaneità ‘a translational space’, uno spazio ibrido, di transito e, insieme, di resistenza, una temporalità interstiziale, in cui il ritorno verso una coscienza identitaria essenzialista convive con la spinta verso un costante processo di frammentazione e trasformazione, in uno stato di continua compenetrazione tra lo specifico e il comune, tra il locale e il globale.

⁸ Viv Golding, “Museums, Poetics and Affect”, *Feminist Review*, 104, 2013, p. 81-82.

⁹ Homi K. Bhabha, “Unpacking my Library... Again”, in Chambers e Curti (a cura di), *The Postcolonial Question*, cit.

L'analisi di Bhabha dell'uso della memoria in Rich come strumento critico per il raggiungimento di una coscienza storica comune, nella difficile negoziazione tra locale e globale, può essere estesa all'arte della memoria articolata dall'estetica postcoloniale, e al modo in cui essa investe e oltrepassa il museo, inteso sia, nella sua accezione classica, come luogo di conservazione della memoria (nazionale), sia nella sua configurazione moderna, come luogo dell'iperconsumo culturale, articolandolo come spazio del racconto della storia, o come spazio 'translational' della coscienza storica, di memoria narrante, di condivisione e connessione illimitata, sconfinante i limiti fisici dell'edificio in cui ha luogo il racconto. Le opere delle artiste citate sopra contribuiscono a conferire un valore evocativo, dialogico allo spazio espositivo che le accoglie, e a sollecitare dei richiami con la realtà territoriale e globale. Il museo diviene lo spazio in cui è possibile intercettare nella località le tracce della globalità, e da qui, poter riconoscere e negoziare gli intrecci tra storie vicine e lontane, tra passato e presente, tra il qui e l'altrove, tra memoria personale e memoria comune. Si apre, allora, la possibilità di declinare all'ambito della museologia l'invito gramsciano a 'pensare mondialmente' o 'mondializzare il pensiero', non in senso coloniale, bensì in un senso postcoloniale, ovvero dilatare la propria visione del mondo oltre i confini del proprio (inteso come patrimonio sia materiale che immateriale), fino ad accogliere l'eventualità di una sua radicale messa in discussione. Si tratta di trasformare il paradigma tradizionale del 'museo-nazione' in quello postcoloniale di 'museo-mondo', o un 'divenire-migrante' del museo, poiché è esattamente in questo particolare 'divenire-minoritario' che il museo può acquisire una dimensione planetaria, e da qui aprirsi alle nuove sfide epistemologiche e culturali provenienti dalle emergenti visioni creolizzate, ecologiche e postumane del mondo.

Lampedusa: un archivio della modernità

Le migrazioni che caratterizzano il Mediterraneo contemporaneo, e sempre più al centro di dibattiti culturali e politiche nazionali e internazionali, sono insistentemente considerate e analizzate quasi esclusivamente in termini di: problema sociale, fenomeno economico o tragedia personale, oscurando degli aspetti fondamentali per la comprensione del fenomeno, quello storico e quello culturale. La migrazione è un fenomeno che risale alle conquiste coloniali dei territori d'oltreoceano da parte delle potenze imperiali europee, e alla conseguente formazione del mercato globale – dalla deportazione

degli schiavi africani nelle Americhe, ai flussi contemporanei dal sud del mondo. Il nostro mondo può essere inteso come un intreccio di storie e una concatenazione di mondi distinti, come suggerisce Achille Mbembe, in cui il colonialismo può considerarsi un processo sempre in atto, con un ruolo cruciale nella circolazione di beni, esseri umani e immaginari collettivi: “From every point of view, the ‘plantation’, the ‘factory’ and the ‘colony’ were the principal laboratories in which experiments were conducted into the authoritarian destiny of the world that we see today.”¹⁰ Le migrazioni mediterranee possono quindi essere intese come parte integrante di un’ampia storia transnazionale, guidata da un’economia politica planetaria che costantemente reitera la sua antica logica di accumulazione e sfruttamento.

La finzione neoliberale del ‘dialogo interculturale’ spesso nega l’ingiustizia di relazioni di potere asimmetriche tra le parti in dialogo (siano esse soggetti o paesi), e le disuguaglianze nella distribuzione del capitale economico e culturale sulle quali si è costituita la formazione planetaria del mondo moderno, governata dall’Occidente. Questa complessa storia è ben nota e ampiamente discussa, ma la questione di come essa possa trovare un’adeguata memoria e riconoscimento istituzionali sembra ancora essere un problema irrisolvibile. Chi, nell’attuale economia politica del mondo e nei suoi apparati disciplinanti ha il potere di nominare e decidere? Questo interrogativo rimanda ancora una volta alla nota questione posta da Gayatri Spivak nel suo famoso saggio “Can the Subaltern Speak?”, circa trenta anni fa, nel quale l’autrice evidenzia non tanto il silenzio delle soggettività subalterne (le donne hindu, in quel caso), o la loro impossibilità di parlare, quanto un’incapacità o una non volontà di ascoltare le loro voci.¹¹

Pensare e praticare nuovi paradigmi di narrazione storica delle migrazioni, capaci di rendere conto della loro centralità nella formazione della modernità occidentale e della loro natura globale in continuità con il presente, sembra essere una sfida culturale per le istituzioni museali e gli archivi ufficiali spesso ancora fedeli ad una narrazione nazionalista della memoria culturale, confinata in sequenze storiografiche fisse di passato e presente. Un esempio alternativo proviene, allora, da una mostra temporanea allestita a Lampedusa, nell’estate del 2013, e parte di un progetto più ampio

¹⁰ Achille Mbembe, “‘What is Postcolonial Thinking?’, an interview with Achille Mbembe”, *Eurozine*, gennaio 2008, <<http://www.eurozine.com/articles/2008-01-09-mbembe-en.html>> (06/2015).

¹¹ Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, cit.

dedicato all'archiviazione e alla narrazione della migrazione, 'Il museo delle migrazioni di Lampedusa', organizzato dal collettivo Askavusa e dal musicista e artista lampedusano Giacomo Sferlazzo.¹² La mostra, intitolata 'Con gli oggetti dei migranti', era costituita dagli oggetti del 'Museo delle migrazioni', ritrovati – grazie ad operazioni di recupero sempre più partecipate da parte degli abitanti - nelle barche con cui i migranti 'clandestini' solcano il Mediterraneo, e che poi finiscono abbandonate nella discarica pubblica dell'isola, nota oramai come 'il cimitero delle barche'.

Fig. 5.1 Lampedusa, "cimitero delle barche", 2013, foto di Celeste Ianniciello, Lampedusa.



Ciascun oggetto costituiva il resto di un naufragio, come l'isola stessa, ognuno di essi era un rimando materiale e al contempo narrativo del transito, della migrazione, della sopravvivenza. Ciascuno di essi era una rovina e al contempo una nuova possibilità di vita. Vi erano oggetti di ristoro e riparo: un pacco di cous-cous, un bollitore arrugginito, un salvagente, coperte, medicine; oggetti sacri come il Corano, la Bibbia; altri oggetti personali come spazzolini, sandali, alcune foto rovinare dall'acqua salina; tutti disposti su una piattaforma in legno, al centro della sala. Sulla parete opposta, in delle teche erano esposte alcune pagine di diario o di lettere scritte a mano, che generavano un dialogo diretto con gli oggetti e un senso dilatato dell'isola, sia sul piano geografico

¹² Per un resoconto dettagliato del progetto, si rimanda all'articolo di Alessandra De Angelis, "A Museum on the Margins of the Mediterranean. Between Caring for Memory and the Future", in Beatrice Ferrara (a cura di), *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*, Politecnico di Milano, Milano, 2012.

che storico. Infatti, le differenti lingue delle scritte, dall'arabo al bengalese, testimoniavano le varie provenienze dei migranti e le rotte globali degli attraversamenti mediterranei contemporanei.



Fig. 5.2 *Con gli oggetti dei migranti*, 2013, mostra, foto di Celeste Ianniciello, Lampedusa.

Nella mostra, gli oggetti abbandonati e recuperati acquistano un nuovo significato nel loro riposizionamento da vite anonime alla logica museale del caso da esporre. Ciò che persiste in questi oggetti salvati è l'intervallo violento o la sospensione che segna il loro passaggio dalla vita (e dalla morte) quotidiana all'edificio sulla banchina del porto di Lampedusa. Sulle sponde e oltre i confini della legittimità istituzionale e delle sue rappresentazioni, gli oggetti ospitati in questa mostra temporanea, su questa roccia nei mari della Tunisia, rifiutano di consegnarsi facilmente alla feticizzazione dell'arte, spingendoci in ciò che Claire Bishop definirebbe come una 'situation', una situazione nella quale slittiamo dalla finitezza dell'oggetto isolato alla potenziale infinità di un progetto aperto.¹³

In questo senso, come James Clifford ha incisivamente suggerito nel suo intervento al convegno *Collecting Geographies*, allo Stedelijk Museum, nel marzo 2014, i musei potrebbero abbandonare la loro ossessione per gli oggetti esposti e cominciare piuttosto a concentrarsi più seriamente sulle storie, i corpi, gli attraversamenti culturali legati a essi. In altre parole, questo

¹³ Claire Bishop, *Artificial Hell. Participatory Art and the Politics of Participation*, Verso, London, 2012, p. 2.

implicherebbe un passaggio cruciale e critico dagli oggetti ai *processi*. Il punto è enfatizzare l'orizzonte politico collettivo inscritto in pratiche artistiche come quella elaborata a Lampedusa, in cui una ricerca interdisciplinare, un coinvolgimento attivo e affettivo del pubblico e una pratica curatoriale sperimentale siano reciprocamente connesse.

L'esperienza innovativa del 'Museo delle migrazioni', in seguito a subdoli tentativi di appropriazione da parte di varie istituzioni governative e museali, si è sviluppata nella costituzione di un nuovo progetto archiviale e narrativo, sempre per iniziativa del collettivo Askavusa, che rivendica le proprie istanze anti-istituzionali e indipendenti, si tratta del 'Porto M: pratiche di memoria, politica e comunità. Esposizioni con gli oggetti dei migranti'. Qui, lo spazio e il tempo della narrazione sono lasciati unicamente agli oggetti, alla loro presenza affettiva e interrogativa, e da questa, alla possibilità di "trovare la strada che ci ha portato in quella discarica".¹⁴

Rifiutando la logica museale della pienezza e della conservazione oggettivante, e sovvertendo gli stereotipi umanitari della clandestinità, della violenza, della fragilità, del bisogno, emergenti dalle rappresentazioni dominanti dell'esperienza della migrazione, Porto M trasforma gli oggetti dei migranti in produttori di memoria e di nuovi significati culturali che investono il senso tradizionale della comunità, richiamando le tracce di una umanità differente. I materiali di scarto umano diventano pezzi di arte e di memoria che giungono a contestare la nostra idea nazionalista di cittadini legittimi e abitanti esclusivi dell'Europa. In questo spazio post-museale che, superando il "complesso espositivo"¹⁵ fine a se stesso, promuove strategie critiche e affettive di memorializzazione, i visitatori sono trasportati attraverso i loro stessi corpi sensoriali in uno spazio politico poroso, una "zona di contatto"¹⁶ tra storie e cittadini, in cui il 'Primo Mondo' non interroga unicamente l'altro, ma anche e soprattutto se stesso. In tal senso, siamo insistentemente rimandati al fatto che, come sostiene Chambers, "the precariousness of the migrant is also ours" e che condividiamo con la migrante una "geografia sradicata".¹⁷ Qui,

¹⁴ <<http://askavusa.wordpress.com/con-gli-oggetti/>> (09/2015). Per le motivazioni politiche che sono alla base della trasformazione del 'Museo delle migrazioni in 'Porto M', si veda nel sito sopracitato il report dettagliato di Giacomo Sferlazzo sulle controverse vicende sviluppatesi intorno al progetto.

¹⁵ Tony Bennet, "The Exhibitionary Complex", *New formations* 4: 73-102.

¹⁶ Mary Louise Pratt, "Arts of the Contact Zone", *Profession*, Modern Language Association, 1991.

¹⁷ Chambers, *Mediterranean Crossings*, cit., p. 17.

l'imprevedibile, l'inatteso, l'inospitabile, l'inarchiviabile viene a contaminare e interrogare la "nostra" storia, la narrazione lineare attraverso cui abbiamo costruito il nostro senso dell'appartenenza, del patrimonio, i confini della cittadinanza. Porto M, come anche l'isola di Lampedusa, può essere inteso come esempio di spazio della memoria trans-storica, nel senso indicato da Homi Bhabha, una zona di contatto tra passato e presente, archivio fluido di una modernità migrante. Da dispositivo disciplinante, conservatore e confinario, il museo si trasforma in un'entità instabile che eccede le sue pareti bianche,¹⁸ aprendosi alla possibilità di un 'museo postcoloniale'¹⁹ capace di riscrivere l'eredità europea, a partire dalla presenza irreprimibile di voci subalterne e storie represses, le tracce tangibili di un passato coloniale ancora molto raramente riconosciuto.

L'esperimento archivistico, curatoriale e artistico condotto a Lampedusa e l'estetica 'postcoloniale' sviluppata intorno a esperienze di migrazione praticano un taglio, un'interruzione nei confini istituzionali e disciplinanti del sapere e del potere museali, trasformando l'archivio da materia morta a questione vitale. La memoria culturale è resa permeabile ed elastica, rimandata ad altri luoghi e tempi in cui la prossimità e la distanza, il passato e il presente s'intrecciano costantemente, indicando la possibilità di ripensare il Mediterraneo in termini di complessità e variabilità, all'interno di una connessione critica emergente.²⁰ Qui l'arte, attraverso pratiche artistiche sperimentali, affettive, partecipative, (auto)biografiche, politiche, post-rappresentative, rivela una capacità di irrompere nella storia e interrompere le mappe escludive e totalizzanti del mondo, trasportandoci nell'archivio vivente della postcolonialità.

L'(auto)biografia fluida di Zineb Sedira

L'estetica autobiografica dell'artista franco-algerina Zineb Sedira, può essere definita come un'"autobiografia mediterranea", con un'espressione che evoca le molteplici (algerine, francesi, inglesi) appartenenze geografiche e culturali dell'artista, inscritte nelle immagini ibride e indefinite di sé, della sua famiglia, dei

¹⁸ Lidia Curti, "Beyond White Walls", in Ferrara (a cura di), *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*, cit.

¹⁹ Iain Chambers et al. (a cura di), *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and The Pressures of History*, Ashgate, Farnham, 2014.

