



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e delle attività  
culturali

Tesi di Laurea Magistrale

# **L'arte di Simone Leigh alla Biennale di Venezia**

Per una decolonizzazione del Padiglione USA

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Federica Maria Giovanna Timeto

**Laureanda**

Matricola 887996

Marta Mucelli

**Anno Accademico**

2023 / 2024

## **INDICE**

### **Introduzione**

#### **CAPITOLO 1: La trasformazione del padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia**

- 1.1 Appunti per una storia degli ultimi cinquant'anni
- 1.2 La critica istituzionale come strategia artistica di rinnovamento
- 1.3 Il corpo al centro del padiglione

#### **CAPITOLO 2: Simone Leigh: la prima artista afroamericana a rappresentare gli Stati Uniti d'America**

- 2.1 La scelta postcoloniale di Simone Leigh
- 2.2 *Façade*: il restyling del padiglione come contestazione dell'establishment
- 2.3 *Sovereignty*: una mostra per riappropriarsi e sovvertire gli stereotipi coloniali
- 2.4 Il padiglione come luogo di resistenza: affinità con il concetto di "opposizione" di bell hooks
- 2.5 Per una "etica collaborativa": il convegno *Loophole of Retreat: Venice* come continuazione della mostra *Sovereignty*

#### **CAPITOLO 3: Dalla High Line di New York alla Biennale di Venezia**

- 3.1 *Brick House*: una scultura monumentale che si fa architettura
- 3.2 Un confronto con le opere di Belkis Ayón Manso e Precious Okoyomon

### **Conclusioni**

### **Elenco delle immagini**

### **Bibliografia**

### **Sitografia**

## INTRODUZIONE

Questo lavoro si propone di contestualizzare e analizzare le opere che l'artista statunitense afroamericana Simone Leigh ha creato per la 59° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 2022: in particolare, la partecipazione nazionale nel padiglione USA nei Giardini della Biennale e i lavori collocati negli spazi dell'Arsenale di Venezia, per la Mostra Internazionale de *Il Latte dei Sogni* curata da Cecilia Alemani, curatrice della 59° Biennale d'Arte. L'artista ha presentato undici opere nel padiglione, tra cui opere architettoniche, sculture e videoinstallazioni, oltre a due sculture all'Arsenale. Leigh, inoltre, si è fatta promotrice, con il supporto delle curatrici Tina Camp, Rashida Bumbray e Saidyia Hartman, della conferenza *Loophole of Retreat: Venice*, tenutasi dal 7 al 9 ottobre 2022 alla Fondazione Cini, nell'Isola di San Giorgio Maggiore.

Nel primo capitolo si ripercorre la storia del padiglione USA per comprendere i punti di svolta nelle mostre che si sono svolte al suo interno, con un particolare focus sugli ultimi cinquant'anni. Il padiglione, che si presenta come una struttura neoclassica, è stato lo specchio dei mutamenti che hanno interessato il mondo dell'arte statunitense. Si sono scelte due aree tematiche di pratica artistica tra le più importanti. La prima è la critica istituzionale, con le mostre della prima artista ad occupare il padiglione Jenny Holzer nel 1990, di Fred Wilson nel 2003 e di Mark Bradford nel 2017. La seconda è la rappresentazione centrale del corpo, con le partecipazioni di Louise Bourgeois nel 1993 e Robert Colescott nel 1997, primo artista afroamericano ad avere un solo show nel padiglione USA. Simone Leigh si pone sulla strada tracciata da questi artisti ed è la prima donna afroamericana ad aver avuto una mostra personale nel padiglione.

Nel secondo capitolo, dopo una breve descrizione della vita, della carriera e della pratica scultorea dell'artista, si analizza la mostra *Sovereignty* in tutte le sue parti, considerando anche il richiamo all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, che l'artista stessa ha citato per la realizzazione delle sue opere. Si analizza lo studio che Leigh pone dietro ogni sua opera e il legame con la critica del passato e delle architetture coloniali statunitensi. Ogni opera di Leigh è intrisa della stessa soggettività nera dell'artista, che lega strettamente le sue opere con la tradizione teorica del femminismo nero, nato negli anni '60 negli USA.

In questa tesi si sono collegate le opere dell'artista con il pensiero della scrittrice ed attivista afroamericana bell hooks, principalmente riguardo ai temi di sguardo opposizionale e luogo di resistenza, analizzando anche la conferenza *Loophole of Retreat: Venice* tenutasi ad ottobre 2022 come conclusione del lavoro svolto da Leigh nel padiglione USA. Il concetto di *loophole of retreat* deriva da un'espressione della scrittrice Harriet Ann Jacobs. Quest'ultima, nel 1861, pubblicò la sua autobiografia *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by herself* dove narrava dei soprusi che aveva dovuto subire dal suo padrone, oltre che del suo spazio di resistenza e della sua fuga. Si è scelto di analizzare l'intervento della scrittrice e curatrice Sandra Jackson-Dumont durante la seconda giornata del simposio *Loophole of Retreat: Venice*, dove la scrittrice ha condiviso una riflessione sul tema dello spazio di resistenza.

Nel terzo e ultimo capitolo, il focus si sposta sulle opere che Simone Leigh ha realizzato per *Il Latte dei Sogni* all'Arsenale di Venezia. La curatrice Cecilia Alemani, che aveva già commissionato la scultura *Brick House* nel 2019 per l'High Line di New York City, ha deciso di aprire la mostra all'Arsenale con la stessa scultura architettonica *Brick House*, che ha vinto il Leone d'oro nel 2022. Si discutono le differenze di interpretazione che la scultura aveva nei due differenti contesti. Inoltre, si pongono in dialogo l'intervento di Leigh alle Corderie con le collografie su carta spessa dell'artista cubana Belkis Ayón Manso e con l'opera *site-specific To See The Earth Before the End of the World* dell'artista inglese Precious Okoyomon, che ha chiuso il percorso della sezione del *Latte dei Sogni* all'Arsenale. Come ultima cosa, è stata analizzata la scultura in bronzo *Cupboard* che riprende temi cari per l'arte e lo studio di Leigh.

Nonostante la parzialità dello sguardo di questa tesi, rispetto a quello dell'audience scelto dall'artista, cioè la collettività delle donne nere, l'obiettivo è quello di dimostrare l'unicità e la centralità del lavoro di Simone Leigh nel panorama della Biennale d'Arte di Venezia e nel campo dell'arte contemporanea mondiale. I temi trattati da Leigh sono tra i più importanti temi universali: la decolonizzazione, il femminismo, la soggettività nera e lo sguardo critico. L'artista dà il suo contributo a tali temi, unendo le sue radici giamaicane con il suo presente di donna nera statunitense. Lo fa attraverso la pratica scultorea, per lei fondamentale

performativa, lo studio teorico e filosofico dei temi e dei richiami che emergono dalle sue opere e il suo impegno attivo nel migliorare la sua comunità.

## CAPITOLO 1: La trasformazione del padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia

### 1.1 Appunti per una storia degli ultimi cinquant'anni

L'Istituzione Biennale si prefigurò già dal suo avvio, nel 1895, come un'esibizione internazionale che, nascendo in una città crocevia di flussi commerciali, dovesse, come citato da Enzo di Martino, “avere il duplice scopo di ‘ giovare al decoro ed all'incremento dell'arte e di creare un mercato artistico dal quale la città potesse ricavare anche un non lieve vantaggio ”<sup>1</sup>. 150 artisti italiani, 150 artisti stranieri e 50 artisti ammessi da una giuria di accettazione avrebbero presentato al mondo le novità dell'arte contemporanea, integrandole con il palcoscenico veneziano, in un'esposizione che si sarebbe tenuta nel 1895 a celebrare le nozze d'argento dei Sovrani d'Italia. Scrisse per quell'occasione il sindaco di Venezia Riccardo Selvatico:

Venezia [...] si è assunta questa iniziativa con il duplice proposito d'affermare la sua fede nelle energie morali della Nazione e di raccogliere attorno ad un grande concetto d'Arte le più nobili attività dello spirito moderno, senza distinzione di patria. Essa [...] invoca pertanto il favore della stampa ed il consenso degli artisti<sup>2</sup>.

Furono tre i personaggi a cui è veramente dovuta l'organizzazione della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, come si chiamava allora la Biennale: il sindaco Selvatico, già citato, il filosofo Giovanni Bordiga e quello che sarà il Segretario generale delle prime undici edizioni, Antonio Fradeletto. L'esposizione fu un successo, con 224.327 visitatori, 285 artisti e 516 opere, di cui 186 vendute, cosa che fece chiudere la manifestazione in attivo finanziario per il Comune. I Giardini di Castello furono scelti come luogo per costruire i padiglioni: il primo di essi fu denominato in principio *Pro Arte* e successivamente, nel 1932, *Italia*. Infatti, già l'editto napoleonico del 1807 proclamava che “[...] per provvedere ai bisogni della Nostra buona città di Venezia [...] nell'isola circoscritta dal rivo di San Giuseppe e dalla Laguna, compresa la cosiddetta Motta di Santo Antonio, si formerà una passeggiata pubblica con viali e giardino”<sup>3</sup>. I Giardini di Castello, quindi, erano

---

<sup>1</sup> E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino, Papiro Art, 2013, p. 14

<sup>2</sup> *Ivi* p. 15

<sup>3</sup> M. Mulazzani, *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa Architettura, Milano, 2017, p. 8

già familiari ai veneziani come luogo di svago e divennero palcoscenico della nuova manifestazione: vennero abbattuti degli edifici già presenti per far posto al padiglione e ai servizi necessari. Nel 1930 venne utilizzata anche all'isola di Sant'Elena, vista la necessaria esigenza di spazio per le nuove partecipazioni.

Nel grande padiglione centrale erano raccolte tutte le partecipazioni nazionali ed internazionali fino a che la Biennale, riscontrato il successo di tutte le sue edizioni, cominciò ad incoraggiare gli Stati stranieri partecipanti a costruire nei Giardini il proprio personale padiglione. Questa scelta ebbe anche una motivazione economica: il Comune di Venezia cedeva sì il terreno al Paese, ma le spese di edificazione e di manutenzione erano a carico del Paese stesso, così come l'allestimento delle mostre. In questo modo la Biennale venne finanziata anche dagli Stati partecipanti, soprattutto a partire dal 1970 ossia da quando non fu più attivamente coinvolta nella vendita di opere d'arte. Il primo padiglione ad essere costruito fu quello del Belgio nel 1907, seguito da quello ungherese nel 1910 e nei decenni successivi da tutti gli altri.

Gli Stati Uniti partecipavano da decenni all'esposizione quando il loro padiglione venne inaugurato nel 1930. Il padiglione nacque dall'intesa tra Antonio Maraini, segretario della Biennale in quel periodo, e Walter Clark, presidente dell'associazione di artisti Grand Central Art Galleries, che finanziò la costruzione dell'edificio. Vennero incaricati di costruire l'edificio i due architetti Chester Holmes Aldrich e William Adams Delano, il cui studio era famoso per la costruzione di numerose ville per i membri di spicco della società americana. Il padiglione riprese lo stile neoclassico coloniale delle ville settecentesche americane: venne descritto nella Gazzetta di Venezia del 24 agosto 1929 come di “[...] stile classicheggiante, dall'ornamentazione sobria e snella, con effetti di colore ottenuti dall'alternarsi di mattoni e pietre<sup>4</sup>”. L'edificio forma una “C” intorno agli alberi preesistenti; ha davanti un sobrio porticato dorico e al suo interno quattro sale espositive di uguale dimensione - 10 x 6.6 metri - e una rotonda di ingresso sormontata da una cupola ribassata. Mulazzani cita il *The Venice Biennale 1895-1968* di Lawrence Alloway per descriverne lo stile: “halfway between Monticello and Howard Johnson”<sup>5</sup>. In totale l'edificio costò \$ 20,000 e fu l'unico padiglione privato all'interno dei Giardini, dopo l'acquisto del padiglione del

---

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> *Ibidem*

Regno Unito da parte del governo inglese nel 1932. Tutte i tentativi di vendere il padiglione statunitense al governo USA fallirono. Del padiglione si appropriò la Marina Militare Italiana durante la Seconda Guerra Mondiale; dopo la guerra tornò al Grand Central Galleries che lo vendette al Museum of Modern Art di New York nel 1954 per \$ 25,000. Fu infine ceduto nel 1986 alla Solomon R. Guggenheim Foundation.

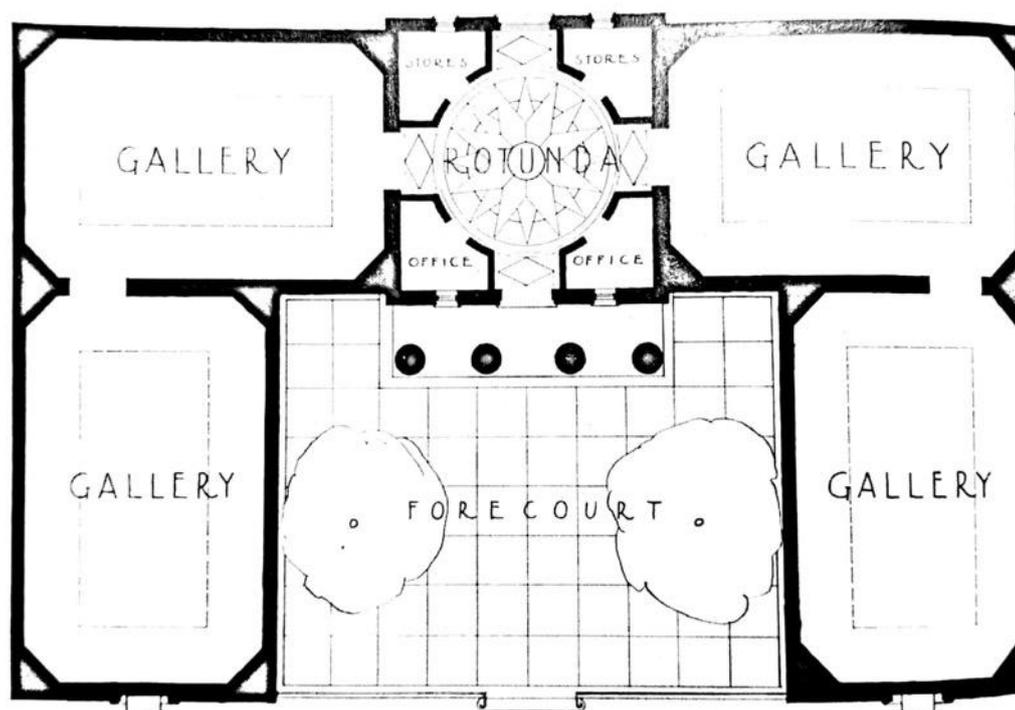


Fig.1

Durante la Seconda guerra mondiale i padiglioni ospitarono tutti gli impianti cinematografici della Cines e dell'Istituto Nazionale Luce provenienti da Roma e divennero teatri da pola e sale tecniche per il montaggio e il doppiaggio dei lungometraggi.

Dopo la fine della guerra, la prima Biennale vide il restauro dei padiglioni nei Giardini e la costituzione di una Commissione per la Arti Figurative, sotto la gestione del Segretario generale Rodolfo Pallucchini. Nonostante si registrarono solo quattordici partecipazioni internazionali, la ventiquattresima Biennale fu un successo, con personali di artisti mai presentati alla Biennale stessa – come Picasso o gli artisti tedeschi dell'arte “degenerata” – e una “sorta di ricognizione storica di ciò che la

Biennale non aveva mai mostrato negli anni tra le due guerre”<sup>6</sup>. Gli Stati Uniti decisero di partecipare in maniera “democratica”: settantanove artisti vennero illustrati mediante un solo dipinto nel modo “more comprehensive than ever before”<sup>7</sup> per citare il *Saturday Review of Literature* del 7 agosto 1948. Con il ritardo di qualche giorno dell’arrivo della collezione statunitense, fu Peggy Guggenheim a rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale. Guggenheim incontrò nel 1946 Giuseppe Santomaso e Emilio Vedova e venne invitata da Pallucchini ad esporre la sua ricca collezione per la prima volta in Italia. La collezione fu collocata nel padiglione greco, per quell’edizione vuoto a causa della partecipazione della Grecia alla guerra, e durante la festa di apertura rappresentò l’arte statunitense. Fu grazie a lei che artisti del calibro di Jackson Pollock e Marx Ernst furono esposti per la prima volta a Venezia. Durante questa occasione Peggy Guggenheim si innamorò definitivamente della città e decise di trascorrere lì la sua vita, stabilendosi nel 1949 a Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande fino alla sua morte nel 1979.

Altro punto di svolta della rappresentanza USA alla Biennale fu l’arrivo “rumoroso” della Pop Art nel 1964. La stampa parlò addirittura di “[...] prepotenza del mercato americano dell’arte nel mondo”<sup>8</sup>, visto che l’intervento americano si espanse anche oltre i Giardini, con un’esposizione aggiuntiva di artisti Pop nell’ex consolato degli Stati Uniti nell’isola di San Giorgio. Inoltre, il Gran Premio fu consegnato a Robert Rauschenberg, che esponeva solo quattro dipinti nel padiglione, mentre le altre opere erano collocati nella mostra collaterale a nell’isola di San Giorgio Maggiore.

Più tardi, la rivoluzione del 1968 investì anche la Biennale e gli studenti nei loro volantini la additarono come “[...] strumento della borghesia per codificare una politica di razzismo e di sottosviluppo culturale attraverso la mercificazione delle idee”<sup>9</sup>. Ci furono scontri prima dell’apertura nei Giardini e in Piazza San Marco e molti artisti aderirono alle proteste voltando o coprendo i loro quadri. Vennero aboliti i Gran Premi ed eliminato l’Ufficio vendite, per ripudiare l’idea di una Biennale mercificata. Il Padiglione statunitense affrontò gli stessi problemi della precedente edizione: il Los Angeles County Museum of Art rispose tardi con il suo progetto all’invito della

---

<sup>6</sup> E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895 – 2013*, p. 44

<sup>7</sup> P. Rylands e E. Di Martino, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895 – 1991*, Wyldbore & Wolfersten Ltd, Richmond, Virginia, 1993, p. 90

<sup>8</sup> E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895 – 2013*, cit. p. 63

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 66

National Collection of Fine Arts e si optò per la curatela di Norman Geske, direttore della University Art Galleries. Geske curò la mostra *The Figurative Tradition in Recent American Art* con l'idea di riproporre la collezione in diversi musei statunitensi dopo la chiusura della Biennale, proposta che divenne archetipica per le edizioni future. La ripresa del figurativismo, nonostante negli USA ci fossero ben altre correnti, venne difesa dalle critiche da Geske che affermò nell'edizione del 1° luglio del 1968 del Newsweek che “People have seen nothing but abstract and think that all figurative art is dead. Since they last saw figurative art it has changed. We've never had this before in America”<sup>10</sup>.

Tuttavia, la Biennale non spiccò tanto per i padiglioni o per le esibizioni dei singoli artisti ma per la volontà di redigere un nuovo statuto per l'istituzione. Il nuovo testo venne approvato dal Parlamento italiano nel luglio del 1973 e sancì la riforma istituzionale più importante della Biennale dalla sua fondazione: Carlo Ripa di Meana venne eletto presidente, Floris Ammannati segretario generale e i direttori di settore vennero ridotti a tre. La politica caratterizzò le edizioni degli anni '70: l'edizione del 1974 venne interamente dedicata al Cile, mentre nel 1977 ci fu la cosiddetta *Biennale del dissenso*, in cui furono presentati quegli artisti sovietici non accettati del regime.

La Biennale Arte del 1972 fu la prima ad avere un tema, scelta che rimase anche negli anni successivi: *Opera e comportamento* voleva mostrare “la nuova tendenza della ricerca affidata non più soltanto all'opera ma all'espressività del comportamento”<sup>11</sup>, anche se non molti invitati stranieri seguirono la direttiva. Nonostante molte critiche non furono particolarmente positive, come la recensione di Jan van der Marck sul giornale *Art in America* del Novembre – Dicembre 1972, per gli Stati Uniti fu un importantissimo passo avanti: per la prima volta un artista afroamericano, Sam Gilliam, partecipò con tre sue opere come rappresentate della nazione in una esibizione collettiva insieme a Diane Arbus, Jim Nutt, Ron Davis, Keith Sonnier e Richard Estes. I tre *suspended paintings* di Gilliam erano appesi alle pareti interne della struttura, quasi avvolgendo i visitatori, ed erano pensati in contrapposizione con quelli di Ron Davis, quattro opere dalle linee taglienti che evocavano “illusionistic abstractions”<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> P. Rylands e E. Di Martino, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895 – 1991*, cit., p. 165

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 68

<sup>12</sup> W. Hopps, *USA: XXXVI. International biennial exhibition of art*, cat. (Venezia, 36<sup>th</sup> Venice Biennale 1972 / United States Pavilion / June 11<sup>th</sup> – October 1<sup>st</sup>, 1972), a cura di W. Hopps, 1972, p. 3

Inoltre, gli statunitensi erano massicciamente presenti quell'anno nella mostra collaterale *Grafica d'oggi*, prima volta che la grafica approdava sul palco della Biennale. Il 1968 aveva lasciato un'impronta indelebile sulla Biennale e sulla partecipazione statunitense. La stessa struttura del padiglione era mutata: all'inizio del decennio un muro esterno dell'edificio era stato abbattuto e rimpiazzato da una finestra per permettere ai visitatori esterni di vedere il laboratorio artistico che si era deciso di allestire all'interno.

Gli anni '80 portarono però un ritorno alla stabilità, con le partecipazioni nazionali a fare da perno della esibizione e la sezione *Aperto* di Achille Bonito Oliva – poi riproposta come palcoscenico per i giovani artisti emergenti fino al 1993 - che riepilogava le tendenze degli anni '70' e fungeva da ponte per il futuro. La 39° Biennale si intitolò *L'arte degli anni '70* e il padiglione degli Stati Uniti presentò contestualmente una rassegna di artisti specializzati nel disegno. La curatrice Janet Kardon, direttrice dell'Institute of Contemporary Art di Filadelfia, propose questa selezione per dimostrare quanto l'arte americana degli anni '70 differiva in maniera sostanziale da quella del decennio precedente e al tempo stesso fungeva da anticipazione per l'arte di quello successivo.

Gli anni '70 non videro solo la fine del modernismo, come qualcuno ritiene, ma “la reinvenzione di molti fondamentali dell'arte e la creazione di oggetti d'arte”<sup>13</sup>. Rappresentazioni di immagini a sé stanti facilmente identificabili, come persone o animali, resi in stile semplice. Non è lo stile ad uniformare questa tendenza ma l'intenzione: “la presentazione e la funzione dell'immagine in sé”<sup>14</sup>. L'immagine viene distorta in maniera deliberata, cosicché non sia solo una riproduzione ma qualcosa con essenza propria, diventa essa stessa un feticcio. Questa nuova arte descrittiva ha nella stilizzazione l'aspetto più importante: “la calcolata ‘stupidità’ e il primitivismo sono espedienti che liberano l'artista dall'obbligo di esplorare la funzione delle immagini non legate ai problemi formalisti della figurazione e dell'astrazione”<sup>15</sup>. L'arte americana degli anni '70 può essere chiamata anti-formalista, perché l'immagine, nonostante sia semplificata, è priva degli elementi formali tipici degli artisti astratti

---

<sup>13</sup> H.N. Fox, *The New Imagery*, in *Drawings: The Pluralist Decade*, cat. (Venezia, 39<sup>th</sup> Venice Biennale 1980 / United States Pavilion / June 1<sup>st</sup> – September 30<sup>th</sup>, 1980), a cura di J.Kardon, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980, pp. 80-97, p. 80

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> *Ivi* p. 84

moderni, “è cruda e rivoluzionaria, capace di provocare una risposta intellettuale ed emotiva in chi guarda, senza però dichiarare quasi nulla”<sup>16</sup>. Nonostante l’intento di Kardon fosse quasi quello di competere con il padiglione centrale, per ambiziosità del progetto e numero degli artisti coinvolti, la critica accolse tiepidamente il padiglione, complice anche l’omaggio ad Andy Warhol presentato nello show principale.

Sia l’edizione del padiglione USA del 1984 sia quella del 1986 non furono recensite positivamente dalla critica statunitense: Studio International descrisse come “some of the worst art of the figurative-expressionist naive school”<sup>17</sup> l’edizione curata da Marcia Tucker del New Museum di New York, il Time riportò “an embarrassment”<sup>18</sup> per la tendenza della curatrice di subordinare l’arte all’impegno civile-politico. Mentre l’edizione del 1986 venne caratterizzata dal sentimento antiamericano e il padiglione di Isamu Noguchi con il suo “Cosa è la scultura?” venne scambiato per il padiglione giapponese e viceversa per l’intervento dell’architetto Arata Isozaki in una delle installazioni dell’artista statunitense.

Al contrario, l’edizione del 1988 vide gli Stati Uniti protagonisti con Jasper Johns e Barbara Bloom, che vinsero rispettivamente il Leone d’oro e il Premio 2000 per giovani artisti. Il padiglione era stato comprato dalla Solomon R. Guggenheim Foundation in quello stesso anno dopo che la stessa fondazione era stata contattata per aiutare l’aspetto amministrativo e logistico dell’esposizione. Inoltre, il padiglione venne ristrutturato per ospitare le opere di Johns, quotate come le seconde più costose al mondo, migliorando il controllo dell’umidità, il sistema antincendio e la luminosità. Le 31 opere di Johns andavano dal 1974 al 1988 con i primi *crosshatch* fino alle quattro stagioni, dove l’artista ritrasse per la prima volta una figura intera, e testimoniavano, secondo il curatore Mark Rosenthal, “the strength of the figurative tradition in American art”<sup>19</sup>.

Dopo la caduta del muro di Berlino, la Biennale del 1990 ebbe un’impronta più spiccatamente internazionale, con 48 partecipazioni nazionali, focalizzata sui temi sociali attuali e si interessò maggiormente al cosiddetto Terzo Mondo: spazio venne dato nel padiglione centrale a paesi come Zimbabwe e Nigeria, primi paesi dell’Africa

---

<sup>16</sup> *Ivi* p. 88

<sup>17</sup> P. Rylands e E. Di Martino, *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895 – 1991*, cit., p. 199

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 212

sub-sahariana ad essere presenti nella Biennale di Venezia, mentre l’Australia presentò il lavoro di artisti aborigeni all’interno del suo padiglione.

L’esposizione veneziana si stava avvicinando al suo centenario quando per la prima volta venne scelta un’artista singola per il padiglione USA: finalmente anche il femminismo divenne tema nella Biennale, segnando un punto di svolta non solo per l’arte femminista ma per l’intero padiglione USA. Jenny Holzer era abbastanza sconosciuta, anche nella stessa America, quando venne scelta da Michael Auping per la sua personale, *Progetto Venezia*. Il lavoro dell’artista trasformò l’architettura interna del padiglione, rivestendo i pavimenti in marmo e immettendo dei LED in tutte le stanze: sia sui pavimenti che su panchine installate appositamente vennero incisi dei testi di Holzer, alcuni dal progetto del 1977-79 *Truisms*, altri composti appositamente per la Biennale – i *Venice Text*. Dall’esterno era impossibile scorgere frammenti di cosa stesse succedendo dentro il padiglione e neanche il nome dell’artista era visibile; l’idea era di dare allo spazio un senso di rituale sacro, con le forme a diamante dei marmi che riprendevano gli interni delle chiese veneziane. La mostra si estese anche fuori dai confini della Biennale, con i testi dell’artista che vennero affissi nella stazione di Venezia Santa Lucia, nell’aeroporto Marco Polo e sui taxi di Mestre. L’artista parlò della connessione tra il suo padiglione e la città di Venezia sull’Art News del settembre 1990 dicendo: “the reflecting surface of the waters is like the waters of Venice. The idea for the antechambers, with my texts on the floors, came from the old doge’s palace, where you waited for your fate to be decided. And my texts about life and death fit right into that worried atmosphere”<sup>20</sup>. Una progressione nella carriera di Holzer che il curatore difende da chi semplificava il mutamento dell’arte dell’artista come da politico a personale, vedendola così differente dai volantini lanciati nelle piazze di New York City nel 1977-79. Auping la definisce nel catalogo dell’esposizione come una delle artiste donne che durante gli ultimi venti anni “[...] have most successfully addressed personal issues of identity and conscience in a broad political context, creating extremely poignant, at times, almost surreal, conjunctions between the two”<sup>21</sup>. Nonostante le critiche che ci furono quell’anno sulla disparità di risorse che i differenti paesi potevano investire nell’ideazione e realizzazione dei diversi padiglioni - con

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 224

<sup>21</sup> Ivi, p. 225

l'accento sulla questione che la critica si era maggiormente interessata ai lavori di quattro stati occidentali più ricchi, quali Stati Uniti, Inghilterra, Italia e Germania dell'Ovest – il premio per la migliore partecipazione nazionale venne vinto dal padiglione USA. La giuria fece intendere chiaramente che il premio era un riconoscimento al lavoro dell'artista che combinava innovazione con tradizioni, LED futuristici che l'avvicinavano ai surrealisti con marmi italiani.

L'edizione del 1992 venne spostata di un anno affinché il centenario della Biennale cadesse precisamente nel 1995 e la direzione per le Arti visive venne affidata ad Achille Bonito Oliva con un contratto di soli due anni; il Consiglio avrebbe valutato l'edizione e deciso se estendere l'incarico di Bonito Oliva anche al centenario. L'edizione venne però giudicata confusa e la stampa statunitense si scagliò sul critico con ferocia, definendola nel Washington Post “morte a Venezia”<sup>22</sup>. Nonostante questo, il padiglione USA presentava la personale dell'artista franco-americana Louise Bourgeois, già attiva da più di cinquant'anni ma non troppo conosciuta. Quattro installazioni e nove sculture eseguite appositamente per la Biennale che riprendevano i temi di sessualità, morte, identità cari all'artista e capaci di “anticipare i tempi con fiera indipendenza, mantenendo intatta [...] la sua singolare visionarietà [...] la sua ottica prettamente femminista [...]”<sup>23</sup>. L'esplorazione dei materiali e il modo in cui unisce personale ed arte la rendono una degli artisti più importanti del secolo e anticipatrice della personale di Simone Leigh del 2022.

