



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**Da Johannesburg a Venezia, 1997-2015:
la parabola curatoriale di Okwui Enwezor**

Relatore

Ch.mo Prof. Giuseppe Barbieri

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvia Burini

Laureanda

Tristana Randi

Matricola 860969

Anno accademico

2022/2023

INDICE

| | |
|---|------------|
| INTRODUZIONE | 1 |
| 1. UN UOMO DELLA DIASPORA | 10 |
| 1.1 PER LE STRADE DI NEW YORK | 10 |
| 1.2 L'IMMAGINARIO COLONIALE: LA FOTOGRAFIA AFRICANA AL GUGGENHEIM | 17 |
| 1.3 ICONA, GIGANTE, RIMAPPATORE, IDOLO, RADICALE POSTCOLONIALE: TUTTI PARLANO DI OKWUI ENWEZOR | 26 |
| 2. LE BIENNALI DELLA RAINBOW NATION | 39 |
| 2.1 AFRICUS JOHANNESBURG BIENNALE 1995. BUTISI TART? | 42 |
| 2.2 UN ANTROPOLOGO IN MISSIONE PER UNA HOME MADE BIENNALE | 49 |
| 2.3 TRADE ROUTES: HISTORY + GEOGRAPHY JOHANNESBURG BIENNALE 1997 - LUNGO LE ROTTE DI UN MONDO IN MIGRAZIONE | 59 |
| 2.4 ARRIVEDERCI VENEZIA! | 69 |
| 2.5 LA BIENNALE È ATERRATA COME UN'ASTRONAVE | 101 |
| 3. DECENTRAMENTO | 107 |
| 4. IL GRANDE SLAM: SZEEMANN + ENWEZOR | 118 |
| 4.1 ALL THE WORLD'S FUTURE: COSTRUIRE E DECONSTRUIRE | 126 |
| 4.2 TRE FILTRI E UNA PLURALITÀ DI FUTURI | 135 |
| 4.3 BRING THE NOISE | 151 |
| ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI | 160 |
| NOTA BIBLIOGRAFICA | 164 |
| NOTA SITOGRAFICA | 178 |

INTRODUZIONE

Wir verlassen hiermit Afrika, um späterhin seiner keine Erwähnung mehr zu tun. Denn es ist kein geschichtlicher Weltteil, er hat keine Bewegung und Entwicklung aufzuweisen, und was etwa in ihm, das heißt, in seinem Norden geschehen ist, gehört der asiatischen und europäischen Welt zu...

Was wir eigentlich unter Afrika verstehen, das ist das Geschichtslose und Unaufgeschlossene, das noch ganz im natürlichen Geist befangen ist und das hier bloß an der Schwelle der Weltgeschichte vorgeführt werden mußte...

Die Weltgeschichte geht von Osten nach Westen, denn Europa ist schlechthin das Ende der Weltgeschichte, Asien der Anfang.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*¹

I filosofi dell'Illuminismo, come Hegel, ritenevano che gli africani non avessero una storia. Ma chi era l'“africano” a cui si riferivano? Solo nel XV secolo gli europei iniziarono a usare questo termine per indicare i popoli che vivevano nel continente. Il termine fu poi associato alla tratta atlantica degli schiavi e alla condanna di ampie fasce dell'umanità al lavoro forzato e all'asservimento nelle Americhe e nei Caraibi. Ai popoli colonizzati furono negati i diritti basilari attraverso un processo di disumanizzazione, che comportò anche l'annullamento della loro storia e la loro rappresentazione come arretrati, depravati e selvaggi.

All'inizio del XX secolo, la fase di espansione imperialistica lasciò il posto a un periodo di protesta e resistenza anticoloniale da parte dei popoli soggiogati. Le lotte anti imperiali erano già emerse alla fine del XIX secolo e dopo la Prima guerra mondiale si moltiplicarono. Negli anni Venti del Novecento le sommosse anticoloniali esplosero in colonie come l'India e l'Egitto e le élite coloniali istruite si unirono al coro. Il sentimento anticoloniale continuò a diffondersi negli anni Trenta, manifestandosi in piccole sacche all'interno delle metropoli imperiali, ma anche in luoghi remoti in Asia, Africa e Caraibi. La Seconda guerra mondiale accelerò la tendenza e le strutture coloniali si indebolirono, sollevando interrogativi sulla forza degli