²⁰ Peregrine Horden et al., "The Mediterranean and the 'New Thalassology'", *The American Historical Review*, 111, 3, 2006 <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/ahr.111.3.722>> (08/2015).

territori attraversati e abitati, richiamando una teoria e pratica autobiografica posta al confine del sé, sulla soglia tra il dentro e il fuori, il proprio e l'estraneo, tra il sud e il nord, in uno spazio di identità e appartenenza 'terzo', poroso e diasporico che scrive una cartografia fluida. Sedira enfatizza la complessità della propria identità interculturale, attraverso un'estetica dell'opacità capace di infrangere, interrompere, erodere, disfare i confini culturali prodotti dal nazionalismo, dal monolinguisimo e dai confini geografici stabiliti dalla transnazionalità neocoloniale. Essa evoca l'idea del 'taglio nei campi di forza', elaborata da Ranjana Khanna, indicando, con questi ultimi, le strutture materiali e le sovrastrutture ideologiche di identità, protezione e controllo costruite dalla 'comunità virile'.²¹

Nella sua prima ricerca artistica l'artista si sofferma sull'importanza nel rivendicare una genealogia femminile della cultura che sente propria, riconoscendo al femminile un potere sovversivo in grado di contrastare il potere maschilista di subordinazione e stereotipizzazione, proprio sia alla società patriarcale algerina che a quella francese e inglese. Sedira si sofferma sul dolore della separazione dalla terra madre, seguita all'esperienza di migrazione, e sui conflitti generazionali che ad essa si accompagnano, ma al contempo, esalti le possibilità trasformative derivate dall'esperienza di migrazione, dal passaggio attraverso differenti paesaggi culturali; la possibilità di costruire delle visioni, delle realtà fluide, ambigue, libere, grazie agli intrecci identitari della sua autobiografia mediterranea. Zineb Sedira è nata a Parigi da genitori algerini, emigrati in Francia, nel 1963, a causa delle gravi difficoltà economiche seguite alla lunga guerra che portò l'Algeria all'indipendenza. Cresciuta nelle *banlieux* della capitale francese, ella si trasferisce a Londra, dove tutt'ora risiede, studiando per diventare artista alla Slade School of Arts e producendo una serie di opere in cui la sua formazione inglese si mescola all'infanzia francese e all'eredità algerina, ricombinando in esse il contesto transculturale che caratterizza la sua biografia. A tale proposito, Lindsey Moore osserva, infatti, che l'opera di Sedira produce il senso di una molteplicità di sovrapposizioni geografiche e culturali, piuttosto che immagini di contesti definiti.²²

L'arte di Sedira potrebbe essere definita come "arte segreta dell'invisibilità", secondo l'espressione con cui Homi Bhabha indica

²¹ Ranjana Khanna, *Algeria Cuts. Women and Representation. 1860 to the Present*, Stanford University Press, Stanford, 2008.

²² Lindsey Moore, *Arab, Muslim, Woman. Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*, Routledge, London & New York, 2008.

l'arte dei poeti migranti post-coloniali.²³ Questi, spiega lo studioso, mettono in discussione lo spazio della rappresentazione e sfidano i confini troppo chiaramente definiti dell'alterità, spezzando l'illusione della stabilità del sé, fondata sulla corrispondenza tra l'immagine e l'identità. L'invisibilità consiste nell'ambivalenza data dalla storia di mobilità del soggetto post-coloniale; essa costituisce una potente arma di sovversione che la donna migrante può adoperare contro il pericolo della stereotipizzazione, del razzismo e della sopraffazione: "the migrant woman can subvert the perverse satisfaction of the racist, masculinist gaze that disavowed her presence, by presenting it with an anxious absence, a counter-gaze that turns the discriminatory look, which denies her cultural and sexual difference, back on itself."²⁴

Le soggettività subalterne, come la donna migrante, che emergono dai margini della nazione e del nazionalismo, recano in sé una potenzialità politica 'dannosa' rappresentata dalla loro differenza metamorfizzante; esse attivano un processo di alterazione irreversibile, imprimendo un 'taglio' nel 'campo di forza' prodotto dalle comunità virili. La forte connotazione multiculturale e la valorizzazione della matrilinearità sono qui intese come opportunità di una po-etica alternativa. Una delle sue prime opere, ad esempio, consiste in una sorta di ri-scrittura femminile di una tradizione estetica della cultura islamica prodotta e tramandata esclusivamente dagli uomini: quella dell'arabesco. Nell'installazione *Quatre générations de femmes* (1997), la destabilizzazione dell'archivio maschilista autoreferenziale e dell'ideale della trasparenza assume una connotazione ancora più immediatamente femminile. L'opera consiste sostanzialmente in una decorazione parietale a motivi geometrici che ricordano la tradizione decorativa islamica: tre grandi pareti sembrano essere rivestite completamente di maioliche arabesche, soltanto osservando più attentamente si evince che le pareti sono in realtà ricoperte da una serigrafia realizzata al computer, che ripete una coreografia di ispirazione islamica, incollata su uno strato di gesso. Inoltre, ad una distanza più ravvicinata, appaiono, come visioni oniriche, all'interno delle composizioni geometriche, immagini di volti femminili, reiterate per tutta l'installazione. Esse raffigurano le quattro generazioni di donne della famiglia di Sedira: bisnonna, nonna, madre e lei. Non si tratta, quindi, di maioliche ma della loro contraffazione attraverso una operazione di riappropriazione

²³ Bhabha, *The Location of Culture*, cit.

²⁴ Ivi, p. 67.

della tradizione artigianale ed esclusivamente maschile. La continuità femminile produce una dislocazione del proprio, rappresentata dalla pratica (maschile) decorativa dell'arabesco. La presenza di scritte femminili in lingua francese, nella parte inferiore dell'installazione, all'interno dell'ornato geometrico è, in questo senso, emblematica: c'è una femminilità che destabilizza il dominio maschile, occupa spazi interdetti, altera l' 'origine', riscrive la tradizione, spezzando la prevedibilità del suo ordine geometrico.

Sedira si serve dell'immagine del velo per evocare le complesse sfumature della propria identità culturale; in questo senso, il velo è la tunica dell'ambiguità che riveste il ritratto autobiografico; l'artista illustra il velo come autoritratto e l'autoritratto come velo. L'identità culturale 'sconfinata' di Sedira implica un intorbidimento oculare che tradisce l'aspettativa di una percezione distinta. L'opera fotografica *Self-Portrait or The Virgin Mary* (2000) evidenzia l'inequivocabile non chiarezza della realtà identitaria del ritratto autobiografico. Qui, l'ambiguità percettiva e culturale del referente (Sedira 'o' la Vergine Maria?) produce una costante fluttuazione tra il dubbio e la certezza. L'opera consiste in un trittico di fotografie in cui l'artista, ritratta a grandezza naturale, compare interamente avvolta in un velo bianco, come una figura fantasmatica, appena percettibile contro il bianco dello sfondo. Joseph Mcgonagle, infatti osserva: "the images may seem at first more about self-effacement than self-portraiture."²⁵

Fig. 5.3 Zineb Sedira, *Self-Portrait, or the Virgin Mary*, 2002, fotografia, cortesia dell'artista.



²⁵ Joseph Mcgonagle, "An Interstitial Intimacy: Renegotiating the Public and the Private in the Work of Zineb Sedira", *French Cultural Studies*, 2007, 18, p. 220.

Sedira non incontra mai lo sguardo dell'obiettivo, non si mostra frontalmente, ma lateralmente, nelle due immagini laterali, senza mai mostrare il volto tranne che gli occhi, appena visibili nell'ultima immagine da sinistra, e voltando le spalle, nell'immagine centrale. L'immagine di Sedira è sfuggente e spettrale, l'apparizione di un'apparizione; in essa la persona si fa *personae*, diventa maschera, personaggio, inscenamento; Sedira impersona la Vergine Maria, appare nelle sembianze dell'Immacolata, dissimula, nella propria immagine, l'immagine della purezza suprema e l'immagine immacolata. L'opera può essere definita come un 'autoritratto peccaminoso' oppure come indica McGonagle, "un esercizio di sovversione". Essa, infatti, innesca un intricato intreccio di significati contrastanti: il velo, oltre ad evocare l'immagine della Madonna, conferisce una precisa connotazione sessuale, culturale e autobiografica, si tratta dell'haik, il velo bianco che la madre di Sedira indossava in Algeria e che viene tradizionalmente utilizzato dalle donne algerine. In questo modo, l'artista enfatizza la comunanza, l'intreccio tra le diverse culture e tradizioni mediterranee legate al Cristianesimo e all'Islam, spesso rappresentate come due mondi in opposizione. L'uso stesso del velo, considerato simbolo dell'Islam, ha radici pre-islamiche che si ramificano, ancora oggi, attraverso tutta l'area del Mediterraneo e del Medio Oriente.

La video-installazione *Mother-Tongue* presenta tre schermi separati da uno spazio bianco, su uno sfondo anch'esso bianco, su di essi appaiono Sedira e sua madre, l'artista e sua figlia e infine la madre e la figlia di Sedira. Tra loro è in corso una conversazione sui ricordi di scuola, ma le differenti lingue che ciascuna di esse adopera per la ricostruzione dei propri ricordi impedisce loro di comprendersi, frantumando il dialogo in una serie di monologhi intrecciati. La madre parla in arabo, la figlia in inglese e lei in francese, tre differenti lingue che indicano le diverse geografie in cui le storie personali di ognuna hanno avuto dimora: l'Algeria della madre/nonna, l'Inghilterra della figlia/nipote e la Francia della madre/figlia.

Una genealogia femminile transnazionale che sembra essere minacciata dalla perdita di contatto, dalla separazione, dal pericolo dell'interdetto insito nella difficoltà a trovare una lingua propria comune. Una minaccia espressa nella modulazione visiva dell'opera: le tre generazioni di donne non compaiono mai insieme in un unico schermo, ma occupano tre differenti spazi visivi; il contatto tra loro avviene non in modo immediato e corale, ma differito in un incontro a due, in modo cioè ciclico, a

fasi alterne corrispondenti agli scarti, agli sfasamenti del dialogo plurilinguistico in corso tra loro. L'afasia comunicativa, come rischio paradossale del discorso multilingue, viene sventata appena dalla presenza intermedia(ria) di Sedira, che conosce sia l'arabo che l'inglese e intesse in tal modo un dialogo *entre-deux*, anzi *entre-trois*, e dalla lingua silenziosa ma eloquente dei gesti d'amore. Sedira inoltre, nell'intervista con Sara Irving, afferma che anche la mancanza di comunicazione reca in sé un significato: l'ostinazione della madre a non esprimersi in francese indica una scelta di resistenza contro la lingua dei colonizzatori.

Lack of communication is also a way of conveying meaning. My mother never learned French properly because she wanted to show her rejection of French language and behaviour after the war of independence, even though she and my father lived in France for economic reasons - North African immigrants were used as cheap labour. They experienced a lot of racism, and my parents felt a sense of failure that they had to bring up their children in that culture.²⁶

Il significato di *Mother Tongue* è esemplificato dalle scelte di resistenza alla comunicazione come segno ostinato di sopravvivenza e antirazzismo: ciò che il video inscena è la lingua dell'esilio ma soprattutto l'esilio della lingua, la resistenza alla comunicazione della lingua madre, l'impossibilità propria di ogni lingua di chiudersi in un discorso perfetto e coerente o di dispiegarsi in un atto di comunicazione chiaro e trasparente. *Mother Tongue* illustra ciò che Derrida ha definito, in *Il monolinguisimo dell'altro*, l'estraneità e l'inabitabilità della lingua madre, ovvero l'essenza coloniale propria di ogni lingua, identificabile nel processo di codificazione culturale e di colonizzazione linguistica vera e propria.²⁷ Ma esse illustrano come la separazione dalla lingua madre possa essere superata attraverso i gesti d'amore che distruggono l'interdizione e restaurano la comunicabilità.

²⁶ Sara Irving, "Beyond the Veil", *nthposition online magazine*, 6, 2004 <<http://www.nthposition.com/beyondtheveil.php>> (08/2015).

²⁷ Jacques Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro, o la protesi d'origine*, a cura di Graziella Berto, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.



Fig. 5.4 Zineb Sedira, *Haunted House*, 2006, fotografia 100 x 80 cm, Parigi, cortesia dell'artista e galleria Kamel Mennour.

La rottura del campo di forza rappresentato dalle visioni confinarie che l'artista ha prodotto attraverso l'espressione del sé, ritorna nella riproduzione del paesaggio algerino e dei passaggi che lo attraversano, sia del presente che del passato. Osservando la serie di fotografie *Haunted House* (2006) non si può evitare di cogliere il riferimento al passato che perseguita il presente. Sedira riprende una casa in rovina, essa rimanda ad una figura tipica dell'immaginario infantile, solitamente associata alla spettralità: la casa in rovina è la dimora dei fantasmi, come il titolo stesso lascia intendere. L'edificio, situato a picco sul mare, è parte della bellezza decadente di Algeri ed è il luogo in cui i francesi, durante la guerra d'indipendenza dell'Algeria (1954-1962), torturavano gli algerini sospettati di sostenere il FLN (Fronte di Liberazione Nazionale), gettandone in mare i cadaveri. L'innocente evocazione delle visioni e dei giochi d'infanzia viene brutalmente spiazzata dalla crudeltà del dato storico e della sua inquietante prossimità con 'l'archivio in rovina' del presente. Gli spettri che assediano la casa coloniale sono anche quelli dei migranti che solcano il Mediterraneo e quelli oramai invisibili di quanti fra essi vi trovano la morte, inabissandosi e depositandosi sui detriti umani e le rovine del passato. La capacità di Sedira di concepire la realtà storico-geografica in modo disomogeneo e destabilizzante rispetto a qualsiasi rappresentazione egemonica e lineare richiama un'associazione con la visione indistinta che l'artista ha di sé della sua identità ibrida,

multiculturale e migrante, quella evocata nel suo *Self-Portrait or The Virgin Mary*. Il ritratto fantasmatico del sé si inserisce nel contesto di una spettralità 'mediterranea': la fantasmaticità storico-geografica richiama la fantasmaticità autobiografica, con una differenza significativa. Mentre la prima è il risultato immediato della violenza storica del colonialismo e del nazionalismo, la seconda si presenta provocatoriamente come la presenza destabilizzante e perturbante di "un passato che non passa".²⁸

Il Mediterraneo è al centro dell'ultima produzione di Sedira. Il video *MiddleSea* (2008), proiettato su un solo schermo, ritrae il viaggio di un uomo attraverso il Mediterraneo, da Marsiglia ad Algeri. Egli si aggira pensieroso e solitario su un battello semideserto e la sua traversata mediterranea assomiglia a un'allucinazione, ad un viaggio onirico, dai toni cupi, sospeso nel tempo e nello spazio. L'espressione sfingea, apatica dell'uomo, i colori brumosi, notturni, crepuscolari, la musica tesa, stridente che accompagna le scene, l'uso del montaggio a sfumatura; lo svanire e il riapparire stesso dell'uomo nelle scene in cui attraversa il ponte, contribuiscono a creare una sensazione di sospensione, di attesa senza trepidazione, di staticità. Nulla accade tranne che il viaggio in mare; l'opera sembra insistere su un transito senza arrivo, piuttosto che sul passaggio da una sponda all'altra, su un attraversamento che sembra paradossalmente approdare all'immobilità.

Che cosa è possibile vedere in questo viaggio disturbato, inquietato, assediato dalla probabilità di una scomparsa? Dove ci trasportano le immagini di questa traversata immobile, infinita? E' come se la rotta verso l'Algeria fosse ininterrottamente incrociata e urtata da passaggi invisibili che ne deviano la direzione, verso una deriva e una dilatazione spazio-temporale. Il passaggio nel Mediterraneo, diventa il viaggio imprevisto verso un altrove in contatto con altre migrazioni, altre storie, altre culture, altri corpi. L'intuizione poetica di *MiddleSea* si intreccia a quella del poeta caraibico Derek Walcott, secondo cui il mare non è un semplice paesaggio, ma è storia: depositate in mare ci sono storie e culture frammentate, sospese nell'indeterminatezza, ma connesse, non separate dalle acque.