L'edizione del 1995 cominciò con una doppia sfida: riformare l'Ente e allestire una degna celebrazione dei cento anni. Mentre i diversi politici e critici italiani si facevano guerra per le poltrone, il presidente Gian Luigi Rondi nominò il critico francese Jean Clair come direttore delle Arti Visive. Era la prima volta che una nomina andava ad uno straniero, fatto ancora più eclatante visto che anche il settore Architettura e Teatro vennero affidati all'austriaco Hans Hollein e allo spagnolo Luis Pasqual. *Identità ed alterità* venne allestita a Palazzo Grassi per ripercorrere cento anni di volti e corpi e per omaggiare i maggiori artisti del '900. Per gli Stati Uniti venne scelto il famoso videoartista Bill Viola, che per l'occasione creò cinque installazioni video autonome in perfetta sincronia con il padiglione. Esso venne ritenuto come uno dei più interessanti

---

<sup>22</sup> E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895 – 2013*, cit. p. 84

<sup>23</sup> The United States Pavilion, (giugno 1993), *Louise Bourgeois Recent Work*, [Comunicato stampa], [https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14598/1993\\_bourgeois.pdf](https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14598/1993_bourgeois.pdf), p. 3

dell'edizione e due artisti americani, Ronald Kitaj e Gary Hill, vinsero il Leone d'Oro per la pittura e per la scultura.

Nel celebrare i suoi cento anni, la Biennale cambiò parzialmente assetto istituzionale, facendo entrare i privati nel suo organigramma, soprattutto a causa della mancanza di risorse.

Nel settembre del 1996 venne depositata in Senato la proposta di legge per trasformare l'Ente in una Società di Cultura, non senza polemiche. Germano Celant venne chiamato come direttore dell'edizione Arte del 1997 e organizzò una Biennale che venne chiamata dai critici "amerikana"<sup>24</sup> sia per la grande presenza di artisti statunitensi sia perché Thomas Krens, per cui Celant lavorava come curatore alla Solomon Guggenheim di New York, compariva nella giuria internazionale. La mostra venne accolta tiepidamente dalla stampa e dal pubblico – "solo" 140.000 visitatori – ma per la storia del padiglione USA fu un anno fondamentale: per la prima volta un artista afroamericano rappresentava in un solo show gli Stati Uniti. Robert Colescott presentò 19 dipinti eseguiti dal 1987, punto di svolta che i critici indicano per segnare la carriera dell'artista: fedele al suo stile satirico, Colescott si riappropriò degli stereotipi di razza per approdare alla narrazione di temi universali.

Nel febbraio del 1998 la proposta di legge fu approvata. Paolo Baratta presidente della nuova società Biennale, iniziò a tagliare drasticamente i membri del consiglio e acquistò definitivamente gli spazi dell'Arsenale di Venezia. Inoltre, decretò l'arrivo di figure internazionali alla direzione dei diversi settori artistici: Harald Szeemann fu nominato per le Arti visive, Massimiliano Fuksas all'Architettura e Carolyn Carson alla Danza. Szeemann curò due Biennali, 1999 e 2001, con temi ambiziosi: *dAPER tutto* e la *Platea dell'umanità*, volta a dare spazio a quelle nazioni non presenti nelle edizioni passate della mostra.

Entrambe le Biennali furono un importante momento per gli Stati Uniti: nell'edizione del 1999 i Leone d'Oro alla carriera vennero conferiti a Louise Bourgeois e a Bruce Naumann e lo spazio del padiglione venne mutato da Ann Hamilton con il suo *myein*. L'artista chiuse fisicamente l'ingresso del padiglione con una grata di vetro e acciaio e gioca con la luce rimuovendo i controsoffitti dentro lo spazio per permettere all'aria di essere protagonista del suo intervento. Sociale ed artistico si legarono nella polvere

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 63

rossa che cade dal soffitto sul testo *Testimony: The United States 1885-1915 Recitative* scritto in braille e nella voce sussurrata dell'artista che recita il discorso inaugurale di Abraham Lincoln dopo la guerra civile.

Nella prima edizione del nuovo millennio, Robert Gober creò un nuovo corpus di opere che si stacca dalla sua personale biografia, come spesso la sua arte veniva letta, ma che “tenendo ben conto del vasto panorama della memoria storica, culturale e politica”<sup>25</sup> rappresenta gli USA del nuovo millennio. Si interroga sulle istanze di democrazia che hanno sempre contraddistinto lo Stato americano in maniera precisa e pungente, creando il suo primo libro d'artista.

La 50° Esposizione d'Arte venne curata da Francesco Bonami venne intitolata *Sogni e Conflitti* e nel padiglione USA viene chiamato un secondo artista afroamericano: il newyorkese Fred Wilson. Wilson cerca una Venezia nera creata con materiali del luogo per un “dialogo tra gli oggetti e il visitatore, e offrire un punto di vista critico sul ruolo dei musei nella creazione di significati culturali e politici”<sup>26</sup>, come mezzo per raccontare le storie di coloro che sono ai margini della società. Il padiglione venne molto criticato, anche per la presenza di un giovane ragazzo africano all'entrata del padiglione intento a vendere piccoli oggetti ai visitatori: una storia vera e cruda di Venezia.

L'edizione del 2005 si aprì con un traguardo importante: per la prima volta due donne vengono designate come curatrici della sezione di Arti visive. Le spagnole Maria de Corral e Rosa Martinez fecero registrare il più alto numero di partecipazioni nazionali, 73, dentro e fuori dai Giardini. Gli Stati Uniti presentavano una personale con dieci dipinti di Ed Ruscha, con vedute di cinque paesaggi urbani prima in bianco e nero poi a colori a raffigurare l'ansia del progresso, riprendendo l'idea di decadenza dell'impero classico del pittore Thomas Cole nel suo *Corso dell'impero* del 1833-36. Nella Biennale del 2007 curata dall'americano Robert Storr il padiglione celebrò l'artista scomparso l'anno prima Felix Gonzalez-Torres sotto la curatela di Nancy

---

<sup>25</sup> J. Rondeau, *Robert Gober: the United States Pavilion 49. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 49<sup>th</sup> Venice Biennale 2001/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2001) a cura di James Rondeau e Olga Viso, Chicago: Art institute of Chicago; Washington; Smithsonian institution, 2001, pp. 35-65, p. 37

<sup>26</sup> The United States Pavilion, *FRED WILSON RAPPRESENTA GLI STATI UNITI D'AMERICA ALLA 50° BIENNALE DI VENEZIA 2003 CON L'INSTALLAZIONE "SPEAK OF ME AS I AM" / "DI ME PARLATE COSÌ COME SONO"* (giugno 2003), [Comunicato stampa], [https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14523/2003\\_wilson.pdf](https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14523/2003_wilson.pdf)

Spector. Per attenersi al titolo dell'esposizione, *Pensa con i sensi – Senti con la mente*, nel progetto *America* si restituiva l'immagine critica che l'artista cubano aveva del Paese in cui si era trasferito: al centro vi era l'arte virale, dove gli stessi visitatori potevano prendere una parte, come per il letto di caramelle alla liquirizia sparse sul pavimento del padiglione o alcune prime fotocopie realizzate dall'artista che il pubblico poteva portarsi a casa.

Con il peculiare ritorno alla presidenza di Paolo Baratta nel 2007, la 53° Esposizione Internazionale d'Arte sotto lo svedese Daniel Brinbaum portò agli Stati Uniti il premio per la migliore partecipazione nazionale con il padiglione *Topological Gardens* di Bruce Naumann. Il premio venne consegnato da Baratta per "l'energia e la precisione nell'arte di Bruce Naumann [...] *Topological Gardens* crea nuove connessioni tra i Giardini della Biennale e le università di Venezia"<sup>27</sup>, come venne detto nel discorso di premiazione. La mostra esponeva le opere dei quarant'anni di carriera di Naumann in tre diverse sedi, i Giardini, la sede dei Tolentini dell'Università IUAV e gli spazi Ca' Foscari Esposizioni dell'Università Ca' Foscari più due opere – *Days* e *Giorni* - create insieme agli studenti e alle studentesse delle due università veneziane appositamente per la Biennale.

La partecipazione statunitense del 2011, nel contesto di *ILLUMINazioni* di Bice Guriger, si concentrò sulla competizione e il nazionalismo nell'opera del duo di artisti Jennifer Allora e Guillermo Calzadilla con *Allora & Calzadilla: Gloria* che portò la partecipazione di atleti di USA Gymnastics e USA Track & Field come parte integrante di tre installazioni.

Il padiglione venne poi alterato nel 2013 con il progetto *Triple Point* di Sarah Sze che trasformò le sale interne in siti sperimentali dove lo spettatore poteva giocare con la prospettiva, nella totale confusione di laboratori esplosi con biglietti di vaporette, pietre prese dagli stessi Giardini e parti di sculture dell'artista. Tutto si lega al concetto di bussola, una impossibile geolocalizzazione in un "disorienting world"<sup>28</sup>; Sze riflette sulla relazione del padiglione con Venezia, come aveva già fatto nel 1990 Jenny Holzer, localizzando parte della sua opera in via Garibaldi, vicino agli spazi dell'Arsenale.

---

<sup>27</sup> <https://youtu.be/CT6ctSsPJZE>

<sup>28</sup> <http://www.sarahszevenice2013.com/the-exhibition/sarah-sze-triple-point> [ultimo accesso 28 aprile 2023]

Anche nel 2015 venne proposta una artista per rappresentare gli USA alla 56° Esposizione Internazionale d'Arte: la pioniera della videoarte Joan Jonas. Con il progetto *They Come to Us without a Word*, Jonas presenta una serie di otto video girati a New York durante un workshop dove bambini e bambine dai cinque ai sedici anni si esibivano su fondali registrati precedentemente dall'artista. I temi portanti dell'esposizione spaziano dal legame con la natura, a come il mondo stia cambiando in maniera radicale, a come l'essere umano sia infestante per esso, al legame con il territorio veneziano – negli specchi di vetro di Murano, nei tronchi d'albero nel cortile del padiglione provenienti dall'isola della Certosa. *All The World's Futures* è il titolo dell'esposizione del curatore recentemente scomparso Okwui Enwezor, primo di origini africane a dirigere un'edizione della Biennale Arte. In ogni stanza si collocano due video, uno pertinente al tema della stanza e uno che presenta in negativo dei fantasmi; disegni e oggetti di scena dei video completano ogni stanza e una colonna sonora, studiata dall'artista insieme al compositore jazz Jason Moran, accompagnava i visitatori attraverso le stanze del padiglione.

Il tema dell'agency è attivamente presente nella mostra *Tomorrow is Another Day* di Mark Bradford, artista afroamericano di Los Angeles: portare la “white house down to his level”<sup>29</sup>, agire attivamente. Per questa ragione, l'artista collabora a Venezia con Rio Terà dei Pensieri, una cooperativa che aiuta donne e uomini nelle prigioni italiane: l'idea che il singolo possa fare qualcosa di concreto per la comunità e la necessità di far sentire la voce delle comunità marginalizzate porta Bradford ad anticipare temi che saranno al centro dell'esposizione del 2022: come disse l'artista stesso nel catalogo dell'esposizione “Our progressive voices are needed – needed to mobilize the margins. The periphery is massing.”<sup>30</sup>.

Anche l'edizione del 2019, l'ultima prima della Biennale *Milk of Dreams, Il latte dei sogni*, mise in scena un diritto fondamentale del cittadino: la libertà. “Proprio come Puryear costruisce la scultura per gradi dall'idea iniziale al disegno su carta, al modello tridimensionale fino all'opera finale—il raggiungimento della libertà procede dall'ideale filosofico all'elaborazione di un documento, all'esperienza

---

<sup>29</sup> C. Bedford e K. Siegel, *Tomorrow is another day: [Mark Bradford]: official U.S. presentation at the 57. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 57th Venice Biennale 2017/ United States Pavilion/ June 10th - November 4th, 2017) a cura di Christopher Bedford, Baltimore Rose Art Museum at Brandeis University e Baltimore Museum of Art, 2017, pp. 10-13, p. 11

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 13

vissuta e alla ratifica del contratto sociale”<sup>31</sup> suggerisce un articolo sulla rivista *Artext*. Lo scultore Martin Puryear riprende le forme da oggetti dal grande significato culturale e li usa come base per la costruzione delle sue fini sculture: legno, vimini, cotone, tela, sassi sono gli elementi della sua produzione, che risaltava alla vista dello spettatore all’interno del padiglione statunitense. La scultura modifica anche la facciata del padiglione, con *Swallowed Sun*, una cupola di legno con un occhio al centro che è una architettura e insieme un’allegoria – non a caso una simile architettura ibrida, nel significato ma non nella forma, verrà riproposta nel 2022 da Simone Leigh.

## **1.2 La critica istituzionale come strategia artistica di rinnovamento**

Il padiglione è stato spesso lo specchio dei mutamenti dell’arte statunitense. Una tematica che si è fatta strada nella rappresentazione artistica dagli anni ’60 è stata sicuramente la critica politica e sociale. Partendo dal 1968 le istituzioni sono state sempre più criticate con l’intento di cambiare la società in maniera pratica o di dare voce a quanti ancora non l’avevano. Gli interventi più recenti di Jenny Holzer del 1990, di Ann Hamilton con *myein*, di Robert Gober nel 2001 hanno ripreso temi già trattati nelle loro opere passate per attualizzarli al contesto veneziano. Fred Wilson e Mark Bradford, anche se con quasi quindici anni di distanza, hanno portato la marginalizzazione afroamericana sul palco del padiglione, nel 2003 e nel 2017. L’arte di Simone Leigh si innesta quindi su un tracciato cominciato più di quarant’anni fa, intrecciando però la critica alla propria soggettività e femminilità nera, cosa del tutto inedita. Su questo argomento si ritornerà più avanti.

Come prima donna ad occupare in solitaria il padiglione USA, Jenny Holzer ha utilizzato gli strumenti appresi dalla “guerrilla warfare”<sup>32</sup> per veicolare i suoi temi. Era un’artista spiccatamente americana, sia dal punto di vista biografico, nata e cresciuta nel Midwest degli Stati Uniti d’America con successivamente laurea a Rhode Island e New York, sia per quanto riguarda i mezzi di espressione. L’opera *Truisms* a New York era veicolata da cartelloni pubblicitari, insegne luminose e volantini che

---

<sup>31</sup> <http://www.arttext.it/Artext/Martin-Puryear.html>

<sup>32</sup> M. Auping, *Jenny Holzer: the Venice installation*, cat. (Venezia, 44<sup>th</sup> Venice Biennale 1990/ United States Pavilion/ June 27<sup>th</sup> – September 30<sup>th</sup>, 1990) a cura di Micheal Auping, Buffalo: Albright-Knox art gallery, 1990, p. 13

venivano posti nelle zone più influenti della città per provocare e creare un dialogo. Già nei lavori di fine anni '70 e inizi anni '80 l'artista aveva cominciato a dare un tocco più personale alle proprie provocazioni: non solo lo sguardo ma anche lo stile erano più soggettivi, visto che Holzer rispondeva in maniera personale ai fatti legati alle news quotidiane – sia in *Living* del 1980-82 che in *Survival* 1983-85. Tramite i LED aveva già operato nella sua prima mostra nel 1986 dove si appropriò di un ambiente completo: nella Barbara Gladstone Gallery a New York utilizzò per la prima volta un LED alla fine di un ambiente buio per veicolare il messaggio e costruì una cappella pagana con austere panchine di marmo. Nel successivo *Laments* il linguaggio si fa ancora più lirico e personale, con luci acide di LED posizionate su delle colonne che, come in una chiesa, illuminavano una stanza con all'interno tre bare chiuse.

Come cita il curatore del padiglione Micheal Auping “*The Venice Installation*, was, in a number of respects, a summation of Holzer’s development, establishing moods that ranged from sharp-witted pragmatism and a melancholic elegy to an emotion-laden firestorm.”<sup>33</sup> L’artista unì in maniera virtuale la critica istituzionale di *Truisms*, il tono personale di *Living*, la cappella pagana di *Under a Rock* – installazione del 1986 – e la città di Venezia. I volantini e le scritte del primo suo lavoro vennero affissi alla stazione di Venezia Santa Lucia, all’aeroporto Marco Polo e stampati su cappelli e magliette vendute poi intorno a Canal Grande. L’interno del padiglione, come detto precedentemente, venne rivestito di marmi italiani; all’ingresso due sale di aspetto presentavano dei marmi rossi e delle panchine neoclassiche incise con dei testi di Holzer per ricreare una sala di attesa per chi “are still waiting, either frozen with fear or attempting to grasp a form of positive action”<sup>34</sup>. I testi posti sui LED erano in prima persona e la voce era in modo riconoscibile una voce femminile: l’artista parla della propria esperienza di madre di una bambina trasformando le sue parole in attacchi politici. Dopo le due anticamere, i visitatori si interfacciavano con dei segnali luminosi verticali dove si poteva leggere:

THE KNIFE CUT RUNS AS LONG AS IT WANTS. IT IS THROUGH MY  
STOMACH. I KEEP LOOKING AT IT. I HAVE MORE COLORS THAN I  
WOULD HAVE THOUGHT. THE HOLE IS LARGE ENOUGH FOR MY  
HEAD. THE HOLE WAS BIG ENOUGH FOR THEIR HANDS TO MOVE

---

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 26

<sup>34</sup> *Ibidem*

FREELY. THEY PUT THEIR FINGERS IN BECAUSE THEY SHOULD NOT  
AND BECAUSE THEY DO NOT GET THE CHANGE EVERYDAY<sup>35</sup>.

un richiamo al proprio parto cesareo. L'inquietudine trasposta all'interno del padiglione, dove le scritte incise sui muri sono indirizzate ad un potere occulto ma incombente, deriva da ciò che l'artista ha sperimentato come professionista, donna e in ultimo madre. Una soggettività femminile reattiva che provocò dialogo all'interno del padiglione e nella stessa città di Venezia.

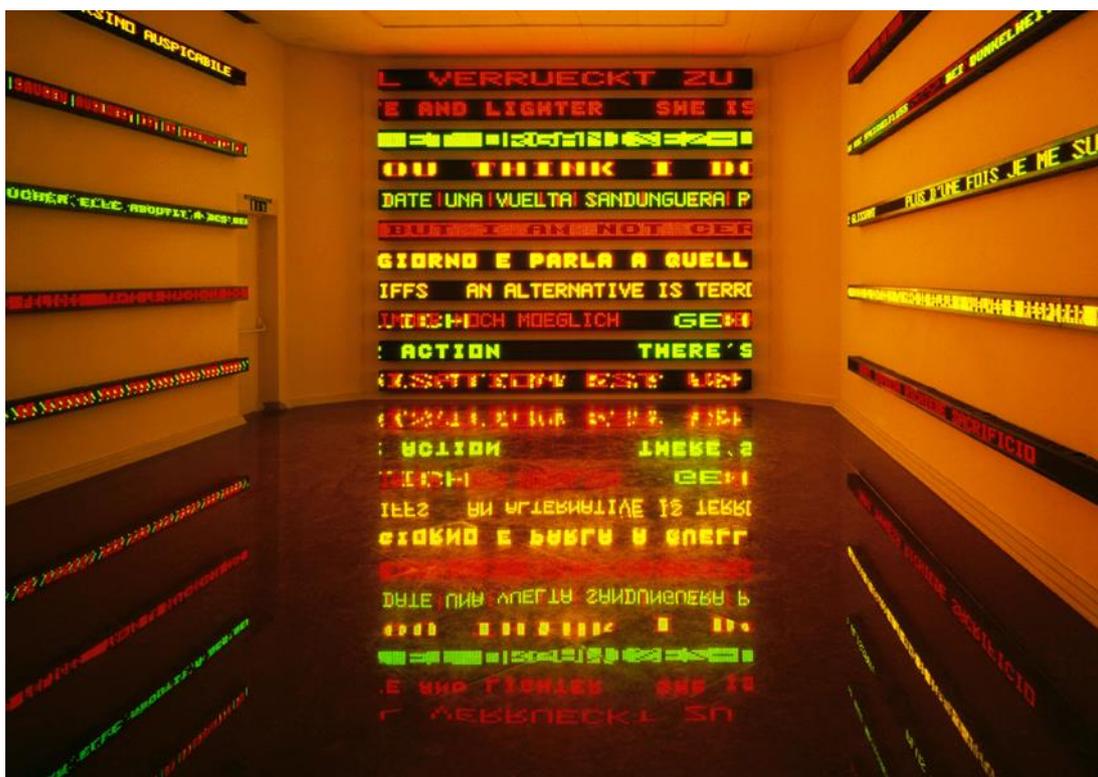


Fig. 2

Nel 2001 Robert Gober prende possesso del padiglione evidenziando la sua struttura di “ibrido fra architettura civile e domestica”<sup>36</sup>; il corpus di sei sculture, tre stampe, una fotografia e il primo libro d'artista creato da Gober creano “una narrativa di tipo stratificato e circolare ottenuta dalla sapiente fusione di elementi personali e politici, di passato e presente, di immagini inventate e di oggetti ritrovati”<sup>37</sup>. Una “archeologia

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 27-28

<sup>36</sup> J. Rondeau, *Robert Gober: the United States Pavilion 49. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 49<sup>th</sup> Venice Biennale 2001/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2001) a cura di James Rondeau e Olga Viso, Chicago: Art institute of Chicago; Washington; Smithsonian institution, 2001, pp. 35-65, p. 37

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 41

della vita contemporanea”<sup>38</sup> che collega un viaggio fatto dall’artista sulle spiagge americane con la città di Venezia. Gli stessi materiali delle nuove sculture sono allegoria della storia americana, spesso del consumismo, come per la zangola per burro – utensile storico ormai non più usato - che si trovava all’esterno del padiglione o per la piccola bandiera americana posta sopra l’ingresso del padiglione stesso – bandiera che l’artista ha voluto fosse trattata come in ambito militare. Anche le altre opere nonostante sembrino innocui oggetti quotidiani sono portatori di un significato molto più inquietante: lo sturalavandino si riferisce ad un terribile avvenimento accaduto ad un cittadino di Haiti nella New York del 1997; la coppia di acqueforti che presentano il testo di una rivista che riportava il caso dei fratelli Eric e Daniel Rudolph.

Si passava poi alla terza stanza con il tronco di un corpo smembrato attraversato da tubi, che nell’opera di Gober erano presenti sin dal 1989, con simbolismi che arrivano all’epidemia di AIDS degli anni ’80. L’esibizione si concludeva nella quarta sala con la scultura di due porte che conducevano in una ipotetica cantina, luogo strettamente legato al contesto vernacolare delle case statunitensi. Tutte queste opere sono spiccatamente tipiche dell’artista, portatrici di un significato sociale evidente ma non politicamente schierato, per sua stessa decisione. Tuttavia, sono anche legate alla città di Venezia grazie al tema dell’acqua che è presente nelle tubature e nell’immagine della cantina, una cantina impossibile perché la città non permette di scavare al di sotto del livello del terreno. Gli spettatori devono essere “divertiti, penserosi e perplessi”<sup>39</sup> secondo lo stesso pensiero di Gober, che con le grafiche diverte e porta alla discussione e con le opere scultoree inquieta.

Se già nel 1997 Robert Colescott era stato il prima artista afroamericano ad occupare in solitaria il padiglione USA e a riflettere sugli stereotipi con cui il corpo nero è stato rappresentato dall’arte occidentale, Fred Wilson nel 2003 crea una mostra che è un tentativo di unire il proprio punto di vista di artista nero alla storia di Venezia. L’artista studia la storia delle rappresentazioni degli africani nella Serenissima mettendo “a fuoco i legami complessi esistenti tra ammirazione e subordinazione nei soggetti neri africani”<sup>40</sup>. Dalla scultura dell’africano che viene rapito dal grifone vicino alla

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 37

<sup>39</sup> R. Storr, *Interviste sull’arte*, a cura di Francesca Pietropaolo, tr. it. di Teresa Albanese, Milano, Il saggiatore, 2019, p. 143

<sup>40</sup> P. H. D. Kaplan, *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup> Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/

Cappella Zen a San Marco, prima rappresentazione scultorea a Venezia stereotipata con capelli crespi, labbra grandi e naso schiacciato, al Re Magio del 1499 in ricchi abiti preziosi che ogni anno sfilava dalla Torre dell’Orologio, simbolo di ricchezza ed esoticità. Visto che le rappresentazioni artistiche rinascimentali e successive confermano la presenza di gondolieri dalla pelle nera, la comunità africana doveva essere presente in città in numero consistente, anche se rappresentata sempre come subordinata. Fred Wilson, partendo dalla propria infanzia e adolescenza nel Bronx a New York, decide di raccontare la storia dei neri a Venezia poiché aveva sempre trovato “più interessanti le persone marginali o le persone che sono invisibili alla maggioranza, e il netto rifiuto nei confronti di certe problematiche di gran parte della società”<sup>41</sup>. L’artista decide di studiare il cambiamento della rappresentazione africana in uno Stato che vede meno razzista rispetto agli Stati Uniti, fino all’entrata nel Settecento e Ottocento dei modelli altamente stereotipanti che rendono i mori lampade, pomelli delle porte - retaggio della tratta degli schiavi. Con uno studio quasi archeologico che “dedicato all’esumazione di oggetti che rivelano storie nascoste e soprattutto i meccanismi interni e i paradigmi ideologici degli archivi e delle collezioni museali”<sup>42</sup>, l’artista riflette sulle vite che questi personaggi dovevano aver vissuto, visto che negli archivi e nei documenti ufficiali non ne è rimasta traccia. La riflessione ha come punto focale la traccia lasciata dal popolo africano durante il Rinascimento sull’arte veneziana: il lampadario in vetro di Murano nero all’entrata del padiglione, le tele che mettono in conversazione le diverse figure del Moro nel Rinascimento, le lacrime nere delle statue. Tuttavia, la mostra non parla solo del passato ma si riallaccia agli stereotipi che ancora sono presenti sul corpo africano: l’ultima stanza del padiglione era occupata da *Turbulence II*, un’installazione composta da un pavimento di piastrelle bianche e nere piene di messaggi sulla prigionia e la libertà, con specchi neri. Quattro video della rappresentazione cinematografica dell’Otello, con attori

---

June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003) a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 50-56, p. 56

<sup>41</sup> Kathleen Goncharov, *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup> Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/ June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003) a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 57-61, p. 58

<sup>42</sup> S. Hassan, *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup> Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/ June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003) a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 62-66, p. 63

bianchi che interpretavano il celebre personaggio. Le scene si legano agli attentati del recente 11 settembre e a violenze fisiche perpetuate sul corpo nero: una riflessione che è ancora legata alla tragedia delle Torri Gemelle ma che la pone in un clima di minaccia e violenza continuo. Il lavoro di Wilson, come quello precedente di Gober e di Holzer, indaga Venezia per parlare dell’America, in tutte le sue contraddizioni. Le parole dell’artista in un’intervista a Salah Hassan, nonostante siano incentrate sull’Europa Rinascimentale, ammiccano chiaramente alla New York di inizio millennio: “Se molti europei sapevano che l’Europa era un crogiolo culturale, come è possibile che si sia potuto verificare un’idea dell’”esotico” (nel migliore dei casi) o dell’odio etnico (nel peggiore)? Non esiste il concetto di “loro” o di “noi”, se “noi” siamo “loro””<sup>43</sup>.