¹ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 1837, Berlino, Duncker und Humblot, 1848, p. 123. «A questo punto lasciamo l'Africa per non parlarne mai più. Infatti, non è una parte storica del mondo; non ha alcun movimento o sviluppo da esibire. Il suo movimento storico - cioè quello della sua zona settentrionale - appartiene al mondo asiatico o europeo...Ciò che intendiamo propriamente come Africa è lo Spirito storico, non sviluppato, ancora coinvolto nelle condizioni di mera natura e che doveva essere presentato in questo contesto solo come [entità] sulla soglia della storia del mondo...La Storia del Mondo viaggia da Est a Ovest, perché l'Europa è assolutamente la fine della Storia, l'Asia è l'inizio» (trad. mia)

imperi europei e sulla loro futura sostenibilità. Dopo la guerra, il nazionalismo anticoloniale continuò ad allargarsi: la Conferenza di Bandung del 1955², nel corso della quale si incontrarono Jawaharlal Nehru, Gamal Abdel Nasser, Zhou Enlai³, Ho Chi Minh, Kwame Nkrumah e molti altri leader di Paesi da poco indipendenti, contribuì a rafforzare ulteriormente le posizioni anticoloniali, creando al contempo un punto di raccolta per la diffusione apparentemente inarrestabile dei movimenti anticoloniali in tutto il mondo.

Gli imperi che si erano espansi all'inizio del secolo furono a poco a poco smantellati e nacque una moltitudine di Stati nazionali indipendenti postcoloniali, che aspiravano a liberarsi dell'eredità del passato coloniale e a intraprendere promettenti percorsi di sviluppo.

I primi venti di cambiamento fecero fiorire anche la consapevolezza che una limitazione alla dimensione puramente materiale del colonialismo presentava notevoli carenze. Il dominio economico e la potenza militare dell'Occidente non potevano spiegare il successo globale degli imperialismi europei né l'accettazione molto spesso passiva del dominio stesso da parte delle società colonizzate. In questo contesto di anti-imperialismo, la scrittura e la parola emersero come forme di protesta e di resistenza dei popoli soggiogati in tutto il mondo. La prima ondata di pensatori postcoloniali comprese scrittori e attivisti come Frantz Fanon (1925-1961), Aimé Césaire (1913-2008), Amílcar Cabral (1924-1973), W. E. B. Du Bois (1868-1963) e molti altri, che scrissero nel mezzo delle tensioni anticoloniali alla metà del XX secolo. La seconda ondata, composta da studiosi come Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, trovò ispirazione nella prima. I pensatori postcoloniali criticarono l'impero e le sue molteplici attività e funzioni: dalla violenza alle basi razziste e razziali dell'imperialismo, dal costoso impatto psicologico su colonizzati e colonizzatori allo sfruttamento del lavoro forzato. Ma le loro critiche non si limitarono a evidenziare le conseguenze della dominazione politica e dello sfruttamento

² Nell'aprile del 1955 i rappresentanti di ventinove governi di nazioni asiatiche e africane si riunirono a Bandung, in Indonesia, per discutere di pace e del ruolo del Terzo Mondo nella guerra fredda, di sviluppo economico e di decolonizzazione. Al termine della Conferenza di Bandung i partecipanti firmarono un documento che includeva una serie di obiettivi concreti. Questi obiettivi includevano la promozione della cooperazione economica e culturale, la protezione dei diritti umani e del principio di autodeterminazione, l'invito a porre fine alla discriminazione razziale ovunque si verificasse e la reiterazione dell'importanza della coesistenza pacifica. I leader speravano di sfruttare il potenziale di collaborazione tra le nazioni del terzo mondo, promuovendo gli sforzi per ridurre la loro dipendenza dall'Europa e dal Nord America. Cfr. ANGADIPURAM APPADORAI, *The Bandung Conference*, in "India Quarterly" 11 (1955), 3, pp. 207–235.

³ Queste furono le battute iniziali del discorso del premier Zhou Enlai, capo della delegazione della Repubblica Popolare Cinese, alla sessione plenaria della Conferenza Asiatico-Africana: «The peoples of Asia and Africa created brilliant ancient civilizations and made tremendous contributions to mankind. But ever since modern times most of the countries of Asia and Africa in varying degrees have been subjected to colonial plunder and oppression and have thus been forced to remain in a stagnant state of poverty and backwardness. Our voices have been suppressed, our aspirations shattered, and our destiny placed in the hands of others. Thus, we have no choice but to rise against colonialism»: ENLAI ZHOU, *Main Speech by Premier Zhou Enlai, Head of the Delegation of the People's Republic of China, Distributed at the Plenary Session of the Asian–African Conference*, in "Washington DC: Wilson Center Digital Archive" (19 aprile 1955).

economico. Una dimensione cruciale del pensiero postcoloniale fu la resistenza e l'opposizione alla cultura stessa dell'impero, ai suoi modi di vedere, essere e conoscere. Essi intesero il colonialismo non principalmente come una forma di dominio e sfruttamento, ma piuttosto come un sistema di esercizio del potere discorsivo che doveva il suo successo alla diffusione di una costruzione molto specifica della differenza, ossia la rappresentazione dei colonizzati come inferiori e immaturi rispetto ai loro benevoli colonizzatori. Il pensiero postcoloniale, quindi, nacque non solo da movimenti anticoloniali alla ricerca dell'indipendenza nazionale e dell'uguaglianza politica, ma anche da tentativi di tracciare modi di essere completamente nuovi⁴.