Il viaggio visionario tra Marsiglia e Algeri evoca, allora, altre visioni di migrazione in mare. La traversata del Mediterraneo con le sue storie di attraversamenti tra Africa ed Europa si ricollega, infatti, alla traversata atlantica, alla storia di un'altra diaspora

²⁸ Iain Chambers et al. (a cura di), *The Ruined Archive*, Politecnico di Milano, Milano, 2014.

africana nell'emisfero occidentale, quella prodotta dalla costruzione dell'impero britannico nelle isole caraibiche che il critico giamaicano Paul Gilroy definisce "Black Atlantic".²⁹ In entrambe queste storie di attraversamenti la nave che trasporta i migranti assume un'importanza cruciale per la comprensione dell'intreccio tra storie apparentemente lontane nel tempo e nello spazio, del legame tra modernizzazione, globalizzazione e le diverse geografie postcoloniali. Da questo punto di vista, è significativo che al centro dell'opera di Sedira vi sia la nave, il video è interamente girato sulla nave. Le atmosfere notturne, cupe, il senso della tensione e di pericolo che pervadono *MiddleSea* evocano le storie di annegamenti che in questi anni hanno contribuito a quella che Chambers definisce come la 'solidificazione' del Mediterraneo.³⁰ La nave, il mezzo che per antonomasia è legato alla mobilitazione delle vite e dei sogni, è al contempo veicolo di morte.

Le navi che trasportavano gli uomini comprati in Africa, deportati in America, attraverso l'oceano, e resi schiavi nelle piantagioni coloniali erano gli strumenti fondamentali con cui l'impero britannico, e gli altri imperi coloniali europei, hanno alimentato i loro traffici commerciali, avviando il processo di industrializzazione e modernizzazione. La diaspora africana è, quindi, parte integrante della storia della modernità e la nave carica di migranti africani che si avvicina alle coste dell'Occidente diventa, come sostiene Gilroy, il significante storico-geografico attraverso cui riconsiderare la relazione tra la modernità postcoloniale e il passato coloniale, "getting on board promises a means to reconceptualise the orthodox relationship between modernity and what passes for its prehistory. It provides a different sense of where western modernity might itself be thought to begin in the constitutive relationships with outsiders that both found and temper a self-conscious sense of Western civilization."³¹ E' in questo contesto che la poetica marittima di Sedira, con la sua valorizzazione di identità, come lei, fluttuanti, ibride, indecifrabili, 'anfibia', acquista un valore sovversivo: essa ci mette di fronte ad altre versioni del Mediterraneo, fa emergere le storie di narrazioni intrecciate che il tentativo omogeneizzante della politica occidentale rischia di destinare all'invisibilità e all'oblio. Come suggerisce Lidia Curti, la regione mediterranea, come luogo del mondo moderno, può

²⁹ Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Verso, London & New York, 1993.

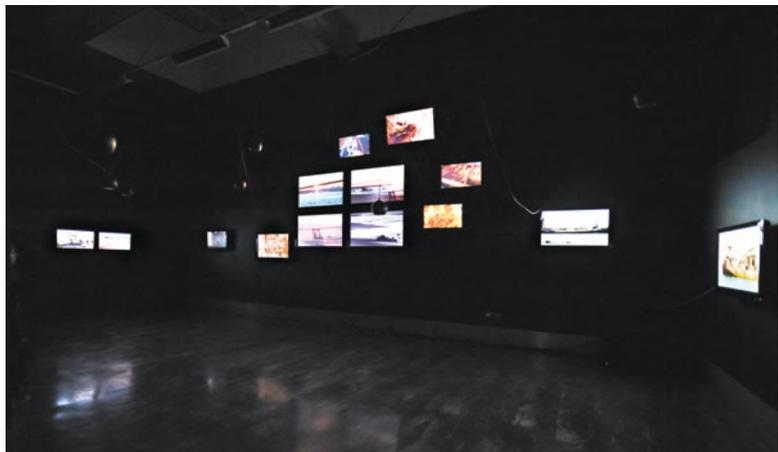
³⁰ Chambers, *Mediterranean Crossings*, cit.

³¹ Ivi, p. 17

intendersi come parte di paesaggi mobili che s'intrecciano con altre parti del sud e altri paesi in nuovi termini politici ed epistemologici.³² Infatti, attraverso le sue visioni estranianti ed esilianti l'artista ci spinge a considerare questa regione come uno spazio complesso, inappropriabile e interrogativo.

Un profondo senso di spiazzamento emerge anche dall'opera *Floating Coffins* (2009). Una video-installazione composta da quattordici schermi e dieci altoparlanti, attraverso i quali l'artista presenta le immagini che ha raccolto durante la sua ricerca lungo le coste della Mauritania, una volta luogo nevralgico del commercio marittimo globale, oggi divenuto uno dei principali punti di partenza per quanti in cerca di migliori opportunità di vita. Il luogo preso in esame dall'artista è Nouadhibou, antico porto per la pesca e sito di esportazione di ferro verso l'Europa e gli Stati Uniti, oggi la rotta attraverso cui i migranti passano illegalmente dall'Africa all'Europa. Una rotta pericolosa, preceduta dal transito nel deserto, fino al viaggio in mare, su imbarcazioni insicure. Evocando le disperate migrazioni clandestine e la spietata arbitrarietà del capitale globale al quale esse sono direttamente collegate, Sedira ritrae il cimitero delle barche che giacciono sulle spiagge e nel mare di Nouadhibou, escluse oramai dai traffici internazionali. Il paesaggio marittimo della Mauritania, come alcune spiagge siciliane, è disseminato da barche che hanno perduto la loro funzionalità, divenute delle carcasse di metallo arrugginite, abbandonate lì, come 'bare fluttuanti' (*floating coffins*).

Fig. 5.5-6 Zineb Sedira, *Floating Coffins*, 2009, videoinstallazione, 14 schermi, 10 altoparlanti, cortesia dell'artista.



³² Lidia Curti, "Migrant Identities from the Mediterranean: A Southern Italian vista," *California Italian Studies Journal*, 1(1) 2010, <<http://escholarship.org/uc/item/95p283gd#page-17>> (07/2015).



Un'immagine contrastante di mobilità e immobilità, attraverso cui la memoria dei movimenti, dei flussi passati, viene attivata dai loro resti, o dai loro arresti, da ciò che resta di essi nel presente, e immobile nel tempo. Tuttavia, quello che emerge in modo prepotente, da ogni singolo schermo dell'installazione, è un profondo senso della relazionalità. Immagini di luoghi molto specifici della costa mauritana sono raggruppate in una composizione di vedute frammentate, riconfigurandosi costantemente, evocando incessantemente altri luoghi, altri tempi e altre storie di *middle passage* e migrazioni, quella del Mediterraneo contemporaneo, come quella dell'Atlantico nero, con la sua memoria di oppressione razziale e schiavitù. I legami storici tra l'Atlantico e il Mediterraneo emergono ancora più evidentemente nelle ultime opere di Sedira, *Sugar Routes* (2013), ispirate allo zucchero conservato e distribuito da Marsiglia, e alle sue rotte globali, che rimandano ai commerci imperiali, prodotti dalle piantagioni coloniali, sui quali si è costruita la modernità dell'Occidente. L'estetica e la biografia di Sedira, similmente al progetto archivio e curatoriale di Porto M, analizzato sopra, evocano l'esperienza di una *in-betweenness* mediterranea, come l'essere parte di una mappa culturale, geografica e storica eterogenea, densa di sedimentazioni e contaminazioni.

Egyptian Chemistry: la videocartografia post-umana di Ursula Biemann

L'idea postcoloniale di una geografia fluida, contaminata, stratificata e migrante si ricollega al concetto postumanista di una contro-geografia, elaborato dalla studiosa e artista svizzera Ursula Biemann nei suoi video-saggi, che possono essere considerati

come una forma di archivio e mappatura della materia migrante, e che l'artista stessa definisce, infatti, come 'videocartografie'. In quest'ultima parte del capitolo, l'attenzione è rivolta, quindi, al modo in cui l'arte e l'estetica articolano la relazione tra la natura e la materia, il territorio e la memoria, attraverso un approccio teorico che unisce la critica postcoloniale alla filosofia materialista e femminista d'ispirazione deleuziana. Il riferimento è, in particolare, al pensiero di Elisabeth Grosz che tenta di decostruire la classica opposizione tra natura e cultura, e il primato dell'uomo sulla natura, stabilito dalla cultura umanista:

Nature or materiality have no identity in the sense that they are continually changing, continually emerging as new. Once we have a dynamic notion of nature, then culture cannot be seen as that which animates nature. Nature is already animated, and culture borrows its energy from nature. So it is not as if culture is the transformation of nature: culture is the fruition, the culmination of nature. Culture is no longer understood as uniquely human or as a thoroughly linguistic creation. Culture borrows from the animal. There could be no culture without an open-ended nature. An arena as culturally specific as art history or art theory owes an immense debt to the natural world.³³

La filosofia femminista del divenire di Grosz intende la natura come una forza che si sviluppa nella materia e nel pensiero, nei sensi e nell'immaginazione, nell'individuo e nella comunità, attraverso il movimento e l'incontro dei corpi, i quali generano nuovi incontri, movimenti, assemblaggi e trasformazioni.³⁴ In questo complesso divenire della vita, secondo la filosofa, prende parte anche l'arte come processo creativo che non ha a che vedere con alcuna funzione rappresentativa, ma piuttosto produce la novità sotto forma di sensazioni e vibrazioni. L'arte e la natura sono forze trasformative e, in quanto tali, politiche. Entrambe si basano sulla differenziazione, mobilità, profusione e intensificazione della vita. In tal senso, Grosz parla di un potere 'invivibile' che passa attraverso il corpo e connette umano e non-umano, organico e inorganico:

art is the most vital and direct form of impact on and through the body, the generation of vibratory waves, rhythms, that traverse the body and make the body a link with forces it cannot otherwise perceive and act upon. ... Art is the most direct intensification of the resonance, and dissonance, between bodies and the cosmos, between

³³ Elisabeth Grosz, *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Allen&Unwin, Australia, 2005, p. 44.

³⁴ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, cit.

one milieu or rhythm and another ... art is the way that universe most directly intensifies life, enervates organs, mobilizes forces.³⁵

Le videocartografie di Ursula Biemann, pur partendo da una metodologia fenomenologica, catturano questa forza trasformativa e post-rappresentativa del processo creativo, la quale è comune sia all'arte che alla natura. Nei suoi video, la natura viene intesa come archivio di corpi e materia in transito e spazio incontrollabile di attraversamenti e ibridazioni che producono vita e morte. L'umano è solo uno dei differenti corpi che partecipano al piano di composizione della materia, in una rete di relazioni e assemblaggi non semplicemente riducibili a dinamiche di inferiorità e superiorità, anche quando questo processo creativo concerne l'intelletto e la conoscenza. Come l'artista sottolinea, gli esseri umani non possono ritenersi i soggetti privilegiati della conoscenza e del sapere perché ciò che essi conoscono, comprendono e praticano è parte di una 'ecologia ibrida'.

I video sono incentrati sul processo di materializzazione della differenza, su come quest'ultima conti come elemento organico e strutturale nella materializzazione della realtà - "how difference comes to matter, how things materialize" -, e sul ruolo che l'arte assume in tale processo.³⁶ Biemann si concentra sull'emergere della realtà, su come il mondo sia prodotto attraverso un processo di differenziazione fondato sul movimento, sulla migrazione della materia (sia essa biologica, economica, vegetale, chimica). L'artista parte da una critica all'idea euclidea di spazio, che intende quest'ultimo come un dato neutrale in cui gli eventi prendono forma. La posizione di Biemann potrebbe essere definita come una critica post-umanista al concetto umanista e illuminista di *tabula rasa*, secondo cui la realtà è intesa come luogo astratto, in attesa di ricevere connotazione, identità, e al concetto colonialista e imperialista di *terra nullius*, l'idea del luogo come spazio vuoto, inabitato, disponibile alla conquista e all'insediamento.

Lo spazio, secondo Biemann, è esso stesso un attore nella produzione degli eventi; esso determina cambiamenti, e possiede un potere autonomo di azione. Lo spazio è uno dei fattori della produzione della realtà vivente in movimento. Altri fattori sono intrecciati ad esso: l'economia, le condizioni storiche, le pratiche epistemologiche e spaziali, le specificità culturali, gli sviluppi e i

³⁵ Ivi, p. 23-24.

³⁶ Ursula Biemann, "Egyptian Chemistry: From Post-colonial to Post-humanist Matters", in Chambers et al. (a cura di), *The Postcolonial Museum*, cit., p. 209.

cambiamenti ecologici, le migrazioni umane, i quali tutti partecipano nella composizione dinamica della realtà e dei molteplici confini che la producono. La ricerca di Biemann si sviluppa, infatti, intorno all'osservazione delle molteplici realtà prodotte intorno alle terre di confine. Sul confine emergono diverse forme di marginalità, e si materializzano differenze economiche, di genere, tecnologiche, industriali, sociali e razziali.³⁷ Le videocartografie di Biemann mappano le interconnessioni di tutti questi fattori come elementi di un ecosistema della mobilità, della migrazione e delle trasformazioni territoriali.³⁸ La migrazione può essere considerata, qui, come un effetto dell'incontro e della relazione tra forze umane e naturali, tra poteri politici, economici, culturali, sociali e poteri biologici, organici, animali, vegetali, minerali, chimici, o tra quelle che Rosi Braidotti definisce come *potestas* e *potentia*.³⁹

L'arte, come Biemann afferma, è parte integrante del processo di formazione della realtà. L'artista pone l'accento, infatti, sulla dimensione etnografica della sua pratica artistica, basata su un diretto coinvolgimento nella produzione "materiale" e mobile del mondo: "[T]hat is how artistic practice inscribes itself into the processes of materialization that is going all around. That is how I inscribe myself into the space of mobility which I document".⁴⁰ L'artista e l'opera d'arte sono parte del processo di migrazione e trasformazione da cui emerge la realtà. Nella composizione del suo video, Biemann è stata ispirata dalla fisica dei quanti, che concepisce la realtà come un'energia non localizzabile, fatta di particelle e onde che acquisiscono forma attraverso un atto performativo di misurazione. La materia è generata da questo atto di differenziazione, in cui l'osservatore e l'osservato sono inseparabili e parte del mondo e del suo divenire differenziale. La materia, dunque, emerge attraverso un atto di contaminazione, un processo di migrazione e attraversamento; come afferma Karen Barad, che fortemente influisce sulla ricerca di Biemann, "matter is never a settled matter. It is always already radically open".⁴¹ La differenza è, dunque, il processo della materializzazione in cui il mondo articola se stesso.

³⁷ Ursula Biemann, "Performing the Border: genere, corpi transnazionali, tecnologia", in Federica Timeto (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visibilità e studi postcoloniali*, Utet, Torino, 2008.