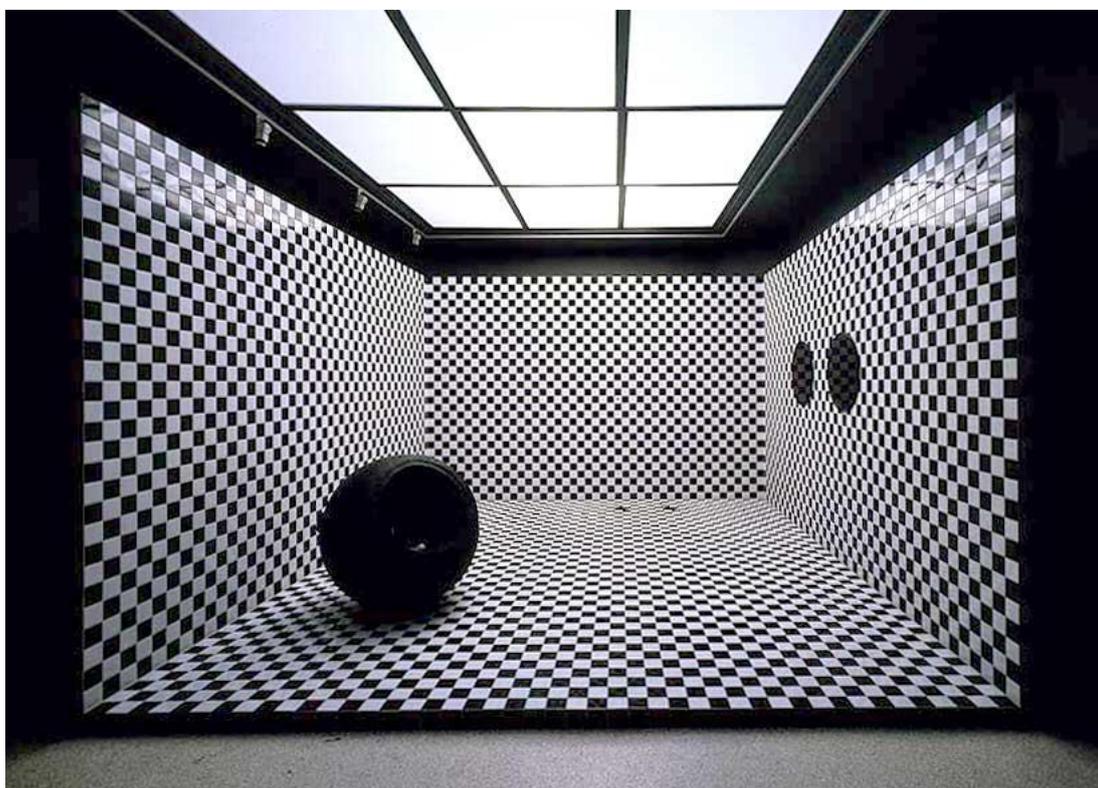


Fig. 3

Mark Bradford venne scelto come unico artista dai commissari Christopher Bedford e Katy Siegel per l’edizione della Biennale del 2017: è “the right artist for this historical moment”<sup>44</sup>, come venne detto nell’introduzione al catalogo della mostra, perché fa

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 65

<sup>44</sup> C. Bedford e K. Siegel, *Tomorrow is another day: [Mark Bradford]: official U.S. presentation at the 57. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 57<sup>th</sup> Venice Biennale 2017/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> -

parte del margine come artista nero, appartenente alla comunità LGBTQIA+ e di classe operaia. Il margine però non viene visto come qualcosa di piccolo da cui fare resistenza ma come, invece, qualcosa di predominante, poiché le risorse e i privilegi sono stipati in poche mani. Bradford ha, come si è detto in precedenza, reso il padiglione qualcosa di più vicino a lui: insieme alla famiglia Lopez ha creato una ricostruzione fedele di esso in un quartiere di Los Angeles, dove in sette mesi ha pensato l'esibizione da portare alla Biennale. In questo progetto, molto più che nei precedenti, si sente tutta la problematicità della struttura neoclassica del padiglione statunitense, modellato sulla base di Monticello, la villa progettata da Thomas Jefferson nella Virginia del XVIII secolo. Essendo uno dei padri fondatori dello stato americano profondamente razzista e avendo perpetuato continue violenze su una delle sue schiave nella sua piantagione in Virginia, il modello di base distorce alcune delle caratteristiche elencate da Palladio per adattarsi ai bisogni del contesto. A Monticello si vanno a creare blocchi atti a ospitare gli schiavi a fine giornata e una serie di cunicoli e passaggi di cui gli schiavi stessi si servivano per assistere i padroni all'interno della casa. Nonostante questi passaggi e stanze non siano ovviamente presenti nel padiglione USA, il problema della teoria dietro la realizzazione rimane. E Bradford lo approccia "disrupting the form and flow [...] as a means of pushing its promises of democratic inclusion while highlighting its histories of minority exclusion"<sup>45</sup>. Nonostante la fine della schiavitù e della segregazione, la vita negli USA dei cittadini neri è decisamente più difficile e discriminata rispetto ai cittadini bianchi:

the bodies of the Black dead [...] represent the barbaric subtext of a new Gilded Age [...]. The Black dead expose the violent sinews connecting Palladio's Venice to Jefferson's Virginia and Jefferson's Virginia to Delano and Aldrich's Venice. While connecting all to Bradford who, however, disrupts this lineage and disorders the architectonics emerging from it<sup>46</sup>.

L'artista rende inaccessibile lo spazio antistante al padiglione poiché nelle ville coloniali quello era lo spazio assegnato ad accogliere gli ospiti bianchi in visita alla casa, mentre i servi neri erano costretti ad entrare dalla porta sul retro. Si entrava

---

November 4<sup>th</sup>, 2017) a cura di Christopher Bedford, Baltimora Rose Art Museum at Brandeis University e Baltimore Museum of Art, 2017, pp. 10-13, p. 11

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 21

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 23

nell'esibizione da una porta a sinistra e come prima opera vi era una massa di rosso, nero e blu, quasi a voler togliere il fiato allo spettatore, visto che occupava quasi interamente la sala, lasciando una minuscola passerella per girarci attorno. Segue una seconda sala che rievoca il mare e il mito di Medusa, legato al tema della violenza sessuale sui corpi delle donne nere. Una terza sala riflette sul padiglione stesso come monumento archeologico in rovina. Si accede, infine, all'ultima sala che presenta un'installazione video *Niagara*, l'unica nella mostra. Un giovane ragazzo afroamericano che cammina spedito lungo le strade di Los Angeles: non si vede il volto, quindi non è riconoscibile, ma la sicurezza con cui procede fa sperare in un futuro migliore.



Fig. 4

Come si è già specificato, Bradford ha collaborato con Rio Terà dei Pensieri a Venezia, una cooperativa che lavora con detenuti e detenute in Italia, con il progetto *Process Collettivo*: il suo lavoro passa anche per una critica al sistema giudiziario degli Stati Uniti che raramente vede una prospettiva di vita futura per i detenuti e che colpevolizza maggiormente i cittadini afroamericani. Insieme a due suoi collaboratori, Mark Bradford ha creato *Art + Practice* un progetto per portare l'arte all'interno del sobborgo di Leimert Park a Los Angeles, dove la madre dell'artista aveva il suo salone da parrucchiera – luogo dove Bradford ha modellato la sua visione di agency e di estetica nera e anni dopo ha costruito il suo studio – per far conoscere l'arte anche a tutta quella fetta di giovani provenienti dalle classi più povere.

Sarah Lewis, nel catalogo alla mostra, afferma che il lavoro dell'artista non è classificabile con il termine “social practice” per un motivo: “his [Bradford] interventions disengage and challenge the model of site-specificity that undergirds the term.”<sup>47</sup> L'artista stesso rigetta il termine site-specific perché connota il sito con un luogo reale, un quartiere, un distretto, non un luogo astratto. La sua priorità è *l'engagement*: “Is it about engagement, pushing beyond the studio to find a community”<sup>48</sup>, la risposta di Bradford: “Often a poor community.”<sup>49</sup> E' una forma di dissenso produttivo per confermare la propria *agency*: riprendendo dal filosofo Tommie Shelby, l'agency può essere spiegata come “when we shift our approach away from systemic inequality to a model of justice that shifts the onus from government to the affordances of citizens”<sup>50</sup>. Concetto che è fondamentale anche nella successiva esposizione di Simone Leigh.

### 1.3 Il corpo al centro del padiglione

Alla resistenza e alla critica politica si intreccia alla fine del Novecento il tema del corpo. Il corpo diventa protagonista dell'arte contemporanea già nel Novecento con

---

<sup>47</sup> S. Lewis, *Tomorrow is another day: [Mark Bradford]: official U.S. presentation at the 57. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 57<sup>th</sup> Venice Biennale 2017/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2017) a cura di Christopher Bedford, Baltimora Rose Art Museum at Brandeis University e Baltimore Museum of Art, 2017, pp. 66-79, p. 74

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 75

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> T. Shelby, *Dark Ghettos: Injustice, Dissent and Reform*, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, pp. 265-69

“il passaggio da un ruolo passivo ad un ruolo attivo del corpo stesso”<sup>51</sup> come specificato da Sally O’Reilly nel suo volume sul corpo nell’arte contemporanea. Soprattutto partendo dagli anni ’80, dopo la svolta femminista degli anni Settanta, “il corpo, viscerale e vulnerabile, è sentito [...] come un potente significante dell’esperienza vissuta e uno strumento di indagine estetica e formale”<sup>52</sup>. All’inizio veniva raffigurato solo il corpo maschile come soggetto, mentre, successivamente, sarà centrale anche la rappresentazione del corpo femminile non più oggettivizzato o stereotipizzato, come era sempre stato in passato – si guardi il maggior numero di nudi femminili rispetto a quelli maschili. In questo paragrafo si analizza il lavoro di due artisti tra i più significativi, già citati in precedenza, che negli ultimi trent’anni hanno messo la rappresentazione del corpo al centro del padiglione USA: Louise Bourgeois e Robert Colescott.

Louise Bourgeois si appropria del padiglione in un anno delicato per la Biennale, come già si è accennato: l’anno prima del centenario venne presieduto da Achille Bonito Oliva e l’esposizione si intitolò *Punti cardine dell’arte*. Louise Bourgeois, artista franco-americana, venne individuata come una rinnovatrice del mondo dell’arte, con una carriera all’epoca di già cinquant’anni. Vennero scelte tredici opere realizzate tra il 1984 e il 1993 che attingevano al ricco bagaglio culturale che l’artista si era formata nei precedenti anni. Bourgeois unisce la propria soggettività – i ricordi della sua infanzia francese dove le figure della madre, del padre e della governante sono punti fissi – con la sua immensa cultura, proveniente dalla sua formazione accademica e dalla sua carriera artistica. È la scultura il mezzo che l’artista sente più vicino a sé per rappresentare i corpi dagli anni Quaranta in poi: prima la gomma, il bronzo, l’acciaio e alla fine il marmo vengono modellati per rappresentare corpi che “ella considera [...] come un insieme di parti indipendenti, che possono essere isolate ed usate come elementi di nuove configurazioni di alto potere evocativo”<sup>53</sup>. Tra le opere *Studio di Natura* presenta un’ibridazione della figura che unisce elementi umani con elementi animali, con un processo di chimerizzazione che “suggerisce una creatura

---

<sup>51</sup> S. O’Reilly, *Il corpo nell’arte contemporanea*, tr. it. Emilia Sala, Torino, Einaudi, 2011, p. 3

<sup>52</sup> *Ivi*, p. VIII

<sup>53</sup> C. Kotik, *Louise Bourgeois: recent work: the United States Pavilion, the 45th Venice Biennale*, cat. (Venezia, 45<sup>th</sup> Venice Biennale 1993/ United States Pavilion/ June 14<sup>th</sup> – October 10<sup>th</sup>, 1993) a cura di Charlotta Kotik, The Brooklyn Museum, New York, 1993

sovranaturale, una qualche dea antropomorfa”<sup>54</sup>. Le parti del corpo singole sono presenti in *Legs* del 1986, una scultura in gomma che rievoca due gambe appese nell’atto di camminare o in *Décontractée* del 1990, due mani in marmo o in *Mameles*, delle soffici mammelle femminili in gomma che ricordano una processione in un fregio classico.

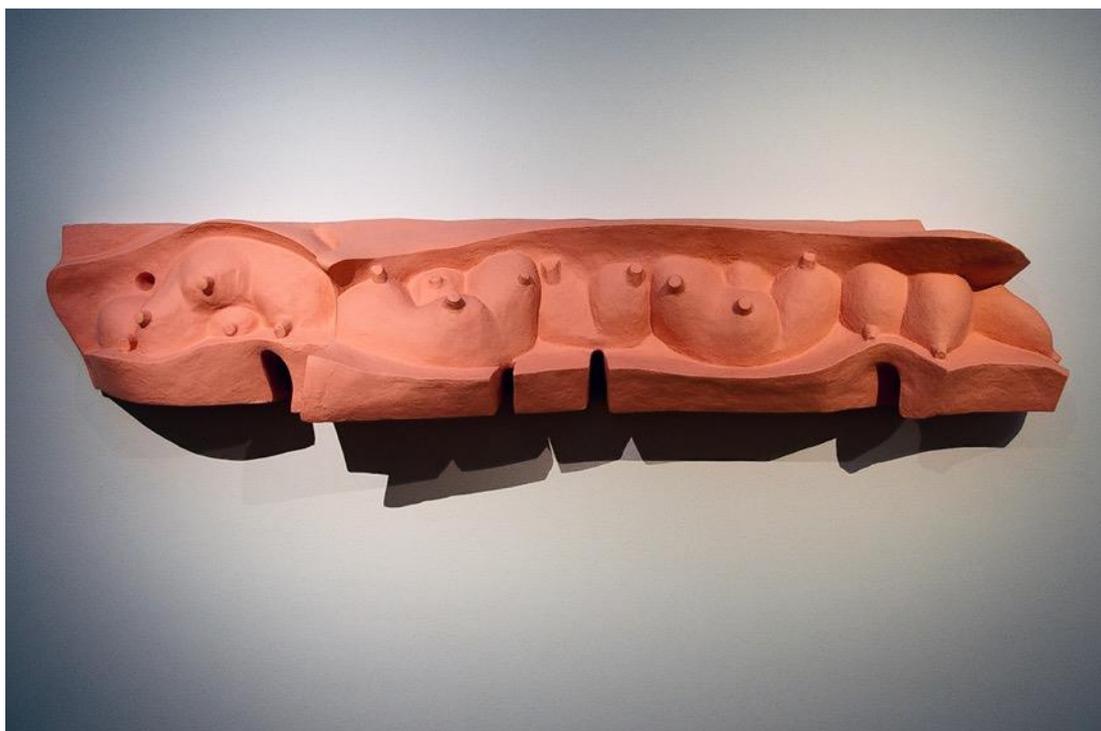


Fig. 5

Queste parti del corpo sono in qualche modo diverse da quelle già analizzate di Gober, perché richiamano un tema universale che viene unito allo sguardo soggettivo dell’artista: “our body is being influenced by our life. And yet our body is more than the sum of its parts. We are after all more than the sum of our experiences. We are as malleable as wax”<sup>55</sup> dirà l’artista in un’intervista con Paulo Herkenhoff.

Questo concetto può essere visto particolarmente nella serie di opere intitolato *Cells*, delle sculture le cui pareti richiamano una cellula e una prigione – si gioca con il termine inglese dal doppio significato: esse vengono riempite da oggetti personali dell’artista ed invitano lo spettatore a penetrarvi. La *cell* è il surrogato della figura

---

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> L. Bourgeois, *Louise Bourgeois: blue days and pink days*, a cura di Jerry Gorovoy, Pandora Tabatabai Asbaghi, Milano, Fondazione Prada, 1997, p. 20

femminile, un corpo che è esso stesso un mondo ma che riflette anche sui temi del dolore e della paura. Il corpo rappresentato da Bourgeois è quasi sempre quello femminile poiché l'artista si riappropria di esso, anche nelle parti più tipicamente sessualizzate nella storia dell'arte – come gli organi genitali o il seno. Il corpo maschile viene preso in esame solo in poche sculture come *Arch of Hysteria* del 1993 dove gli stereotipati ruoli di genere vengono infranti: è il corpo ad arco dell'uomo a rappresentare la condizione medica, non quello femminile come era nella psicoanalisi. Come già si è detto, il 1997 è un anno storico per il padiglione USA poiché vede per la prima volta un artista afroamericano in un solo show. Robert Colescott, artista californiano, univa tutta l'arte americana in maniera sapiente, dalla Pop-Art all'Harlem Renaissance, ma aveva anche influenze europee ed egiziane, dovute ad un soggiorno di due anni al Cairo nel 1964. Si nota anche l'influenza dall'arte femminista degli anni '60 nella riappropriazione di immagine stereotipate e nella parodia della storia dell'arte: già nel 1975 inserì nelle sue opere personaggi neri per denotare la loro deliberata assenza nella storia dell'arte o la loro ghettizzazione in ruoli prestabiliti – come in *George Washington Carver Crossing the Delaware: Page from an American History Textbook*. Negli anni Ottanta la sua investigazione si fece più profonda con lo studio approfondito dell'idea di razza e di razzismo ma non solo: egli studiò anche come le discriminazioni di genere siano state trasportate nella storia dell'arte e da questi studi maturò un linguaggio crudo e tagliente che farcì con una critica ironica. Sono proprio queste le caratteristiche che si vedono nei 19 dipinti in mostra nel padiglione statunitense nel 2017. In *The Hunchback of Notre Dame* la storia di Victor Hugo venne declinata secondo la visione afroamericana e il gobbo protagonista diventa l'incarnazione dello stereotipo dell'uomo nero predatore sessuale, che si unisce a una figura di un atleta afroamericano con in mano una palla, altro stereotipo dell'eroe sportivo. I quadri di Colescott sono “contronarrativi”<sup>56</sup> raccontano una storia con intenti sociali stando dalla parte degli oppressi – “[they] are counternarrative daggers, pointed at the heart of authority and conventional wisdom, subverting conventional views of reality and exposing the delusion and the denial so deeply

---

<sup>56</sup> M. Roberts, *Robert Colescott: recent paintings: the United States Pavilion, the 47<sup>th</sup> Venice Biennale*, cat. (Venezia, 47<sup>th</sup> Venice Biennale 1997/ United States Pavilion/, June 15<sup>th</sup>-November 9<sup>th</sup>, 1997) a cura di Miriam Roberts, United States Information Agency, Santa Fe, 1997, p. 32

ingrained in culture and society<sup>57</sup>. Al tempo stesso, l'artista critica l'appropriazionismo, la tendenza artistica che si era affermata alla fine degli anni '80 e vedeva alcuni artisti usare gli stereotipi sociali nelle loro opere. Colescott creò dei dipinti che “questioned artists and cultures take imagines and symbols from others, sometimes innocently, sometimes arrogantly”<sup>58</sup>, una forma di appropriazione culturale. Il turning point nell'arte di Colescott avvenne nel 1987 quando visse per un anno presso la Roswell Foundation in New Mexico in semi-isolamento: i colori divennero più vivaci e i temi divennero ancora più spiccatamente sociologici e filosofici.

Il corpo nero è il centro focale dei suoi dipinti e delle sue speculazioni, è il mezzo attraverso cui l'artista veicola la sua satira sociologica: rappresentativo è il quadro *El Tango* del 1995 dove il corpo è allungato e le facce dei ballerini ricordano le maschere in stile africano di cui il cubismo si era appropriato. Lo stereotipo consapevole dei temi narrati diventa protagonista anche nella messa in scena dei corpi dei protagonisti di quelle stesse storie, in una liberazione tramite l'appropriazione, questa volta voluta e consapevole.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 38

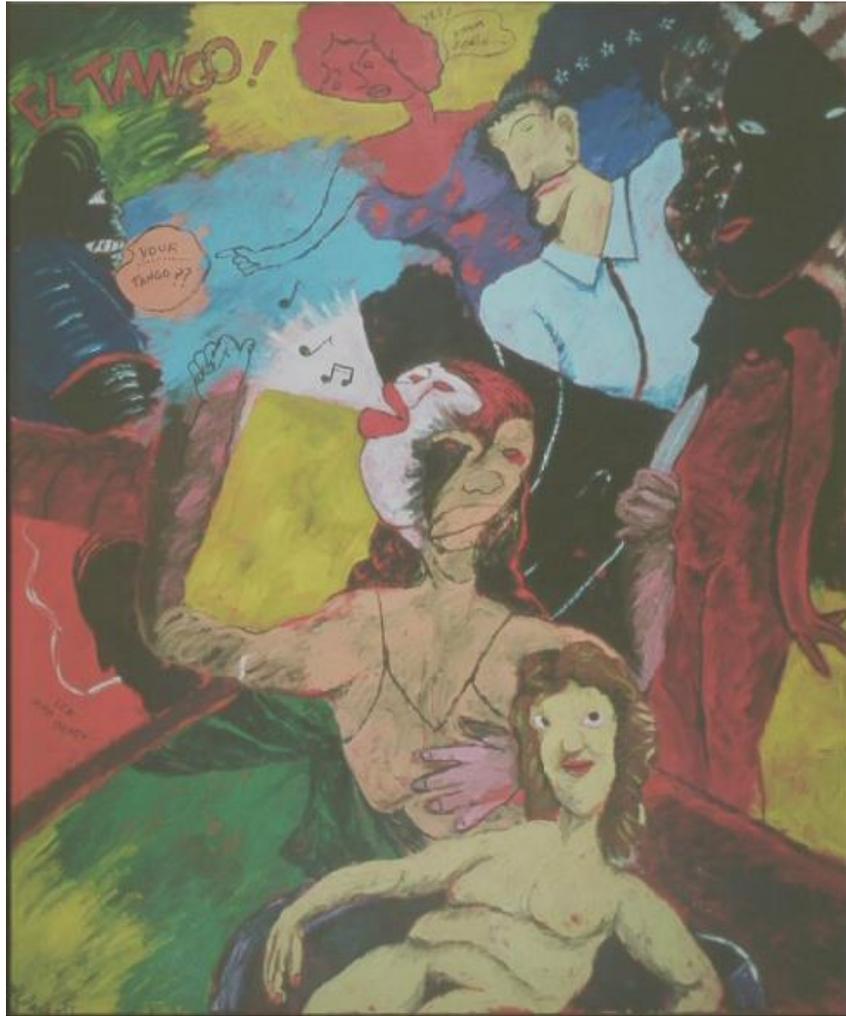


Fig. 6

Il lavoro di Colescott si concentra in maniera particolare sul corpo nero maschile, nonostante anche le figure femminili siano protagoniste dei suoi dipinti. Tuttavia, per avere il focus sul corpo femminile nero bisognerà attendere altri 25 anni con l'arrivo della prima artista donna afroamericana ad avere un solo show nel padiglione degli Stati Uniti d'America.

## **CAPITOLO 2: Simone Leigh: la prima artista afroamericana a rappresentare gli Stati Uniti d’America**

### **2.1 La scelta postcoloniale di Simone Leigh**

La 59° Esposizione Internazionale d’Arte è stata la prima nella storia della Biennale di Venezia ad essere curata e diretta da una donna italiana, Cecilia Alemani, già curatrice del padiglione Italia nell’edizione del 2017. L’edizione si poneva il difficile compito di essere la prima Biennale Arte dopo lo stop forzato imposto dalla pandemia di COVID-19 e a detta della curatrice stessa la mostra è “una mostra estremamente fisica e presente, lontanissima da qualsiasi forma di elucubrazione cerebrale. [...] soprattutto una celebrazione, il ritorno al vivere l’arte di persona, con la comunità, dopo due anni di isolamento”<sup>59</sup>. Alemani, già direttrice della High Line di New York City, sceglie, in linea con le sue scelte curatoriali, di presentare nella Biennale 213 artisti di cui 180 mai approdati in Biennale, l’80% donne o di genere non binario. Interrogata su questa scelta, la curatrice risponde che la sua non è una Biennale di genere:

Mi sorprende sempre vedere come in Italia ci si stupisca ancora di un fenomeno che in America fa parte della quotidianità. Del resto nel 2007 nessuno si è sconvolto quando Robert Storr ha presentato una Biennale composta all’80% di artisti uomini. Ho scelto queste artiste non in quanto donne, ma perché mi interessavano le loro opere in sé<sup>60</sup>

Fermamente convinta dell’importanza dei padiglioni nazionali all’interno della Biennale, nonostante le critiche ricevute a questa istituzione negli ultimi anni che vedrebbero il concetto di padiglione nazionale come anacronistico e offensivo, Alemani nell’intervento introduttivo alla Biennale spiega che è sua idea quella di creare una esibizione che metta al centro il fatto che l’idea rinascimentale dell’uomo della ragione – bianco, eterosessuale, cisgender e occidentale – sia superata: una Biennale post-umana che si basa sulla filosofia di Donna Haraway e Rosi Braidotti, autrice, quest’ultima, che è anche intervenuta in una conversazione nel giugno 2022.

---

<sup>59</sup> F. Di Drusco, *L’intervista a Cecilia Alemani curatrice e direttrice della Biennale di Venezia 2022*, in “L’Officiel art”, 2022; <https://www.lofficielitalia.com/arte/cecilia-alemani-intervista-curatrice-direttrice-biennale-veneziana-2022> [ultimo accesso 15 maggio 2023]

<sup>60</sup> *Ibidem*

La scelta degli artisti e delle artiste si basa su due diverse intuizioni a come l'arte abbia reagito a questa problematica:

sono molte le artiste e gli artisti che ritraggono la fine dell'antropocentrismo, celebrando una nuova comunione con il non-umano, con l'animale e con la Terra, esaltando un senso di affinità fra specie e tra l'organico e l'inorganico, l'animato e l'inanimato. Altri reagiscono alla dissoluzione di presunti sistemi universali riscoprendo forme di conoscenza locali e nuove politiche identitarie. Altri ancora praticano ciò che la filosofa femminista Silvia Federici descrive come il "re-incidentesimo del mondo", mescolando saperi indigeni e mitologie individuali [...]<sup>61</sup>.

Alemani conosceva già l'opera dell'artista statunitense Simone Leigh poiché la curatrice aveva scelto, insieme ad una giuria, nel 2016 la scultura *Brick House* proprio sull' High Line di New York City, essendone la direttrice – la scultura, infatti, è stata riproposta all'ingresso della mostra nell'Arsenale di Venezia e ha vinto in Leone d'Oro. L'opera di Leigh si pone nel terzo esempio di risposta che la curatrice ha osservato: l'artista mescola la propria soggettività di donna nera statunitense con radici giamaicane con i saperi indigeni degli afroamericani in maniera completamente consapevole.

Simone Leigh è nata a Chicago nel 1967 da Gilbert Obadiah Leigh, un predicatore nazareno giamaicano di origini cinesi – Gilbert Leigh appena arrivato negli USA ha modificato lo spelling del cognome della famiglia da Lee a Leigh -, e Claire Leigh, missionaria newyorkese. I genitori si incontrarono in Giamaica ed erano stati mandati dalla Chiesa Nazarena prima in New Jersey e poi a Chicago, dove era nata Simone, la minore di quattro fratelli. Sia lei che il fratello Whitney non seguirono le orme dei genitori e non abbracciarono la religione e per questo vennero allontanati dalla famiglia: il fratello divenne un avvocato, vivendo in California per la maggior parte della sua vita, mentre Leigh andò via di casa all'età di diciannove anni, dopo che i genitori scoprirono che si era fidanzata al college. Durante il periodo degli studi universitari all' Earlham College, grazie alla professoressa Kate Winger, Leigh si interessò a un corso di Women in Philosophy e al post strutturalismo francese, inoltre cominciò a vedere "her own work as being addressed primarily to Black women, who so often found themselves held back not just by white supremacy but by the political

---

<sup>61</sup> C. Alemani, Dichiarazione di Cecilia Alemani, 2022; <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/dichiarazione-di-cecilia-alemani> [ultimo accesso 15 maggio 2023]

and social focus on the Black male”<sup>62</sup>. Inoltre, frequentò il corso di lavorazione dell’argilla con Micheal Thiedeman, materiale che è ancora punto di inizio dei suoi lavori, e grazie ad un suggerimento del suo professore completò un tirocinio presso lo Smithsonian National Museum of African Art dove si interessò principalmente ai vasi africani. Queste due coordinate, gli studi femministi e gli studi sulla ceramica di alcune popolazioni africane, accompagnarono l’opera di Simone Leigh dagli albori fino alla Biennale del 2022; ma all’epoca Leigh non aveva intenzione di diventare un’artista professionista. Tuttavia, le sue creazioni d’argilla non erano finalizzate alla creazione di oggetti di uso comune – commenta nell’intervista rilasciata nel 2022 al “The Newyorker” di non aver mai creato una tazza per la colazione – e non sarebbero mai entrate nel mercato dell’artigianato, ma al tempo stesso Leigh sapeva che nel mondo dell’arte l’argilla e la ceramica non erano considerati materiali utilizzabili perché ritenuti materiali adatti solo a opere di artigianato.

Dopo il matrimonio con Yuri Marden e la nascita della loro figlia Zenobia nel 1996, Leigh decise di diventare un’artista a tempo pieno con la prima mostra nel 2001 alla Rush Art Gallery di New York. Anche a causa del momento storico – era stata inaugurata poco tempo dopo l’attacco alle Torri Gemelle – la mostra ebbe una scarsa affluenza di pubblico, ma fu visitata da un importante collezionista, A. C. Hudgins, che diventò un mentore per Leigh. Dopo la separazione con Marden, Leigh cominciò a viaggiare per il mondo e a crearsi una fama al di fuori dell’America: ricorda principalmente i viaggi in Africa, in Namibia e in Nigeria soprattutto, che l’avvicinarono ancora di più allo studio dell’arte africana.

La prima mostra importante che la fece conoscere in patria fu allo Studio Museum di Harlem nel 2010 alla quale succedette la ancora più importante *You Don’t Know Where Her Mouth Has Been* nel 2012 nello spazio *The Kitchen*, curata da Rashida Bumbray, che accompagna Leigh ancora oggi. L’esibizione può essere considerato l’inizio di un leitmotiv che accompagnerà la pratica dell’artista fino alla Biennale del 2022 – nonché nell’attuale esposizione all’ICA di Boston con opere provenienti dalla Biennale e opere inedite -: la riappropriazione degli stereotipi culturali che nei secoli hanno riguardato il popolo nero. La mostra presso The Kitchen, per esempio, riprende

---

<sup>62</sup> C. Tomkins, *The Monumental Success of Simone Leigh*, in “The Newyorker”, 2022; <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/28/the-monumental-success-of-simone-leigh> [ultimo accesso 16 maggio 2023]

l'immagine dell'anguria: questa è stata per molto tempo legata al popolo nero e ci sono innumerevoli statue o dipinti che accostano le facce scure dei protagonisti con il rosso brillante del frutto. Leigh impiega stereotipo denigratorio in modo ironico: citando un suo intervento nell'articolo *Gastro-Vision: Simone Leigh and the Fruits of her Labor* sulla rivista ART21 Magazine:

watermelon happens to evoke the same language that has been used to negatively brand the black body as “too large, overgrown, fat” and generally “lacking control.” Leigh described the fruit itself as being “kind of preternatural.” At the same time, watermelon is sensual, a so-called aphrodisiac that elicits the words juicy, ripe, and refreshing — expressions often used to compliment or objectify black female bodies<sup>63</sup>.

Il frutto è quindi una metafora per descrivere il corpo nero, soprattutto il corpo femminile nero, e l'artista se ne riappropria in maniera consapevole. Allo stesso modo le cipree, già presenti nella mostra del 2012, e ritornano anche nella scultura *Brick House*: queste conchiglie bianche simili a porcellana sono state per millenni la moneta di scambio delle più importanti civiltà africane e simbolo di ricchezza e fertilità. Diventate souvenir coloniale dal '700 in avanti, dunque ridotte a oggetti puramente decorativi, vengono riprese dall'artista che le fa tornare al significato originario: qualcosa tra il sacro - legate agli antichi rituali africani, come si vedrà successivamente - e l'utile - la moneta di scambio.