La caduta del Muro di Berlino nel 1989, insieme a una serie di altri avvenimenti politici significativi, tra cui il crollo dell'Unione Sovietica e dei regimi autoritari in Sud America e la fine dell'apartheid in Sudafrica, trasformarono la composizione politica del mondo. Tali eventi segnarono anche l'inizio di un nuovo dominio globale, quello della dottrina neoliberista nelle strutture economiche e politiche, in cui la privatizzazione e il libero mercato divennero sempre più influenti. Il 1989 fu anche un punto di svolta per lo sviluppo senza precedenti dell'arte contemporanea, non solo nei centri artistici tradizionali, ma anche nelle periferie dove i mercati artistici internazionali non erano stati precedentemente attivi. La comparsa di nuove zone artistiche in ogni parte del globo mise per la prima volta in discussione i poteri egemonici eurocentrici e portò il mondo dell'arte a considerare più seriamente nuovi centri di sviluppo artistico periferici. Il decennio 1984-95 fu testimone dello sviluppo di una nuova tipologia di Biennale, nata in contesti marginali che stavano volgendo verso la globalizzazione e pervasa da un attivismo politico intrinseco ai progetti. Alcune di queste Biennali si concentrarono sulla presentazione al pubblico di artisti giovani o sconosciuti, ma altre cercarono scambi regionali o transculturali più complessi, riunendo artisti provenienti da tutto il mondo, in modo da innescare nuovi dialoghi tra professionisti provenienti da contesti fino ad allora disparati o addirittura isolati. Il 1997 sembrò l'anno della Biennale infinita, con mostre internazionali più vecchie e affermate a cui si aggiunsero mostre nascenti in luoghi periferici e meno conosciuti, come non si era mai visto prima.

Alla fine degli anni Novanta, l'India, la Cina e il Sud-Est asiatico emersero come nuove regioni finanziarie e artistiche, diventando concorrenti dei centri di produzione occidentali. Nel frattempo, si intensificò l'interesse per le teorie postmoderne e postcoloniali che cercavano di

⁴ Cfr. JULIAN GO, *Postcolonial thought and social theory*, New York, NY, Oxford University Press, 2016, pp. 5–8.

rompere con il modernismo e il colonialismo del passato. Queste teorie influenzarono anche la pratica artistica istituzionale, provocando un cambiamento nel discorso storico dell'arte e introducendo nuove idee nel canone. Rinnovate pratiche curatoriali postcoloniali sfidarono le narrazioni dominanti, reclamando storie emarginate per esaminare le dinamiche di potere incorporate nelle eredità coloniali. L'esplorazione del post colonialismo nell'arte gettò luce sulle lotte ancora in corso per l'autodeterminazione, l'autonomia culturale e la giustizia sociale in un contesto postcoloniale. In questo modo si evidenziò la necessità di riconoscere e valorizzare voci e prospettive diverse per comprendere le complessità e le sfumature del concetto di identità culturale, sfidare le narrazioni dominanti e promuovere il dialogo sulla decolonizzazione e la giustizia sociale in un mondo che stava volgendo alla globalizzazione. Inoltre, le nuove Biennali globali servirono agli artisti come piattaforme per esplorare e condividere con il pubblico le proprie esperienze personali di colonizzazione, imperialismo e di intersezione di razza, genere e classe all'interno del mondo dell'arte⁵.

Tra gli artefici di questi epocali cambiamenti in ambito artistico, Okwui Enwezor fu un pioniere. Definito il curatore più influente dell'ultimo quarto di secolo, Enwezor riconobbe le violente distorsioni che il colonialismo aveva inflitto alla storia dell'arte e capì che l'immenso progetto di riconfigurazione della stessa richiedeva un'ambizione senza paura. Incominciò, agli inizi degli anni '90, quando si trasferì a New York dalla Nigeria, a rappresentare nuove storie e a immaginare una nuova contemporaneità con un virtuosismo meraviglioso da vedere e da leggere. Negli stessi anni vissi anche io negli Stati Uniti, un Paese, allora più di oggi, dominato da eccessi e contraddizioni. Negli anni Novanta gli Stati Uniti possedevano un potere senza precedenti in quasi tutti gli ambiti che contavano. Vantavano un'economia robusta; un esercito incontrastato che dimostrava la sua forza nel Golfo Persico, nei Balcani e nello Stretto di Taiwan; e un complesso di ricerca e sviluppo che segnava il passo nella scienza e nella tecnologia. Infine, erano preminenti, commercialmente e artisticamente, in un ampio spettro culturale: in televisione, al cinema e soprattutto nella musica popolare, dove i domini diversificati del rock e dell'hip-hop prolungavano l'età d'oro del suono iniziata negli anni Ottanta. Ma la realtà oggettiva, per un' europea relativamente abituata all'alterità e alle questioni razziali, era un'altra: le città e i sobborghi erano disegnati dal cosiddetto *redlining*⁶,