³⁸ Per ulteriori dettagli sulla ricerca artistica e teorica di Biemann, si veda il sito: <<http://www.geobodies.org/>> (09/2015).

³⁹ Rosi Braidotti, *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge, 2006.

⁴⁰ Biemann, "Egyptian Chemistry", cit. p. 211.

⁴¹ Karen Barad, "On Touching. The Inhuman that Therefore I Am", *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23, 3, 2012, p. 214.

Egyptian Chemistry consiste in una serie di video in cui l'artista esplora l'ecologia ibrida del Nilo, la coalescenza dell'acqua e altri elementi organici e naturali con componenti umane, sociali e tecnologiche. Il progetto artistico è basato su una ricerca sul campo finalizzata alla raccolta di campioni d'acqua prelevata da sedici differenti zone del Nilo e dell'area del delta. La chimica dell'acqua e i luoghi del prelievo sono stati analizzati e documentati nelle loro configurazioni socio-ecologiche:

The focus is understandably on human achievement. But if we see past such anthropocentric visions, we have to admit that indeed, humans have used the force of the Nile, but so have lazy fish, suspended pollutants, ammonium nitrate, cement factories, and wheat crops, all of which have their say in the video. The river has to be thought of as a hybrid interactive system that has always been organic, technological and social all at once. The Nile is like a machine with enormous potential natural agency – electric, genetic, chemical, thermal; a comprehensive expression of nature's capacity to produce energy.⁴²

In una serie di brevi video, *Egyptian Chemistry* offre una conoscenza attingendo a molteplici fonti – dalla fisica atmosferica al modellismo idraulico, l'attivismo contadino, l'agroscienza, l'ecologia e la metafisica – confluenti in un unico forum, creando una sorta di cartografia epistemologica. Si tratta della produzione di un paradigma ecologico in netta opposizione a quello prodotto dalle politiche governative neoliberali (egiziane).



Fig. 5.7 Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2011, video, cortesia dell'artista.

⁴² *Ibid.*

Il tema centrale in *Egyptian Chemistry* è la collezione di campioni d'acqua in specifiche zone lungo il Nilo, alcune rurali, altre industriali, altre ancora urbane. Un altro video, direttamente collegato al primo, mostra lo stesso protagonista, un uomo in camice bianco, un chimico egiziano alle prese con i campioni d'acqua del Nilo, nell'installazione *Egyptian Chemistry* al Forum d'arte contemporanea di Alessandria d'Egitto, in cui egli versa l'acqua in piccole provette da laboratorio. Ciascuna provetta rappresenta un archivio di molteplici storie, in cui realtà umane e non umane emergono insieme in una varietà di formazioni. Biemann enfatizza la straordinaria prossimità, spesso negata o non tenuta in considerazione, tra il naturalismo scientifico e le scienze sociali, come anche tra la natura e la poesia, la chimica, l'estetica, l'immaginazione mitica. Non a caso, l'artista utilizza il termine 'al kemia' per descrivere la sua estetica e il suo approccio epistemologico:

This more wholesome approach goes back to an ensemble of practices encompassing chemical, biological, metallurgical and philosophical dimensions, represented by the original name of "Al Khemia", long before the epistemological division into disciplines and subdisciplines set in. Al Khemia happened to be the ancient word for Egypt, meaning the Black Land, possibly due to the muddy Nile floods periodically fertilising the land. The term alludes to the vision that, before anything else, the earth is a mighty chemical body where the crackling noise of the forming and breaking of molecular bonds can be heard at all times.⁴³

Allora, il progetto considera come principio coordinatore non tanto la geografia quanto la metachimica, intesa come una teoria che spiega la trasformazione della materia nella sua struttura molecolare. *Egyptian Chemistry* ci mette a confronto con l'archivio vivente della materia ibrida, e di una coscienza ibrida del mondo. Può, quindi, essere considerato come un invito ad aprirsi alla possibilità di una cartografia alternativa della realtà, come anche alla possibilità di un nuovo archivio, capace di tener conto e dare conto di un differente umanesimo, una diversa economia politica. Gli archivi del futuro dovrebbero rendersi in grado di registrare, come sembra suggerire il lavoro di Biemann, gli elementi di una ecologia indomabile e irrapresentabile, che evidenzia il legame tra la vita e la differenza, e come esso si dispieghi dall'incontro tra natura e cultura, bios e zoe, materia e tecnologia, chimica e

⁴³ Ivi, p. 216.

magia. L'incontro con l'arte e gli archivi naturali e storici ci portano, in ultima analisi, di fronte a una sfida. Questa consiste nell'abbracciare il postumanesimo come progetto politico e culturale che impone un confronto diretto, da una parte, con il nostro passato coloniale e il suo ruolo nella costruzione di relazioni oppostive e asimmetriche tra l'umano e l'animale, la storia e la natura; dall'altra con il nostro presente postcoloniale, declinato nelle sue varie forme (processi migratori, critica, teoria, etica, estetica), ponendo la possibilità di riparazione e riconfigurazione di quelle relazioni rovinose. Probabilmente, un movimento verso una narrazione post-umanista, basata sul riconoscimento di un'ecologia delle molteplici appartenenze, è la strada attraverso cui possiamo incontrare il sogno di un pensiero postcoloniale. Fortemente invocato da Achille Mbembe, questo è il sogno di un umanesimo radicale, che emerge dalla responsabilità verso la nostra eredità storica, e fondato soprattutto sulle distinzioni che ci differenziano.⁴⁴



Fig. 5.8 Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry*, 2011, video, cortesia dell'artista.

⁴⁴ "What is Postcolonial Thinking? An Interview with Achille Mbembe", intervista ad Achille Mbembe di Olivier Mongin, Nathalie Lepereur e Jean-Louis Schlegel, in *Eurozine*, 1 settembre 2008 <<http://www.eurozine.com/articles/2008-01-09-mbembe-en.html>> (09/2015).

I paesaggi eterotopici di Lara Baladi

L'arte, secondo la teoria deleuziana di Grosz evidenziata sopra, è movimento, attraversamento degli spazi e dei territori, rottura di ogni sistema di chiusura, deterritorializzazione. Essa incornicia e ritaglia una parte di caos dal caos, cattura un frammento della materia vivente del mondo per poi rilasciare una molteplicità di nuove sensazioni. L'arte si riconnette al corpo e riconnette il corpo col caos del mondo, essa funziona come una cornice porosa che opera una delimitazione provvisoria, una temporanea territorializzazione "in order to retouch chaos".¹

I grandi collage digitali di Lara Baladi – artista e fotografa libanese, residente a Il Cairo, nata da esuli egiziani, formatasi a Parigi, poi a Londra e Beirut dove compare tra i membri dirigenti del celebre archivio fotografico e centro di ricerca Arab Image Foundation - sembrano riconnetterci al caos del mondo, catturando in ritagli di immagini una parte della realtà e ricollegandola ad altre parti di realtà, ogni pezzo collegato ad un altro e quest'altro ad un altro ancora, attraverso un processo di correlazione e interpenetrazione infinita, che simultaneamente territorializza e deterritorializza il senso di ciascuna parte e del tutto. L'estetica di Baladi, insieme alle teorie di Grosz, rimanda all'idea di controspazio o di eterotopia, elaborata da Foucault:

Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, probabilmente perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' le parole e le cose.²

¹ Grosz, *Chaos, Territory, Art*, cit., p. 7.

² Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Bur, Biblioteca universale Rizzoli, 1998 [1966], p. 68.

I collage di Baladi, richiamando la biografia interculturale e nomade dell'artista, inquietano il linguaggio, portano in superficie l'esplosione del senso in mille pezzi, rendono manifesta l'astrazione del caos dal caos, rendono visibile il fatto che, come sostiene Deleuze, il senso della realtà, della vita, dell'identità, non è effetto di profondità, ma 'effetto di superficie', ovvero effetto di posizionamento, di direzionalità, effetto incorporeo, che il filosofo, nel suo libro dedicato alle avventure di Alice, denomina "effetto Carroll": "la scoperta del senso come effetto incorporeo, sempre prodotto dalla circolazione dell'elemento=x".³ Contrariamente a quanto affermava parte della filosofia classica e gran parte di quella moderna, Deleuze sostiene che il senso non è nelle cavità segrete dell'uomo, nel suo abisso interno, nelle profondità brumose del suo animo, né nel mistero di Dio, nelle altezze siderali e trascendenti, ma piuttosto esso si trova in superficie, "esso smette di essere Principio, Serbatoio, Riserva, Origine." Il senso non è, quindi, alterità assoluta, ma alterità relativa e relazionale; continuità del dentro e del fuori, del sopra e del sotto, del dritto e del rovescio; continuo passaggio da una superficie all'altra, alla maniera di Alice, quando si riflette nello specchio non ritrovando più se stessa. Il capitombolo di Alice nel paese delle Meraviglie consiste in un'ascesa alla superficie, in una sconfessione della profondità ("la profondità si dispiega in larghezza, il profondo smette di essere un complimento") e nella scoperta che tutto accade nel paradosso, alla frontiera delle cose e del senso comune. Il senso non ha direzione fissa ma piuttosto è pluridirezionale, e presenta significativamente la stessa qualità che la filosofia di Grosz attribuisce all'arte e alla filosofia, quella di non avere né direzioni né scopo ma di attraversare il caos e produrre sensazioni, produrre un potenziamento dei sensi, una trasformazione corporea e con essi la possibilità di divenire altro. Alice, infatti, si contrae, si espande, si altera, è una mutante, si trasforma continuamente per entrare in contatto con i tanti altri significanti che segnano il territorio della sua esistenza, da essi il suo corpo riceve una parte di alterità, modificandosi di volta in volta e acquistando sempre maggiore elasticità.

L'analogia tra questa "logica del senso" (del sé e del mondo) e il senso dell'arte come passaggio dalla casa all'universo, dalla territorializzazione alla deterritorializzazione, la si ritrova nell'arte di Baladi come figurazione nomadica e in special modo nel collage digitale *Oum El Dounia* ('madre della terra') ispirato

³ Gilles Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, 2014 [1969], p. 13.

per l'appunto al mito della creazione e alla storia di Alice. Creazione e "nonsense", principio di ordinamento della realtà, di individuazione e stabilizzazione dei confini tra il cielo e la terra, tra le cose della terra, tra le dimensioni dello spazio e del tempo, nella natura degli esseri viventi, e principio di indifferenziazione, mescolanza delle differenze e delle opposizioni.



Figg. 6.1-2 Lara Baladi, *Oum El Dounia*, 2000, collage digitale, cortesia dell'artista.



La scelta di Baladi di 'incollare' delle storie così contrastanti potrebbe essere inteso come tentativo di stabilire la vicinanza generalmente non riconosciuta tra loro, come invito a ripensare i confini ontologici che separano l'illogicità o il caos dalla creazione in termini di analogia e compenetrazione piuttosto che in termini di opposizione e incompatibilità. Il mito della creazione, inteso come suddivisione, regolamentazione, e fondativo di un ordine di separazione si rivela infondato, perché l'atto di creazione è parte del caos, e la vita dovrebbe allora essere intesa non come universo, ma come pluriverso, non in termini di unità, ma in termini di diversità e 'ordinata' dal movimento, da flussi, dal perpetuo

divenire altro, come l'opera stessa di Baladi testimonia, con i suoi continui passaggi e trasformazioni da un medium ad un altro, da una città all'altra e tra diverse esperienze sensoriali.

Commissionata dalla Foundation Cartier pour l'Art Contemporain di Parigi, nel 2000, essa nasce come rivisitazione in chiave orientalista della storia di *Alice nel paese delle Meraviglie*. Ecco un primo passaggio doppio: messo a confronto con la sua reinterpretazione orientalista e con la sua trasposizione visiva, l'"effetto Carroll", ovvero il capovolgimento del senso comune e del luogo comune prodotto dalle avventure di Alice riacquista, paradossalmente, la sua particolare cornice occidentale e la sua particolare collocazione di genere, il fatto cioè, di essere un testo della tradizione letteraria britannica, del periodo colonialista.⁴ L'opera implica, quindi, un inquadramento della storia di *Alice*, una sua territorializzazione culturale e ontologica, impiegando e, al contempo, capovolgendo la stessa logica del senso dispiegata dal testo e dal suo linguaggio, una logica basata, appunto, sulle sconfessione di qualsiasi principio di individuazione. Infatti, la dislocazione orientalista della storia di *Alice* si appropria del potere destabilizzante creato dai paradossi di Carroll, estendendo la loro presa oltre i confini geografici e culturali.

In *Oum El Dounia*, i personaggi del testo di Carroll s'intrecciano a immagini 'orientali' divenute ormai stereotipi della cultura egiziana; il titolo dell'opera, "Madre della terra", è, ad esempio, l'appellativo per eccellenza dell'Egitto. Il bosco di *Alice* è sostituito dal deserto, similmente popolato da personaggi stravaganti e mutanti; in mezzo al deserto campeggia la Sfinge, la Croce del Nilo, fotografata dalle riproduzioni approssimative su papiro – ghiotto souvenir per turisti, tutt'intorno orbitano gli ibridi incontrati da *Alice*, qui presentati con differenti connotazioni culturali. La Regina di Cuori è un beduino e non gioca a cricket

⁴ Emblematico è il paradosso extra-testuale inscritto nell'opera di Lewis Carroll: scritto nel periodo vittoriano, durante il quale l'Egitto subiva la colonizzazione britannica, esso consiste in una brillante satira della società vittoriana, nei suoi istituti, nei suoi costumi educativi e familiari, nella sua letteratura, ma non nelle sue imprese coloniali. Il fatto che l'istanza critica rappresentata dal testo di Carroll investa questioni riguardanti il moralismo diffuso, l'ipocrisia politica e sociale, gli abusi e i soprusi nascosti sotto la facciata del perbenismo, senza prestare attenzione anche alle questioni riguardanti gli abusi e i soprusi che si perpetuavano all'esterno della nazione britannica, dimostra quanto fosse 'naturalizzata' l'ideologia della supremazia politica, economica e culturale inglese sugli altri popoli e quanto fosse legittimata l'impresa per la conquista coloniale. In questo senso, l'appropriazione e la sincretizzazione geografica e culturale dei paradossi di Carroll da parte di Baladi, l'ambientazione orientalista della favola di *Alice*, con il suo potenziale sovversivo, evocano anche i limiti e le asimmetrie critiche inscritti nel testo stesso.

con fenicotteri e ghiri, ma passeggia tenendo al guinzaglio un tacchino; una sirena, dalla coda che ricorda i veli delle odalische, è distesa sulle dune; il Bruco sul fungo che fuma il narghilé è qui un uomo-conchiglia con il fez, che fuma la shisha; il coniglio, che nella favola simboleggia la fertilità e il tempo, è qui tramutato nel suo alter ego artificiale, un giocattolo di peluche. Inoltre, la maggior parte dei personaggi sono colti nel sonno, “come la stessa Alice sotto le palme”, spiega Baladi, “c’è l’ambivalenza del non sapere esattamente dove si è vissuto, in un sogno o nella realtà.”⁵

Risulta impossibile, quindi, separare il sogno dalla realtà, così come il cielo dalla terra, come invece narra il mito della creazione, il sopra dal sotto, l’est dall’ovest, l’Oriente dall’Occidente e persino il deserto dalla città. Nel 2001, Baladi espone l’opera nelle strade del Cairo, sotto forma di un grande manifesto di pubblicità cinematografica, simile a quelli presenti in gran numero nella città, caratterizzandone lo scenario urbano.