Nel 2012 e nel 2013, Leigh prende parte insieme all'artista Chitra Ganesh alla mostra *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art* al Contemporary Art Museum di Houston curata da Valerie Cassel Olivier, mostra che si proponeva “to be the first exhibition of its kind to focus solely on the role of performance in art by black artists”<sup>64</sup>. Successivamente, Leigh sperimenta con due opere sociali: *Free People's Medical Clinic* a Brooklyn (2014), dove offre test di screening e test per l'H.I.V. gratuitamente e che prende ispirazione dall'operato delle Black Panthers<sup>65</sup>, e *The Waiting Room* al New Museum (2016). Con quest'ultimo lavoro, Leigh ha strutturato al quinto piano del museo uno spazio per la comunità nera dove dialogare: in

---

<sup>63</sup> N.J. Caruth, *Gastro-Vision: Simone Leigh and the Fruits of her Labor*, in “ART21 Magazine”, 2012; <https://magazine.art21.org/2012/01/20/gastro-vision-simone-leigh-and-the-fruits-of-her-labor/#.ZGJceS8QM6W> [ultimo accesso 17 maggio 2023]

<sup>64</sup> S. Frater, *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, in “Art Forum”, 2013

<sup>65</sup> Il Black Panther Party è stato un movimento statunitense fondato nel 1966 la cui peculiarità fu quella di rifiutare le istanze non violente e integrazioniste di Martin Luther King. A quello venne sostituito il principio dell'autodifesa come strumento di lotta fondamentale.

un'intervista sull'opera l'artista spiega di essere interessata a creare uno spazio di dialogo tra le donne nere e di non avere intenzione di “set up a mock NGO pretending to rescue Black people from some abject situation. I'm tiring of having to talk about that post-colonial fantasy' [...]”<sup>66</sup>. Il bacino di riferimento dell'artista è ormai chiaro: le sue opere sono create primariamente per donne nere e, anche se in seguito, per gli uomini. Lo spazio di *The Waiting Room* è fatto affinché le donne nere possano “engage in the discourses and histories that have shaped their lives, take ownership of their power as individuals and as a group, instead of being told to be patient by a racist, masculinist society”<sup>67</sup>. Tuttavia, dopo questo progetto, Leigh si distacca dalla pratica sociale poiché i progetti non possono essere seguiti in tutte le loro parti ed è invece sua intenzione curare tutti i dettagli delle sue opere. Motivo per cui sceglie di concentrarsi solo sulla scultura. Seguono mostre internazionali come la partecipazione alla Biennale Dak'art in Senegal nel 2014 e nel 2016 l'esposizione alla Tate Exchange di Londra. Nel 2018, Leigh riceve il prestigioso Hugo Boss Prize per la mostra *Loophole of Retreat* che verrà presentata nel 2019 al Guggenheim Museum di New York. L'idea della mostra deriva, come si vedrà in maniera dettagliata in seguito, da un verso del libro *Incidents in the Life of a Slave Girl* di Harriet Jacobs, dove il “loophole of retreat”, letteralmente scappatoia di ritirata, indica un luogo di resistenza dove affermare la propria agency e dove pensare a delle contromisure per reagire, un luogo protetto.

Jacobs, sotto lo pseudonimo di Linda Brent, racconta la propria autobiografia da quando era schiava fino alla fuga e alla libertà, narrando dei soprusi che lei e la sua famiglia subirono dal loro ormai ex padrone James Norcom. Infatti, dopo la morte della madre, Jacobs passò come proprietà alla padrona della stessa che le insegnò a leggere e a scrivere, cosa inusuale all'epoca. Al compimento dei dodici anni, la donna morì e Jacobs e il fratello passarono nominalmente alla piccola Mary Matilda Norcom ma di fatto al padre di lei, che nel libro viene rinominato il dottor Flint. Da quel momento, nonostante la nonna di Jacobs fosse una donna libera e stimata da tutta la comunità, il dottor Flint molestò Jacobs quotidianamente, ricattandola e impedendole di sposare l'uomo di cui era innamorata. Queste molestie scatenarono la gelosia della

---

<sup>66</sup> W.J. Simmons, *Artists at work: Simone Leigh*, in “Interview magazine”, 2016; <https://www.interviewmagazine.com/art/artists-at-work-simone-leigh> [ultimo accesso 17 maggio 2023]

<sup>67</sup> *Ibidem*

signora Flint che cominciò a maltrattare Harriet e a minacciarla. Per sopravvivere, la donna intraprese una relazione amorosa con un avvocato bianco, Samuel Sawyer, da cui ebbe due figli, Joseph e Louisa Matilda. Saputo della gravidanza, la signora Flint la cacciò di casa e Jacobs visse alcuni anni a casa della nonna, fino a che il dottor Flint la costrinse ad abitare in una loro piantagione a svariati chilometri dai suoi figli. Nel 1835, Jacobs fuggì e si rifugiò prima da una donna bianca, poi in una palude per alcuni giorni ed infine in una soffitta sotto il tetto della casa della nonna, un luogo angusto dove non poteva neanche stare in piedi, ma protetto dalle ritorsioni del padrone. Questi, come vendetta, vendette i figli di Jacobs separatamente fuori dallo Stato, ma il loro padre riuscì velocemente a ricomprarli e a farli tornare dalla nonna. Solo nel 1842 Jacobs riuscì a fuggire da Edenton per Filadelfia, dove aiutata dagli attivisti della Philadelphia Vigilant Committee, degli attivisti antischiavisti, venne assunta da Mary Stace Willis come bambinaia. Nel '43 fu costretta a fuggire a Boston dal fratello John, fuggito al nord a sua volta, per scappare al dottor Flint, venuto a New York per ricatturarla<sup>68</sup> e riuscì a far arrivare a Boston anche il figlio Joseph. Dopo la morte della signora Willis, la nuova moglie di Willis, Cornelia Grinnel Willis, pagò alla famiglia Norcom 300 dollari per comprare la libertà di Harriet Jacobs, nonostante le sue proteste. Solo nel 1861 Jacobs riuscirà a pubblicare il suo libro che però venne preso meno in considerazione come prova della vita degli schivi perché considerato in “ritardo politico”, la Guerra di Secessione era infatti cominciata quello stesso anno, e perché scritto in uno stile diverso rispetto a quello tipico maschile. L’opera di Jacobs si concentra sugli episodi della sua vita ed è scritta in maniera immediata e semplice in “her own language”<sup>69</sup>; inoltre, le vicende si concentrano più sulle riflessioni legate alla propria vita personale piuttosto che sulla politica, come nel caso del libro simbolo della lotta antischiavista di Frederick Douglass, *A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845). Tutto ciò ha fatto sì che l’opera venisse riscoperta e annoverata tra i classici americani solo nel 1970, ben in ritardo rispetto alle testimonianze delle controparti maschili.

---

<sup>68</sup> La legge degli Stati Uniti, infatti, permetteva ai padroni di reclamare in qualsiasi Stato, anche in quelli dove la schiavitù era stata abolita, i loro schiavi

<sup>69</sup> H.A. Jacobs, *Voi donne e uomini liberi. Episodi della vita di una ragazza schiava*, tr. Livio Crescenzi e Ursula Miotto, Mattioli 1885, Fidenza, 2022, p. 18

Con la serie di sculture *Anatomy of Architecture* iniziata nel 2016 la figura umana si fa sempre più presente e diventa la continuazione naturale del vaso di ceramica: intervistata per il *The New Yorker*, Leigh dirà che “Only in retrospect did I see that this was a natural evolution of form, from the water pot to the full figure”<sup>70</sup>. Successivamente comincia a rappresentare i corpi interi di donne nere tra l’astratto e il realistico, spesso senza occhi né orecchie.

Nel 2019, l’artista partecipa per la seconda volta alla Whitney Biennale<sup>71</sup> ed espone sulla High Line la scultura *Brick House*, la prima a essere creata in bronzo dopo trent’anni di ceramica – di cui esistono quattro versioni, una commissionata per l’High Line e trasferita poi alla Biennale di Venezia, una di proprietà dell’artista stessa e due acquistate dalla coppia di collezionisti Glenn e Amanda Fuhrman. Nel 2020, Leigh lascia la galleria d’arte che la rappresentava e passa all’internazionale Hauser & Wirth, con cui rimarrà fino al 2022 per poi passare a Matthew Marks, con cui collabora tutt’ora.

Cecilia Alemani l’ha individuata nel 2019 per partecipare alla Biennale *Milk of Dreams – Il latte dei sogni* del 2022, vista la conoscenza pregressa, dove ha esposto *Brick House*, come già detto, all’ingresso della mostra alle Corderie dell’Arsenale, e *Cupboard*, una scultura anch’essa in bronzo nel Giardino delle Vergini, alla fine degli spazi espositivi dell’Arsenale.

Leigh è stata scelta per rappresentare gli USA nel padiglione dalla direttrice dell’Institute of Contemporary Art di Boston Jill Medvedow e dalla curatrice italiana Eva Respini, che hanno ideato la mostra come una retrospettiva di metà carriera dell’artista, mostra che poi sarà riproposta da aprile a settembre 2023 negli spazi dell’Institute con alcune opere inedite e il primo catalogo completo della mostra. Medvedow ha così commentato la scelta di Leigh come rappresentante degli USA:

what we’re seeing right now is an unbelievable explosion in the presentation of work of African-American and diasporic intellectuals, creative, artists, writers, and thinkers. [...] It is overdue, really exciting, and critically important, and Simone is part of this flourishing. It recognizes an artist who has been hard at

---

<sup>70</sup> C. Tomkins, *The Monumental Success of Simone Leigh*, in “The Newyorker”, 2022; <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/28/the-monumental-success-of-simone-leigh> [ultimo accesso 18 maggio 2023]

<sup>71</sup> Leigh aveva già partecipato nel 2012 quando la sua fama non era ancora esplosa

work at making her art and building her art for decades. The decision is based on the importance of her and her ideas<sup>72</sup>.

Vista la sua lunga esperienza nel modellare l'argilla, l'artista ha creato personalmente a mano tutti i modelli delle sculture poi fatte successivamente in bronzo. Dal 2019 Leigh si è spostata nello studio di Shane e Julia Stratton a Philadelphia e all'ultimo piano dello studio ha creato i modelli per le opere esposte a Venezia utilizzando quasi cinquemila chili di argilla importata dalla Francia che, una volta che il modello era pronto ad essere fuso in bronzo, veniva rimodellato per essere usato di nuovo.

Avendo ormai codificato tutto il proprio registro di materiali e immagini, Simone Leigh ha modificato il padiglione statunitense secondo il suo programma, compresa la facciata; e di vero e proprio programma si può parlare perché oltre alla mostra *Sovereignty* all'interno del padiglione, la partecipazione USA comprende anche la conferenza *Loophole of Retreat: Venice* di tre giorni organizzata nell'ottobre 2022 sull'Isola di San Giorgio Maggiore. Il titolo scelto per l'intervento, *Sovereignty*, "speaks to notions of self-governance and independence, for both the individual and the collective. To be sovereign is to not be subject to another's authority, another's desires, or another's gaze, but rather to be the author of one's own history"<sup>73</sup>, come viene specificato nella brochure che accompagna la visita al padiglione.

Il padiglione e la conferenza instaurano un discorso che parte da una riflessione sul colonialismo, attraversa la riappropriazione degli stereotipi culturali che hanno afflitto – e sfortunatamente ancora affliggono – il popolo nero, mostra il corpo femminile nero come evoluzione dell'architettura vernacolare da cui il percorso di Leigh è partito, fino ad arrivare a intrecciare l'arte e l'attivismo di molte critiche, artiste, registe, pensatrici nere, intorno ai concetti di *loophole of retreat*, spazio di resistenza, e di *agency*. Il concetto di *agency*, in italiano agentività, è la capacità di far accadere le cose, intervenendo sulla realtà e Leigh lo trasferisce nella performatività delle sue sculture.

---

<sup>72</sup> A. Greenberger, *Sculptor Simone Leigh Picked to Represent United States at 2022 Venice Biennale*, in "ARTnews", 2020; <https://www.artnews.com/art-news/news/simone-leigh-venice-biennale-united-states-pavilion-1234573645/> [ultimo accesso 18 maggio 2023]

<sup>73</sup> J. Medvedow, E. Respini, *Simon Leigh : sovereignty; the United States Pavilion, the 59<sup>th</sup> Venice Biennale*, cat. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup> - November 27<sup>th</sup>, 2022) a cura Eva Respini, Boston, Institute of Contemporary Art/Boston, in collaborazione con Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State, 2022, p. 2



Fig. 7

## 2.2 *Façade*: il restyling del padiglione come contestazione dell'establishment

Il lavoro che Simone Leigh attua sulla facciata del padiglione e sul cortile esterno può essere paragonato all'opera che un altro artista afroamericano, Martin Puryear, aveva realizzato nel rappresentare gli Stati Uniti alla 58° Esposizione Internazionale d'Arte. Simone Leigh altera la percezione della facciata del padiglione con *Façade*, e pone nel cortile la statua *Satellite*, una monumentale scultura in bronzo, ibrido tra arte ed architettura. Puryear nel 2019 aveva chiuso visivamente l'ingresso del padiglione con l'opera *Swallowed Sun*, composta da *Monstrance* e *Volute*, rispettivamente una struttura in compensato sbiancato con al centro un oculo e una scultura a volta in ferro nero paragonata nel catalogo a un serpente in un giardino. L'oculo della struttura, che nella tradizione è associato all'occhio di Dio, diventa un mero elemento architettonico tramite il quale la struttura in compensato si appoggia a quella in ferro, mentre la sezione interna della cupola replicata nel legno è solo un disegno bidimensionale: la cupola perde la sua tridimensionalità e viene presentata come un'idea astratta il cui progetto è tenuto in piedi da una voluta, non da una colonna intera. *Volute* richiama espressamente il capitello ionico, in contrapposizione ai capitelli dorici – usati nella classicità per le colonne esterne degli edifici vista la loro sobrietà– del padiglione

palladiano. Perciò, *Swallowed Sun* critica il padiglione e la sua origine schiavista – il riferimento alla villa Monticello già citata è molto forte – iniziando il percorso di riflessione sulla libertà che è nell'intento dell'artista. Il compensato, che naturalmente sarebbe di legno di pino giallo, viene sbiancato appositamente dallo studio di Puryear ma è lasciato spoglio, senza cemento o calce per completare l'opera e renderla più solida. L'unica cosa che le ha permesso di reggere per i 198 giorni della Biennale è stato l'appoggiarsi alla scultura retrostante.

Come Puryear quindi, anche Simone Leigh modifica l'architettura esterna del padiglione palladiano di Aldrich e Delano creando una struttura in legno, paglia e acciaio che va integrarsi con l'architettura esistente. Una doppia fila di sottili colonne in legno si unisce a quelle doriche in marmo dell'entrata principale, e il tetto di paglia copre completamente il tetto originale; per entrare i visitatori devono passare per l'entrata secondaria a destra, dove la finestra di vetro lascia intravedere anche dall'esterno la prima sala della mostra. Inoltre, lo stesso pavimento interno del padiglione è stato rinforzato da moduli ad altezza minima, rafforzati da una struttura specifica a maglia stretta per poter sostenere il peso delle imponenti sculture in ceramica e bronzo dell'artista, che altrimenti avrebbero fatto collassare il padiglione stesso.



Fig. 8

*Façade* nel complesso richiama l'aspetto di un palazzo dell'Africa occidentale degli anni '30 e si collega all'Esposizione Universale di Parigi del 1931, con un intento di dare una nuova prospettiva sulla storia dell'architettura, da millenni bianca ed occidentale, creando una architettura ibrida. Il collegamento con *l'Exposition coloniale internazionale de Paris* è dichiarato dall'artista stessa nella brochure edita per la partecipazione in Biennale, in cui l'artista ha voluto suggerire degli spunti di riflessione per le sue opere, e l'architettura è una struttura ibrida, secondo la definizione che Patricia A. Morton dà nel suo testo *Hybrid Modernities* nel 2000, come si vedrà in seguito.

L'Esposizione coloniale venne ospitata da Parigi nel 1931 dal 6 maggio al 15 novembre<sup>74</sup>. Secondo la moda del tempo l'evento presentava la potenza colonizzatrice delle Nazioni Occidentali, tranne che dell'Impero Britannico che aveva già avuto la propria esposizione pochi anni prima, i popoli, le architetture, i materiali e i beni provenienti dalle regioni colonizzate e il suo proposito era quello di dimostrare che l'azione coloniale apportava benefici alle colonie stesse. L'interesse dello Stato francese era quello di dare ai propri cittadini e agli altri visitatori occidentali l'impressione che le sue colonie fossero efficienti, organizzate e pacifiche; inoltre, si voleva creare un mercato intorno alle diverse Esposizioni coloniali.

A sovrintendere l'esposizione venne scelto il maresciallo Hubert Lyautey, primo governatore militare francese del Marocco, che la progettò come un modello di una città coloniale, basata sullo stereotipo razzista dell'epoca, ma cercando di non cadere nella mera fiera carnevalesca, che perpetuava i tipici stereotipi colonialisti. L'intenzione nobile, secondo il colonnello, era quella di riprodurre il "vero contesto" in cui le popolazioni colonizzate vivevano nei loro paesi di provenienza portando nell'esposizione le architetture, gli usi, le attività e le persone dei paesi africani e asiatici. Nonostante l'intento di rappresentare fedelmente i popoli colonizzati, l'Esposizione coloniale non riuscì a fare a meno di quelle immagini pittoresche che da ormai più di un secolo venivano associate alle colonie e rimase nella tradizione delle fiere come un luogo dove "visitors could jettison their normal social roles and indulge in ordinary taboo activity"<sup>75</sup>. Così come nei carnevali occidentali, dove le norme

---

<sup>74</sup> Già a Marsiglia nel 1930 e in Belgio negli anni precedenti vi erano state mostre di questo tipo

<sup>75</sup> P.A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts, 2000, p. 4

sociali venivano capovolte e ci si poteva abbandonare in attività altrimenti “promiscue”, così nell’Esposizione i visitatori potevano osservare i nativi colonizzati, entrare dentro le loro case riprodotte, mangiare cibo tipico.

L’architettura dei padiglioni che rappresentavano ciascuna nazione giocò un ruolo chiave sia nell’intenzione iniziale sia nella percezione del carnevalesco nella mostra. Lo stile architettonico di ciascun padiglione doveva rappresentare fedelmente monumenti ed edifici presenti nei paesi colonizzati ma anche mostrare la gerarchia tra paesi colonizzatori e paesi colonizzati. La segregazione dell’Oriente nel sito dell’Esposizione – che comprendeva la parte est di Parigi e i Bois de Vincennes, zona già romanticizzata della città poiché “ai margini” – doveva servire ad impedire la mescolanza tra le due realtà: i popoli colonizzatori si sarebbero “degradati”, secondo la visione della Francia di inizio del 1900, se si fossero mischiati con i paesi colonizzati, mentre se questi ultimi si fossero “innalzati” diventando in tutto e per tutto come le popolazioni europee, la missione civilizzatrice fondante del colonialismo avrebbe perso forza.

I padiglioni francesi, come *la Cité des Informations*, vennero disegnati secondo le varianti dell’Art Deco, mentre i padiglioni delle colonie furono realizzati seguendo ognuno uno stile nativo specifico per ciascun paese. Tuttavia, la pratica tipicamente etnografica di prendere persone<sup>76</sup> e materiali dal loro luogo di origine e posizzarli in un luogo nuovo e alieno, suscitò una sensazione di stranezza e artificiosità nei visitatori dell’Esposizione, creando un *effetto collage* tra la città di Parigi e i padiglioni e tra i padiglioni stessi di paesi che geograficamente erano molto distanti l’uno dall’altro.

L’aspetto esteriore delle architetture dei padiglioni coloniali doveva, nelle intenzioni di Lyautey, rappresentare le caratteristiche morali e intellettuali dei popoli indigeni, secondo il modello del razzismo biologico delle scienze europee del Novecento che vedeva nelle diverse caratteristiche fisiche tra la “razza” bianca e le altre “razze” la prova della superiorità della prima, come leggiamo nei numerosi testi di eugenetica. Visto che i padiglioni dovevano essere “read as the record of the artistic achievements

---

<sup>76</sup> Tipica delle Esposizioni Coloniali era la prassi di trapiantare popolazioni delle colonie nelle città europee dove veniva svolta l’evento. Negli “zoo umani” i visitatori bianchi potevano “ammirare” le popolazioni indigeni su cui vi erano leggende favolose, quando, spesso, le stesse pratiche che i nativi svolgevano erano filtrate dall’occhio occidentale

of each indigenous culture, ranked according to European standards”<sup>77</sup>, le nazioni dove la presenza francese era più forte o dove erano presenti da secoli tradizioni islamiche, come il Marocco o l’Algeria, erano posizionate alla cima di una ipotetica piramide di civiltà, mentre le nazioni dell’Africa Francese erano poste alla base, perché repute ancora “selvagge”.

La contraddizione intrinseca del colonialismo, cioè mantenere le gerarchie sociali ben in evidenza e insieme evidenziare come con l’aiuto delle potenze coloniali le colonie si possano elevare dal loro “stato di inferiorità”, è esemplificata nell’architettura di ciascun padiglione: l’esterno dei padiglioni venne costruito in una riproduzione dello stile “nativo” di ciascuna colonia, mentre l’interno degli edifici mostrava “the didactic exhibits of civilization’s progress”<sup>78</sup>. Questa scelta provocò però una serie di problemi. L’esterno non era effettivamente realistico, perché non teneva conto dei cambiamenti che l’arte di ciascun paese aveva attraversato con l’arrivo delle potenze coloniali; inoltre, le persone che vennero costrette a partecipare all’Esposizione coloniale davano l’impressione di abitare colonie pacificate dove il dominio francese era ben accetto, mentre nella realtà gli anni ’20 e ’30 furono il teatro di sanguinose ribellioni. Inoltre, il colonialismo portò anche transculturazione e alla creazione di architetture ibride. La creazione di ibridi fu una “colonialism’s unintended consequences [...], the product of crossbreeding between the metropolitan and the colonial. The mixture of ‘superior’ populations with ‘inferior ones’, which produced people neither purely French nor indigenous, was the horror of colonialist fantasies”<sup>79</sup> o come afferma Homi Bhabha “a mutation [...], an unintentional effect of colonial power that produces a split between the authoritative, European original and its ambivalent, “other” repetition”<sup>80</sup>. L’ibridazione di repliche di strutture esistenti, come la *tata* senegalese o palazzi simili a quelli del regno Bamileke e Bamoun, ingigantite per adattarsi agli alti palazzi della *Métropole*, portò a quel senso di artificiosità di cui si è già parlato in precedenza, accentuato dalla presenza degli stessi indigeni che performavano tipiche attività

---

<sup>77</sup> P.A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts, 2000, p. 180

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 196

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 13

<sup>80</sup> H. K. Bhabha, *Signs Taken for Wonders: Question of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817*, in “Race”, Writing, and Difference”, H. L. Gates, University of Chicago Press, Chicago, 1986, p. 176

“primitive” intorno ai padiglioni, vestiti con abiti privi di qualsiasi influenza occidentale.



Fig. 9

Il concetto di ibrido architettonico era ovviamente già presente nella storia dell'arte prima del colonialismo francese ma la peculiarità del fenomeno fu l'uso del darwinismo sociale per giustificare la paura “dell'inquinamento della razza bianca” che si sarebbe indebolita con il contatto con le popolazioni indigene. Si può quindi affermare che l'intenzione iniziale venne vanificata dalla creazione di questi ibridi che “combined metropolitan monumentality with native savagery, and they required supplements of authenticity in the form of human displays”<sup>81</sup>, anche se queste architetture non vennero riconosciute come ibridi dai loro contemporanei.

---

<sup>81</sup> P.A. Morton, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, cit. p. 213



Fig.10

Simone Leigh, nel creare la facciata per il suo padiglione, studia quelle che sono state le Esposizioni Coloniali e si interessa agli ibridi architettonici. La modifica che l'artista impone nell'architettura del padiglione statunitense riprende il concetto di ibrido architettonico non come orrore colonialista ma come pilastro della *sovereignty*: lo stile tipico di un palazzo dell'Africa occidentale degli anni '30 viene replicato in modo che si possa ben vedere la struttura in marmo sottostante.



Fig.11

Le colonne lignee<sup>82</sup> vanno a creare un doppio delle colonne doriche dell'entrata del padiglione, mentre la paglia del tetto rende ancora visibile la struttura sottostante; questi dettagli non sono visti come feticci, come erano le ricostruzioni delle capanne del villaggio di Djenné, uno dei padiglioni dell'Esposizione coloniale di Parigi, sia per il modo in cui i materiali vengono apposti per comporre *Façade* sia per l'ovvia mancanza di persone indigene che popolavano le strade introno ai padiglioni del 1931

---

<sup>82</sup> Le colonne del padiglione USA della 59° Esposizione Internazionale d'Arte sono presenti, insieme ad alcune parti del rinforzo del pavimento e ad alcune lastre di metallo, nell'allestimento del padiglione tedesco nella 18° Mostra Internazionale di Architettura, dove fanno parte di *Open for Maintenance*, una mostra che per la prima volta collega la Biennale d'Arte con quella di Architettura. I materiali provengono da tutti i padiglioni della Biennale precedente e rendono evidente i processi di lavoro, cura sociale e spaziale che un allestimento artistico comporta

e che servivano da intrattenimento per i visitatori<sup>83</sup> e soprattutto per l'ideologia diametralmente opposta e l'appartenenza etnica dell'artista. Al contrario della stereotipata e allo sguardo occidentale misteriosa, architettura africana, promossa dall'occhio europeo grazie ai souvenir provenienti dalle colonie e alle illustrazioni spesso deliberatamente fantasiose, *Façade* si pone in maniera autocosciente nella storia dei Giardini di Venezia che, come la Parigi degli anni '30, presentano padiglioni da aree del mondo distanti tra loro. Leigh interpreta il padiglione stesso come una enorme scultura che dialoga sia con la Biennale stessa sia con il passato coloniale del padiglione di Delano e Aldrich. Come aveva precedentemente fatto Bradford nel 2017, l'artista mostra la problematica eredità monticelliana della struttura spostando l'entrata della mostra nella porta laterale e occupando il cortile esterno del padiglione con una scultura.

*Satellite* rappresenta il corpo di una D'mba, una maschera a spalla tradizionale delle popolazioni Baga della costa della Guinea, usata durante i rituali religiosi per dialogare con gli antenati. L'artista modella il bronzo per formare un corpo femminile di più di 7 metri, le cui gambe si trasformano in colonne – tra di esse il visitatore poteva avere la possibilità di posizionarsi e da lì avere l'accesso ad uno spazio intimo di spiritualità - mentre al posto della tradizionale testa pone un'antenna satellitare, da cui l'opera prende il titolo. La scultura è quindi un ulteriore ibrido, architettonico e artistico, che unisce la tradizione africana delle maschere D'mba a uno strumento di comunicazione contemporaneo che si rilancia alla funzione della maschera stessa, comunicare con il divino e l'ancestrale. L'enorme scultura si lega a uno dei temi principali dell'esposizione di Simone Leigh, la critica alla visione che l'Occidente aveva – e spesso ancora ha – delle persone non bianche, dell'Africa in generale e dei Caraibi e la risignificazione degli stessi stereotipi razziali da parte dell'artista stessa. Oggetti come le maschere D'mba, che in origine avevano una funzione sacra, durante l'Ottocento e il Novecento furono fonte di fascino per gli occidentali, che le presero dai loro luoghi di origine e le ricollocarono in musei etnografici o nelle proprie abitazioni, perdendo il legame con il contesto originario che questi oggetti avevano e la loro funzione sacra.

---

<sup>83</sup> Si potrebbe obiettare che anche Fred Wilson nel 2003 aveva posizionato all'esterno del padiglione USA per la sua mostra un venditore ambulante; tuttavia, lo scopo di quel gesto era spiccatamente polemico, volto a mettere in luce le contraddizioni delle persone nere a Venezia e negli stessi Stati Uniti



Figura 12

Nonostante alcuni critici di arte africana moderna e contemporanea abbiano criticato l'idea di Leigh di richiamare con l'uso della paglia e del legno l'Esposizione Coloniale Universale di Parigi, definendo la scelta come troppo legata ancora agli stereotipi razziali e coloniali e giornali come il *National Review* abbia parlato dell'esposizione come di un qualcosa distaccato dal presente, di cui il pubblico non sentiva la necessità perché non più rilevante, le maggiori testate giornalistiche hanno lodato l'estetica del padiglione e la scelta curatoriale dell'artista e della curatrice Eva Respini. *Colossal*

cita l'opera come “embodies self-determination in the historic Sovereignty”<sup>84</sup>, il *The Art Newspaper* lo pone come uno dei must-see alla Biennale; il giornale *Frieze* lo loda come una forma di resistenza e una ricerca della verità del passato.

### **2.3 Sovereignty: una mostra per riappropriarsi e sovvertire gli stereotipi coloniali**

“To be sovereign is to not be subject to another’s authority, another’s desires, or another’s gaze, but rather to be the author of one’s own history”<sup>85</sup>.

La frase che Simone Leigh, insieme alla curatrice Eva Respini e alla co-commissioner Jill Medvedow, sceglie per introdurre la sua esposizione è emblematica: la mostra parla di autodeterminazione singola e collettiva. Come abbiamo già ricordato in precedenza, il tema della libertà era stato trattato nel padiglione anche da Martin Puryear nel 2019; potrebbe quindi risultare ripetitivo a un’analisi superficiale che venga riproposto un tema quantomeno simile, anche se molto importante, a quello della scorsa Biennale d’Arte. Tuttavia, l’esibizione di Puryear poneva l’attenzione su un concetto collettivo di libertà, una visione più “teorica”. La scelta di Leigh parla del singolo e attraverso il singolo alla collettività. La sua soggettività di donna nera si sente con forza nelle sue opere e nella sua narrazione, narrazione che si riallaccia alla difficile storia coloniale degli afroamericani, alla filosofia personale dell’artista e alla sua stessa vita. Simone Leigh ha creato per il padiglione USA, oltre a *Façade* e a *Satellite*, 9 nuove opere, di cui 8 sculture e un video insieme alla regista Madeleine Hunt-Ehrlich, che sono state disposte nelle 4 sale del padiglione e nella rotonda per creare una storia.