⁵ Cfr. CHARLES GREEN, ANTHONY GARDNER, *Biennials, triennials, and Documenta: the exhibitions that created contemporary art*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA, John Wiley & Sons Ltd, 2016, cit., pp. 6-8.

⁶ Il *redlining* è la pratica di limitare gli investimenti in aree considerate ad alto rischio dalle banche. Il termine si riferisce al colore rosso usato per indicare le aree indesiderate sulle mappe utilizzate dagli istituti di credito per determinare l'idoneità dei prestiti. Il fenomeno si manifesta con il rifiuto sistematico di concedere mutui, assicurazioni, prestiti e altri servizi finanziari in base alla posizione geografica (e alla storia di inadempienza di quell'area) piuttosto che alle qualifiche e all'affidabilità creditizia di un individuo. In particolare, la politica di

con interi quartieri abitati da minoranze, mentre le violenze, soprattutto verso le persone di colore, erano perpetuate ad ogni angolo di strada. Viaggiando per il Paese in quegli anni mi tornavano in mente le parole di W.E.B. Du Bois che, nel suo classico *The Souls of Black Folk*, scriveva: «To be a poor man is hard, but to be a poor race in a land of dollars is the very bottom of hardships⁷».

Nel 1997 Okwui Enwezor fu il direttore artistico e curatore della seconda Biennale di Johannesburg “Trade Routes: History+Geography”, la prima grande Biennale che avrebbe diretto nel corso di una straordinaria carriera di sperimentazione curatoriale. La mostra offrì una re-immaginazione monumentale di ciò che la curatela dell'arte e del pensiero contemporaneo potevano fare e il curatore si distinse per l'enfasi con cui affrontò temi complessi come l'identità, la razza e le dinamiche di potere in un mondo sempre più pervaso dal fenomeno della globalizzazione. “Trade Routes” cercò di costruire un ponte tra le realtà sociali locali e le traiettorie dominanti dell'influenza intellettuale e artistica nell'arte contemporanea nel contesto della profonda crisi economica di un Sudafrica appena liberato dall'apartheid e ancora dominato da persistenti e vaste diseguaglianze.

Anche in quegli anni mi trovai sulla stessa traiettoria di Enwezor. Nei primi mesi del 1997 intrapresi un lungo viaggio che mi portò a visitare e conoscere i luoghi più celebrati e gli angoli più remoti della neonata Rainbow Nation. Come Okwui fui rapita dalla bellezza suadente dell'abbraccio dei due oceani al Capo di Buona Speranza, ma l'esperienza fu, nell'insieme, surreale. Nei sobborghi bianchi e benestanti di Johannesburg comunità terrorizzate vivevano dietro fortezze di sicurezza e filo spinato, con i bottoni antipanico pronti. I muri di stucco bianco esibivano i loro feroci avvisi di “non disturbare”: First Force, Signal Security, Sentry, Armed Response. Quando calava il buio, le società di sicurezza private pattugliavano senza sosta i viali inquietantemente deserti dei quartieri residenziali di Sandton come deterrente per gli aspiranti rapinatori e ladri d'auto. La situazione di crisi del centro di Johannesburg simboleggiava le tensioni in cui versava l'intera società. Negli ultimi giorni del regime di Botha, il Central Business District (CBD) era il cuore economico della Città d'Oro. I grattacieli svettavano vetrati verso l'alto. La vita economica prosperava, anche durante il periodo peggiore

redlining negli Stati Uniti è più avvertita dai residenti dei quartieri popolati da minoranze. Il termine fu coniato dal sociologo John McKnight negli anni '60 e si riferiva al fatto che il governo federale e gli istituti di credito tracciavano letteralmente una linea rossa su una mappa intorno ai quartieri in cui non avrebbero investito sulla base dei soli dati demografici. I quartieri neri delle città erano quelli che avevano maggiori probabilità di essere messi in rosso. Le ricerche hanno rilevato che gli istituti di credito concedevano prestiti ai bianchi a basso reddito, ma non agli afroamericani a reddito medio o superiore. Cfr. CHARLES L NIER III, *Perpetuation of Segregation: Toward a New Historical and Legal Interpretation of Redlining under the Fair Housing Act*, 32 *J. Marshall L. Rev.* 617 (1999), in "UIC Law Review" 32 (1999), 3, pp. 617–620.