Fig. 6.3 Lara Baladi, *Oum El Dounia*, 2001, cartellone pubblicitario, Il Cairo.

L’opera diventa propaganda di un film che non esiste e il suo gioco tra realtà e finzione coinvolge direttamente i passanti. Alcune scritte recitano: “you, me, and everybody in *Oum El Dounia*”, come a suggerire che gli stessi spettatori sono gli attori

⁵ In Manuela De Leonardis, *A tu per tu con i grandi fotografi e videoartisti*, Postcart, 2012.

di quel film. Inoltre, si legge che il film è diretto da Baladi che, contestualmente diventa 'baladi', cioè 'la nostra terra', secondo la traduzione in arabo, come ad indicare che la trama del film e il suo stesso procedere siano determinate dagli eventi che coinvolgono o che circondano le spettatrici. Il gioco foucaultiano tra 'le parole e le cose', ovvero l'impossibile coincidenza tra significante e significato, qui è innescato dalla dislocazione dell'opera d'arte nello spazio urbano, con la conseguente dislocazione della natura originaria di entrambi e di una risignificazione della relazione tra opera d'arte, lo spazio urbano, l'artista e l'abitante della città. Quello che circonda e che coinvolge gli spettatori e i passanti non è semplicemente circoscritto allo spazio topografico della città, ma, come suggerisce l'opera di Baladi, riguarda la 'nostra terra'. Camminare nella città, come nel bosco di Alice, implica sempre la possibilità di essere spaesati e trasformati dall'incerto e dall'inaspettato globale che ci vengono incontro.

L'opera d'arte entra in quello che Iain Chambers definisce come "language of mobile constellations" che caratterizza la metropoli moderna e postcoloniale, ovvero nei 'paesaggi migratori' che investono e riconfigurano il senso del quotidiano, "thus opening a breach into the familiar."⁶ La città contiene l'estraneo al suo interno, che interroga le nostre certezze e ci conduce sulla soglia dello spaesamento. Così, nella metropoli, Baladi perde il suo nome proprio e diventa, simultaneamente, 'baladi', 'nostra terra', 'madre della terra', 'Egitto', 'Ovest', 'Paese delle Meraviglie'. Collocarsi in Egitto, allora, equivale a individuarsi in un'area non ben definita, in cui risulta piuttosto difficile distinguere gli aspetti tipici di quella terra, poiché Oriente e Occidente convergono, la tradizione confluisce nella trasformazione, la realtà si confonde con il mito e il sogno, la visione del sé si fa visionaria. Ispirata dalla sua stessa opera, l'artista, nel 2006, concepisce e organizza un'insolita escursione nel deserto libico: un gruppo di trenta persone, fra artisti, giornalisti, scrittori, attivisti di varia natura, provenienti da differenti parti del mondo, trascorre sette giorni nel deserto, spostandosi verso una nuova zona ogni due giorni.

Le persone coinvolte in questo progetto chiamato *Fenenim El-Rahhal*, cioè "artisti-nomadi" sono invitate a vivere l'esperienza dell'attraversamento nel deserto come esperienza di nomadismo creativo. Come scrive Simon N'jami, esse "participate in a experience more focused on process than accomplishment, [which]

⁶ Iain Chambers, *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London & New York, 1997.

aims precisely at rebuilding what binds human beings alike all the while surfacing, without qualm or fear, what makes human beings unlike.”⁷ Infatti, durante le soste in tenda, equipaggiati con tutti i supporti tecnici necessari, i partecipanti hanno visualizzato le opere degli artisti coinvolti, si sono confrontati e hanno dibattuto su temi ispirati al nomadismo, al fare artistico, al deserto dell’Oriente, non come *terra nullius*, ma nel suo significato storico di spazio cruciale di attraversamenti, incroci culturali, scambi commerciali, come punto di incontro tra il Nord-Africa e L’Africa sub-sahariana e tra l’Africa e l’Europa, come spunto per ripensare le nozioni di identità e territorialità, sottolineando l’importanza che l’arte può assumere in tale relazione. L’artista contemporaneo/a incarna, infatti, lo spirito nomade dei beduini: in continuo movimento per il mondo a fare o esporre le sue creazioni e consapevole del fatto che nessun luogo può essere escluso dal caos del mondo, persino il deserto, come evocano le immagini del deserto di Alice in *Oum El Dounia*.

Ultimo passaggio: nel 2007, l’opera torna in città, stavolta in Italia, presso la galleria Brancolini-Grimaldi di Roma, nella versione di un grande arazzo⁸ di otto metri di lunghezza, ottenuto con un telaio digitale, concretizzando negli infiniti intrecci del tessuto le trame infinite e i molteplici passaggi che la caratterizzano. Ancora una volta, nell’oltrepassare i confini della tecnica, del medium, come quelli del sé e del proprio, dello Stesso e dell’Uno, l’artista ci spinge ad interrogare i limiti imposti dalle categorizzazioni culturali, linguistiche, geografiche, topologiche e di genere artistico, e a considerare la cornice dei legami intimi, dei legami con il familiare, con l’identità personale come straordinariamente porosa e relazionale.

⁷ Dichiarazione riportata nel sito-web dell’evento: <www.nomadicartist.com> (06/2015).

⁸ È importante sottolineare, a tale proposito, una significativa vicinanza semantica con la cosiddetta tecnica della *mise-en-abyme*. Quest’ultima consiste nello sviluppo di molteplici storie incastonate una nell’altra, tutte all’interno di una cornice narrativa più ampia (come, ad esempio, succede nel testo *Le mille e una notte*) e sulla quale è basato sia il testo di *Alice*, sia il collage di Baladi (e la sua stessa ricerca estetica, paragonata, non a caso, al gioco delle *matrioske*), abbia origine linguistica nella tradizione araldica, dove il termine veniva utilizzato per descrivere lo stemma che appariva come uno scudo al centro di uno scudo più grande, spesso riprodotto sugli arazzi utilizzati per adornare le pareti delle case nobiliari. Per un ironico scherzo del destino, la stessa tecnica un tempo utilizzata per contrassegnare ed esaltare la propria posizione di superiorità sociale e genealogica abbia assunto poi un significato diametralmente opposto. Mentre prima la ripetizione dello stesso, nella tradizione medievale occidentale, contribuiva ad indicare una posizione identitaria, confermandone l’incontrovertibilità, poi l’arte, in special modo quella postcoloniale, ha mostrato, sia nei testi scritti che visivi, come proprio la ripetizione dello stesso implichi una irrimediabile e destabilizzante perdita dell’autenticità e dell’origine identitaria.

La teoria della relazione di Édouard Glissant è indicativa qui per comprendere il senso produttivo e creativo della mescolanza, dell'erranza, della memoria. Nel suo testo, *Poetica della relazione*, partendo dall'esempio dell'esperienza storica e geografica degli africani e degli indiani occidentali catturati nella rete transatlantica della tratta degli schiavi, Glissant sostiene che persino un'esperienza terribile come la schiavitù può produrre specifiche forme di conoscenza e soggettivazione che trascendono l'ombra incombente della negatività di quell'esperienza.⁹ Glissant in altre parole, attribuisce un primato alla relazione persino quando questa scaturisce da circostanze traumatiche e palesemente negative, sottolineando in essa l'importanza del centro (*milieu*) o dell'essere collocati nel mezzo ovvero dell'essere culturalmente ed etnicamente ibridi.

Secondo Glissant si può ridurre e addirittura trasformare positivamente la portata mortifera della violenza e della sopraffazione storica insieme alla memoria di un'esperienza dolorosa come la schiavitù e l'integrazione forzata nella cultura del colonizzatore subite dal popolo caraibico, attraverso la valorizzazione del divenire minoritario o del divenire rizomatico dei neri, dei creoli, dei discendenti degli schiavi o dei colonizzati. Contrariamente agli europei colonizzatori, radicati in una visione unitaria e universalistica della propria identità che giunge a legittimare come 'civilizzatrici' delle imprese di conquista coloniale; i popoli, le lingue e le culture che crescono nel mezzo come il rizoma generano una molteplicità di appartenenze, una proliferazione di differenze e minoranze, in cui risuona la vitalità della biodiversità umana o, come scrive Glissant, gli "echi del mondo". La poetica della relazione è una forma di nomadismo filosofico che sottolinea l'importanza dell'essere nel mezzo come ontologia della non unità, non purezza, non origine, essa ci riconnette al caos vivente del mondo e alle possibilità di trasformazione che in esso sono iscritte.

In questo senso, l'opera di Baladi col suo accento posto sul caos, sulla connettività, sulla possibilità proprio all'interno di uno spazio asimmetrico e in movimento tra diverse culture, uno spazio ibrido, di concepirsi diversamente rispetto ai dettami dell'egemonia capitalistica, di scovare dei modi alternativi di relazionarsi al mondo. La composizione stessa dell'opera, la tecnica di taglio e cucito delle immagini, la sollecitazione data dalla proliferante grammatica

⁹ Édouard Glissant, *La poetica della relazione*, Quaderni Quodlibet, Macerata, 2005.

visiva, elude il rischio della chiusura e della riduzione allo stesso, innescando un'est-etica del nomadismo e della relazionalità direttamente immersa negli eventi del mondo.¹⁰

Le mappe alterate di Mona Hatoum

Mona Hatoum è un'artista libanese, oramai celebre e apprezzatissima, di origini palestinesi, figlia di esulia Beirut, scampati al massacro di Deir Yassin, l'accatto sionista del 1948 in Palestina, che all'epoca era sotto mandato britannico. In seguito, durante la guerra civile in Libano, e in particolare durante l'occupazione israeliana del 1982, l'artista si trova a Londra, dove è costretta a rimanere per sfuggire ai pericoli delle bombe israeliane, vivendo, come i genitori, da esiliata in terra straniera, sradicata dai suoi affetti, e dove decide di frequentare la Slade School of Art. In una delle sue prime opere, l'installazione video *Corps étranger* (1994), Mona Hatoum esplora se stessa come "corpo estraneo" (la traduzione del titolo francese) e corpo dell'estranea', costantemente e molteplici dislocata. È nel proprio corpo, nella "geografia più vicina"¹¹, che l'artista individua i segni del legame inscindibile tra il familiare e l'estraneo che caratterizza la sua biografia ed estetica. *Corps étranger* consiste in una sorta di viaggio all'interno del corpo di Hatoum, condotto attraverso una microcamera, durante il quale colei/colui che osserva viaggiando, ha la sensazione di autopercepirsi, similmente alla microcamera, come un corpo estraneo. Le immagini dell'interno del corpo, ottenute mediante tecniche endoscopiche, sono proiettate sul pavimento, all'interno di una struttura cilindrica con due aperture parallele. Il proiettore traccia una mappa ingrandita e straordinariamente particolareggiata della forma umana, passando dall'esterno, partendo dall'occhio, dalla superficie della pelle, all'interno, alla carne viva, con le sue parti umide e secche, le sue membrane e mucose, tutto accompagnato dal ritmo amplificato del battito cardiaco e del respiro.

Hatoum costringe l'osservatore a guardare il corpo secondo un'ottica insolita, evidenziando come il luogo più intimo, una

¹⁰ Vale la pena ricordare il forte impegno politico che caratterizza i più recenti interventi artistici di Lara Baladi, la fondazione di Radio Tahrir e Cinema Tahrir, durante la rivoluzione popolare egiziana del 2011, al fine di fornire dei supporti archivistici e narrativi dove poter registrare quell'esperienza politica. Il materiale raccolto da Baladi è poi confluito nello sviluppo di un progetto di ricerca, *Vox Populi, Archiving a Revolution in the Digital Age*, finanziato dal MIT, dedicato agli archivi digitali e alla loro natura effimera, e basato sulla creazione di un documentario multimediale. Si veda: <opendoclab.mit.edu/lara-baladi> (08/2015).

¹¹ Rich, "Notes Towards a Politics of Location", cit.

volta reso pubblico e amplificato, possa assumere un potere inquietante. Infatti, la posizione stessa di chi osserva sembra esercitare un dominio oculare sulle immagini proiettate, ma in realtà in essa è già inscritta una dimensione di reclusione, poiché la visione è consentita soltanto attraverso l'ingresso nello spazio cilindrico che, similmente al ventre materno, ospita il corpo. Desa Philippi osserva, ad esempio, che quest'opera innesca delle analogie con gli stereotipi della femminilità – da una parte la donna è oggetto passivo dello sguardo, dall'altra, mostro divoratore, vagina dentata, Sfinge – ma evidenziandone l'ambiguità e la corrispondenza.¹² *Corps étranger* coinvolge e ingloba l'osservatore ad un livello personale, fisico ma anche geografico; il viaggio tra le viscere assume una connotazione particolarmente significativa se si tiene conto di un ricordo autobiografico legato ai racconti della madre di Hatoum sul massacro di Deir Yassin del '48, durante il quale molte donne incinte furono smembrate.

In *Mona Hatoum*, l'esplorazione della geografia corporea le impedisce di identificare una collocazione o un'identità precisa e stabile, sia geograficamente che storicamente. Il suo corpo si ricollega alla geografia multipla della propria biografia e alle biografie frammentate evocate dalla madre e dalle immagini atroci dei corpi dilaniati. Tuttavia, l'artista riesce a scorgere nella viscerale ambiguità del suo posizionamento dei legami critici e potenti con la realtà. Il corpo, quindi, come osserva, Volker Adolphs, appare vulnerabile, frammentato, violato e simultaneamente pieno, concreto, potente, minaccioso, come il mondo stesso: "the body is no less alien, unstable, and insecure than the world itself; an inexplorable landscape, a bounded space that is both protective shell and inescapable prison, a boundless expanse that is both liberating and frightening."¹³

Nel mondo di *Mona Hatoum* il concetto di 'luogo', come sottolinea Guy Brett, è sempre accompagnato dal suo opposto: la dislocazione, il *displacement*. Hatoum stessa, in un'intervista con l'artista Janine Antoni, dichiara la sua difficoltà nell'identificare nella sua arte una chiara appartenenza culturale: "I'm often asked the same question, 'what in your works come from your culture?' As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often

¹² Desa Philippi, "Mona Hatoum: Some Any No Every Body", in Catherine de Zegher (a cura di), *Inside the Visible*, cit., p. 367.

¹³ Volker Adolphs, "The Body and the World", in Christoph Heinrich (a cura di), *Mona Hatoum*, Hatje Cranz Publishers, 2004, p. 59.

expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable.”¹⁴

La capacità di Mona Hatoum di creare opere soffuse di eccesso ibrido proviene dal suo sapersi proiettare oltre la sua attuale posizione, dal tenersi fuori dalle delimitazioni territoriali e dai confini della domesticità. Attraversare le frontiere comporta per l'artista la consapevolezza, di dimensioni simultanee, l'acquisizione di uno sguardo doppio, di una visione originale che consente di guardare “il mondo intero come una terra sconosciuta” e di disegnare sempre nuovi percorsi, scorgere nuove rotte, tracciare mappe dai confini imprecisati, eccedere le linee nette con la propria diversità.