Leigh ha studiato a fondo, sin dal periodo del tirocinio allo Smithsonian National Museum of African Art la filosofia e i riti culturali africani e questo si può vedere nella narrazione che crea per il padiglione, unendo diverse storie coloniali e di schiavitù nelle Americhe “in what Simone would call creolization”<sup>86</sup>, che inizia nella prima sala

---

<sup>84</sup> G. Ebert, *Artist Simone Leigh embodies self-determination in the historic Sovereignty at the Venice Biennale*, in “Colossal”, maggio 2022; <https://www.thisiscolossal.com/2022/05/simone-leigh-sovereignty/> [ultimo accesso 24 agosto 2023]

<sup>85</sup> <https://simoneleighvenice2022.org/sovereignty/> [ultimo accesso 27 agosto 2023]

<sup>86</sup> J. Medvedow about Simone Leigh, Venice 2022; [https://www.youtube.com/watch?v=XoSGiALSna8&list=PLPFN\\_H68Rbivqc99qFJilPzud45k23Y6&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=XoSGiALSna8&list=PLPFN_H68Rbivqc99qFJilPzud45k23Y6&index=11)

con l'opera *Last Garment* che utilizza il valore simbolico dell'acqua e si lega alla storia coloniale della Giamaica, continua con *Jug* e *Anonymous* nella seconda sala, ceramica bianca che richiama i vasi rituali di Edgefield, nella rotonda con *Sentinel*, unione tra arte, corpo ed architettura, prosegue nella quarta sala con il video *Conspiracy*, video che segue l'opera di creazione dell'artista, e il bronzo *Sharifa*, unico ritratto fatto da Leigh, e si conclude con una trinità di figure, *Cupboard*, *Martinique* e *Sphinx*. La narrazione così come l'uso dei tamburi durante le feste, le danze e la musica fanno parte di quei riti che gli afroamericani hanno praticato durante la schiavitù come forma di resistenza ai padroni, riti che poi hanno continuato a praticare anche una volta liberati.

Le parole della curatrice ben spiegano lo studio che Leigh pone nelle sue opere:

Il lavoro di Leigh inizia con la ricerca, ma le idee emergono anche dalla pratica manuale vera e propria, nel fare la scultura [...] la mano di Leigh è presente in tutte le fasi della realizzazione. Questa è la ragione per cui le sue opere sono così potenti. La forte presenza della mano dell'artista porta alla luce il tema fondamentale del lavoro delle donne nere, sia fisico, sia intellettuale, che spesso nella storia è stato misconosciuto e trascurato<sup>87</sup>.

Leigh interroga la pratica scultorea, pratica principale dei regimi totalitari e colonialisti, creando una propria realizzazione performativa delle opere in argilla.

Claudia Arzeno Mooney, April L. Hynes, e Mark M. Newell citano nell'articolo *African-American Face Vessels: History and Ritual in 19th-Century Edgefield* il contributo *Come Shouting to Zion: African American Protestantism in the American South and British Caribbean to 1830* di Sylvia Frey e Betty Wood l'importanza che il cristianesimo ebbe per gli schiavi importati dai paesi africani: l'unione tra la religione cristiana e i culti sciamanici africani riuscì a fornire agli schiavi un mezzo di resistenza e portò gli schiavi africani a trasformare "Africans into African Americans"<sup>88</sup>. L'artista richiama queste pratiche attraverso la sua opera per collegare il suo lavoro e il suo essere personalmente una cittadina afroamericana con radici giamaicane alle radici africane. Le pratiche di resistenza, che lei vede ancora oggi in alcune pensatrici e

---

<sup>87</sup> A. Galli, *L'arte fatta a mano di Simone Leigh*, in "Floornature", 26 maggio 2022; <https://www.floornature.it/design-trends/lrsquoarte-fatta-mano-di-simone-leigh-17029/> [ultimo accesso 29 agosto 2023]

<sup>88</sup> C. Arzeno Mooney, A. L. Hynes, e M. M. Newell, *African-American Face Vessels: History and Ritual in 19th-Century Edgefield*, in "Ceramics in America 2013", ed. Robert Hunter, 2013, pp. 2-37

pensatori della cultura nera statunitense, erano uno spazio sicuro per gli schiavi oppressi dai padroni bianchi negli Stati del Sud degli USA ed essi li utilizzavano anche dando loro dei significati in codice per attuare una ribellione silenziosa ma costante. Le canzoni che venivano cantate dagli schiavi mentre si spostavano da un luogo ad un altro, canzoni della tradizione cristiana, venivano intrise di significati altri che i bianchi non comprendevano e usate per comunicare, ad esempio, la data di riunioni segrete o di pericoli imminenti. Inoltre, questi riti, così come la creazione di alcuni tipi di vasi come i vasi facciali ritrovati a Edgefield, erano uno strumento per “carving out a world of aesthetic autonomy”<sup>89</sup>.



Fig.13

*Sovereignty* iniziava per il visitatore dalla porta laterale destra – come si è detto il cortile del padiglione è stato ancora una volta svuotato del suo potere coloniale e si entrava dalla porta da cui nella vera Monticello entravano gli schiavi – e già attraverso il vetro il visitatore poteva vedere la prima opera in bronzo e metallo *Last Garment*. Si tratta di una scultura di una donna china a lavare dei vestiti in una vasca piena d’acqua. La scultura riprende una foto scattata nel 1879 da C.H. Graves in Giamaica, *Mammy’s*

---

<sup>89</sup> *Ibidem*

*Last Garment*, che ritrae una donna giamaicana intenta a lavare alcuni indumenti. Questa foto faceva parte di una raccolta di cartoline vendute ai turisti bianchi, spesso inglesi o statunitensi, in visita in Giamaica o nei Caraibi. La tradizione di dipingere le Indie Occidentali britanniche come pittoresche iniziò con il fenomeno del turismo di massa nei Caraibi e in Giamaica intorno agli anni '80 del 1800, quando inglesi ma soprattutto gli statunitensi cominciarono a costruire strutture alberghiere sulle isole per invogliare i concittadini bianchi a visitarle. Crearono delle immagini pittoresche delle isole ritraendo i luoghi tropicali che nell'immaginario occidentale si legavano al sito, come le foreste e gli animali – solo dopo alcuni anni le spiagge e il mare dominarono le cartoline. Come evidenzia K.A. Thompson:

human bodies also joined the parade of the picturesque. Many representations also featured “picturesque natives”, black and Indian (in case of Jamaica) inhabitants who seemed loyal, disciplined, and clean British colonial subjects. Such photographs, which commonly pictured washerwoman, policeman, or prisoners, aimed to convince primarily white travelers to the majority black colonies that the “natives” were civilized<sup>90</sup>.

Questa rappresentazione dei corpi degli abitanti dei Caraibi come puliti e disciplinati serviva a dimostrare ai turisti che le Indie Occidentali erano sì un paradiso tropicale ed esotico e che la popolazione era pulita, ben educata e servile nei confronti dei colonizzatori anglofoni; d'altronde, ridurre una persona ad un'immagine da cartolina serviva anche a controllare possibili forme di dissidenza e a reiterare l'oppressione. Promuovendo il turismo come unico mezzo di sviluppo economico delle isole, vennero costruite strade, hotel, quartieri e ristoranti solo per turisti, e quindi i colonizzatori, dove i nativi non potevano entrare<sup>91</sup>. Attraverso le immagini venne plasmata la fisicità dello spazio sociale delle colonie e le stesse menti degli indigeni. Di queste immagini le popolazioni caraibiche erano pienamente consapevoli, perché venivano appese nelle diverse città e questo finiva per influenzare anche il modo in cui i nativi si vedevano. Si potrebbe utilizzare la metafora della “stanza distorta” di Melissa Harris-Perry:

le donne afroamericane sono quotidianamente immerse in un simile ambiente, perché sono spesso rappresentate attraverso immagini distorte di femminilità nera che le ritraggono come pigre, eternamente arrabbiate, dispotiche, per nulla

---

<sup>90</sup> K.A. Thompson, *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Duke University Press, Durham e Londra, 2006, pp. 6-7

<sup>91</sup> Viene fatto notare da Thompson che in Giamaica e a Nassau fu proprio l'arrivo degli statunitensi l'inizio delle discriminazioni razziali

attraenti ma, paradossalmente, sessualmente iperattive. Stando ad Harris-Perry, alcune donne sono comunque in grado di trovare la loro “verticale” e di non farsi condizionare dagli stereotipi che le circondano, mentre altre possono tentare di assecondare la distorsione allineandosi con immagini negative di femminilità nera che hanno ormai interiorizzato <sup>92</sup>.

I residenti cominciarono a contestare le foto, anche quelle fatte dai turisti contro la loro volontà, a causa degli stereotipi razzisti che queste continuavano a perpetuare, delle popolazioni come primitive, povere ed esotiche. Infatti, gli sforzi dei colonizzatori erano sempre mirati a bilanciare gli apporti di “civilizzazione” nelle isole, utili per la loro comodità, con il danno che queste strutture avrebbero portato all’immagine tropicale delle isole stesse; “a complex and obverse relationship then resulted between ‘sacralization’ [...] and segregation”<sup>93</sup>.

La cartolina stesse diventò un sinonimo di possesso: spesso scattata senza il consenso dell’individuo che ne era protagonista, permetteva al turista di possedere un angolo di Caraibi con la popolazione che diventava un souvenir. La rappresentazione del corpo nero si serializza attraverso le immagini in un atto “performativo che razzializza contemporaneamente il soggetto e l’oggetto dello sguardo”<sup>94</sup>; “lo sguardo del bianco priva il corpo nero della sua esistenza fenomenologica, rendendolo non più incorporazione (*embodiment*) ma mera superficie, veicolo di proiezioni altrui, immagine dell’alterità”<sup>95</sup>. Inoltre, come fa notare bene Anna Scacchi, docente all’Università di Padova, “l’immagine dell’Altro [...] non appare in un vuoto semiotico, ma è sempre accompagnata da quell’archivio ombra”<sup>96</sup>; i turisti, quindi, aggiungevano le immagini delle cartoline all’archivio razzista che veniva dalla loro cultura coloniale.

---

<sup>92</sup> M. Del Checco, *In piedi in una stanza distorta: le donne afroamericane e la politica della rispettabilità*, in *Visualità e (anti)razzismo. InteRGRace*, a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfàù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglia, Daniele Salerno e Alessio Surian, Padova, Padova University Press, 2018, pp. 60-70, qui p. 60

<sup>93</sup> K.A. Thompson, *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Duke University Press, Durham e Londra, 2006, p.16

<sup>94</sup>A. Scacchi, *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale. Che cosa vediamo, quando vediamo la razza?*, in *Visualità e (anti)razzismo. InteRGRace*, a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfàù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglia, Daniele Salerno e Alessio Surian, Padova, Padova University Press, 2018, pp. 47-59, qui p. 48

<sup>95</sup> *Ibidem*

<sup>96</sup> *Ibidem*

L'artista ragiona primariamente su quest'aspetto, collegandolo al fatto che questa tradizione non è completamente scomparsa dalle isole caraibiche - basti vedere l'ormai celebre "uomo con l'asino" a Ocho Rios. Nel creare a mano l'opera, Leigh si mette però dalla parte della lavandaia: come modella utilizza una ragazza che, grazie all'aiuto della costumista Niki Hall, indossava abiti come quelli nella foto scattata da Graves. Da oggetto-souvenir, la lavandaia diviene soggetto e a questo contribuisce la pratica di Leigh di realizzare in argilla tutte le sue opere prima di fonderle nel bronzo. Riprendendo una sua intervista del maggio 2009 con Kemi Ilesanmi, l'artista afferma che la sua pratica artistica deriva dallo studio che lei stessa ha compiuto sugli antichi manufatti prodotti in argilla, o altro materiale naturale, della tradizione africana: spesso questi oggetti erano stati portati fuori dall'Africa senza indicare l'autore e questo aveva fatto perdere la loro importanza. Per questo: "So the hand making of objects is necessary for me conceptually"<sup>97</sup>. Inoltre, l'artista dona ancora più realismo alla sua opera creando personalmente tutte le 800 roselline della capigliatura della donna. La natura del materiale che Leigh usa, e che userà in tutte le altre opere, l'argilla e il grès porcellanato, richiama essa stessa alle ricerche teoriche che l'artista compie prima di creare una qualsiasi opera, così che la realizzazione, oltre al concetto, sia consapevole. La lavandaia si riflette in una piscina d'acqua realizzata in collaborazione con la società Cobar Spa, piscina che si trova sotto una lastra di vetro posizionata sul pavimento, così da sorreggerne il peso e da permetterne il riflesso immobile. L'acqua, oltre a richiamare la foto originale del 1800, simboleggia nei riti africani e nelle rivisitazioni afroamericane la connessione con il mondo degli spiriti e dei morti, prova ancora una volta dell'attenta ricerca dell'artista. Gli occhi della donna sono fissi nel suo riflesso: come dirà la stessa artista in un'intervista "Her gaze is averted, and she can look at her own reflection even while she might be going through this experience of being part of a souvenir that is used to create troupes about the Black body"<sup>98</sup>. Spostandosi nella seconda sala, si poteva vedere un dittico di sculture, *Jug* e *Anonymous*, realizzate entrambe per la maggior parte con grès smaltato bianco. Anche

---

<sup>97</sup> K. Ilesanmi, *An Interview with Simone Leigh*, in "Magazine art 21", 21 maggio 2009; <https://magazine.art21.org/2009/05/21/an-interview-with-simone-leigh/> [ultimo accesso 29 agosto 2023]

<sup>98</sup> K. Boone, *Simone Leigh is Honoring the Labor of Black Women at Boston's Institute of Contemporary Art*, in "Essence", aprile 2023; <https://www.essence.com/entertainment/simone-leigh-exhibit-boston-institute-of-contemporary-art/> [ultimo accesso 2 settembre 2023]

questa composizione riprende una fotografia del 1800, precisamente la foto *The Wilde Woman of Aiken* scattata nel 1882 da James A. Palmer che rappresentava una schiava seduta ad un tavolo con vicino una brocca Edgefield facciale.



Fig.14

La foto di Palmer era una replica sarcastica al saggio di Oscar Wilde sulla bellezza: per negare che ogni cosa può essere bella, Palmer ritrae una donna nera, nella visione razzista una “razza inferiore”, vicino ad un oggetto non considerato artistico, come un vaso facciale. Questi vasi erano ben radicati nella cultura di Edgefield nella Carolina del Sud, richiama i riti religiosi praticati dalle popolazioni Bakongo in Africa, poi schiavizzate e portate con la forza nelle Americhe. Come spiegano C. Arzeno Mooney, A. L. Hynes, e M. M. Newell nell’articolo *African-American Face Vessels: History and Ritual in 19th-Century Edgefield* “the empowerment of seemingly inanimate objects and the interconnectedness between the human world and the spirit world is the most important concept underlying this essay’s revised interpretation of Edgefield face jugs”<sup>99</sup>; mentre

---

<sup>99</sup> C. Arzeno Mooney, A. L. Hynes, e M. M. Newell, *African-American Face Vessels: History and Ritual in 19th-Century Edgefield*, in “Ceramics in America 2013”, 2013, pp. 2-37

per gli statunitensi colonizzatori i vasi non avevano alcun valore ed erano delle immagini caricaturali delle fattezze degli afroamericani e africani, per gli schiavi e le schiave essi assumevano codici di resistenza analoghi a quelli dei riti e dei balli. Inoltre, era un modo per conservare le proprie radici africane in un luogo così diverso e lontano, pratica che porterà Umwalla, uno tra quelli chiamati africani “erranti”, a dire di non sentire più la nostalgia dell’Africa. Le tradizioni trasportate con le persone provenienti dall’Africa, non rimanevano nel continente americano inalterate ma si mischiavano con le tradizioni già presenti, creando “new, syncretic customs”<sup>100</sup>.

Leigh reinterpreta questa tradizione posizionando accanto alla statua della donna *Jug*, un vaso a cui applica uno dei suoi pattern ricorrenti, la ciprea. Le conchiglie qui rappresentano l’acqua, ed erano posizionate nelle tombe degli schiavi afroamericani per sottolineare il legame con l’acqua e quindi con il mondo dei morti nella cultura africana Bakongo, legame che è arrivato fino in America. Le conchiglie hanno la dimensione delle angurie che l’artista usa come stampo, cosa che aveva cominciato a fare fin dalla mostra *You Don’t Know Where Her Mouth Has Been* nel 2012 a The Kitchen, riappropriandosi di un’immagine, quella dell’anguria, che era uno dei più tipici stereotipi a danno degli afroamericani e soprattutto per le donne afroamericane, come si è detto precedentemente. Sia *Anonymous* che *Jug* sono realizzate in grès smaltato bianco, colore che richiama a sua volta i riti religiosi africani importati nelle Americhe. Le brocche di Edgefield avevano all’interno degli occhi degli inserti in caolino bianco per facilitare la possessione da parte dello spirito che si riteneva parlasse ai vivi attraverso il manufatto, nel rito che Thompson descrive come “the ‘flash of the spirit’”<sup>101</sup>, mentre i divinatori africani si strofinavano sulla bocca e sugli occhi del caolino bianco per comunicare con il mondo degli spiriti.

*Anonymous* ha inoltre un’altra particolarità che Leigh associa al corpo della donna: la fusione tra corpo ed architettura. Come si vedrà in seguito anche per altre opere della mostra, e come testimonia la sua lunga carriera, Simone Leigh ha da sempre ibridato i corpi delle donne nere con l’architettura vernacolare africana per creare delle figure ibride che si riappropriassero di quello stile.

---

<sup>100</sup> *Ibidem*

<sup>101</sup> *Ibidem*

Anche la successiva *Sentinel*, unica scultura nella rotonda del padiglione, è un ibrido tra un corpo femminile e un oggetto. Questo processo la fa diventare un'architettura, una sentinella che si collega per maestosità con *Satellite* nel cortile del padiglione. E come *Satellite*, anche *Sentinel* richiama un oggetto africano usato durante i riti spirituali, il bastone del potere. Questo oggetto veniva utilizzato durante i riti di fertilità; Leigh lo disegna come un corpo femminile che considera “the femme body as a tool or site of labor and consumption”<sup>102</sup> e lo pone come soggetto di potere, non come oggetto. La testa della figura è mancante e al suo posto viene inserita una parabola che richiama sia il titolo dell'opera stessa che il legame che i bastoni di potere avevano di collegamento con il divino.

---

<sup>102</sup> Simone Leigh, *Sovereignty 2022, the United States Pavilion, the 59<sup>th</sup> Venice Biennale*, op. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup>-November 27<sup>th</sup>, 2022), a cura di Eva Respini, ICA/Boston, Boston, 2022, p. 12



Fig.15

La quarta sala presenta ancora un dittico di opere: il bronzo *Sharifa* e l'unico contenuto video del padiglione, *Conspiracy*. Come viene scritto dalla stessa artista “*Conspiracy* and *Sharifa* are joined in a call and response in the Pavilion’s penultimate gallery. The film captures aspects of the sculpture’s making, and together, the two works expand on narratives of care, labor, and creation”<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p.14



Fig.16

Il video mostra la creazione dell'unico ritratto realizzato da Leigh, che prende come modella la scrittrice di storia afroamericana Sharifa Rhodes-Pitts. In collaborazione con la regista Madeleine Hunt-Ehrlich, *Conspiracy* è un corto in bianco e nero di 26 minuti che mostra cosa l'artista intenda con performatività nella pratica artistica: Leigh e i suoi assistenti sono ripresi mentre modellano l'argilla per creare *Sharifa* con dei lunghi momenti in cui la macchina da presa inquadra le loro mani mentre una voce fa da sottofondo leggendo dei brani tratti dal libro *Flash of the Spirit* del 1983 scritto da Robert F. Thompson<sup>104</sup>. Il lavoro e lo studio che c'è dietro ad ogni singola opera sono

---

<sup>104</sup> Lo studio di Thompson fa riferimento allo spirito che gli artisti del Regno del Kongo credevano essere nei materiali

il fulcro del corto, come se questo fosse opera e teoria insieme. Tuttavia, non manca neanche la spiritualità, parte fondante del lavoro di Leigh. L'opera si chiude con il rogo su una spiaggia di un'opera dell'artista fino a che non ne rimane solo l'armatura; l'opera è una copia in cartapesta di *Anonymous* e secondo l'artista il rituale di purificazione, che richiama ancora una volta i rituali religiosi africani, era servito come catarsi per convivere con l'opera originale.

*Sharifa* è forse l'opera più filosofica di Simone Leigh perché racchiude due importanti fondamenti che pervadono tutte le sue opere: lo spazio interiore e l'opacità. La stessa modella Sharifa Rhodes-Pitts aveva commentato il proprio ritratto prima di vederlo realizzato così:

At Simone's direction, my body passed easily from woman to earth, water, fire, air, time. Other of Leigh's friends and associates have appeared this way, as oneself and as something beyond oneself, as source and emanation (I could also say: as material), creating space<sup>105</sup>.

Il bronzo è alto due volte la donna e presenta una fusione con l'architettura, come molte altre opere di Leigh; inoltre, esso richiama nella postura – il piede sporgente e le spalle al muro – la statuaria egizia, a confermare la vastissima rete di studi della creatrice. Tuttavia, è soprattutto dalla postura delle spalle che si intuisce come la modella sia chiusa in se stessa, in un proprio spazio.

Il concetto di luogo di resistenza, il *loophole of retreat*, è un concetto caro a Simone Leigh e punto centrale della conferenza tenutasi dal 7 al 9 ottobre 2022 sull'Isola di San Giorgio Maggiore. Leigh prende questa espressione dal libro di Harriet Jacobs *Incidents in the Life of a Slave Girl* pubblicato nel 1861 dove Jacobs racconta la propria vita prima come schiava e poi come fuggitiva. Per nascondersi dal suo ex padrone, Linda Brent, pseudonimo che Jacobs adottò per proteggere i suoi due figli dalle ritorsioni, si nascose per sette anni in un minuscolo spazio nella soffitta della casa della nonna per poi fuggire al nord tra Boston e New York dove la schiavitù era già stata abolita, dove infine pagò per la propria libertà nel 1852. Lo spazio nel sottotetto dove Jacobs visse per sette anni nella biografia viene chiamato dall'autrice stessa *loophole of retreat* e divenne il luogo fisico dove Jacobs poté esplorare la propria interiorità e creare delle azioni di resistenza verso il potere schiavista.

---

<sup>105</sup> S. Rhodes-Pitts, *Simone Leigh: For Her Own Pleasure and Edification*, in "The Hugo Boss Prize" 2018, ed. Susan Thompson (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2018)

Leigh esplora nella sua pratica artistica l'interiorità delle donne nere associando il ruolo importante dello spazio interiore con le basi del pensiero del femminismo nero. Questa volontà di esprimere soprattutto l'interiorità dei suoi soggetti porta alcune volte l'artista a non creare un volto alle sue sculture o a rendere gli occhi vuoti o addirittura a rendere le statue acefale – come nell'opera che si tratterà tra poco: in un'intervista Leigh dirà riguardo alla creazione delle sue opere “I toggle back and forth between abstraction and figuration”<sup>106</sup>.

Altro concetto filosofico su cui l'artista si basa per le sue opere è l'opacità. Questa filosofia si basa sul pensiero di Edouard Glissant che rivendica nella Poetica della Relazione il diritto all'opacità. Contrariamente a come l'Occidente ha sempre cercato di fare, spiega il filosofo, non è necessaria la ricerca della più totale trasparenza: la filosofia e la critica ha sempre esaminato le cose attraverso lo sguardo occidentale che necessitava di questa trasparenza per misurare “altro” con ciò che si conosceva e si era, e, in definitiva, per giudicarlo. Le opacità, spiega Glissant possono coesistere e convergere e per comprenderle è necessario “focus on the texture of the weave and not on the nature of its components. [...] The right to opacity would not establish autism; it would be the real foundation of Relation, in freedoms”<sup>107</sup>.

La scultura resta quindi invisibile e oscura agli spettatori di proposito, dove Leigh rivendica il diritto all'opacità che Glissant rivendicava nelle opere letterarie. L'elemento topico delle sculture di Simone Leigh, la mancanza o la cecità degli occhi esprime proprio la rivendicazione all'opacità e a uno sguardo interiore.

---

<sup>106</sup> C. Tomkins, *The Monumental Success of Simone Leigh*, in “The Newyorker”, 2022; <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/28/the-monumental-success-of-simone-leigh> [ultimo accesso 18 maggio 2023]

<sup>107</sup> E. Glissant, *Poetics of Relation* (1990), tr. ingl. di B. Wing, The University of Michigan Press, 1997, pp. 111; 190



Fig.17

Nella quinta e ultima sala, infine, si presenta un trittico di statue: *Cupboard*, *Martinique*, e *Sphinx*. *Sphinx* ritrae una sfinge egiziana in ceramica con le tipiche fattezze che l'artista attribuisce al corpo delle donne nere: anche la sfinge ha delle caratteristiche simili ai corpi che l'artista rappresenta come ibridi architettonici. Infatti, nel mito la sfinge è un ibrido tra un leone e un uomo nel mito egiziano o una donna in quello greco e simboleggia l'enigma. Tuttavia, le grandi sfingi erano posizionate a guardia delle tombe dei faraoni nell'Antico Egitto a creare una connessione con l'aldilà. Nuovamente una figura con una serie di elementi riconducibili all'immaginario dell'artista ma la cui presenza continua a essere oscura nonostante le chiavi di lettura che l'artista stessa ha collocato nel viaggio che i visitatori devono compiere attraversando il padiglione.

E ugualmente topica è anche *Martinique*, la scultura in grès smaltato color Blu Klein. Qui la donna è acefala e presenta una narrazione che la lega all'identità sessuale: i seni

a punta e le mani che li sorreggono – quella che Leigh chiama “eternal pose”<sup>108</sup> - sono un richiamo a come il corpo della donna nera sia stato sessualizzato nella narrazione occidentale; inoltre, la scultura classica occidentale rappresenta le donne principalmente nude, anche quando rappresentano concetti astratti. La filosofia di Leigh, invece, in questo decostruisce questa essenzializzazione del corpo nero, le dà un nuovo significato e si riappropria degli stereotipi nel creare la figura ancora una volta come ibrido architettonico, con la parte inferiore del corpo che diventa un *vessel*, un vaso, che ancora una volta si riallaccia all’acqua e ai simboli che essa incarna nella spiritualità africana.

Ultima opera del gruppo, e della mostra in generale, vi è *Cupboard*, un titolo ricorrente nella pratica scultorea di Leigh. La statua presenta una figura astratta creata dall’unione di una testa-ciprea in grès smaltato bianco e nero e una gonna-capanna in rafia con struttura in acciaio. L’opera sottintende molte letture, tra cui un richiamo alle ampie gonne del celebre *Las Meninas* di Diego Velàzquez, all’Esposizione coloniale di Parigi del 1931 e al ristorante americano presente a Natchez in Mississipi *Mommy’s Cupboard*. Ed è proprio quest’ultimo ristorante che presenta un interessante spunto per l’artista: il locale fu fondato nel 1940 e aveva la forma di una donna sorridente con un vassoio in mano con una grande gonna rossa attraverso la quale i clienti potevano entrare nel ristorante per mangiare. L’aspetto originale della donna era quella di una donna nera con le tipiche caratteristiche della *mammy*<sup>109</sup>, cioè la schiava addetta alla cura dei figli e delle figlie piccoli delle famiglie bianche. Anche se negli anni ’60, durante il periodo del Civil Rights Movement, la facciata del ristorante è stata ridipinta rendendo la pelle della donna più chiara, il luogo denota che lo stereotipo della *mammy* è perdurato ben oltre il periodo schiavista.

L’entrare dentro la gonna di una donna per mangiare, soprattutto di una donna nera, è sinonimo di “concealment, gathering, and invasion”<sup>110</sup> e richiama lo studio di Hortense

---

<sup>108</sup> K. Boone, *Simone Leigh is Honoring the Labor of Black Women at Boston’s Institute of Contemporary Art*, in “Essence”, aprile 2023; <https://www.essence.com/entertainment/simone-leigh-exhibit-boston-institute-of-contemporary-art/> [ultimo accesso 2 settembre 2023]

<sup>109</sup> Le *mammy* sono donne di mezza età con un atteggiamento materno e attraverso questa figura si è cercato di rappresentare come le donne nere fossero ben disposte nei confronti del servizio delle famiglie bianche

<sup>110</sup> Simone Leigh, *Sovereignty 2022, the United States Pavilion, the 59<sup>th</sup> Venice Biennale*, op. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup>-November 27<sup>th</sup>, 2022), a cura di Eva Respini, ICA/Boston, Boston, 2022, p. 16

Spillers nel saggio *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, dove si discute il concetto patriarcale di famiglia, i bambini nati dalla madre schiava ereditavano la condizione della madre e non quella del padre, anche se questi era libero, e la distinzione che gli schiavisti facevano tra carne e corpo nei confronti dei loro schiavi. L'etnicità veniva percepita come qualcosa di mitico che permetteva ai padroni di utilizzare il corpo dello schiavo come fosse un oggetto. Il saggio fa una distinzione tra carne dello schiavo ancora non libero e corpo di cui l'ex schiavo di riappropria. Questo porta l'autrice a una serie di considerazioni: per prima cosa i corpi degli schiavi diventavano intrinsecamente sensuali; allo stesso tempo, il corpo dello schiavo diventa un oggetto da abusare. Questo porta il corpo nero a diventare l'espressione dell'altro e come categoria di "otherness," the captive body translates into a potential for pornotroping"<sup>111</sup>.

La dimensione etica sparisce nella relazione tra schiavo e schiavista ed è questa visione che porta la distinzione tra carne e corpo: l'altro viene percepito come proprietà e questo concetto è applicabile tanto agli uomini che alle donne.