⁷ W.E.B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, 1903, New Heaven & London, Yale University Press, 2015, p. 9.

dell'embargo commerciale. Nel 1997, dopo tre anni di governo a maggioranza nera, la CBD di Johannesburg era ancora il cuore commerciale e finanziario della città. Ma al di là delle sale dei consigli di amministrazione e degli atri delle aziende, dove il capitalismo bianco sudafricano si aggrappava cupamente alle macerie, c'era un quadro diverso. La guardia di sicurezza dell'Holiday Inn Downtown dove pernottai per qualche notte, dopo aver trascorso i primi giorni in un quartiere che sembrava in guerra, mi disse che era pericoloso camminare da soli per le strade del centro e mi esortò a non lasciare l'albergo. Quando lo feci, capii perché. Il CBD era una città abitata da fantasmi, una scena da Blade Runner. Gli edifici, un tempo pieni di uffici, erano tappezzati di cartelli "To Let" e le porte di vetro erano chiuse a chiave. Vagabondi e ambulanti vagamente minacciosi ingombravano i marciapiedi, bambini di strada correvano su e giù per i marciapiedi e i visitatori rischiavano di essere rapinati.

L'atmosfera di insicurezza era alimentata dalle notizie quotidiane di atrocità. Le pagine dei quotidiani del Paese, da Johannesburg a Durban, da Port Elizabeth a Cape Town, riportavano un inventario giornaliero dei crimini del giorno: una banda di rapinatori ha fatto irruzione in una abitazione e ucciso brutalmente gli abitanti..., il proprietario di un negozio ha accoltellato un rapinatore che faceva parte di una banda che lo aveva derubato..., un uomo è stato accoltellato a morte e sua moglie è stata violentata quando due uomini hanno attaccato la coppia nella loro casa.... E così via.

Ho scelto di dedicare la trattazione all'analisi delle due Biennali dirette da Okwui Enwezor, la prima "Trade Routes: History+Geography" del 1997, dove esaltò con ottimismo il tema della globalizzazione in Sud Africa, un Paese in cui, a soli tre anni dalla fine dell'apartheid, il paradiso e l'inferno erano separati da una linea sottilissima e l'ultima "All the World's Futures" alla Biennale di Venezia del 2015 dove rappresentò, attraverso l'arte, un mondo oppresso ma non arreso, arrabbiato ma furiosamente vitale. Le esperienze spaziali e temporali in comune (quelle di Okwui mosse da un intellettualismo sociale e politico, le mie da una superficiale curiosità di ribelle vagabonda) mi hanno fatto riflettere sul valore e sull'importanza della missione con cui ha cercato di mettere in crisi l'economia egemonica e canonica della rappresentazione, rovesciando l'esclusione razziale che per tanto tempo aveva sostenuto il progetto della storia dell'arte con la "S" maiuscola. Il suo impegno, per me, riguarda aperture radicali piuttosto che il consolidamento di nuove norme; il ripensamento delle condizioni di possibilità in relazione ai molti modi in cui le pratiche artistiche nere, brune, femminili, queer e indigene immaginano e interpretano il mondo in modo diverso.

La tesi si propone di analizzare la Biennale di Johannesburg del 1997 e la Biennale di Venezia del 2015 e il modo in cui la pratica curatoriale di Okwui Enwezor è stata proposta, interpretata

e recepita all'interno del sistema artistico internazionale. Il mio lavoro intende fornire un quadro d'insieme e l'analisi dell'evoluzione del pensiero di Enwezor, puntualizzando alcuni aspetti fondamentali non immediatamente, o per nulla, percepibili nella critica italiana sino a oggi presenti.

La trattazione inizia con la descrizione dell'ascesa di Enwezor nell'olimpo dei curatori dell'arte contemporanea. Nella prima e nella seconda sezione ho contestualizzato il contributo storico del curatore al progetto decoloniale e ho analizzato le sue prime iniziative artistiche e politiche. Di origini nigeriane, ma residente a New York dal 1982, dedicò un'attenzione insistente all'arte contemporanea al di fuori del prevedibile circuito artistico europeo e nord-atlantico. Nel 1994 fondò la rivista "Nka: Journal of Contemporary African Art" con l'obiettivo di dare impulso critico e visibilità all'arte contemporanea dell'Africa e della diaspora africana, e nel 1996 curò la sua prima mostra, "In/Sight: African Photographers, 1940-Present", presentata al Guggenheim di New York, che avrebbe attirato l'attenzione di tutto il mondo dell'arte. La terza sezione è incentrata sulla breve descrizione delle mostre e delle esposizioni curate da Enwezor dall'inizio del XXI secolo fino alla sua prematura scomparsa nel 2019.