Nell'opera *Present Tense* (1996) l'artista è direttamente coinvolta nel conflitto sulla geografia. L'opera, esposta alla Anadiel Gallery nella parte est di Gerusalemme, consiste in una serie di piccoli quadrati di sapone posti uno accanto all'altro al centro del pavimento, a formare un unico grande blocco sulla cui superficie sottili linee di piccole biglie rosse fissate nel sapone, come gocce di sangue, delineano una mappa. Si tratta delle zone di terra che Israele avrebbe dovuto restituire alla Palestina, secondo gli accordi di pace di Oslo del 1993 e interrotti già nel 1994, in seguito al rifiuto dell'autorità palestinese di sottoscrivere un accordo con coloro i quali gli avevano negato la possibilità di visionarne la mappa.



Fig. 6.4 Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996, installazione, sapone e biglie di vetro (4.5 x 241 x 299 cm), Anadiel Gallery, Gerusalemme, cortesia White Cube e Anadiel Gallery, Gerusalemme.

In una conversazione con Mona Hatoum, Said difende la decisione di Arafat di essersi rifiutato di firmare un accordo che non tenesse conto della posizione dei palestinesi e denuncia il desiderio imperialista insito nella segretezza, nell'unilateralità, nell'"esclusività" delle mappe o dei "disegni" israeliani e americani, concludendo che Israele e Stati Uniti “transform geography into

¹⁴ In, *Bomb Magazine*, 63, spring 1998, p. 57.

their vision of what geography should be ... so the drawing and re-drawing of the land is the endless transformation not only of the land but also of the possession of the land.”¹⁵ Irit Rogoff, infatti, sottolinea il nesso tra cartografia, potere e proprietà: “Maps make property – they do so through ... laws, contracts, treaties, indices, covenants as well as plain old deals. Following on this same logic maps produce the ‘Law’... through the establishment of such parameters as ‘the border’ which sustains division between those privileged with rights and those outside of them.”¹⁶

Anche Hatoum trasforma la geografia disegnando e ridisegnando le mappe, ma le trasformazioni che la sua arte crea non rispondono a principi di possesso, controllo, potere e divisioni. Il sapone che fa da carta geografica alla Palestina in *Present Tense* è un tradizionale prodotto di Nablus, famoso in tutto il mondo arabo, ricavato dagli alberi di olivo e fabbricato artigianalmente e ininterrottamente, persino durante i periodi di guerra; per questo, ma anche per la sua stessa materialità provvisoria, viene utilizzato dall’artista come simbolo di resistenza contro le barriere stabilite dal potere: un giorno il sapone si scioglierà, lasciando disperdere quelle linee di confine insanguinate.

Alla politica della chiusura, della recinzione, della costruzione di muri divisorii Hatoum oppone un’estetica ‘fuorviante’ dello sconfinamento, in cui la topografia non rispecchia le leggi del confine stabilite dalla sovranità politica ed economica in nome della salvezza o della salute dello Stato; non rispecchia ciò che Derrida, in *Stati Canaglia*, definisce come “topologia autoimmune”¹⁷ della democrazia, ma piuttosto asseconda il desiderio del movimento libero. La scelta di materiali sfuggenti ed evanescenti come le biglie e il sapone per cartografare una terra assediata dal dramma dei confini, dell’appartenenza, della spartizione, rimanda al persistente desiderio di liberazione dei suoi abitanti nonché alla sua futuribilità, al suo a-venire.

L’artista poi estende la sua visione del confine dalla sua terra d’origine al mondo intero. L’opera *Map* (1998) allestita pazientemente sul parquet dell’atrio del Kunsthalle Basel, in Basilea, consiste in un grande tappeto di biglie che riproduce fedelmente la mappa dei continenti ma è sufficiente un passo falso, un leggero tocco o una piccola vibrazione del legno a far scivolare

¹⁵ Edward Said et al., *Mona Hatoum. The Entire World as a Foreign Land*, Tate Gallery Publishing, London, 2000, p. 39.

¹⁶ Rogoff, *Terra Infirma*, cit., p. 75.

¹⁷ Jacques Derrida, *Stati Canaglia. due saggi sulla ragione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004.

via le palline di vetro e sconvolgere le coordinate territoriali. Si tratta di una mappa dai confini incerti, fragili, ma anche dalla superficie insidiosa, sulla quale è facile perdere l'equilibrio e cadere. Questa idea di scomposizione dei confini per effetto del movimento è evocata anche dall'opera *Continental Drift* (2000), dove la fragile stabilità della superficie terrestre, fatta ancora di vetro, è continuamente minacciata dal movimento del mare, fatto di sottili scaglie di ferro agitate da un asse magnetico collocato al di sotto della superficie circolare dell'opera. Si ha la sensazione che l'onda di ferro provocata dal magnete potrebbe erodere e frantumare i bordi dei continenti, trasformandone irrimediabilmente la fisionomia. La terra di Hatoum è costantemente alla deriva, i suoi bordi trasparenti devono inevitabilmente affrontare l'azione erosiva dei flussi e la loro imprevedibile portata metamorfizzante. Quest'opera, similmente alla più recente *Shift* (2012), sembra evocare l'idea, formulata da Jean Baudrillard, secondo cui: "there is no more system of reference to tell us what happened to the *geography of things*. We can only take a geoseismic view."¹⁸



Fig. 6.5 *Shift*, 2012, installazione, lana (150 x 260 cm). Foto: Murat Germen. Cortesia ARTER, Istanbul e White Cube.

Hatoum crea una visione "geosismica" della realtà, fatta di continenti in movimento, di zone frattali che scivolano una sull'altra rendendo precaria la solidità della terra su cui camminiamo e in cui sembra dunque impossibile piantare troppo in profondità le radici dell'appartenenza. La realtà di Mona Hatoum si potrebbe definire, prendendo in prestito una figura cara a Deleuze e Guattari, rizomatica: una realtà che sconfinata, cresce nel mezzo, strappa le radici, scuote i codici, è fatta di spazi di dispersione ma anche

¹⁸ Cit. in Mike Crang et al., (a cura di), *Thinking Space*, Routledge, London & New York, 2000, p. 230.

di convergenza, di territorializzazione e deterritorializzazione, di pieghe, flussi, correnti, vapori, non di punti fissi. Una realtà, dunque, che sfugge alla politica del controllo, debilitando il suo sistema basato sulla collusione tra identificazione, riconoscimento e delimitazione e sulla contemporanea azione di esclusione ed estraneazione. Essa si colloca esattamente sulla soglia tra il riconoscibile e l'ignoto, tra il domestico e l'indomito, oltre le distinzioni tra il proprio e l'improprio, sconfessando i paradigmi con cui la sovranità statale vorrebbe costruire e 'contenere' l'identità personale. *Let Your Feet Do The Talking* (1996), recita il titolo di un'altra opera esposta a Gerusalemme, a suggerire che è il percorso segnato dai piedi più di qualsiasi altro tracciato a dichiarare l'identità di ognuno. Ad esempio, il cammino dei palestinesi che ogni giorno devono attraversare i territori occupati dagli insediamenti israeliani e protetti dalle forze militari, è ostacolato o quanto meno ritardato dai continui e umilianti check-point e parla di una identità indubbiamente assediata, espropriata, ma anche temuta, minacciosa, proprio in virtù della sua natura mobile, 'deviante', im-propria. In questo senso, la corrispondenza tra geografia e biografia, cioè tra il tracciato geografico e il percorso della vita, non coincide con la corrispondenza tra delimitazione territoriale e definizione identitaria.

Alcune storie di vita disegnano un tracciato sulla carta, una territorialità, una geo-grafia personale che esula dalle frontiere della nazionalità e la loro identità sono irriducibili ad ogni identificazione che voglia circostanziarne i limiti. Le mappe formulate da Mona Hatoum sono delle cartine personali che rendono visibile e tangibile ciò che è impossibile vedere sulle cartine ufficiali: la permeabilità dei bordi e la scomponibilità degli spazi provocate dal percorso biografico, dimostrando come l'esilio e l'espropriazione da condizioni di subordinazione e oppressione possono trasformarsi in condizione critica di resistenza. Soltanto in questo senso può essere riabilitata la corrispondenza tra una identità geografica e la geografia dell'identità, soltanto cioè se queste condividono, paradossalmente, la condizione di espropriazione, di essere senza proprietà, impossibili, quindi, da collocare, da definire ma anche, anzi proprio per questo, impossibili da tollerare, di essere 'fuori-luogo'.

È possibile rintracciare delle somiglianze, nei lavori di Hatoum, tra alcune delle opere che raffigurano le mappe del mondo e altre che raffigurano invece il suo corpo, o meglio, tracce di esso. Somiglianze che in qualche modo rimandano alla corrispondenza, nel senso indicato di sopra, tra geografia e (auto)biografia.

L'opera *Projection* (2006) riproduce su una tela le reali dimensioni perimetrali dei continenti seguendo le coordinate delle proiezioni formulate dallo storico e cartografo tedesco Arno Peters nel 1973, in cui il Sud del mondo appare molto più esteso rispetto alla sua immagine sulle tradizionali mappe mercatoriane (1569), evidenziando come l'immagine 'normale' o ufficiale del mondo corrisponda in realtà a una visione risalente al periodo delle conquiste imperiali, che privilegia il Nord e pone al centro l'Europa.



Fig. 6.6 *Projection*, 2006, installazione, cotone e abaca (89 x 140 cm). Foto: Ela Bialkowska. Cortesia Galleria Continua, San Gimignano - Beijing e White Cube.

Ma, nello stesso tempo in cui sembra ristabilire il giusto ordine delle cose, Hatoum, tuttavia, prende le distanze da ogni ingenuo tentativo di precisazione. Il disegno della terra emerge dalle differenti tonalità di bianco create dai pieni a dai vuoti della mappa impressa sulla superficie di cotone che fa da tela; esso non è che un'ombra, una forma inconsistente, una traccia appena percettibile, il calco leggero di un corpo assente. Quest'opera che proietta l'immagine 'precisa' della terra rimanda ad un altro tipo di proiezione, quella del corpo. Sembra che l'una provenga dall'altra. Sullo sfondo bianco della carta lavorata a mano, emerge la forma di una mano disegnata da nervature scolpite nella carta, che ricordano le ramificazioni veneree, i tragitti tortuosi del sangue - della vita -, nascosti sotto la superficie della pelle; l'opera, ironicamente, si chiama *Hand Made Paper* (2003). Altri quadri cartacei portano impressi nella superficie la pelle, i peli, le unghie, i capelli, il sangue di Mona Hatoum, si tratta delle opere *Skin, Hair, Nails* (2003), *Hair Drawing* (2003), *Blood Drawing* (2003).

L'artista ritrae se stessa con la stessa tecnica che impiegherà per ritrarre la geografia terrestre, attraverso cioè i pieni e i vuoti, la cruda materialità e la fragile indeterminatezza della traccia, come una presenza che afferma se stessa attraverso le sue perdite e la sua essenza *informe*, precisamente oltre ogni logica di precisione.¹⁹

Simili sensazioni di destabilizzazione identitaria e territoriale sono rinvenibili anche nell'opera *Hot Spot* (2006). Una intensa luce rossa è emanata dai neon che mappano la superficie terrestre su una grande griglia sferica di metallo, diffondendosi per l'intero ambiente che ospita questa scultura chiamata *Hot Spot*, punto caldo. L'ambiguità del titolo si riferisce alla situazione di conflitto e instabilità globale, ma anche al calore irradiato dai neon, insieme all'offuscamento visivo provocato dal riflesso accecante della luce. L'intelligibilità geografica è inseparabile dalla destabilizzazione fisica: anche stavolta l'atto di individuare e definire un luogo una volta per tutte è costretto inevitabilmente a confrontarsi con la precarietà del posizionamento soggettivo e, di conseguenza, con la propria costitutiva arroganza. Così, anche il tentativo di stabilire i confini del sé entro precise definizioni identitarie si scontra inesorabilmente con i limiti del riconoscibile.

La memoria, il ricordo della perdita, ma anche la possibilità di riconvertire quella perdita in una sua potente rielaborazione vengono rievocate in una più recente installazione di Hatoum, *Interior Landscape* (2010). Si tratta della riproduzione di un interno, una camera da letto. Qui, posto in un'alcova, il letto senza materasso, con la sua struttura in ferro, dalla vernice raschiata, evoca un letto da prigioniero. Il simbolo della comodità e del riposo diviene un oggetto inquietante. In netto contrasto con il filo spinato da cui è costituita la rete del letto, vi è un morbido cuscino, sul quale l'artista ha disegnato la mappa della Palestina, con alcuni fili dei suoi capelli. Delle fragili tracce del sé recano i segni di un sogno persistente. Un'altra mappa della Palestina è riprodotta sulla parete, ricavata dal rimodellamento di una stampella rosa in fil di ferro, una silhouette sospesa e immobile, e ricompare in una borsa di carta traforata, simile ad una rete metallica utilizzata per segnare i confini. Tutti gli oggetti contribuiscono a

¹⁹ Seguendo le osservazioni di Georges Bataille, nel suo saggio su *La notion de dépense* (1933), Rosalind Krauss definisce così l'informe: "let us think of *informe* as what form itself creates, as logic acting logically to act against itself within itself, from producing a heterologic. Let us think of it not as the opposite of form but as a possibility working at the heart of form, to erode it from within. Working, that is, structurally, precisely, geometrically, like clockwork." In *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 167.

trasformare la camera da letto da un luogo di pace e relax a spazio discordante, carico di tensione e incertezza. Uno spazio domestico che tradisce ogni confortante aspettativa di familiarità, uno spazio inospitale che, come osserva Edward Said a proposito dell'estetica di Mona Hatoum, "non offre né riposo né ristoro".²⁰

La memoria della Palestina, di uno spazio proprio dilaniato, paesaggio (*Landscape*) ostinatamente negato, sottratto alla possibilità di riconoscimento, se non come cartografia dell'immobilità disegnata dal filo spinato, oppure attraverso fragili frammenti corporei, ad indicare la condizione precaria di un intero popolo, confluisce nella ricreazione di uno spazio interno (*Interior*) diviso, disturbato da quel ricordo, ma allo stesso tempo disturbante, sovversivo. Il legame inestricabile, tra la memoria collettiva e la memoria personale, storia comune e storia individuale, tra geografia e biografia si ripresenta qui in maniera diretta, richiamando più esplicitamente l'impossibilità di stabilire un confine netto tra interno ed esterno, dentro e fuori, il sé e l'altro, il familiare e l'estraneo, il proprio e l'improprio, riferito allo spazio dell'anima, del corpo, della casa, della comunità, e finanche allo spazio espositivo in cui ha luogo l'installazione, divenuto esso stesso un fuori-luogo critico, per lo spettatore che osserva spaesato. Richiamando la teoria femminista della politica del posizionamento di Rich e le osservazioni del filosofo palestinese Elias Sanbar è possibile pensare alle mappe e agli autoritratti di Hatoum come figure di una *becoming identity*, di una identità in divenire, situata, materiale, immanente, in cui è inscritta una agency esistenziale e politica, una forma di resistenza contro la minaccia di appropriazione, cancellazione, assenza.²¹

La proprietà e l'identità riconfigurate di Emily Jacir

La possibilità della messa in discussione dei confini istituzionali, storici e culturali della proprietà, del patrimonio, dell'appartenenza, attraverso una pratica di ri-appropriazione critica, spesso basata su modalità di realizzazione pubbliche e partecipative, è la sfida posta dall'artista palestinese Emily Jacir. Le città di origine, formazione e residenza di Jacir (nata a Betlemme, vissuta a Roma negli anni dell'adolescenza, poi tra Ramallah e New York, durante la sua carriera di artista, curatrice,

²⁰ Edward Said, "The Art of Displacement. Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables", in Said et al. (a cura di) *Mona Hatoum*, cit., p.17.