Veniva effettuato un confronto tra animali e schiavi e ciò permetteva di sfruttare i corpi neri: ««il marchio della bestia», attribuito ai soggetti animali e umani subalterni, è servito a giustificare le pratiche di sfruttamento e dominio coloniale convertendole nell'ideologia di una differenza naturale – in effetti naturalizzata – non allineata nei tempi e negli spazi al progresso della civiltà occidentale<sup>112</sup>. Homi Bhabha chiarisce che lo stereotipo razzista è come un feticcio: “da un lato rievoca un immaginario arcaico di identità comune, dall'altro opera per esorcizzare e normalizzare la differenza che minaccia la divisione di questa identità”<sup>113</sup>. Tutto ciò viene reso più complesso anche dalla razzializzazione del genere: alle donne schiave veniva attribuita una ipersessualità, e ciò giustificava gli abusi compiuti dai padroni bianchi, senza che questo le eviti di essere sfruttate per i lavori pesanti tanto quanto gli uomini neri.

Ed è questa violenza sui corpi neri che *Cupboard* vuole ricordare. Tuttavia, l'architettura vernacolare in rafia che richiama sì l'Esposizione Coloniale di Parigi viene studiata da un occhio critico e consapevole e trasformata in un altro ibrido. La

---

<sup>111</sup> H. Spillers, *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, in “Diacritics 17”, no. 2 (Summer 1987), 1987, pp. 64–81, qui p. 66

<sup>112</sup> F.M.G. Timeto, *Femminismo nero e antispecismo*, in “Rivista di critica antispecista” XI 43, Liberazioni, 2020, p. 5

<sup>113</sup> *Ivi*, p.7

gonna/casa richiama il *teleuk*, un tipo di abitazione tipica degli Stati africani del Sud e unita alla ciprea diventa ultima prova tangibile dello studio che Simone Leigh effettua prima di completare l'opera.

La pratica artistica dell'artista può ben essere condensata come una “narrative of recuperation, resistance, restitution, and healing”<sup>114</sup> per lo studio che interessa l'artista prima dell'opera, per il processo creativo che è un atto performativo e per *l'agency* che dona alle sue figure. Come ricorda Rhodes-Potts nel discorso alla cerimonia per la vittoria di Leigh dell'Hugo Boss Prize nel 2018, l'audience principale di Leigh sono le donne nere; l'artista si rivolge e crea le sue opere per una determinata fascia di persone in una scelta che è insieme personale, politica, femminista e decoloniale. Da donna nera afroamericana di origine giamaicana, Leigh decide di attingere alle proprie radici e ai propri studi per creare consapevolmente forme da ripulire dagli stereotipi coloniali e restituire a coloro che le hanno create. Lo stesso discorso è applicabile a come l'artista intende il corpo delle donne nere, un luogo di riflessione e di resistenza, soggetto e non più oggetto di sguardi, possesso e violenze, in un'espressione “dotato di *agency*”. Inoltre, come si è già detto, anche il processo di creazione delle opere è performativo per l'artista visto che ogni scultura viene modellata personalmente da Leigh nell'argilla prima di essere fusa nel bronzo. Gli studi da ceramista non vengono superati ma, al contrario, l'artista nobilita quello che molto spesso nel mondo dell'arte viene chiamato artigianato e visto come un qualcosa di “inferiore”, una non arte, basandoci tutta la sua pratica. Come prodotti di artigianato venivano etichettati le opere artistiche delle popolazioni non occidentali, spesso senza citare l'autore, poste nei musei etnografici, come i molti oggetti africani e oceanici presenti nella collezione del Peggy Guggenheim di Venezia; Leigh si riallaccia a questa tradizione e ne dà un nuovo significato. E ugualmente era ritenuta arte minore quella prodotta da donne.

La mostra *Sovereignty* nel padiglione USA è in qualche modo figlia della mostra *Loophole of Retreat* che Leigh aveva tenuto al Guggenheim di New York nel 2018 poiché espande il concetto iniziale degli studi dell'artista. “Simone is never comfortable, and so her work never stops expanding and growing”<sup>115</sup> come dice

---

<sup>114</sup> S. Canning, *Simone Leigh in New York*, in “Sculpture Magazine”, 8 gennaio 2020; <https://sculpturemagazine.art/simone-leigh-in-new-york/> [ultimo accesso 1° settembre 2023]

<sup>115</sup> C. Tomkins, *The Monumental Success of Simone Leigh*, in “The New Yorker”, 2022; <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/28/the-monumental-success-of-simone-leigh> [ultimo accesso 18 maggio 2023]

Rashida Bumbray, curatrice che ha organizzato nell'ottobre 2022 il simposio alla fondazione Cini insieme all'artista, ed è proprio questa inquietudine, questa ricerca di azione che l'ha portata a creare *Sovereignty*. Tuttavia, l'artista ha descritto gli spazi del Guggenheim di New York come “una specie di prigione, una prigione per l'arte”<sup>116</sup>, non sentendo lo stesso empowerment che finalmente ha potuto esprimere nel padiglione USA della Biennale di Venezia.

La mostra successivamente si è spostata a Boston all'Institute of Contemporary Art dal 6 aprile al 4 settembre 2023, sempre sotto la curatela di Eva Respini, per proseguire prima all'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington D.C. dal 10 novembre 2023 fino al 3 marzo 2024 ed infine al Los Angeles Country Museum of Art (LACMA) and California African American Museum (CAAM) da giugno 2024 a gennaio 2025. Nata come la prima retrospettiva della carriera dell'artista, la mostra ospita i pezzi provenienti dal padiglione USA insieme ad altri 35 e vanta la collaborazione con la scuola pubblica *The Atlanta University Center Art History + Curatorial Studies Collective at Spelman College* e con la libreria *Frugal Bookstore* di Boston gestita da sole donne nere. La curatrice e la direttrice dell'ICA riassumono bene l'impatto che la realizzazione del padiglione ha avuto sulla carriera dell'artista e sul mondo dell'arte statunitense: “this exhibition really makes the argument for an artist working at the height of her powers”<sup>117</sup> e “we and everyone else should have done it sooner”<sup>118</sup>.

#### **2.4 Il padiglione come luogo di resistenza: affinità con il concetto di “opposizione” di bell hooks**

Il lavoro che Simone Leigh ha progettato per il padiglione è profondamente radicato nella filosofia e nella teoria critica della razza. Principalmente, la relazione che si vuole mettere in luce è quella tra il femminismo nero statunitense, principalmente legato alla figura di bell hooks, e il percorso dell'artista.

---

<sup>116</sup> E. Salgó, *Spiritualità e femminismo nero nell'arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia, Milano 2020, p. 123

<sup>117</sup> T. Solomon, *Simone Leigh's First Museum Survey Is a Portrait of the Artist at the Height of Her Powers*, in “Artnews”, aprile 2023; <https://www.artnews.com/art-news/reviews/simone-leigh-ica-boston-survey-review-1234664308/> [ultimo accesso 2 settembre 2023]

<sup>118</sup> K. Boone, *Simone Leigh is Honoring the Labor of Black Women at Boston's Institute of Contemporary Art*, in “Essence”, aprile 2023; <https://www.essence.com/entertainment/simone-leigh-exhibit-boston-institute-of-contemporary-art/> [ultimo accesso 2 settembre 2023]

Il femminismo nero emerge negli USA a partire dagli anni '70, principalmente in due ondate: la prima a cavallo con la storica lotta per i diritti civili che è culminata nella redazione del Titolo VII e del Titolo IX della Legge sui diritti civili del 1964, e la seconda tra la fine degli anni '60 e gli anni '70. Nel 1973 viene fondata la National Black Feminist Organization (NBFO) per dare una voce politica a tutte le donne afroamericane che avevano già ruoli di spicco nelle proprie comunità ma che non avevano peso politico. Infatti, sia la controparte maschile che nel rivendicare i diritti civili aveva messo da parte le problematiche femministe, sia il femminismo bianco che aveva “cancellato l'esperienza materiale delle donne nere”<sup>119</sup>, non avevano saputo dare risposte materiali ai problemi delle donne afroamericane. Alice Walker, nel suo scritto *In Serch of Our's Mothers' Gardens* (1983), definisce come womanism il femminismo nero contrapponendolo al femminismo bianco dicendo che “womanist is to feminist as purple to lavender”<sup>120</sup>: infatti, molte donne afroamericane rigettano il femminismo perché ancora troppo associato con il concetto di “whiteness”.

Il womanismo affronta la questione femminista dall'interno della riflessione per i diritti civili dei neri, e di perseguire “a pluralist version of black empowerment”<sup>121</sup>. Il femminismo nero affronta la battaglia in maniera intersezionale: seguendo la teoria della femminista nera Kimberlé Williams Crenshaw, prima definire il concetto di intersezionalità (che però ha già le sue radici nelle pratiche dei collettivi di donne nere della fine degli anni '70), è necessario intersecare “i diversi ‘assi’ della differenza (genere, razza, etnicità, classe, scelte sessuali), per mostrare quanto sia inefficace una teoria che tenga conto di uno solo di questi assi”<sup>122</sup>. Crenshaw usa la metafora del crocevia:

un'analogia con il traffico di un incrocio, che viene e va in tutte e quattro le direzioni. Così, la discriminazione può scorrere nell'una e nell'altra direzione. E se un incidente accade in corrispondenza di un incrocio, può essere stato causato dalle macchine che viaggiavano in una qualsiasi delle direzioni e, qualche volta, da tutte. Allo stesso modo, se una donna nera si fa male a un incrocio, il suo

---

<sup>119</sup> M. Pasquino, S. Sabelli, *Femminismo e femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo*, in M.S. Sapegno (a cura di), “Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere”, 2011, p. 191

<sup>120</sup> P.H. Collins, *What's in a name? Womanism, Black Feminism and Beyond*, in “The Black Scholar”, WINTER/SPRING 1996, Vol. 26, No. 1, The Challenge of Blackness (WINTER/SPRING 1996), pp. 9-17, qui p. 10

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 11

<sup>122</sup> *Ivi*, 192

infortunio potrebbe derivare dalla discriminazione sessuale o dalla discriminazione razziale<sup>123</sup>.

Sulla la lotta di classe prioritaria per la tradizione marxista, si innestano quella di genere e quella decoloniale. Il femminismo tradizionale basava la sua forza sul lavoro sottopagato delle donne afroamericane che lavoravano come domestiche, cuoche e bambinaie ed erano costrette a gestire sia la propria casa che a fare turni di lavoro massacranti. Come spiega la teorica e storica Silvia Federici, “il movimento anticoloniale ci ha insegnato a estendere l’analisi marxiana del lavoro non retribuito oltre i confini della fabbrica e a vedere quindi la casa e il lavoro domestico non come ‘l’altro’ dalla fabbrica ma come il suo fondamento”<sup>124</sup>. Altro punto cardine della seconda ondata del femminismo, fino al principio degli anni ‘80, era la decostruzione della *black identity* come un unico: lo studio di bell hooks nel libro del 1991 *Nerezza postmoderna* pone in discussione l’essentialismo della *blackness* dicendo “criticando l’essentialismo, i neri si autorizzano a riconoscere che l’identità nera dipende da una molteplicità di esperienze”<sup>125</sup>.

Come si è detto, il corpo delle donne, e ancor più quello delle donne nere è stato oggettivizzato e con ciò, abusi, stupri e accesso difficoltoso alla sanità venivano giustificate: “society at large also contends that if a black woman is attacked, she can “handle it” because of her “super-human strength,” and she does not require support like other women”<sup>126</sup>.

Una delle teoriche più importanti tra la seconda e la terza ondata è stata sicuramente bell hooks. Pseudonimo di Gloria Jean Watkins, bell hooks (1952-2021) è nata nel periodo segregazionista in Kentucky, in una famiglia a maggioranza femminile – aveva cinque sorelle e un fratello. Dopo essersi laureata in lingua inglese presso la Stanford University nel 1973 e, sempre in inglese presso l’University of Wisconsin-Madison nel 1976, nel 1983 ha conseguito il dottorato in letteratura presso l’Università della California, quando già era docente di inglese e si studi etnici.

---

<sup>123</sup> K. Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*, University of Chicago Legal Forum, 4, 1989, pp. 139-167

<sup>124</sup> S. Federici, Introduzione all’ed. americana de *Il punto zero della rivoluzione*, 2020, p. 21

<sup>125</sup> b. hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, tr. M. Nadotti, Tamu Edizioni, Napoli, 2020, p. 1116

<sup>126</sup> U. Y. Taylor, *Making Waves: The Theory and Practice of Black Feminism*, in “The Black Scholar”, 1998, 28:2, pp. 18-28, qui p. 26



Fig. 18

Già dalla scelta del nome, hooks rende omaggio alla bisnonna materna, Bell Blair Hooks, la cui casa era “a place where I am learning to look at things, where I am learning how to belong in space”<sup>127</sup>, una casa rifugio dai quartieri bianchi saturi di razzismo, ma anche una casa in contrapposizione con la propria, dove poter imparare *l'aesthetic of blackness*. Essendo hooks un'artista, oltre che una teorica e attivista, un'importante parte del suo lavoro si è concentrato sull'estetica: la necessità di interrogare le forme tradizionali dell'arte e di criticarle, senza chiudersi in dei gruppi che non accettano alcuna contaminazione dall'esterno è un paradigma importante del suo pensiero. hooks rifugge i dualismi e si sposa con la pratica intersezionale, combinando gli studi di genere con quelli su sessualità, classe e razza nella maggior parte dei suoi scritti. In uno dei suoi saggi più rilevanti per il discorso, *An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, comparso per la prima volta nella raccolta *Yearning: race, gender and cultural politics* (1995), afferma:

I remain passionately committed to an aesthetic that focuses on the purpose and function of beauty, of artistry in everyday life, especially the lives of poor people, one that seeks to explore and celebrate the connection between our capacity to

---

<sup>127</sup> b. hooks, *An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, in “Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry”, Vol. 1, 1995, pp. 65-72, qui p. 65

engage in critical resistance and our ability to experience pleasure and beauty. I want to create work that shares with an audience, particularly oppressed and marginalized groups, the sense of agency artistry offers, the empowerment<sup>128</sup>.

La sua visione di estetica è riscontrabile nel lavoro che Simone Leigh attua nel padiglione USA, dove la struttura coloniale stessa del padiglione è messa in discussione così come gli stereotipi razziali che per secoli, e ancora oggi, perseguitano gli afroamericani. Come affermato da Scacchi,

mettere in luce le strategie visuali attraverso cui il concetto di razza come qualcosa che è possibile percepire attraverso la vista – l’idea, cioè, che si tratti di un aspetto profondo dell’identità che si manifesta nel corpo e in particolare nel colore della pelle – viene scardinato, portando alla luce quanto vedere la razza sia in realtà [...] non un atto trasparente ma in sé ‘a doing’. Vedere la razza è un atto performativo<sup>129</sup>.

La performatività artistica era alla base dell’estetica afroamericana, visto che già gli schiavi importati nelle Americhe portarono con loro l’idea che la bellezza dovesse essere integrata nella vita quotidiana ed usata per migliorare la comunità; questo, infatti, era un modo per mantenere le radici con il passato africano. hooks ricorda che nelle famiglie povere, i genitori “saw artistic cultural production as crucial to the struggle against racism, but they were also cognizant of the link between creating art and pleasure”<sup>130</sup>. Questa estetica non era riconosciuta dalla maggioranza bianca perché non veniva spesso documentata, spiega hooks, ma non per questo era meno importante per la formazione del singolo e della comunità intera. Inoltre, questa concezione di estetica era intrinseca ad ogni singolo membro della comunità perché era tramandata oralmente da genitore a figlio negli anni.

hooks critica però il Black arts Movement, movimento afroamericano nato negli anni ’60-’70 per il fatto di essere essenzialista, lei critica l’aver solo scambiato il “noi” con il “loro” delle politiche bianche, e per la subordinazione totale dell’arte alla politica. Questo “led to aesthetic judgments that did not allow for recognition of multiple black

---

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 71

<sup>129</sup> A. Scacchi, *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale. Che cosa vediamo, quando vediamo la razza?*, in *Visualità e (anti)razzismo. InteRGRace*, a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfàù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglino, Daniele Salerno e Alessio Surian, Padova, Padova University Press, 2018, pp. 47-59, qui p. 50

<sup>130</sup> b. hooks, *An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, in “Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry”, Vol. 1, 1995, pp. 65-72, qui p. 66

experience or the complexity of black life”<sup>131</sup>. Questo ha privato gli artisti di quella *agency* che in principio si voleva affermare ed ha creato degli spazi di “disempowerment”. Quello che il movimento avrebbe dovuto fare era la creazione di uno spazio di critico proveniente dal margine ma aperto anche a persone provenienti dal centro. La visione di hooks non è limitata ad un’audience nera o di sole donne nere, ma, riprendendo nel suo scritto le parole del critico Hal Foster nel saggio *Postmodernism: A Preface* (1983), “opens up the possibility that work by marginalized groups can have a greater audience and impact”<sup>132</sup>. Fondamentale, era il far entrare la cultura occidentale nello spazio critico formatosi nel margine, per poter discutere e sperimentare insieme, senza barricarsi in tesi essenzialiste.

In questo discorso la teoria di hooks si discosta da quella di Simone Leigh che, invece, vede primariamente nelle donne nere la sua audience.

Altro punto cardine della filosofia di hooks, che è ben rappresentato dalla pratica artistica di Leigh, è quello della creazione di uno spazio opposizionale. Per hooks, la casa delle donne nere è il luogo dove esse hanno creato e accudito la comunità nera ed è grazie ad esse che quest’ultima è riuscita a rimanere salda: “la casa era l’unico sito dove potersi misurare in modo libero con la propria umanità, dove poter resistere. Le donne nere hanno resistito erigendo case dove tutti i neri potessero lottare per essere soggetti, non oggetti”<sup>133</sup>. La scelta consapevole che le donne nere hanno attuato nell’accudimento dentro il focolare domestico, spiega hooks, non deve essere sminuita solo perché convenzionalmente il patriarcato assegna alla donna quella posizione. La casa, dal suo punto di vista posizionato entro una precisa tradizione, può diventare “punto di osservazione e prospettiva radicale”<sup>134</sup>, da cui agire uno sguardo opposizionale perché “persino nelle peggiori condizioni di subordinazione, la capacità di manipolare il proprio sguardo in barba alle strutture di dominio che lo reprimono sottrae alla passività”<sup>135</sup>. È nella capacità di creare testi alternativi al modello dominante che hooks vede la massima espressione dello sguardo oppositivo. Lo sguardo critico nasce dall’essere nel margine, sempre parte del corpo principale ma in uno spazio altro, nella periferia, ma anche nel potere relazionarsi al centro senza

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p.67

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 70

<sup>133</sup> b. hooks, *Elogio del margine. Scrivere al buio*, tr. M. Nadotti, Tamu Edizioni, Napoli, 2020, p. 30

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 120

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 77

abbandonare la marginalità come “luogo di radicale possibilità [...] non una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto un luogo in cui abitare”<sup>136</sup>; inoltre, la marginalità è “frutto di esperienze vissute”<sup>137</sup>, è pratica non teorica.

Lo sguardo di Simone Leigh è uno sguardo opposizionale: tutta la sua pratica è legata al concetto di resistenza, di autodeterminazione e di *agency*. La narrazione del padiglione è un atto performativo per acquisire questa *agency*. Le storie che vengono rappresentate sono storie che provengono da qualcuno che i colonizzatori chiamerebbero “l’Altro”. Citando sempre bell hooks, quando parla dei discorsi di coloro che hanno sentito la sua voce dopo essere diventata docente universitaria, quindi al centro del potere: i colonizzatori diranno “non c’è bisogno di sentire la tua voce, quando posso parlare di te meglio di quanto possa fare tu. Non c’è bisogno di sentire la tua voce. Raccontami solo del tuo dolore. Voglio sapere la tua storia. Poi te la riracconterò in una nuova versione”<sup>138</sup>. Proprio per la mancanza di voci dal margine, schiacciate ed invisibilizzate dalle voci dal centro che il lavoro di Leigh è fondamentale, come detto nell’intervista per l’apertura del padiglione ad aprile 2022 dalla direttrice Jill Medvedow. È una voce che parla da un margine scelto e consapevole. Lo stesso *loophole of retreat*, di cui il padiglione è metafora, è un margine.

## **2.5 Per una “etica collaborativa”: il convegno *Loophole of Retreat: Venice* come continuazione della mostra *Sovereignty***

L’ultimo atto del padiglione USA Simone Leigh lo struttura nella conferenza *Loophole of Retreat: Venice* tenutasi alla Fondazione Cini sull’isola di San Giorgio Maggiore dal 7 al 9 ottobre 2022. La conferenza riprende e amplia i temi di una conferenza omonima che l’artista aveva organizzato come proseguimento della mostra *Loophole of Retreat* del Guggenheim di New York nel 2018, della durata di un giorno e sempre organizzata dalla curatrice Rashida Bumbray. La conferenza prevedeva la partecipazione di artiste, filosofe, curatrici, gruppi musicali, registe nere da tutto il mondo. Le discussioni si sono focalizzate sul lavoro e la vita delle donne nere

---

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 128

<sup>137</sup> *Ibidem*

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 132

seguendo cinque linee: il *marronage*, la pratica manuale, il realismo magico, la medicina e il concetto di *sovereignty*. Il termine maroons si ricollega al titolo della conferenza: infatti, i maroons erano nell’800 gli ex schiavi fuggiti dalla condizione di schiavitù che fondavano comunità di resistenza ai margini della società bianca schiavista. La pratica artistica manuale è legata alla stessa pratica di Simone Leigh ma anche ispirata dal *Manual for General Housework* tratto dal *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Social Upheaval* di Saidiya Hartman, curatrice e professoressa presso la Columbia University, e insieme a Tina Campt, professoressa alla Brown University, consulente curatoriale del simposio. Il realismo magico, invece, si lega al tema principale della Biennale, il *Latte dei Sogni* di Cecilia Alemani, e al lavoro dell’artista surrealista Leonora Carrington. Il realismo magico è anche un movimento “a larger cacophonous movement with multiple representations, the plural instant and collective improvisation—a radical disruption of Western progressivist history”<sup>139</sup> come teorizzato dal critico e poeta Kamau Brathwaite, generato nel Nuovo Mondo dalla popolazione nera. La medicina è collegata alle antiche pratiche rituali del Sud degli Stati Uniti e del Sud globale, che utilizzavano il legame con la natura, le radici e gli animali per guarire l’uomo da diversi disturbi di natura fisica e spirituale. Infine, il concetto di libertà e autodeterminazione è ciò che racchiude la totalità del padiglione USA.

Il concetto di collaborazione è stato espresso da Bumbray nel primo giorno del simposio, dicendo

Leigh is committed to the lineage of Black women artists and intellectuals that make her practice possible. As such, in connection with her exhibition at the U.S. Pavilion in Venice, she continues her work of making Black women’s intellectual labor more visible. *Loophole* will elevate a global conversation on Black feminist thought in order to nurture the intergenerational and interdisciplinary connections between Black women thinkers and makers<sup>140</sup>.

Quando le donne nere si uniscono possono “plot to undo the world” come detto sempre da Bumbray durante l’apertura e il lavoro e la filosofia di Leigh lo ha dimostrato. È

---

<sup>139</sup> <https://simoneleighvenice2022.org/loophole-of-retreat/> [ultimo accesso 1° settembre 2023]

<sup>140</sup> Simone Leigh, *Sovereignty 2022, the United States Pavilion, the 59<sup>th</sup> Venice Biennale*, op. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup>-November 27<sup>th</sup>, 2022), a cura di Eva Respini, ICA/Boston, Boston, 2022, p. 18

stata presentata anche l'artista stessa come una figura schiva che non ama particolarmente le luci dei riflettori, ma il mettersi al servizio degli altri.

La collaborazione e lo scambio passano nel simposio sia per il pensiero critico sia per la pratica performativa: infatti, tra gli ospiti figurano sia gruppi artistici come il gruppo Black Quantum Futurism che ha aperto la prima giornata, sia filosofe come Françoise Vergès. I temi trattati sono andati dalla decolonizzazione, con il concetto di barca rappresentatrice del lutto che il popolo nero ha dovuto affrontare e di come creare uno spazio pubblico per questo lutto dell'artista e prossima curatrice della Biennale di São Paulo Grada Kilomba, alla memoria dell'anziana madre che attraverso i suoi ultimi racconti ha trasmesso alla figlia l'idea di *blackness* della curatrice e educatrice Sandra Jackson-Dumont; per passare dalla proiezione del film di Madeleine Hunt-Ehrlich, regista di *Conspiracy*, e Christina Sharpe che interroga l'archivio, al simbolo dell'aeroplano come nuova nave per le rotte di schivi dell'artista Lauren Kelley. L'ultima mattinata si è aperta con la vocalità della cantante Cecily, per finire con la conversazione tra Simone Leigh e l'artista concettuale Lorraine O'Grady la cui frase finale ha ben descritto i tre giorni di simposio: "this program was, for me, a work of art itself".



Fig.19

Come già si è detto, il titolo del simposio *Loophole of Retreat* deriva da una espressione tratta dal libro *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself* della scrittrice Harriet Ann Jacobs pubblicato nel 1861.

Il tema su cui Simone Leigh si concentra è quello del *loophole of retreat*, uno spazio fisico in cui Harriet Jacobs ha trascorso nascosta quasi sette anni della sua fuga dal suo carceriere. Il *loophole* era nella soffitta della casa della nonna di Jacobs, un luogo che la donna vedeva come un rifugio e un santuario, essendo la nonna una donna afroamericana libera e influente, forse la figura più importante di tutta la sua vita. In questo spazio angusto Jacobs trovò protezione ma riuscì anche ad attuare una resistenza alla propria condizione di schiava in fuga: quello era un luogo, angusto e claustrofobico, dove il sole era cocente in estate e il freddo terribile durante l'inverno, ma da cui Jacobs cominciò a pianificare “practices of thinking, planning, writing, and imagining new forms of freedom”<sup>141</sup> con uno sguardo oppozionale.

<sup>141</sup> Simone Leigh, *Sovereignty 2022, the United States Pavilion, the 59<sup>th</sup> Venice Biennale*, op. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup>-November 27<sup>th</sup>, 2022), a cura di Eva Respini, ICA/Boston, Boston, 2022, p. 18

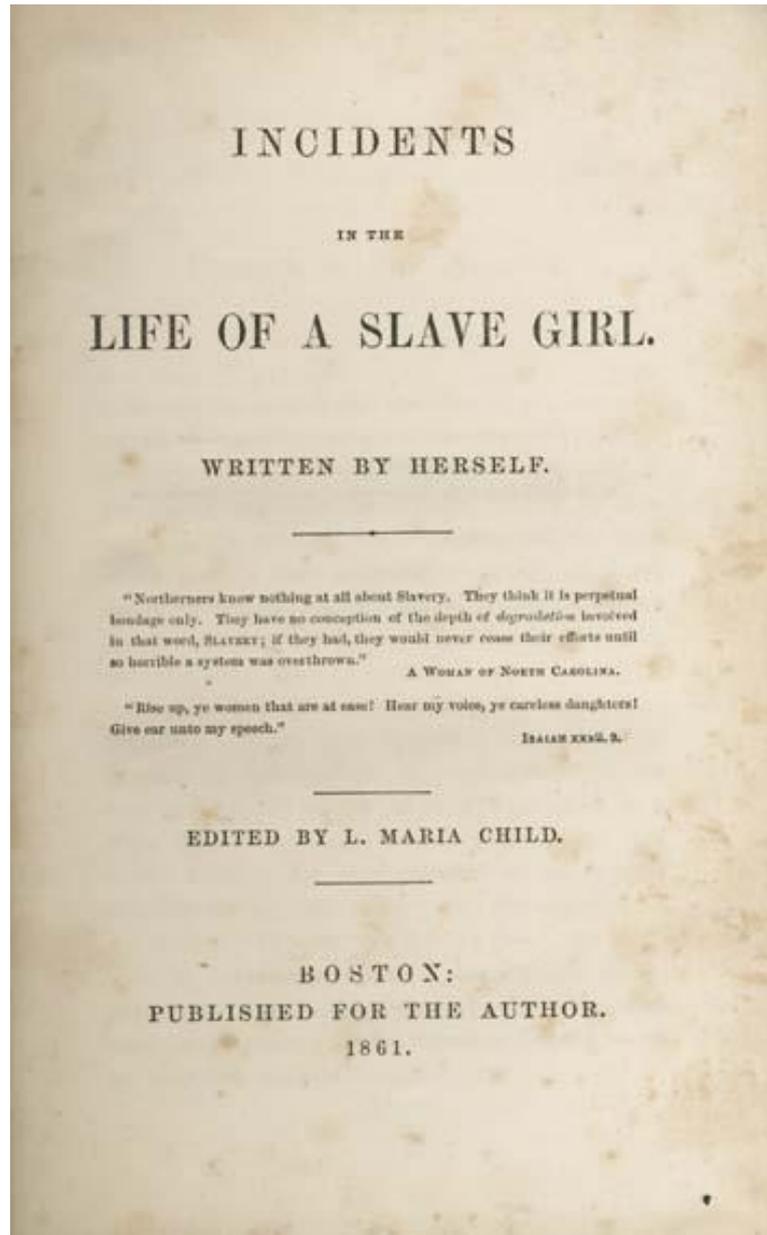


Fig.20

Durante la seconda giornata del simposio la scrittrice e curatrice Sandra Jackson-Dumont ha condiviso il ricordo di sua madre. Jackson-Dumont aveva cominciato a prendersi cura della madre affetta da demenza senile e, ricordando alcune delle sue parole senza apparente senso, aveva sentito la frase "I don't feel free". La donna stava inconsciamente condividendo con la figlia dei ricordi che l'autrice chiama "memories of blackness" e aveva costruito nella propria camera un'installazione artistica che le ricordasse il passato e che fosse il suo *loophole of retreat*. Nelle foto di conoscenti, familiari, sportivi e celebrità afroamericane, la madre aveva trovato la propria comunità e condivideva uno spazio di resistenza fatto di memorie. Jackson-Dumont

ha aperto il suo intervento dicendo che avrebbe tanto voluto dare alla madre un “gimlet” ma che aveva capito che la madre, attraverso le sue foto, lo aveva già. Il succhiello è il primo strumento che Harriet Ann Jacobs trova nella soffitta a casa della nonna. Era stato lasciato dallo zio, quando aveva costruito lo spazio, e Jacobs lo usa per creare una feritoia nel legno del tetto per poter vedere la strada. Attraverso quel pertugio entrava la luce e la donna poteva rimanere in contatto con i figli, i parenti e sfidare il dottor Flint, che spesso faceva irruzione nella casa della nonna per cercarla e minacciare i suoi figli. Il paragone che Jackson-Dumont fa tra l’anziana madre e Jacobs è calzante: entrambe si trovano in una condizione di svantaggio, una per l’età e la malattia debilitante e l’altra per lo stato di fuggitiva, ma riescono a mettere in pratica delle azioni di ribellione, libertà e pensiero critico nei riguardi del mondo fuori dal loro spazio interno. La casa è un luogo fondamentale per il femminismo nero, come si è visto nel pensiero di bell hooks, e il *loophole of retreat* è metafora di essa.