Nel secondo capitolo ho esaminato le finalità e gli obiettivi del progetto della Biennale di Johannesburg su tre livelli: nella prima sezione il focus è su "Africus" la prima Biennale del 1995. Dopo gli anni di isolamento conseguenti al sistema dell'apartheid, la manifestazione, svoltasi dal 28 febbraio al 30 aprile 1995, intendeva ripristinare lo scambio e il dialogo artistico dopo i boicottaggi culturali degli anni dell'isolamento e sostenere il debutto della scena artistica sudafricana su un palco internazionale. I due curatori sudafricani bianchi Lorna Ferguson e Christopher Till scelsero due temi per le mostre principali, "Decolonising our Minds" e "Volatile Alliances" che, pur includendo chiari riferimenti alle questioni identitarie nel nuovo Sudafrica, ebbero l'obiettivo di consentire agli artisti stranieri e sudafricani di esplorare le relazioni tra loro e il resto del continente africano, nonché di promuovere l'arte visiva contemporanea nel suo complesso. La seconda sezione esplora il saggio critico "Reframing the Black Subject" pubblicato sulla rivista "Third Text" nel 1997, in cui Enwezor chiarì la sua politica di decolonizzazione culturale. L'articolo sembrò concentrare le tematiche appropriate per la Biennale del 1997 "Trade Routes: History + Geography", tra cui il mito e la metafora della Rainbow Nation, le minoranze etniche e la loro sottorappresentazione e la *whiteness* dei coloni come elemento centrale dell'identità afrikaans in contrasto con l'identità dei neri. Di fatto, come viene analizzato nella sezione successiva, i temi portanti della Biennale si allontanarono dalle questioni locali, per abbracciare una prospettiva internazionalista finalizzata ad esaminare la globalizzazione da un punto di vista post-nazionale e post-coloniale.

La risposta sul campo fu segnata (e rovinata) dalla tensione tra il locale e l'internazionale e, per certi versi, l'immensità dei risultati ottenuti dal team della Biennale non venne riconosciuta. Insieme a un rapporto difficile con il suo principale finanziatore, la città di Johannesburg, le tensioni furono probabilmente causate dal fatto che l'evento era, o almeno così sembrava, fuori sincrono con il suo contesto. All'epoca, la Biennale di Johannesburg era al culmine di un'esplosione di Biennali in luoghi probabili e improbabili. In una recensione pubblicata su "Frieze", Christian Hays affermò che, mentre in Europa, in Brasile e negli Stati Uniti ogni mega-mostra era accolta da una contestazione collettiva e da un'affluenza massiccia, le Biennali più fresche avrebbero prodotto inevitabilmente un discorso a sé stante. Egli scrisse:

While it is not a requirement that Biennales challenge the structures within which art and ideas are traditionally circulated, their existence inevitably modifies them. The next couple of years will see Biennales in Berlin, China and a theatre near you. This ubiquity may simply affirm a hunch we already had: that art is happening elsewhere and ideas are happening everywhere⁸.

L'ubiquità delle Biennali è oggi ormai un dato di fatto e criticarle è diventato banale, ma nel 1997 (e prima ancora nel 1995) l'idea di una Biennale a Johannesburg fu davvero radicale. Il suo tema, "Trade Routes: History + Geography", così come la struttura che il curatore inventò e i dibattiti che suscitò, hanno influenzato in modo significativo la maggior parte delle mostre internazionali su larga scala da allora ad oggi.

Documenta11, curata da Enwezor nel 2002, fu la vera rivoluzione, come descritto nel terzo capitolo. Per l'undicesima edizione della storica mostra di Kassel il direttore artistico e i suoi co-curatori trasformarono la costituzione geografica, concettuale e temporale dell'evento, concependo una serie di cinque "piattaforme", che si svolsero a Lagos, Santa Lucia, Nuova Delhi, Vienna e Berlino nel corso di diciotto mesi. Egli era consapevolmente alla ricerca di una fondamentale e ambiziosa ridefinizione della struttura e del significato delle istituzioni artistiche, secondo un modello di arte decolonizzata e ormai globalizzata e condivise le responsabilità curatoriali tra sé e un gruppo di sei co-curatori, producendo un impatto storico sia sull'arte che sulle pratiche curatoriali. I dibattiti affrontati nelle cinque piattaforme e le opere d'arte presentate nella sede principale di Kassel denunciarono le violente eredità del colonialismo e misero in discussione la perpetuazione dell'imperialismo occidentale e le sue nozioni di modernità, universalità e democrazia. Documenta11 dipinse dunque un quadro dell'arte contemporanea come una rete in cui New York, Lagos, Londra, Città del Capo, Basilea

⁸ CHRISTIAN HAYS, *Spin City*, in "Frieze", 38, 1 gennaio 1998, pp. 48–51, qui p. 51.

e altri margini esotici erano più o meno ugualmente importanti per il canone contemporaneo e ugualmente cruciali.