²¹ Si vedano: Rich, "Notes Towards a Politics of Location", cit.; Elias Sanbar, *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité de devenir*, Gallimard, Paris, 2004.

lecturer, saggista) e i luoghi della propria memoria, insieme all'esperienza diasporica dell'artista sono il punto di partenza ed elemento imprescindibile dell'azione artistica. Evidenziando la stretta interconnessione tra estetica, etica e politica, per Jacir ogni attraversamento porta con sé una sfida culturale, seguendo il "credo contagioso" di una irriducibile onestà intellettuale:

With one foot in the United States and Italy and another firmly planted in Palestine, Emily Jacir navigates differing but related spheres. Her life in the United States dovetails with her life in Ramallah. Both are examples of living in the bellies of beasts, but Ramallah is where her soul is nourished. Between these and other spheres, Jacir follows an infectious credo never to negotiate against herself. Most importantly, Jacir recognizes when an audience is on the verge of becoming transformed and has consistently offered to cross those boundaries with them, always with the anticipation of advancing to the next challenge.²²

Non è un caso che diverse opere o azioni dell'artista siano state contrastate e addirittura censurate dalle istituzioni museali, gallerie e fiere che le ospitavano, anche fuori dalle mura del museo, come nel caso dell'opera pubblica *Stazione* progettata per la mostra collettiva *Palestine c/o Venice*, curata da Salwa Mikdadi, nell'ambito della Biennale di Venezia del 2009, dove l'artista, nel 2007, aveva ricevuto il leone d'oro per il suo film, *Material for a film*, dedicato al poeta e traduttore palestinese Wael Zuaiter (vissuto e assassinato a Roma da alcuni agenti del Mossad, nel 1972). *Stazione* prevedeva un intervento sui vaporetti della linea 1, lungo il Canal Grande, consistente nell'accostamento, alle scritte in italiano, della traduzione in arabo dei nomi di ciascuna fermata, creando una via di trasporto bilingue attraverso la città, evocando l'eredità culturale che Venezia condivide con il mondo arabo.²³ Ma, oltre le voci e la storia silenziate, ai margini dell'appartenenza e del riconoscimento istituzionali, Jacir articola la sua estetica e il suo agire artistico, lungo i confini assediati e diasporici della "collocazione impossibile"²⁴ palestinese. Esempi precedenti a *Stazione*, e similmente oggetto di controversie, sono le due azioni partecipative, probabilmente più note dell'artista, *Memorial to 418 Palestinian Villages Which Were Destroyed, Depopulated and Occupied*

²² Doris Bittar, "Crossing Boundaries", *Canvas*, marzo-aprile 2009, p. 149.

²³ Si veda l'intervista a Jacir di Nato Thompson, "Interrogating Public Space", *Creative Time*, febbraio 2010 < <http://creativetime.org/programs/archive/2010/publicspace/interrogating/2010/09/emily-jacir-july-2009/> > (09/2015).

²⁴ T.J. Demos, *Desire in Diaspora. Emily Jacir*, *Art Journal*, 62, 4, 2003, p. 68.

by *Israel in 1948*, del 2001, e *Where We Come From?*, del 2003. La prima consiste nella costruzione di un memoriale dedicato alla storia della cancellazione del popolo palestinese e alla sottrazione della loro terra come effetto diretto della nascita dello stato d'Israele. Contravvenendo alla classica immagine del monumento celebrativo in cemento eretto nelle piazze principali delle città, a cui spesso si associa quella del memoriale, Jacir affida il suo desiderio di memorializzazione ad una tenda per rifugiati, simile a quella utilizzata dalle Nazioni Unite nell'allestimento dei campi, e ad una pratica collettiva e intima di rimembranza della memoria. L'artista, infatti, invita gli abitanti del quartiere nel suo studio di Manhattan per cucire i nomi imbastiti sulla tenda dei 418 villaggi distrutti nell'occupazione fondativa dello stato d'Israele. L'azione è durata tre mesi e ha coinvolto più di centoquaranta persone, tra le quali giornalisti, attivisti, manager del posto, molti palestinesi che hanno riconosciuto il nome dei loro villaggi, e qualche israeliano che viveva su ciò che ne era rimasto. L'azione di Jacir, oltre a coinvolgere i partecipanti attivi, ha coinvolto anche e soprattutto quelli invisibili dei 780 mila rifugiati dispersi per i continenti, che l'invasione israeliana ha prodotto. Una popolazione, quest'ultima, moltiplicata negli anni fino a raggiungere oltre i quattro milioni attuali, testimoni di una biografia delle rovine, ancora in divenire, e ancora da narrare, come il lavoro di cucitura e ricordo dei nomi sulla tenda, che Jacir sceglie di lasciare emblematicamente incompiuto.²⁵

L'altro progetto partecipativo indicato sopra, *Where We Come From?*, consiste in una vera e propria azione condivisa tra l'artista e le persone coinvolte, ed è basata su ciò che al popolo palestinese sotto occupazione viene quotidianamente impedito, ma che è invece garantito all'artista dal suo passaporto statunitense: la possibilità di movimento libero, da un paese all'altro e all'interno della propria terra d'origine. Jacir, richiamandosi alla domanda che solitamente viene posta alle frontiere, "qualcuno ti ha dato qualcosa da portare?", e alla sua esperienza di continui spostamenti da e per la Palestina, decide di interrogare personalmente il desiderio di alcuni palestinesi della diaspora e diseredati, affidandone la realizzazione alla sua possibilità di attraversare liberamente le frontiere. Oltre le restrizioni sul movimento dei palestinesi, imposte da Israele, l'artista attraversa i confini blindati dei territori occupati portando con sé trenta desideri da compiere e fotografandone la realizzazione. Nell'installazione prodotta da

²⁵ Edward Said et al., *Emily Jacir. Belongings. Works: 1998-2003*, Folio, 2004.

questa azione, Jacir mostra le fotografie con accanto le didascalie che riportano il desiderio a cui le immagini si riferiscono, che vanno dal portare i fiori sulla tomba di una madre, giocare con il primo bambino incontrato per strada, andare sulle rovine della casa forzatamente abbandonata, recarsi in un ristorante per mangiare il piatto preferito, e così via. Attraverso una continua transizione tra le parole e le immagini, emerge la “banalità dell’esilio”.²⁶ L’installazione *Where We Come From?*, documenta un archivio dei desideri in cui è iscritto il paradosso e la disumanità della loro im-possibilità, il fatto cioè di essere al contempo compiuti e impediti, realizzati e negati.

L’idea di uno sconfinamento legato a una de-museificazione della memoria culturale sono, invece, alla base dell’opera *ex libris* (2012), un’installazione fotografica presentata in occasione della rassegna Documenta 13, attraverso la quale l’artista ha creato una sorta di museo personale ricavato da resti letterari palestinesi, intrecciando e interrogando la storia, la memoria e l’appartenenza. Nella sua opera Jacir mostra immagini tratte da più di trenta mila libri provenienti da case, biblioteche, istituzioni palestinesi saccheggiate da Israele nel 1948, e conservate e catalogate nella biblioteca nazionale ebraica di Gerusalemme Ovest come A.P. (Abandoned Property). L’artista, nel corso di diverse visite alla biblioteca, ha fotografato i volumi, mostrandone le pagine interne, nell’installazione, in cui la scrittura araba compare sia battuta a macchina che a mano, talvolta chiaramente leggibile, oppure disturbata da sbiadimenti e sovrapposizioni di altre scritture, e a malapena distinguibile. Spesso compaiono parole inglesi mescolate a quelle arabe. A Kassel, la regione che ospita Documenta, l’artista recupera, quindi, il registro di tracce e frammenti ritrovati nella biblioteca ebraica, e lo restituisce ad un nuovo spazio, non solo quello museale dell’installazione ma anche quello esterno al museo. Jacir, infatti, traduce in tedesco e inglese alcune iscrizioni a mano lasciate dai precedenti proprietari, e le espone in spazi pubblici, sotto forma di cartelloni pubblicitari, intessendo così un dialogo tra interno ed esterno, tra vicino e lontano, tra la storia, i luoghi e le istituzioni. *Ex libris* è ospitata nell’area antistante il Fridericiarum Museum, lo Zwehrenturm, in cui furono conservati dei preziosi manoscritti, sopravvissuti ai bombardamenti americani del 1941, durante i quali molti altri volumi custoditi dal museo furono distrutti. Jacir richiama nella sua opera anche il periodo postbellico dell’occupazione americana

²⁶ Demos, *Desire in Diaspora*, cit., p. 70.

della regione, durante il quale fu intrapreso un grande processo di restituzione da parte dell'Archivio Offenbach, che conservava dei manoscritti, frutto dei saccheggi nazisti.

Intrecciando esperienze di assedio e distruzione passate e presenti (perpetuate da Israele e Stati Uniti), e attraversando i confini di differenti storie e geografie (quelle del Nord-America, dell'Europa centrale e del Medio Oriente), l'artista sembra riattualizzare il processo di restituzione, conferendogli non un significato riconciliatorio, pacificante, compensatorio, bensì dirompente, provocatorio, che interroga l'idea stessa di proprietà. I libri palestinesi una volta brutalmente appropriati sono ora consegnati a una visione e uno spazio pubblici, attraverso un gesto creativo che li ha resi 'incontenibili', inappropriabili.

Così, direttamente ispirata *a ex libris*, Jacir produce un'altra opera pubblica, *AP 3852*, un murale sul lato di un edificio di New York, che riproduce una frase, sia in lingua originale, l'arabo, che nella traduzione inglese, la lingua principale della città, tratta dal libro catalogato appunto come 'AP 3852'. L'appropriazione israeliana dei testi palestinesi, similmente a quella della terra, delle case, delle vite, corrisponde a un'appropriazione dell'appartenenza palestinese e, quindi, della necessaria cancellazione della memoria e della storia legate a essa. È così che un libro sottratto viene opportunisticamente trasformato in 'proprietà abbandonata' e brutalmente archiviato come oggetto anonimo, il cui unico contrassegno consiste in una cifra di quattro numeri indicante la sua posizione logistica, spazzando via la costellazione privata di storie, persone, luoghi, legami, che lo ha tenuto in vita. Ribaltando il paradigma coloniale della negazione e della sottrazione, che governa la necropolitica sionista, l'operazione di Jacir conferisce una dimensione pubblica, aperta, amplificata, alla memoria negata, trasformando quella 'proprietà abbandonata' in un privato riappropriato, libero e inviolato. Nel murale newyorkese, di circa sette metri per nove, campeggia la verità rivendicata in due lingue, l'arabo e l'inglese, che recita: "questo libro appartiene al suo possessore, Fathallah Saad. Lo ha comprato con i suoi soldi, all'inizio di marzo, nel 1892".²⁷

Ciò che l'arte produce in queste installazioni pubbliche non è semplicemente il recupero di ciò che è stato perso, ma la trasformazione della perdita in una possibilità di potere alternativo e contrario al potere coloniale di appropriazione e possesso,

²⁷ Per visualizzare l'opera, si rimanda al sito: <<http://www.alexanderandbonin.com/artist/emily-jacir>> (09/2015).

verso una differente pratica del ricordare, capace di attivare la memoria come differenza e l'eredità materiale e culturale come una questione aperta, evocando l'impegnativo interrogativo posto da Stuart Hall che invita a re-immaginare i confini della proprietà nazionale.²⁸ Il desiderio di riconoscimento, restituzione ed emancipazione che sembra pervadere l'estetica di Jacir assume la sfera personale e il posizionamento biografico, come strumento critico, intrecciando e simultaneamente interrogando il pubblico e l'intimo, il personale e il collettivo, la distanza e la prossimità, il privato e la proprietà.

Errori e riparazioni: le riappropriazioni di Kader Attia e Walid Raad

Un'estetica che indaga questioni riguardanti il patrimonio materiale e storico, e la proprietà è prodotta anche dall'artista francese di origini algerine Kader Attia, e lavora sul concetto di riappropriazione e riparazione. L'opera *Repair: From Occidental to Extra-Occidental Cultures* (2012), presentata anch'essa a Documenta 13, ci porta direttamente in un archivio scomposto, presentato come una sorta di collezione frammentata e casuale di oggetti provenienti da vari luoghi dell'Africa e dell'Europa, e raccolti e accostati gli uni agli altri in questa installazione, quasi a voler indicare la presenza di un dialogo silenzioso tra loro, di una narrazione segreta che li accomuna.

Fig. 6.7 *Repair: From Occidental to Extra-Occidental Cultures*, 2012, installazione e video, cortesia dell'artista.



²⁸ Hall, "Whose Heritage? Unsettling 'The Heritage', Re-imagining the Nation", cit.

Gli oggetti e le immagini risalgono all'epoca coloniale e al periodo delle due guerre mondiali, e sono stati collezionati da Attia durante quindici anni, prima di essere utilizzati come materia per un'installazione. Il materiale artistico è molto variegato, da sculture tradizionali in legno dal Senegal, a pezzi in marmo di Carrara, da riviste, libri, fotografie, a oggetti di artiglieria della prima Guerra mondiale, alcuni riportano degli evidenti segni di sutura, altri sono stati ricostruiti con pezzi ricuciti di altri oggetti. Nel passaggio dall'archivio privato dell'artista a quello pubblico della rassegna d'arte, questi oggetti riparati e presumibilmente fragili conservano qualcosa di intimo e riservato, di refrattario alla mostra, una sorta di pudore per l'esposizione, o di impresentabilità. Disposti su scaffali di ferro o in teche di legno, tipici strumenti di conservazione ed esposizione, con delle viti e dei grossi chiodi che li fissano alle superfici, gli oggetti sembrano essere trattenuti piuttosto che semplicemente esposti. Parte dell'installazione è anche una proiezione d'immagini di volti che, similmente agli oggetti, portano i segni di interventi riparatori di chirurgia plastica. Si tratta delle cosiddette *gueules cassées*, letteralmente "facce rotte", i veterani della grande Guerra, così denominati a causa di evidenti cicatrici riportate in volto.