Fig.21

## CAPITOLO 3: Dalla High Line di New York alla Biennale di Venezia

### 3.1 *Brick House*: una scultura monumentale che si fa architettura

La partecipazione di Simone Leigh alla 59° Esposizione Internazionale d'Arte non si è limitata agli interventi nel padiglione USA ma il lavoro dell'artista è un importantissimo tassello nel percorso della mostra *Il Latte dei Sogni* negli spazi delle Corderie e delle Artiglierie dell'Arsenale di Venezia. La curatrice Cecilia Alemani, che, come si è visto, aveva già collaborato con Simone Leigh nel 2019 con la commissione della scultura *Brick House* per la High Line di New York City, richiama Leigh per aprire e chiudere il percorso all'Arsenale di Venezia con la stessa scultura architettonica che aveva commissionato nel 2019 e con la scultura in bronzo *Cupboard*, creata appositamente nel 2022 per la Biennale.

La Giuria internazionale composta da Adrienne Edwards, nel ruolo di presidente, Lorenzo Giusti, Julieta González, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e Susanne Pfeffer ha deciso di premiare il lavoro di Leigh con il premio più ambito e importante della Biennale, il Leone d'oro. Durante la premiazione, tenutasi a Venezia il 23 aprile 2022, è stato consegnato all'artista il Leone d'oro dal Presidente della Regione Veneto Luca Zaia.



Fig. 22

La motivazione della giuria internazionale letta dalla presidente Adrienne Edwards cita come motivazioni: “per la grande ricerca, la realizzazione virtuosa e persuasiva nell’apertura monumentale scultorea all’Arsenale, accanto a Belkis Ayón ha fornito un’entrata vincente che introduce idee, sensibilità ed approcci costellati ed animati in tutto il percorso della Mostra internazionale de *Il Latte dei Sogni*”<sup>142</sup>. Il ringraziamento successivo di Leigh dopo il premio è andato a tutto il suo team, alla sua famiglia e ai suoi mentori ed interlocutori: Rashida Bumbray, Sharifa Rhodes-Pitts e Lorraine O’Grady – quest’ultima aveva anche avuto una conversazione con Simone Leigh stessa durante *Loophole of Retreat: Venice*. Un progetto collettivo che parla alla collettività delle donne nere, come viene ripetuto anche nei ringraziamenti<sup>143</sup>.

*Brick House* aveva già superato una selezione tra i dodici finalisti per inaugurare il Plinto del nuovo Sperone dell’High Line di New York City. L’opera di Leigh era stata preferita ad opere più “giocose” – come il Pinocchio di Cosima von Bonin o l’elefante di Minerva Cuevas che riprendeva l’inaugurazione del ponte di Brooklyn del 1884 e gli elefanti di P.T. Barnum – perché colmava una lacuna di monumenti afroamericani nella città, soprattutto di donne afroamericane. Inoltre, la scultura “doveva sfidare i visitatori a pensare in modo critico sull’architettura e sull’estetica della città”<sup>144</sup>. Nella città che aveva fatto del grattacielo il proprio simbolo, simbolo coloniale, bianco e maschile, *Brick House* presentava una donna nera costruita come un’architettura vernacolare africana, in una visione afrosurrealista.

Nel primo comunicato stampa che presentava l’opera, veniva fatto un collegamento tra il nome del monumento e la canzone del 1977 *Brick House* della band statunitense *Commodores* dove *brick house* era la metafora per una donna nera forte e bellissima, oggetto del desiderio maschile. Nei comunicati stampa successivi e nelle interviste, però, Leigh ha smentito questo richiamo, dicendo che l’espressione *brick house* del

---

<sup>142</sup> Biennale Arte 2022, Cerimonia di premiazione; [https://www.youtube.com/watch?v=KVHc3H2WGuI&list=PLPFN\\_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=10&t=3635s](https://www.youtube.com/watch?v=KVHc3H2WGuI&list=PLPFN_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=10&t=3635s) [ultimo accesso 13 settembre 2023]

<sup>143</sup> Subito dopo la consegna a Leigh del Leone d’Oro, c’era stata la consegna del premio come miglior partecipazione nazionale alla Gran Bretagna: l’artista Sonia Boyce, secondo la motivazione sempre letta dalla presidente Adrienne Edwards, aveva collaborato insieme ad altre donne nere per rivelare tante storie silenziate.

<sup>144</sup> E. Salgó, *Spiritualità e femminismo nero nell’arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia, Milano 2020, p. 23

titolo “si riferisce al termine che indica una donna nera forte che sta in piedi con la forza, la resistenza e l’integrità di una casa fatta di mattoni”<sup>145</sup>.

L’High Line di New York venne inaugurata nel 2009 come un parco lineare nato su una ferrovia sopraelevata, dove residenti e turisti potessero camminare immersi nel verde, altrimenti poco presente nella città, e nell’arte. Nel 2019 è stato aperto l’ultimo tratto dell’High Line, tra la 30th Street e la 10th Avenue: the Spur, lo sperone, è stato concepito nella brochure che celebrava la sua apertura come “uno spazio dal popolo e per il popolo”<sup>146</sup>, come una piazza. E seguendo i canoni di una piazza, è stato costruito come punto centrale il Plinto “una nuova destinazione monumentale per l’arte pubblica”<sup>147</sup>. Uno spazio pubblico dove “il sogno americano è disponibile a tutti”<sup>148</sup>. Alemanni stessa presenta *Brick House* come una magnifica figura femminile, una dea, la cui “posa maestosa e la calma determinazione [...] sono in contrasto con la rumorosa città in costante effervescenza”<sup>149</sup>. La scultura è in bronzo scuro, alta 5 metri e pesante più di 2700 kg, e raffigura una donna nera senza occhi e con lunghe trecce terminanti con delle cipree. Il modello base è sempre in argilla, creato a mano dall’artista stessa che ha affermato che il misurarsi con dimensioni così grandi è stato “eccitante”, concependo la pratica scultorea come performativa. La base della scultura richiama, come anche i precedenti ibridi-architettonici, le architetture Batammaliba di Benin e Togo, le case del popolo Mousgoum del Ciad e del Camerun, il ristorante Mommy’s Cupboard in Mississippi e una ciotola rovesciata. Leigh chiama le sue opere scheumorfismi, cioè “oggetti che assomigliano ad altri oggetti che li precedono e che sono fatti di una materia differente”<sup>150</sup>. L’intento è quindi quello di costruire una soggettività nera, di decolonizzare lo spazio pubblico dell’High Line di New York e di rappresentare il *labour* che le donne nere hanno sempre dovuto compiere, senza essere ricordate.

Gli occhi sono mancanti, come nelle altre figure di Leigh, per contemplare l’interiorità delle donne nere e per un concetto di spiritualità legato alle tradizioni religiose Yoruba.

---

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 120

<sup>146</sup> *Ivi*, p.16

<sup>147</sup> CBS New York, Opening Ceremony for the Spur, Final Section Of NYC’s The High Line, 2019; <https://www.youtube.com/watch?v=fDEOnsasZ70> [ultimo accesso 18 settembre 2023]

<sup>148</sup> E. Salgó, *Spiritualità e femminismo nero nell’arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia, Milano 2020, p. 23

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 26

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 35

L'estetica Yoruba si basa sul concetto di *ase*, cioè “potere” o “forza vitale” di cui ogni cosa è intrisa. Le donne nella società Yoruba erano portatrici di potere e le uniche in grado di scovare l'*ase* negli oggetti inanimati, grazie all'occhio interiore. Gli occhi, quindi, non venivano raffigurati perché si dava più spazio a questi “occhi interiori”, che nell'estetica di Simone Leigh si uniscono alla propria soggettività femminile e femminista. Eszter Salgó nel suo scritto *Spiritualità e femminismo nero nell'arte pubblica di Simone Leigh* conferisce a *Brick House* uno sguardo sacro, imbevuto della religione Yoruba, dell'*ase* e del concetto di ἐνέργεια aristotelico – cioè “la vivificazione della comunicazione che si realizza quando all'interno della metafora il traslato attribuisce ad oggetti inanimati qualità tipiche degli esseri viventi”<sup>151</sup>-, una somiglianza con gli antichi busti reali Ife, nell'odierna Nigeria. Lo scopo di Simone Leigh, come di un'odierna “divinità curatrice”<sup>152</sup>, sarebbe quello di sacralizzare lo spazio dell'High Line e creare una nuova dea americana nera, simbolo per tutta la comunità afrodiscendente, così come i busti reali delle città Ife guidavano la società. Il legame è rinforzato dalle parole della stessa artista, che cita tra i riferimenti per la gonna/capanna della sua scultura la religione afro-brasiliana *candomblé*: le sacerdotesse della dea matrona indossavano queste ampie gonne ed erano ritenute guaritrici e portatrici di conoscenza.

Anche le stesse trecce, oltre a richiamare la “figlia d'America” Thelma della serie televisiva *Good Times*, sono legate alla spiritualità degli Yoruba: chi faceva le trecce compiva un rituale, perché quell'atto era come metaforicamente intrecciare i capelli della divinità Ori-inu, la “divinità della testa, come rappresentazione visibile del destino che uno ha e dell'essenza della personalità”<sup>153</sup>. La conchiglia, secondo Salgó, richiamerebbe una donna incinta e il simbolo della fertilità che questa aveva nei riti religiosi di alcune popolazioni africane.

Le premesse di liberazione e di spazio pubblico per il popolo dell'High Line, per Salgó, non sono state rispettate dalla *Brick House* perché la storia stessa del luogo - l'High Line non è una vera piazza ma un luogo di lusso costruito a tavolino dove solo una certa classe sociale si intrattiene - e la posizione al centro di Manhattan le permettono di essere colonizzata. Come spiega l'autrice “sull'High Line le persone sono private

---

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 47

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 80

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 52

dei loro diritti di rivendicazione, di cambiamento e di appropriazione che permetterebbero loro di esercitare qualche forma di controllo sullo spazio, di sentirsi direttamente coinvolte nella costruzione e nella proprietà del luogo”<sup>154</sup>. In definitiva, la visione di Salgó è critica. Scrive:

il tradimento della battaglia postcoloniale, con la legittimazione degli oracoli dell’High Line (basati sui principi del capitalismo e sul politicamente corretto) e il metodo afro-centrico, che la porta ad insistere sul voler lavorare principalmente per il pubblico nero [...] le fanno adottare un approccio antagonistico [...] basato su una visione ideologica, costruita sulla stessa rigida dicotomia (con ruoli rovesciati) neri-bianchi che denuncia. Ne consegue l’incapacità di dare una manifestazione fisica di un’essenza trascendentale e di offrire ai fruitori un’esperienza spirituale. *Brick House* rimane solo un segno, un debole punto esclamativo in un luogo di tendenza (più che di ribellione).



Fig. 23

Come valutare la stessa opera nel contesto chiuso della Biennale di Venezia? L’opera viene posta da Cecilia Alemani ad apertura della sezione *Il Latte dei Sogni* nelle Corderie dell’Arsenale, nel mezzo della prima grande sala circolare con alle pareti le opere dell’artista cubana Belkis Ayón. Lo spazio della Biennale ha due caratteristiche diametralmente opposte rispetto all’High Line di New York: è uno spazio chiuso e uno spazio privato. Non è possibile vedere da sotto la scultura come si poteva fare passando

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 112

sotto l'antica ferrovia che oggi ospita l'High Line, ma solo muoversi intorno ad essa. Inoltre, il basamento su cui si ergeva *Brick House* a New York, alla Biennale non è presente, così da portare la figura più vicino agli spettatori. La Biennale di Venezia è un'istituzione privata che quindi non crea nell'Arsenale uno spazio pubblico per il popolo, come nell'intento tradito dello Spur, ma è un palcoscenico di riconoscimento, di bellezza e di dialogo. Qui *Brick House* può abbandonare la profezia di essere una "dea americana" per poter ragionare sulla propria soggettività nera e sulla forza di uno sguardo opposizionale. Essendo all'inizio del percorso, detta le regole della mostra ideata da Cecilia Alemani che ha come punto focale il corpo, il surrealismo – nascendo il titolo della mostra da un libro di Leonora Carrington – gli ibridi e i saperi indigeni. La cura manuale che Simone Leigh mette nella realizzazione di tutte le sue opere è presente anche in molte altre artiste e artisti nella mostra, così come la nobilitazione di materiali che per moltissimi secoli sono stati esclusi dalla cosiddetta arte alta. La figura ibridata con l'architettura crea l'aspettativa su cosa si presenterà nelle altre sale e nelle capsule del tempo che Alemani ha concepito per la sua esposizione. Anche il lungo studio che c'è dietro ad ogni opera dell'artista statunitense è elemento chiave di quella visione di arte contemporanea che scava nei saperi indigeni ed è veramente per il popolo. Nonostante la Biennale sia un'istituzione privata, essa è riuscita, grazie ai suoi oltre 100 anni di età, a essere più libera rispetto allo spazio democratico ma creato a tavolino da designer e curatori della giovane High Line, nata "solo" nel 2009.

*Brick House* porta sicuramente la cultura Yoruba all'interno degli spazi dell'Arsenale, sacralizzando il luogo non, però, con una "dea americana", ma con una donna nera, nata dall'esperienza personale dell'artista e del suo studio e dai suoi precedenti studi sulla diaspora africana nelle Americhe. Gli occhi mancanti diventano quindi, come in molte opere di *Sovereignty*, riflesso di quell'opacità tanto cara all'artista e di quello sguardo interiore che scava nella soggettività nera e si fa opposizionale. Sicuramente lo sguardo e gli occhi sono stati due elementi importanti per moltissime società e religioni in tutto il globo nei millenni e l'interesse di Simone Leigh per esso è stato influenzato dalle tradizioni dell'Africa. Tuttavia, la visione che ne dà l'artista è spiccatamente personale e politica, secondo il detto femminista "il personale è politico". Le cipree, piuttosto che simbolo di fertilità, potrebbero essere lette, come nella scultura *Jug*, come richiami alla spiritualità e precisamente al legame che l'acqua

aveva nei rituali africani con il mondo dei morti; inoltre, bisogna ricordare che nella pratica scultorea di Leigh, le cipree sono create partendo dagli stampi delle angurie, frutto che per centinaia di anni è stato associato alla sessualizzazione del corpo delle donne nere. Le lunghe trecce nella scultura richiamano il peso politico che le capigliature afro delle donne nere in USA hanno sempre avuto: come citato nell'articolo *Making Waves: The Theory and Practice of Black Feminism* “the writings of black women confirm the centrality of hair in the psychological abuse of black women”<sup>155</sup>.



Fig. 24

Anche per quanto riguarda la parte inferiore della scultura, potrebbe essere preferibile porre l'attenzione sul legame con le abitazioni del popolo Mousgoum del Ciad e del Camerun e sulle architetture Batammaliba di Benin e Togo, piuttosto che sull'aspetto di maternità e sacralità a cui fa riferimento nel suo libro Salgó. Così come nel ridisegnare la facciata del padiglione USA, anche in *Brick House* Simone Leigh porta lo studio dell'Esposizione coloniale di Parigi del 1931, dove vennero create delle ibridazioni tra le vere architetture delle colonie e il gusto occidentale. La storia,

---

<sup>155</sup> U. Y. Taylor, *Making Waves: The Theory and Practice of Black Feminism*, in “The Black Scholar”, 1998, 28:2, pp. 18-28, qui p. 22

razzista e coloniale, viene studiata con occhio critico dall'artista per concepire nuovi ibridi decoloniali e femministi.

### **3.2 Un confronto con le opere di Belkis Ayón Manso e Precious Okoyomon**

In questa sezione si comparerà l'opera di Simone Leigh nell'Arsenale di Venezia con quella dell'artista scomparsa Belkis Ayón, posta nella stessa sala di *Brick House* di Leigh, e con quella dell'artista inglese Precious Okoyomon che con la sua opera trasforma l'ultima sala dell'esposizione, chiudendo gli spazi delle Artiglierie.

Belkis Ayón Manso nacque a Cuba nel 1967, quindi coetanea di Leigh, e la sua vita fu profondamente influenzata dal regime comunista di Cuba. Dopo aver frequentato l'Istituto Superior de Arte all'Havana, cominciò la sua carriera artistica specializzandosi sulla collografia su carta spessa, una tecnica che consiste nell'unire matrici di materiali diversi per comporre i quadri. Fu proprio il rapporto tra la sua isola natale e l'Unione Sovietica a imporre la collografia ad Ayón: infatti, a causa della mancanza di materiali che l'URSS mandava all'alleata comunista e, dopo la caduta del regime la mancanza degli stessi, l'artista dovette ricorrere alla tecnica della collografia. Le opere dell'artista cubana uniscono il surrealismo con gli antichi miti Abakuá, una società esclusivamente maschile nata in Nigeria e portata a Cuba nel XIX secolo con la tratta degli schiavi. Questa società, che aveva anche regole e rituali propri, nasceva dal tradimento della principessa Sikan: si narra che la principessa avesse trovato un pesce magico che cedeva le sue straordinarie abilità a chiunque udisse la sua voce e che, dopo che il padre di lei le avesse proibito di parlarne con alcuno, Sikan lo avesse rivelato al proprio fidanzato, un capo di una tribù nemica. Questo portò alla morte del pesce e della principessa stessa, accusata di tradimento per aver infranto la promessa. A causa di questo primo "peccato" alle donne non era consentito entrare nella società Abakuá ed era imposto loro il silenzio.

Il lavoro di Ayón studia attentamente i riti indigeni della società Abakuá – è stata infatti l'unica artista ad aver rappresentato la società nel mondo dell'arte - e li trasforma attraverso la sua esperienza. Ayón sceglie di dare voce all'unica donna della storia di fondazione della tradizione religiosa, Sikan, che, al contrario, negli Abakuá è silenziata a causa del tradimento. L'assenza di bocche nelle sue opere è proprio significato di questa visione ma la principessa è sempre rappresentata come figura centrale a

dimostrazione della sua importanza. Inoltre, nonostante il suo professato ateismo e la politica comunista di Cuba, Ayón unisce le tradizioni afro-cubane con quelle cristiane, in una creolizzazione artistica.



Fig. 25

Nella prima sala delle Corderie dell’Arsenale Cecilia Alemani sceglie di posizionare nove collografie originali e un trittico di tre stampe che sono le copie delle opere presenti nella collezione del The State Russian Museum - a causa dell’invasione dell’Ucraina non era stato possibile avviare un prestito per le opere. Nello scardinare il pregiudizio che solo alcuni materiali siano adatti all’arte “alta”, Alemani sceglie Ayón anche per la tecnica che usa. Nel creare una collografia, l’artista applicava materiali di vario genere su una matrice di cartone, dipingendo sopra di essi e poi stampando il risultato attraverso una macchina a manovella.

Già nel 1993 Ayón era stata invitata ad esporre in Biennale ma, a causa della forte depressione che aveva colpito Cuba dopo la caduta dell’URSS, l’artista non era riuscita a comprare il biglietto aereo per l’Italia. Tuttavia, grazie a una viaggiatrice che rientrava in Italia in aereo, delle sue opere riuscirono ad approdare in Biennale.

Tutte le opere esprimono attraverso la mitologia Abakuá un tema sociale come l’esclusione, la violenza, l’intolleranza verso gli altri – temi che vengono espressi anche nel mito di fondazione della religione stessa. Proprio questa visione

oppositiva che caratterizza le opere dell'artista cubana ha creato un collegamento con l'opera *Brick House* di Simone Leigh, presente nella stessa stanza: entrambe le artiste hanno tratto dalla propria esperienza personale spunti per la propria arte ed hanno studiato e reinterpretato le tradizioni indigene delle proprie radici, della famiglia per Leigh e personali per Ayón. Le opere di Ayón presentano un interessante uso del bianco e nero, che l'artista già padroneggiava durante gli studi negli anni '80 quando si era da poco approcciata alla tecnica della collografia. Nelle sue opere una figura completamente bianca si staglia spesso su uno sfondo fatto da elementi neri o grigi per accentuare il soggetto della rappresentazione, spesso la stessa principessa Sikan.



Fig. 26

Nell'opera esposta in Biennale nel corridoio che collega la prima con la seconda sala, la principessa è raffigurata come Gesù Cristo con in braccio un agnello nero e una corona a testimoniare la sua sacralità.

Inoltre, così come nelle sculture di Leigh la mancanza degli occhi è un elemento fondamentale, così nelle collografie su carta spessa di Ayón gli occhi sono l'unico elemento espresso nelle siluette dei suoi personaggi. Sono occhi magnetici che sembrano seguire coloro che guardano le opere e la stessa disposizione che Alemani

ha costruito nella prima sala delle Corderie, dove le undici opere erano esposte in circolo, aumenta questa idea di osservazione.

*Brick House* è metaforicamente osservata in ogni sua parte dagli occhi delle collografie dell'artista cubana per creare uno sguardo non di controllo, come nel panottico di Foucault, ma di solidarietà e sorellanza. Entrambe le artiste rimaneggiano delle tradizioni che sono state invisibilizzate dai popoli colonizzatori, tradizioni inoltre spesso sessiste nei confronti del femminile, e ne ricavano un'arte opposizionale basata sul loro passato.

Alemanì mette ulteriormente a confronto Simone Leigh con un'altra giovane artista afrodiscendente: la britannica Precious Okoyomon che occupa l'ultima sala delle Artiglierie con il suo *To See The Earth Before the End of the World*.

Precious Okoyomon, che utilizza i pronomi they/them in inglese e che qui verranno traslati con *ò*, nasce a Londra nel 1993 da genitori di origine nigeriana ma si trasferisce durante l'adolescenza in Ohio e studia nello Shimer College. Durante il periodo di studi lavora per due anni nella cucina nel ristorante Alinea, un ristorante con tre stelle Michelin. Da questa esperienza unisce la passione per la poesia e per l'arte con quella per la cucina, che caratterizzerà tutto il suo percorso artistico. Nelle sue installazioni i luoghi vengono trasformati in giardini viventi con piante, animali, acqua e terra che sfuggono dal controllo dell'artista stessa. Elemento cardine del lavoro dell'artista è il kadzu, una pianta infestante giapponese che gli americani importarono per la prima volta nel 1876 per utilizzarla nelle piantagioni di cotone per contrastare l'erosione del suolo ma che finì per ricoprire le piantagioni stesse. Il kadzu si lega al passato schiavista degli USA, seconda patria di Okoyomon, e all'infanzia dell'artista stessa. Infatti, durante una delle giornate organizzate con gli artisti durante l'Esposizione Internazionale del 2022, Okoyomon ha raccontato di come durante la sua gioventù la sua famiglia si riunisse nel periodo estivo nei campi di kadzu con le altre famiglie di origine nigeriane e lì si perdesse insieme agli altri bambini nei campi, cosa che per lei era sinonimo di riscoperta della *blackness*.



Fig. 27

Il rapporto stretto con il kadzu è nato durante il periodo del Covid-19, quando la sua mostra a Francoforte è stata chiusa a causa della pandemia globale e la pianta è potuta crescere nello spazio espositivo senza essere potata. Quello che l'artista ha trovato è stato un giardino vivo e mutato dove le sue sculture erano state fagocitate dalla fauna e dalla flora. Infatti, quando Okoyomon posiziona il kadzu crea anche un ambiente adatto alla sua crescita con farfalle, acqua, lumache e terra che nei mesi delle esposizioni nascono e muoiono, rendendo la sua opera-performance un'esperienza unica. Altra pianta fondamentale per questa esposizione è la canna da zucchero, pianta che l'artista ha usato per la prima volta nelle sue opere nella Biennale. La canna da zucchero è legata alla memoria schiavista ma anche al personale dell'artista: infatti, la nonna di Okoyomon coltivava vicino alla sua casa questa pianta.

Sempre nella stessa intervista *Meeting on art: the Queer and the Eerie* tenutasi insieme all'artista danese Sidsel Meineche Hansen, all'artista italiano Diego Marcon e moderata dal professore Mel Y. Chen, l'artista ha spiegato che nella sua installazione comparivano con il tempo anche elementi di cui l'ōi non aveva previsto come funghi o ragni. L'idea cardine della sua arte è il creare qualcosa che non si può controllare, un'arte viva e ibrida. È proprio l'ibrido il tema che Alemani ha riconosciuto nel lavoro di Okoyomon e per il quale l'ha invitato a chiudere la sezione de *Il latte dei sogni*.

Rispondendo ad una domanda del moderatore su cosa è l'umano per gli artisti, Okoyomon risponde dicendo che il problema dell'essere umano è quello di voler separare in diverse scatole il regno animale, vegetale e il non umano mentre l'ōi si sente molto più a suo agio a non separarlo e per l'artista è questo il significato della parola queer.

Altro tema fondamentale dell'artista è il corpo. Figure cardine dei giardini che Okoyomon crea sono gli angeli in terra, lana e sangue che pian piano si fondono con il paesaggio naturale e ne vengono inghiottiti: l'ōi stesso si definisce nel suo account Instagram “non binary battle angel”. Questi angeli raffigurano il concetto di *blackness* per l'artista che vede in essi un legame con qualcosa di sacro ma anche con il proprio passato e con le tradizioni nigeriane della propria famiglia. Così come le opere di Leigh sono opposizionali, così gli angeli di *To See The Earth Before the End of the World* – che prende il titolo da una poesia di Ed Robenson – richiamano il passato schiavista degli USA, il legame con la Nigeria e il corpo nero. Parlando di questo lavoro in un'intervista con il giornale *L'Officiel Italia*, l'artista dichiara: “è un progetto davvero speciale, con delle figure nere protettive, fatte di lana, terra e sangue, e un fiume di alghe nere che va a nutrire i campi di canna da zucchero. Il mio lavoro è un lungo processo, fluisce, si sviluppa lentamente, richiede molto pensiero, molta concettualizzazione”<sup>156</sup>. Il progetto è stato concepito in due anni e insieme all'artista hanno lavorato il musicista Gio Escobar e la band jazz *Standing on the Corner Ensemble*.

Qui la soggettività nera è protagonista e fonte di vita: infatti, anche dagli angeli di terra nasceranno farfalle ed insetti vari che colonizzeranno il paesaggio naturale dell'installazione. Come cita la brochure ufficiale della Biennale 2022 “in questa installazione Okoyomon intende invocare una politica di rivolta e rivoluzione ecologiche”<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup> F. Di Drusco, *The fab tree: l'intervista all'artista Precious Okoyomon*, “L'Officiel Italia”, 2022; <https://www.lofficielitalia.com/arte/precious-okoyomon-artista-biennale-veneziana-2022-opere-intervista> [ultimo accesso 19 settembre 2023]

<sup>157</sup> M. Weisburg, Precious Okoyomon, 2022; <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/precious-okoyomon> [ultimo accesso 19 settembre 2023]

Alla fine di ogni esposizione l'artista controlla personalmente la sua opera e brucia le piante, spargendo le ceneri sul terreno, così da far nascere nuova vita: un ciclo di nascita e morte continuo che è parte integrante della filosofia di Okoyomon.

La sua stessa filosofia si basa sulla collettività e sull'interdisciplinarietà: oltre ad essere artista, Okoyomon è anche cuoc $\partial$  e poet $\partial$  e concepisce la sua arte come collettiva.

La scelta di Alemani di aprire e chiudere il *Latte dei sogni* con due artiste che trattano saperi indigeni rivisitati e la soggettività nera legata al corpo richiama i punti focali del percorso della Biennale Arte 2022: il surrealismo con cui sia Leigh che Okoyomon intridono le loro opere è ben visibile sull'immagine del corpo che le due artiste hanno e che crea un filo conduttore per leggere l'intera mostra.



Fig. 28

Cecilia Alemani ha chiesto a Simone Leigh di chiudere il percorso di tutto l'Arsenale con un'ultima scultura. Un'altra variante di *Cupboard*, sempre eseguita nel 2022, in bronzo patinata d'oro si trovava nel Giardino delle Vergini, come ultima opera che i visitatori incontravano alla fine del loro percorso in mostra.



Fig. 29

Questa scultura raffigura un corpo di una donna nera con il volto stilizzato, secondo la tradizione surrealista di Leigh, senza braccia e con una gonna voluminosa che cita esplicitamente la moda del XVIII secolo e le sculture delle Cicladi. È un'opera particolare sia per il suo colore, sia per la collocazione esterna, sia per l'assenza del mix tra corpo ed architettura che caratterizza l'estetica di Leigh.

*Cupboard* riflette sulle costrizioni sociali che attraverso l'abbigliamento, in questo caso le ampie gonne, affliggevano le donne: la gonna impedisce la comodità e i

movimenti ed è stata strumento per impedire alle donne di svolgere diverse professioni. Il collegamento con l'arte cicladica è dato dalla stilizzazione della figura e dalla funzione di idolo delle statue, che venivano posizionate indifferentemente nelle tombe di uomini e di donne delle popolazioni egee. Il legame con il sacro in questo caso specifico viene dato dalla ripresa di queste statuette che ancora una volta si legano al mondo ultraterreno, così come nella tradizione Yoruba e nei vasi facciali che venivano ripresi dall'artista nel padiglione USA. Il posizionamento della scultura in un ambiente esterno, nel mezzo del Giardino delle Vergini, negli spazi esterni dell'Arsenale, permette una fruizione più ampia da parte del pubblico. Il colore oro dell'opera la rende un oggetto prezioso per coronare la "sacralizzazione pagana" che l'artista statunitense conferisce al corpo delle donne nere. Non più uno spazio democratico come l'High Line di New York ma un giardino, un ambiente naturale dove il sacro diviene quotidiano, richiamando anche il concetto di arte di Precious Okoyomon: la *poetic of relation*, cioè come noi viviamo nel nostro quotidiano che per l'artista è arte. La vita delle donne nere, costellata di battaglie opposizionali, si fa poesia.