Con “Trade Routes” e con Documenta11 Okwui Enwezor tentò grandi revisioni. Con la capacità di immaginare storie diverse ed evitando di presentare l'arte non occidentale attraverso paragoni carichi, complicati e spesso semplicemente errati, il curatore allargò il campo e incluse altri artisti, altri pensatori e altre storie che non fossero solo quelle ancorate all'Atlantico del Nord. “Trade Routes” fu una celebrazione della libera circolazione di persone, idee e merci legata ai venti mutevoli della globalizzazione neoliberista. Con Documenta11, da lui definita “a constellation of public spheres” egli decentralizzò la formazione del sapere storico-artistico e la manifestazione divenne l'esempio per eccellenza della “costellazione” come metodologia. Ma negli anni successivi apparve una contraddizione. Enwezor aveva immaginato che la fluidità, i traffici commerciali, l'economia come impulso per gli scambi sociali e culturali, pur essendo radicati nella violenza e nell'odio dei secoli precedenti, avrebbero potuto, con l'avvento della globalizzazione, ammorbidire i contorni dei conflitti, delle ingiustizie e delle tensioni mondiali. Cercando attivamente di ampliare la rappresentazione di artisti provenienti da regioni e contesti culturali diversi e sfidando i pregiudizi eurocentrici prevalenti nel mondo dell'arte, egli promosse una prospettiva più inclusiva e credette nel potenziale della globalizzazione, ma si trattò di una visione decisamente romantica che sarebbe stata presto messa in discussione dagli appelli sempre più pretestuosi di nazionalismi atavici, dal susseguirsi di eventi catastrofici che continuavano a segnare la storia, dai diritti di donne e minoranze che rischiavano di venire smantellati e dalle crisi degli immigrati, dei rifugiati, dei richiedenti asilo e dei senzatetto che continuavano a ripetersi in maniera irrisolvibile e drammatica.

Con la Biennale di Venezia del 2015, “All the World's Futures”, il curatore raccontò la globalizzazione e il suo impatto sulla società in modo molto diverso e più cupo rispetto alle manifestazioni da lui dirette negli anni precedenti. Come descritto nel quarto e ultimo capitolo, Enwezor concepì “All the World's Futures” come una manifestazione di scetticismo nei confronti delle certezze morte che, per anni, erano state la merce di scambio del sistema dell'arte contemporanea. Portando il rumore all'interno della Biennale egli dichiarò che il rapporto disinvoltato e indiscutibile del sistema dell'arte con il potere, il suo amore per gli orpelli e i privilegi, rappresentavano l'assoluta farsa della pretesa di autonomia radicale dell'arte, ma soprattutto la sua totale mancanza di potere trasformativo.

1. UN UOMO DELLA DIASPORA

1.1 PER LE STRADE DI NEW YORK

Per secoli le regole del sistema artistico sono state definite e dettate dall'Occidente.

All'inizio degli anni Novanta un giovane, nato in Nigeria, è entrato in scena e ha detto basta. Con un intuito per l'estetica e un profondo e ardente interesse per le dinamiche globali e le politiche postcoloniali, Okwui Enwezor ha trasformato il mondo dell'arte, portando la storia dell'arte non occidentale sullo stesso piano di quella, ormai consolidata, dell'arte europea e nordamericana.

Per comprendere il pensiero e la visione di Okwui Enwezor, il modo di mettersi in relazione con colleghi e artisti e la passione con cui ha condotto e guidato una incidente rivoluzione nell'ambito della curatela contemporanea e della storia dell'arte, credo sia importante riflettere brevemente sui suoi primi anni vissuti nel contesto storico del Golfo del Biafra, quell'angolo di Nigeria meridionale in cui il curatore è nato e dove ha trascorso la sua prima gioventù.

In una intervista rilasciata alla BBC Radio 4⁹, nell'ambito del programma *Great Lives*¹⁰, Chika Okeke-Agulu¹¹ descrisse uno degli ultimi incontri con Okwui Enwezor avvenuto in ospedale, alcune settimane prima della sua prematura scomparsa, nel corso del quale il curatore ricordava l'esperienza della sua infanzia in Biafra durante gli anni terribili della guerra e le circostanze estremamente difficili vissute assieme ai suoi connazionali, per mancanza di cibo, acqua, latte in polvere. Emerse dal racconto la profonda consapevolezza di essere stato un fortunato sopravvissuto agli orrori della guerra, assieme a un senso di urgenza, il tipo di urgenza che si incarna in una persona in missione. Questo sentirsi investito di una missione, dopo la terrificante esperienza del conflitto nigeriano, fu il motore che, nel tempo, forgiò la sua pratica curatoriale, i cui pilastri risultarono essere la promozione della diversità culturale, il bisogno di

⁹ Cfr. NICOLA HUMPHRIES, *Great Lives - Sir David Adjaye on Okwui Enwezor - BBC Sounds*, (15 settembre 2020) [<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m000mj2b>], consultato il 15/4/2023.