Richiamando la mostruosità della guerra e la violenza assurda esercitata da uomini su altri uomini e donne, a questi combattenti mutilati, e nominalmente ridotti alla loro ferita fisica, era concessa poca visibilità sociale e riconoscimento storico. In Francia, per esempio, il governo assegnò loro un ricovero a quaranta chilometri di distanza da Parigi, e spesso essi erano esclusi da eventi pubblici e commemorazioni. Il loro status di sopravvissuti danneggiati per sempre, sfigurati in modo irreparabile e deformante, al punto da evocare una ferita aperta sul passato, probabilmente impediva di essere salutati come eroi della patria.



Fig. 6.8 *Repair*, dettaglio, cortesia dell'artista.

Cosa possono dirci queste sfigurazioni? Forse l'artista espone le immagini e gli oggetti frantumati e ricomposti per innescare una sorta di restituzione alla visibilità? È questo un tentativo di riconciliazione e ricomposizione del mosaico storico attraverso l'esposizione delle sue parti mancanti, rimediando così agli errori del passato? Probabilmente c'è questo nell'opera, ma anche molto altro, specialmente se si considera che il lavoro evoca non tanto un senso di pacificazione quanto un senso di disturbo, problematizzando il tentativo stesso di narrazione storica. Oggetti di bellezza, come le sculture di marmo e legno, sono giustapposti a oggetti di guerra, residui, oggetti rovinati, immagini di corpi deturpati, esteticamente impresentabili, almeno secondo i canoni della bellezza classica occidentale, improntati sull'ideale della perfezione e dell'integrità, puntualmente smentito dalle mostruosità della storia occidentale stessa e messo in discussione dalle contaminazioni di quest'ultima con le culture 'extra-occidentali'. In questa aggregazione di discordanze è iscritto un tentativo di valorizzare la fragilità, tenere aperte le ferite della memoria, in vista di un superamento della disgregazione e dell'oblio totale.

Quello presentato da Attia è un archivio di rovine, "un dead archive" rivitalizzato attraverso la produzione di uno scambio interculturale, innescando un dialogo critico, un contatto diretto e materiale tra colonialismo e postcolonialismo.²⁹ Se c'è possibilità di riparazione essa consiste proprio in questa forma di decomposizione e unione di brandelli di memoria, un processo di ri-membramento, come metodo curativo di ricostituzione storica, senza possibilità di garanzia, e in costante divenire. Il dialogo sotterraneo tra gli oggetti proposti da Attia risulta in un quadro molto complesso non solo delle influenze reciproche tra culture coloniali e postcoloniali, ma anche di una radicale interrogazione storica e identitaria provocata dalla riappropriazione di "immagini incurabili" provenienti dal passato e dall'altrove.³⁰

Gli archivi algerini ed europei li ritroviamo anche in Senegal, attraverso l'ultima installazione di Kader Attia, *Indépendance Tchao* (2014), presentata alla biennale di Dakar. Il lavoro è ispirato all'Hotel d'Indépendance, un edificio abbandonato nel centro di Dakar, ciò che rimane di un progetto nazionalista post-coloniale

²⁹ Kader Attia: <http://www.universes-in-universe.org/eng/nafas/arcles/2013/kader_aa_kw> (04/2015).

³⁰ Tarek Elhaik, "The Incurable Image: Curation and Repetition on a Tricontinental Scene", in Chambers et al., *The Postcolonial Museum*, cit.

apparentemente infranto, che ancora è possibile ammirare (come in un museo), nella sua singolare struttura ad alveare, come reperto archeologico di un sogno nefasto. Attia, attraverso la sua estetica della riappropriazione, propone una riconfigurazione dell'edificio, oramai divenuto memoriale dell'oblio, attualizzando il suo significato storico attraverso la costruzione di un'architettura dell'archivio postcoloniale. L'installazione, infatti, è composta da cassettoni metallici d'archivio che l'artista ha recuperato da un altro edificio abbandonato, stavolta non a Dakar ma ad Algeri. Pratica artistica come pratica di riappropriazione storica, attraverso un'operazione di recupero e riuso, di riciclaggio critico, di demolizione e ricostruzione, smontaggio e collage, deterritorializzazione e riterritorializzazione del patrimonio dimenticato, errori e riparazioni della memoria. L'arte della rigenerazione e contaminazione di Kader Attia non tocca soltanto questioni umane e storiche, ma investe anche le leggi della natura, e riconosce nel processo di riparazione il principio fondamentale di creazione e rigenerazione dell'intero universo:

Repair in the cultural sense of the word can apply to politics, the economy, art, and science, but it is above all on the continuum of extra-cultural activity. What we claim to control, for instance, by gathering information with the intention of reusing it, is purely an imitation of fundamental physical phenomena structuring an order of things that precedes and will succeed us as well.³¹

L'estetica di Attia, sviluppata intorno al concetto della riparazione e appropriazione, può essere associata all'arte dell'errore critico e dell'intervento disturbante del libanese Walid Raad, membro direttivo, come Lara Baladi, dell'archivio Arab Image Foundation e fondatore del collettivo (fittizio) *The Atlas Group*, dedicato alla composizione di un archivio delle guerre in Libano.³² Analogamente agli esempi estetici analizzati fin qui, attraverso le opere di Raad si ha la sensazione di cogliere un invito allo sconfinamento, all'attraversamento in uno spazio (una mappa, un archivio, un atlante, appunto) che potrebbe essere definito come spaesante, o con il termine inglese *tricky*, ingannevole, e al contempo gentile, sottile, toccante, affettivo. Ripensando ai paesaggi di Raad, le prime immagini che vi si associano sono quelle che ritraggono la sua città di origine, Beirut. Si tratta di fotografie scattate dall'artista appena adolescente, nel

³¹ Kader Attia, "The Loop", *e-flux journal*, maggio-agosto 2015.

³² Si veda il sito del progetto: <<http://www.theatlasgroup.org>> (09/2015).

1982, durante l'invasione israeliana della parte ovest della città, con il desiderio di stabilire, attraverso lo strumento fotografico, la prossimità più stretta possibile con gli eventi in corso:

In the summer of 1982, I stood along with others in a parking lot across from my mother's apartment in East Beirut, and watched the Israeli land, air, and sea assault on West Beirut. The PLO along with their Lebanese and Syrian allies retaliated, as best they could. East Beirut welcomed the invasion, or so it seemed, and that much is certain. West Beirut resisted it, or so it seemed, and that much is certain. One day, my mother even accompanied me to the hills around Beirut to photograph the invading Israeli army stationed there. Soldiers rested their bodies and their weapons as they waited for their next orders to attack, retreat or stay put. I was 15 in 1982, and wanted to get as close as possible to the events, or as close as my newly acquired camera and lens permitted me that summer. This past year, I came upon my carefully preserved negatives from that time. I decided to look again.³³

A distanza di venticinque anni, nel 2006, l'artista decide di ritornare a quei negativi, di riguardarli oltre quell'antica illusione di cattura della realtà. Ora, le immagini, della serie fotografica dal titolo, *We decided to let them say, 'we are convinced', twice*, sono ingrandite, mostrando le tracce del tempo sui negativi - delle striature, dei graffi sul paesaggio ferito dalla guerra - e quelle di interventi digitali con applicazioni di blu, verde, rosa. Altre volte, nella stessa serie, le intrusioni di colore sono in forma di punti, di piccoli cerchi, come a camuffare, in realtà evidenziandoli, i segni delle scariche di mitra sugli edifici.

Il paesaggio ritratto che attesta la memoria del trauma, ora si ritrae, si sottrae a un'identificazione precisa; che cos'è questo gioco formale di colori, questo *digital ghosting* irriverente sul ricordo di una ferita? Come si spiega? La questione ha a che vedere con il tocco e la ritrazione come effetto immediato di difesa dal dolore, un concetto proveniente dal pensiero dell'artista e scrittore Jalal Toufic, che ha profondamente ispirato il lavoro di Raad dedicato alle prolungate guerre in Libano. Toufic propone il concetto della "ritrazione - *withdrawal* - della tradizione dopo un disastro", ovvero di come il disastro possa intaccare la tradizione.³⁴ Le opere d'arte, in particolare, subiscono un effetto di ritrazione, nel senso che cominciano a essere percepite come danneggiate, distrutte,

³³ <<http://www.we-find-wildness.com/2011/11/the-atlas-group/>> (09/2015).

³⁴ Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*, Forthcoming Books, Berkley, 2009.

indisponibili alla visione. La ferita materiale sopravvive in modo immateriale. Raad, infatti, dichiara:

[C]on the Atlas Group, ho visto e ho imparato come le guerre in Libano degli ultimi 40 anni abbiano toccato gli abitanti di questa nazione, sia fisicamente che psicologicamente, le città libanesi, i loro quartieri, i loro edifici, le loro strade. Ma quello che non avevo considerato prima è come le guerre possano toccare anche i colori, le linee, le strutture e le forme. Quando queste percepiscono il pericolo imminente, adottano delle strategie di difesa: si mettono al riparo, cadono in letargo, si camuffano e si mimetizzano.³⁵

Il camuffamento o la ritrazione, dunque, sono qui da intendersi come risposta al pericolo della scomparsa, o come effetto della scomparsa della realtà stessa, in seguito a un disastro. Il paesaggio viene intaccato, si amplifica, si rimpicciolisce, si deforma - subisce un 'effetto-Alice' (per ricordare ancora una volta l'espressione di Deleuze nel suo testo, *Logica del senso*), supera i confini del riconoscibile, confonde la memoria, quella personale e quella storica, mette in discussione la realtà.

Per esempio, nel progetto dedicato alla storia dell'arte nel mondo arabo, *Scratching On Things I Could Disavow*, i nomi degli artisti libanesi (che Raad dichiara di aver ricevuto telepaticamente dagli artisti del futuro!) compaiono come linee bianche su muri rotti, e talvolta, a causa di disturbi nei segnali telepatici, i nomi sono scritti male, come solo chi conosce l'arabo può intuire, ma probabilmente l'errore passerebbe inosservato, se non fosse evidenziato con spruzzi di colore, perché, sostiene ancora Raad, gli artisti del futuro hanno bisogno del colore. L'uso del colore come quello delle deformazioni, dello straniamento, assume il valore di una pratica politica e culturale, oltre che di una tecnica estetica.

Come accade con gli oggetti danneggiati e le immagini deturpate di Kader Attia, anche qui, la costante evocazione del conflitto, della violenza bellica e coloniale (legati, in questo caso, al Libano) marcano un'interruzione nel godimento di una bellezza estetica ideale e museificata, preservata ed esposta in uno spazio ben curato, anestetizzato, apparentemente immune dalle contingenze storiche e dai conflitti della contemporaneità. Raad richiama l'importanza di considerare la memoria come un paesaggio interiore inestricabilmente intrecciato a un complesso

³⁵ Walid Raad: <<http://www.scratchingonthings.com>> (06/2015). Traduzione dell'autrice.

paesaggio esteriore, con le sue declinazioni sociali, culturali, geografiche, storiche, economiche. La memoria è un paesaggio ibrido, conflittuale, critico. Walid Raad ci invita a una negoziazione critica con il 'patrimonio difficile', per citare il testo di Sharon Macdonald,³⁶ inscritto nella memoria culturale, e soprattutto con i danni irreparabili, con gli aspetti irrimediabili di ogni conflitto, quelli che spesso sono taciuti nelle versioni ufficiali della Storia. Potrebbe essere accolta come una sfida, quindi, questa estetica dello sconfinamento, della trasposizione deformante e della riappropriazione storica che emerge dall'atlante inventato da Raad, negli interstizi tra realtà e finzione, documento storico e invenzione, rappresentazione e repressione, mettendo il mito dell'autenticità e le narrazioni storiche lineari e univoche a confronto con i propri limiti. L'opera *Missing the Lebanese War* (1999), dove *missing* sta sia per desiderio che mancanza, è un esempio emblematico che evoca il circolo vizioso in cui il desiderio della narrazione documentaristica è pari all'impossibilità della sua realizzazione.

A essere intaccato qui, in ultima istanza, è l'archivio, il museo, e il suo potere di enunciazione e conservazione, e insieme di esclusione e oblio, molto spesso legato direttamente o indirettamente alle dinamiche del potere politico e del potere economico e di mercato, come per esempio ci mostra Raad in riferimento all'interesse per l'arte e la costruzione di nuovi musei da parte degli sceicchi nel Golfo Persico. D'altronde, come osserva l'artista: "chi ha fondato il Metropolitan Museum of Art dopotutto, non sono stati dei baroni ladri? Non sono stati forse degli sceicchi americani a fondare il Met più di 100 anni fa, spostando il cosiddetto centro dell'arte moderna da Parigi a New York?".³⁷

L'intenzione qui non è tanto richiamare l'attenzione sulle seppur interessantissime connivenze tra il potere politico, le esigenze di mercato, la disponibilità finanziaria e i musei d'arte contemporanea, con la loro costellazione di direttori, curatori, galleristi, collezionisti e critici influenti, quanto su come l'arte, e in particolare quella che si potrebbe definire arte postcoloniale, possa agire criticamente dall'interno di questo sistema come elemento destabilizzante, inospitale, creando un corto circuito, una minaccia costante di sabotaggio, o se vogliamo metterla

³⁶ Sharon Mac Donald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London & New York, 2009.

³⁷ Walid Raad: <<http://www.scratchingonthings.com>> (06/2015). Traduzione dell'autrice.

nei termini di Derrida, un “supplemento ostile” che squarcia la cornice, aprendosi alla differenza e alla radicale, impegnativa interrogazione che porta con sé.³⁸ Questo squarcio, per esempio, non riguarda solo il museo d’arte contemporanea e il ‘sistema arte’, ma anche i tradizionali confini che separano il museo d’arte, il museo storico ed etnografico, il museo di storia naturale persino e quello di scienza, i saperi che essi producono e legittimano, e soprattutto l’impianto umanistico e nazionalista occidentale su cui si fondano. È qui che si apre la possibilità di una storia e di una memoria alternativa, a partire dagli archivi alterati in cui le estetiche postcoloniali ci invitano a entrare, e a fare i conti con il nostro passato e con il nostro presente.

³⁸ Jacques, Derrida, *La verità in pittura*, Feltrinelli, Milano, 1981 [1978].



Prodotto da

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Dicembre 2015

Celeste Ianniciello, dottoressa di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del mondo anglofono e membro del Centro di Studi Postcoloniali e di Genere presso l'Università di Napoli "L'Orientale" (Dipartimento di Scienze Umane e Sociali). La sua ricerca è incentrata sull'arte contemporanea legata a esperienze di migrazione nell'area mediterranea, intesa come arte dello s/confinamento culturale, geografico, storico, ecologico, di genere, epistemologico, analizzata attraverso la teoria e la critica degli studi culturali, postcoloniali e femministi. Tra le ultime pubblicazioni, la coedizione di *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History* (2014).

Michaela Quadraro ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del mondo anglofono presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale", dove è assegnista di ricerca e membro del Centro di Studi Postcoloniali e di Genere. Svolge attività di ricerca nel campo dell'arte contemporanea e del cinema, attraverso l'approccio critico degli studi culturali e postcoloniali, della cultura visuale e dei nuovi media. Tra le sue pubblicazioni, *L'arte digitale postcoloniale. Uno studio sull'opera di Isaac Julien e Trinh T. Minh-ha* (2012) e la coedizione di *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History* (2014).

ISBN 978-88-6719-100-0