## CONCLUSIONI

In questo lavoro si è messa in luce l'importanza nel panorama artistico contemporaneo relativamente alla partecipazione alla 59° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia dell'artista afroamericana Simone Leigh, con i suoi lavori nel padiglione USA e nell'Arsenale.

Ripercorrendo le tappe fondamentali della storia recente del padiglione statunitense, si è notato l'interesse sempre maggiore per il tema del corpo e per l'impegno politico e sociale, in particolare con i lavori di Louise Bourgeois (1993), Robert Colescott (1995), Fred Wilson (2003) e Mark Bradford (2017). La mancanza lampante di un'artista afroamericana che occupasse totalmente il padiglione è stata "sanata" con il coinvolgimento di Simone Leigh nel 2022. L'artista ha creato un insieme di sculture, architetture, videoinstallazioni e conferenze che hanno arricchito non solo la storia del padiglione ma anche quella della Biennale Arte stessa.

Il discorso e il dibattito riguardo la critica del colonialismo, la messa in discussione di spazi e architetture dal passato schiavista, che già da anni era in atto alla Biennale, sono stati arricchiti dallo sguardo femminista dell'artista.

I temi trattati da Leigh nelle sue sculture sono di vitale importanza nel mondo dell'arte contemporanea: la decolonizzazione degli spazi museali, lo sguardo critico di quelle popolazioni che più di tutte hanno sofferto il colonialismo sono al centro del dibattito storico-artistico degli ultimi anni, e non solo. La chiave del lavoro di Leigh, la soggettività delle donne nere, apporta una ricchezza incommensurabile al mondo dell'arte. Il suo pensiero passa attraverso sia la performatività con cui scolpisce a mano nell'argilla le sue opere, sia lo studio alla base delle sue concezioni artistiche, sia la rete dei contatti che nel tempo ha intessuto con altre artiste, registe, critiche, scrittrici e pensatrici nere.

Il confronto che si è voluto attuare tra i lavori del padiglione USA di Leigh e gli scritti della scrittrice e attivista bell hooks è quanto più calzante. Il *loophole of retreat*, la nozione di sguardo critico e opposizionale, il lavoro collaborativo che si instaura tra la comunità nera e che arricchisce la stessa comunità sono concetti che seguono tutto il lavoro di Leigh e che sono stati teorizzati da hooks in molte sue opere.

La Biennale stessa ha continuato su questo filone anche nella 18° Mostra Internazionale di Architettura 2023, *Il Laboratorio del Futuro*, curata dall'architetta Lesley Lokko: una menzione speciale per le Partecipazioni Nazionali è stata consegnata al padiglione della Gran Bretagna *Dancing Before the Moon*, i cui curatori erano Jayden Ali, Joseph Henry, Meneesha Kellay e Sumitra Upham. La menzione è stata assegnata per aver rappresentato i riti quotidiani della comunità nera inglese come luogo di resistenza nella diaspora africana. Il tema dell'identità migrante che caratterizza la Biennale Architettura 2023 continua a portare l'attenzione su un argomento che già da più di mezzo secolo è presente nel dibattito internazionale. Solo da pochi anni, però, le voci al centro del discorso sono quelle che hooks chiamerebbe voci del margine. Per anni, e ancora in alcune occasioni, le voci della diaspora, della vecchia e nuova colonizzazione sono state silenziate, mentre ora si tenta di rendere il margine e le persone al suo interno un luogo di discussione critico.

Le due opere che Simone Leigh ha pensato per la Mostra Internazionale che la curatrice Cecilia Alemani ha strutturato all'Arsenale di Venezia rispecchiano, di nuovo, la filosofia dell'artista: sia *Brick House*, vincitrice del Leone d'oro, che *Cupboard* aprono e chiudono la sezione all'Arsenale mettendo al centro il tema del corpo delle donne nere e la soggettività nera. Le critiche che Salgó ha mosso a *Brick House*, quando questa era in mostra nel 2019 sopra l'High Line di New York City, non possono essere condivise quando la stessa scultura si sposta in uno spazio totalmente diverso. Il dialogo instaurato dalle opere di Leigh nell'Arsenale con i lavori dell'artista cubana scomparsa Belkis Ayón Manso e dell'artista inglese Precious Okoyomon comporta una visione particolare del corpo, dove esso è ricco di riferimenti a riti, pratiche e memorie di un passato collettivo che si ricollega alla diaspora africana.

Si potrebbe contestare la visione, ristretta per alcuni, per cui il primo pubblico di Simone Leigh sono le donne nere, il focus dell'artista principalmente riguardante la loro soggettività e la chiusura alle critiche che provengono dal "centro", per citare hooks, che riporta Salgó nel suo scritto. Questa sua chiusura non è, però, totale: infatti, i luoghi in cui l'artista ha esposto sono comunque da anni, per l'High Line di New York o la Whitney Biennale, o da un secolo, per la Biennale di Venezia, luoghi al "centro" del discorso e del potere. La presenza di Leigh, che potrebbe essere considerata anche meno radicale rispetto a quella di alcuni suoi colleghi o colleghe

artiste, e il riconoscimento che ne consegue, in questi luoghi è un segnale importante che finalmente le voci si sono diversificate.



Fig. 30

## ELENCO DELLE IMMAGINI

1. William Adams Delano e Chester Holmes Aldrich, *The United States Pavilion of the Venice Biennale*, 1930, pianta, New York, crediti Philip Rylands e Enzo Di Martino
2. Jenny Holzer, *The Venice Installation: Last Room*, 1990, marmo rosso, segnali LED, Padiglione USA 44° Biennale di Venezia, crediti Salvatore Licitra
3. Fred Wilson, *Turbulence II, (Speak of Me as I Am)*, 2003, marmo nero e bianco, Padiglione USA 50° Biennale di Venezia, courtesy of Pace Gallery, New York, crediti R. Ransick e A. Cocchi
4. Mark Bradford, *Installation view. Tomorrow Is Another Day*, Padiglione Stati Uniti d'America, 57° Esposizione Internazionale d'Arte, 2017, courtesy the artist and Hauser & Wirth, crediti Joshua White
5. Louise Bourgeois, *Mamelles*, 1991, gomma, vetroresina, legno, cm 48,2 x 340,8 x 48,2, Tate Modern, Londra, crediti Ed Jansen
6. Robert Colescott, *El Tango*, 1995, acrilico su tela, cm 210 x 180, Phyllis Kind Gallery, New York & Chicago, crediti Denver Art Museum
7. Simone Leigh, 2021, courtesy netsite.com, crediti Shaniqwa Jarvis
8. Simone Leigh, *Façade*, 2022, legno, acciaio, paglia, dimensioni variabili; *Satellite*, 2022, bronzo, m 7,3 x 3 x 2,3, courtesy l'artista e Matthew Marks Gallery, crediti Timothy Schenck
9. Cartolina illustrata del *Grand Pavillon* che ospita la mostra del Camerun/ Togo alla Esposizione coloniale di Parigi, 1931, courtesy Imp. Braun & Cie, Editeurs Concessionnaires, Parigi
10. Simone Leigh, *Façade*, 2022, legno, acciaio, paglia, dimensioni variabili, dettaglio colonne, fotografia scattata da chi scrive
11. Franziska Gödicke, Anh-Linh Ngo, Petter Krag, Juliane Greb, Anne Femmer, Melissa Makele, Christian Hiller, Florian Summa, *Open for Maintenance, Padiglione Germania, 18° Mostra Internazionale di Architettura, 2023*, materiali variabili, dimensioni variabili, fotografia scattata da chi scrive
12. Simone Leigh, *Satellite*, 2022, bronzo, m 7,3 x 3 x 2,3, fotografia scattata da chi scrive

13. Simone Leigh, *Last Garment*, 2022, bronzo e metallo, due parti, m 1,37 x 1,47 x 0,67 (figura), dimensioni variabili (vasca), courtesy l'artista e Matthew Marks Gallery, crediti *Timothy Schenck*
14. Simone Leigh, *Anonymous e Jug*, 2022, grès smaltato e bronzo, due parti: m 1,84 x 1,36 x 1,09 (figura), m 2,98 x 1,55 x 1,30 (tavolo), dimensioni complessive variabili; m 1,59 x 1,04 x 1,16, courtesy l'artista e Matthew Marks Gallery, crediti Roberto Marossi
15. Simone Leigh, *Sentinel*, 2022, bronzo, m 4,93 x 9,91 x 5,91, fotografia scattata da chi scrive
16. Simone Leigh, *Sharifa*, 2022, bronzo, m 2,83 x 1,04 x 1,03, fotografia scattata da chi scrive
17. Simone Leigh, *Cupboard e Sphinx*, 2022, grès smaltato, rafia e acciaio, m 3,44 x 3,15 x 3,15; m 0,8 x 1,44 x 0,96 fotografia scattata da chi scrive
18. bell hooks, 1995, courtesy The New York Time, crediti Monica Almeida
19. Conferenza Loophole of Retreat: Venice, 7-9 ottobre 2022, Venezia, courtesy Polskin Arts & Communications Counselors, a division of Finn Partners, crediti Claudia Rossini
20. Harriet Ann Jacobs, *Frontespizio di Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself*, 1861, pubblico dominio
21. Sandra Jackson-Dumont, 2022, Venezia, courtesy Polskin Arts & Communications Counselors, a division of Finn Partners, crediti Claudia Rossini
22. Simone Leigh alla premiazione della 59° Esposizione Internazionale d'Arte. 2022, Venezia, courtesy <https://tg24.sky.it/venezia/2022/04/23/biennale-arte-leone-doro-a-simon-leigh-e-alla-gran-bretagna>
23. Simone Leigh, *Brick House*, 2019, bronzo, m 4,9 x 2,7, courtesy l'artista e The High Line, crediti Timothy Schenck
24. Simone Leigh, *Brick House*, veduta dell'installazione (con intorno i quadri di Belkis Ayòn) 59° Esposizione d'Arte – La Biennale di Venezia, *The Milk of Dreams*, 2019, bronzo, m 4,9 x 2,7, crediti Roberto Marossi, courtesy La Biennale di Venezia
25. Opere di Belkis Ayon all'Arsenale di Venezia, 59° Esposizione d'Arte – La Biennale di Venezia, *The Milk of Dreams*, 2022, collografia, dimensioni varie,

- crediti Andrea Avezzù, Roberto Marossi, Marco Cappelletti, Jacopo Salvi, Ela Bialkowska, courtesy Biennale di Venezia
26. Belkis Ayón, *Abasì, sálvanos!*, 1989, collografia su carta spessa, m 0,7 x 0,5 e 0,64 x 0,38, crediti Andrea Avezzù, Roberto Marossi, Marco Cappelletti, Jacopo Salvi, Ela Bialkowska, courtesy Biennale di Venezia
27. Precious Okoyomon, *To See The Earth Before the End of the World*, 2022, materiali variabili, dimensioni variabili, crediti Roberto Marossi, courtesy l'artista e La Biennale di Venezia
28. Precious Okoyomon, *To See The Earth Before the End of the World*, 2022, materiali variabili, dimensioni variabili, fotografia scattata da chi scrive
29. Simone Leigh, *Cupboard*, 2022, bronzo, m 2,25 x 2,16 x 1,14, fotografia scattata da chi scrive
30. Simone Leigh, *Martinique*, 2022, gres smaltato, m 1,54 x 1,05 x 1,01, fotografia scattata da chi scrive

## BIBLIOGRAFIA

- Agudio E. *Restituzioni. Il patrimonio di chi?*, in “Artedossier” n.383, gennaio 2021, pp. 24-31
- Arzeno Mooney C. Hynes A. L. e Newell M.M. *African-American Face Vessels: History and Ritual in 19th-Century Edgefield*, in “Ceramics in America 2013”, ed. Robert Hunter, 2013, pp. 2-37
- Auping M. *Jenny Holzer: the Venice installation*, cat. (Venezia, 44<sup>th</sup> Venice Biennale 1990/ United States Pavilion/ June 27<sup>th</sup> – September 30<sup>th</sup>, 1990) a cura di Micheal Auping, Buffalo: Albright-Knox art gallery, 1990
- Bedford C. e Siegel K. *Tomorrow is another day: [Mark Bradford]: official U.S. presentation at the 57. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 57<sup>th</sup> Venice Biennale 2017/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2017) a cura di Christopher Bedford, Baltimora Rose Art Museum at Brandeis University e Baltimore Museum of Art, 2017, pp. 10-13
- Bertola C. (a cura di), *Curare l'arte*, Mondadori Electa, Firenze, 2008
- Bhabha H.K. *Signs Taken for Wonders: Question of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817*, in “Race, Writing, and Difference”, H. L. Gates, University of Chicago Press, Chicago, 1986
- Boone K. *Simone Leigh is Honoring the Labor of Black Women at Boston's Institute of Contemporary Art*, in “Essence”, 2023
- Bourgeois L. *Louise Bourgeois: blue days and pink days*, a cura di Jerry Gorovoy, Pandora Tabatabai Asbaghi, Milano, Fondazione Prada, 1997
- Camp T.M. *Black visibility and the practice of refusal*, in “Women & Performance: a journal of feminist theory”, 2019, pp. 79-87
- Canning S. *Simone Leigh in New York*, in “Sculpture Magazine”, 2020
- Caruth N.J. *Gastro-Vision: Simone Leigh and the Fruits of her Labor*, in “ART21 Magazine”, 2012
- Collins P.H. *WHAT'S IN A NAME? Womanism, Black Feminism, and Beyond*, in “The Black Scholar”, WINTER/SPRING 1996, Vol. 26, No. 1, The Challenge of Blackness (WINTER/SPRING 1996), pp. 9-17

- Crenshaw K. *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*, University of Chicago Legal Forum, 4, 1989, pp. 139-167
- Davis A. *Blues e Femminismo nero. Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith e Billie Holiday*, tr. A. Pesarini e M. Moïse, Edizioni Alegre, 2022
- Di Drusco F. *L’intervista a Cecilia Alemani curatrice e direttrice della Biennale di Venezia 2022*, in “L’Officiel art”, 2022
- Di Drusco F. *The fab tree: l’intervista all’artista Precious Okoyomon*, “L’Officiel Italia”, 2022
- Di Martino E. e Rylands P. *Flying the Flag for Art. The United States and the Venice Biennale 1895 – 1991*, Wyldbore & Wolfersten Ltd, Richmond, Virginia, 1993
- Di Martino E. *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino, Papiro Art, 2013
- Ebert G. *Artist Simone Leigh embodies self-determination in the historic Sovereignty at the Venice Biennale*, in “Colossal”, 2022
- English D. *Martin Puryear: liberty = libertà: the United States Pavilion, the 58<sup>th</sup> Venice Biennale*, cat. (Venezia, 58<sup>th</sup> Venice Biennale 2019/ United States Pavilion/, May 11<sup>th</sup>-November 24<sup>th</sup>, 2019) a cura di Brooke Kamin, New York, Madison Square Park Conservancy, Gregory R. Miller & co., Berlin, Hatje Cantz, 2019
- F.M.G. Timeto, *Femminismo nero e antispecismo*, in “Rivista di critica antispecista” XI 43, Liberazioni, 2020
- Federici S. Introduzione all’ed. americana de *Il punto zero della rivoluzione*, 2020
- Fox H.N. *The New Imagery*, in *Drawings: The Pluralist Decade*, cat. (Venezia, 39<sup>th</sup> Venice Biennale 1980 / United States Pavilion / June 1<sup>st</sup> – September 30<sup>th</sup>, 1980), a cura di J.Kardon, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980, pp. 80-97
- Frater S. *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, in “Art Forum”, 2013
- Gaines M. *Simone Leigh*, in “BOMB”, primavera 2014, No.127, pp. 122-124
- Galli A. *L’arte fatta a mano di Simone Leigh*, in “Floornature”, 2022

- Glissant E. *Poetics of Relation* (1990), tr. ingl. di B. Wing, The University of Michigan Press, 1997
- Goncharov K. *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup> Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/ June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003) a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 57-61
- Greenberger A. *Sculptor Simone Leigh Picked to Represent United States at 2022 Venice Biennale*, in “ARTnews”, 2020
- Hassan S. *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup> Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/ June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003) a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 62-66
- hooks b. *An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional*, in “Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry 1”, 1995, pp. 65–72
- hooks b. *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston 1992
- hooks b. *Elogio al margine. Scrivere al buio*, tr. M. Nadotti, Tamu Edizioni, Napoli, 2020
- hooks b. *Il femminismo è per tutti. Una politica appassionata*, tr. M. Nadotti, Tamu Edizioni, Napoli, 2021
- Hopps W. *USA: XXXVI. International biennial exhibition of art*, cat. (Venezia, 36<sup>th</sup> Venice Biennale 1972 / United States Pavilion / June 11<sup>th</sup> – October 1<sup>st</sup>, 1972), a cura di W. Hopps, 1972
- Ilesanmi K. *An Interview with Simone Leigh*, in “Magazine art 21”, 2009
- Jacobs H.A. *Voi donne e uomini liberi. Episodi della vita di una ragazza schiava*, tr. Livio Crescenzi e Ursula Miotto, Mattioli 1885, Fidenza, 2022
- James S. *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*, Londra 1993
- Kaplan P.H.D. *Fred Wilson: speak of me as I am, the United States pavilion, 50th international exhibition of art, the Venice Biennale*, cat. (Venezia, 50<sup>th</sup>

Venice Biennale 2003/ United States Pavilion/ June 15<sup>th</sup>- November 2<sup>nd</sup>, 2003)  
a cura di Kathleen Goncharov, Cambridge, List Visual Arts Center,  
Massachusetts Institute of Technology, 2003, pp. 50-56

- Kotik C. *Louise Bourgeois: recent work: the United States Pavilion, the 45th Venice Biennale*, cat. (Venezia, 45<sup>th</sup> Venice Biennale 1993/ United States Pavilion/ June 14<sup>th</sup> – October 10<sup>th</sup>, 1993) a cura di Charlotta Kotik, The Brooklyn Museum, New York, 1993
- Leigh S. *Sovereignty 2022, the United States Pavilion, the 59th Venice Biennale*, op. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup>-November 27<sup>th</sup>, 2022), a cura di Eva Respini, ICA/Boston, Boston, 2022
- Lewis S. *Tomorrow is another day: [Mark Bradford]: official U.S. presentation at the 57. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 57<sup>th</sup> Venice Biennale 2017/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2017) a cura di Christopher Bedford, Baltimore Rose Art Museum at Brandeis University e Baltimore Museum of Art, 2017, pp. 66-79
- Lyautey L.H.G. *Discours à la cérémonie de la pose de la première pierre du Musée des Colonies, 5 novembre 1928*, tr. P.A. Morton, in M. Olivier “Exposition coloniale internationale de Paris, Rapport général”, vol. 4, Imprimerie Nationale Paris, Parigi, 1933
- McBreen E. *La migrazione degli oggetti: dal creatore al museo*, Vivien Greene (a cura di), in “Migrating Objects. Arte dall’Africa, dall’Oceania e dalle Americhe nella Collezione Peggy Guggenheim”, Marsilio/Peggy Guggenheim Collection, Venezia 2021, pp. 18-34
- Medvedow J. e Respini E. *Simon Leigh: sovereignty; the United States Pavilion, the 59th Venice Biennale*, cat. (Venezia, 59<sup>th</sup> Venice Biennale 2022/ United States Pavilion/, April 23<sup>rd</sup> - November 27<sup>th</sup>, 2022) a cura Eva Respini, Boston, Institute of Contemporary Art/Boston, in collaborazione con Bureau of Educational and Cultural Affairs of the U.S. Department of State, 2022
- Morton P.A. *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, The Mit Press, Cambridge Massachusetts, 2000

- Mulazzani M. *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa Architettura, Milano, 2017
- O’Neil P. (a cura di), *Curating Subjects*, Open Editions, 2007
- O’Neil P. Steeds L. e Wilson M. (a cura di), *The Curatorial Conundrum. What to Study? What to Research? What to Practice?*, The MIT Press, 2016
- O’Neil P. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, Cambridge e Londra, 2012
- Obrist H.U. *Fare una mostra*, DeA Planeta Libri S.r.l, Milano, 2020
- O’Reilly S. *Il corpo nell’arte contemporanea*, tr. it. Emilia Sala, Torno, Einaudi, 2011
- Pasquino M. e Sabelli S. *Femminismo e femminismi dagli anni Ottanta al XXI secolo*, in M.S. Sapegno (a cura di), in “Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere”, 2011
- Rhodes-Pitts S. *Simone Leigh: For Her Own Pleasure and Edification*, in “The Hugo Boss Prize” 2018, ed. Susan Thompson (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2018)
- Roberts M. *Robert Colescott: recent paintings: the United States Pavilion, the 47<sup>th</sup> Venice Biennale*, cat. (Venezia, 47<sup>th</sup> Venice Biennale 1997/ United States Pavilion/, June 15<sup>th</sup>-November 9<sup>th</sup>, 1997) a cura di Miriam Roberts, United States Information Agency, Santa Fe, 1997, pp. 12-49
- Rondeau J. *Robert Gober: the United States Pavilion 49. Venice Biennale*, cat. (Venezia, 49<sup>th</sup> Venice Biennale 2001/ United States Pavilion/ June 10<sup>th</sup> - November 4<sup>th</sup>, 2001) a cura di James Rondeau e Olga Viso, Chicago: Art institute of Chicago; Washington; Smithsonian institution, 2001, pp. 35-65
- Salgò E. *Spiritualità e femminismo nero nell’arte pubblica di Simone Leigh*, Postmedia, Milano 2020
- Scacchi A. *Mettere in scena la razza. Visualità, autenticità e performance razziale. Che cosa vediamo, quando vediamo la razza?*, in “Visualità e (anti)razzismo. InteRGRace”, a cura di Elisa AG Arfini, Valeria Deplano, Annalisa Frisina, Gaia Giuliani, Mackda Ghebremariam Tesfàù, Vincenza Perilli, Alessandro Pes, Tatiana Petrovich Njegosh, Gabriele Proglgio, Daniele Salerno e Alessio Surian, Padova, Padova University Press, 2018, pp. 47-59

- Shelby T. *Dark Ghettos: Injustice, Dissent and Reform*, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press, 2016, pp. 265-69
- Simmons W.J. *Artists at work: Simone Leigh*, in “Interview magazine”, 2016
- Solomon T. *Simone Leigh’s First Museum Survey Is a Portrait of the Artist at the Height of Her Powers*, in “Artnews”, 2023
- Spillers H. *Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book*, in “Diacritics 17”, no. 2 (Summer 1987), 1987, pp. 64–81.
- Storr R. *Interviste sull'arte*, a cura di Francesca Pietropaolo, tr. it. di Teresa Albanese, Milano, Il saggiatore, 2019
- Storr R. *Writings On Art 1980 - 2005*, a cura di F. Pietropaolo, HENI Publishing, 2020
- Storr R. *Writings On Art 2006 - 2021*, a cura di F. Pietropaolo, HENI Publishing, 2021
- Taylor U.Y. *Making Waves: The Theory and Practice of Black Feminism*, in “The Black Scholar”, 1998, 28:2, pp. 18-28
- The United States Pavilion, *FRED WILSON RAPPRESENTA GLI STATI UNITI D’AMERICA ALLA 50^ BIENNALE DI VENEZIA 2003 CON L’INSTALLAZIONE “SPEAK OF ME AS I AM” / “DI ME PARLATE COSÌ COME SONO”* (giugno 2003)
- The United States Pavilion, *Louise Bourgeois Recent Work*, (giugno 1993)
- Thompson K.A. *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Duke University Press, Durham e Londra, 2006
- Tomkins C. *The Monumental Success of Simone Leigh*, in “The Newyorker”, 2022

## SITOGRAFIA

- <http://www.artext.it/Artext/Martin-Puryear.html>
- <http://www.artext.it/Artext/Simone-Leigh.html>
- <http://www.sarahszevenice2013.com/the-exhibition/sarah-sze-triple-point>
- <https://brooklynrail.org/2013/02/artseen/everyone-wants-to-be-subaltern>
- <https://curamagazine.com/digital/precious-okoyomon/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/American\\_pavilion](https://en.wikipedia.org/wiki/American_pavilion)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Precious\\_Okoyomon](https://en.wikipedia.org/wiki/Precious_Okoyomon)
- <https://eu.courier-journal.com/story/entertainment/arts/visual/2015/02/17/african-history-infuses-artists-work/23560959/>
- <https://evarespini.com>
- <https://formedacqua.com/en/fountain/us-pavilion-venice-biennale-2022/>
- <https://hyperallergic.com/773051/loophole-of-retreat-venice-biennale-2022/>
- <https://magazine.art21.org/2009/05/21/an-interview-with-simone-leigh/>
- <https://magazine.art21.org/2012/01/20/gastro-vision-simone-leigh-and-the-fruits-of-her-labor/#.ZGJceS8QM6W>
- <https://matthewmarks.com/about>
- <https://news.artnet.com/art-world/simone-leigh-us-pavilion-venice-2101999>
- <https://sculpturemagazine.art/simone-leigh-in-new-york/>
- <https://simoneleighvenice2022.org/loophole-of-retreat/>
- <https://simoneleighvenice2022.org/loophole-of-retreat/>
- <https://www.agoraafricane.info/it/2022/04/18/le-cipree-la-sua-storia-e-il-significato-culturale/>
- [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2022/04/23/biennale-arte-leone-doro-allamericana-simone-leigh-e-a-gb\\_f3389813-ece8-4748-b908-58fd11a9b958.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2022/04/23/biennale-arte-leone-doro-allamericana-simone-leigh-e-a-gb_f3389813-ece8-4748-b908-58fd11a9b958.html)
- <https://www.architecturalrecord.com/gdpr-policy?url=https%3A%2F%2Fwww.architecturalrecord.com%2Farticles%2F>

[15675-simone-leighs-sovereignty-explores-colonial-histories-at-the-venice-biennale](#)

- <https://www.artbooms.com/blog/simone-leigh-sovereignty-padiglione-stati-uniti>
- <https://www.artnews.com/art-news/news/simone-leigh-venice-biennale-united-states-pavilion-1234573645/>
- <https://www.artnews.com/art-news/reviews/simone-leigh-ica-boston-survey-review-1234664308/>
- <https://www.chipstone.org/article.php/537/Ceramics-in-America-2013/African-American-Face-Vessels:-History-and-Ritual-in-19th-Century-Edgefield>
- <https://www.essence.com/entertainment/simone-leigh-exhibit-boston-institute-of-contemporary-art/>
- <https://www.floornature.it/design-trends/lrsquoarte-fatta-mano-di-simone-leigh-17029/>
- <https://www.frieze.com/article/59th-venice-biennale-national-pavilions-reviews-round-up-2022-part-one>
- <https://www.frieze.com/tags/precious-okoyomon>
- <https://www.guggenheim-venice.it/it/>
- [https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14523/2003\\_wilson.pdf](https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14523/2003_wilson.pdf)
- [https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14598/1993\\_bourgeois.pdf](https://www.guggenheim-venice.it/site/assets/files/14598/1993_bourgeois.pdf)
- <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/belkis-ay-n-cubana-apocalittica/137852.html>
- <https://www.interviewmagazine.com/art/artists-at-work-simone-leigh>
- <https://www.invenicetoday.com/en/exhibitions/Biennale/american-pavilion-united-states-venice-biennale-of-art.htm#.Y0RzPyIQM6V>
- <https://www.labiennale.org/it>
- <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/dichiarazione-di-cecilia-alemani>
- <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/precious-okoyomon>
- <https://www.lofficielitalia.com/arte/cecilia-alemani-intervista-curatrice-direttrice-biennale-venezia-2022>

- <https://www.lofficielitalia.com/arte/precious-okoyomon-arte>  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Precious\\_Okoyomonsta-biennale-venezia-2022-opere-intervista](https://en.wikipedia.org/wiki/Precious_Okoyomonsta-biennale-venezia-2022-opere-intervista)
- <https://www.nationalreview.com/2022/05/the-dud-american-pavilion-at-the-venice-biennale/>
- <https://www.nesite.com/biennale-2022-simone-leigh/>
- <https://www.newyorker.com/magazine/2022/03/28/the-monumental-success-of-simone-leigh>
- <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2022/04/Simone-Leigh-Sovreignity---Padiglione-degli-Stati-Uniti---f4f2acea-7ca6-4ddc-a8ff-476a24437e5a.html>
- [https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/23/news/biennale\\_arte\\_2022\\_Ileon\\_e\\_d\\_oro\\_afroamericana\\_simone\\_leigh-346575872/](https://www.repubblica.it/cultura/2022/04/23/news/biennale_arte_2022_Ileon_e_d_oro_afroamericana_simone_leigh-346575872/)
- <https://www.robadaonne.it/187207/xenofemminismo-cose-e-quali-sono-i-principi/>
- <https://www.robadaonne.it/232401/femminismo-nero/>
- <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/19/venice-biennale-2022-the-must-see-pavilions-in-the-giardini>
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/apr/25/cyborgs-sirens-singing-murderer-best-oligarch-free-venice-biennale>
- <https://www.thehighline.org/art/projects/simoneleigh/>
- <https://www.thisiscolossal.com/2022/05/simone-leigh-sovereignty/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=fDEOnsasZ70>
- [https://www.youtube.com/watch?v=KVHc3H2WGuI&list=PLPFN\\_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=10&t=3635s](https://www.youtube.com/watch?v=KVHc3H2WGuI&list=PLPFN_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=10&t=3635s)
- [https://www.youtube.com/watch?v=XoSGiALSna8&list=PLPFN\\_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=XoSGiALSna8&list=PLPFN_H68Rbiviqc99qFJilPzud45k23Y6&index=11)
- <https://youtu.be/CT6ctSsPJZE>