¹⁰ "Great Lives" è una serie radiofonica biografica trasmessa dalla BBC Radio 4 in cui gli ospiti scelgono di parlare di una persona che ha ispirato profondamente la loro vita. La puntata del 15 settembre 2020 è stata dedicata a Okwui Enwezor, raccontato dall'architetto Sir David Adjaye e da Chika Okeke-Agulu.

¹¹ Chika Okeke-Agulu è Direttore del Programma di Studi Africani, Direttore dell'iniziativa Africa World e Professore di Arte Africana e della diaspora africana all'Università di Princeton. Nato a Umuahia, in Nigeria, Okeke-Agulu ha conseguito un Master of Fine Arts presso l'Università della Nigeria e un dottorato in storia dell'arte presso la Emory University di Atlanta (USA). In precedenza, ha insegnato alla Pennsylvania State University e all'Università della Nigeria, Nsukka. È co-direttore di *Nka: Journal of Contemporary African Art*, rivista che ha fondato con Okwui Enwezor nel 1994.

far emergere le voci degli invisibili nel contesto artistico africano, asiatico o indigeno, l'interrogare l'egemonia del mondo dell'arte, il percorrere insolite strade per creare nuovi sistemi di conoscenza e il promuovere un'arte senza barriere e confini.

Okwuchukwu Emmanuel Enwezor, nato il 23 ottobre 1963, figlio minore di un'agiata famiglia Igbo di Awkuzu, era solo un bambino quando, nel 1967, iniziò la sanguinosa guerra civile nel sud-est della Nigeria, conosciuta come Guerra del Biafra¹², scoppiata in seguito al tentativo di secessione delle province sudorientali e con popolazione di etnia Igbo (o Ibo), autoproclamate Repubblica del Biafra. L'azione militare del governo centrale nigeriano obbligò alla diaspora forzata milioni di persone e altrettante saranno decimate da fame e malattie.

La famiglia Enwezor fuggì per anni di città in città, cambiando ben 15 luoghi prima di stabilirsi a Enugu, dove Okwui trascorse la maggior parte dei suoi primi anni formativi, iniziando gli studi universitari presso l'Università della Nigeria, a Nsukka.

Nel 1982, all'età di 19 anni, si trasferì nel Bronx, a New York, e studiò alla New Jersey City University, dove conseguì una laurea in scienze politiche¹³.

In una intervista rilasciata a Massimiliano Gioni e pubblicata nel libro *Nari Ward: We the People* Enwezor raccontò i suoi primi anni a New York e affermò di avere vissuto in tutti i quartieri della città, tranne Staten Island soffermandosi sul quartiere di Brooklyn, di gran lunga il più cosmopolita di questi distretti e sul suo rapporto con una città diversificata e multirazziale, ma allo stesso tempo caratterizzata dalla tendenza a essere monoculturale in termini di composizione dei quartieri. Una città che descrisse anche come non molto confortevole per i giovani neri, costantemente in pericolo di essere colpiti da proiettili o minacciati dalla polizia, tanto da portarlo a comporre, intorno al 1990, un intero ciclo di poesie intitolato *The Plague Years*, circa quarantacinque poemi incentrati sul tema del vivere per strada sentendosi sempre sotto minaccia¹⁴.

Tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90 la scena editoriale alternativa di New York era molto vivace, con un pullulare di magazine e riviste, accademiche e non: Owki, sempre nell'intervista rilasciata a Gioni, raccontò di ore interminabili trascorse a girovagare tra le librerie e le biblioteche della 42esima strada e della Fifth Avenue, inizialmente immergendosi nella lettura e nello studio della poesia africana e caraibica della prima età moderna, poi della teoria postmoderna e degli studi culturali.

¹² Per un approfondimento più ampio sulla storia della Nigeria si rimanda a TOYIN FALOLA, MATTHEW M. HEATON, *A History of Nigeria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008

¹³ Cfr. ROBERTA SMITH, *Nigerian to Direct Next Documenta*, in "New York Times (1923-)", 28 ottobre 1998.

¹⁴ Cfr. MASSIMILIANO GIONI, GARY CARRION-MURAYARI, *Landings: Okwui Enwezor in conversation with Massimiliano Gioni*, in *Nari Ward: We the People*, Phaidon Press, 2019, pp. 74-81.

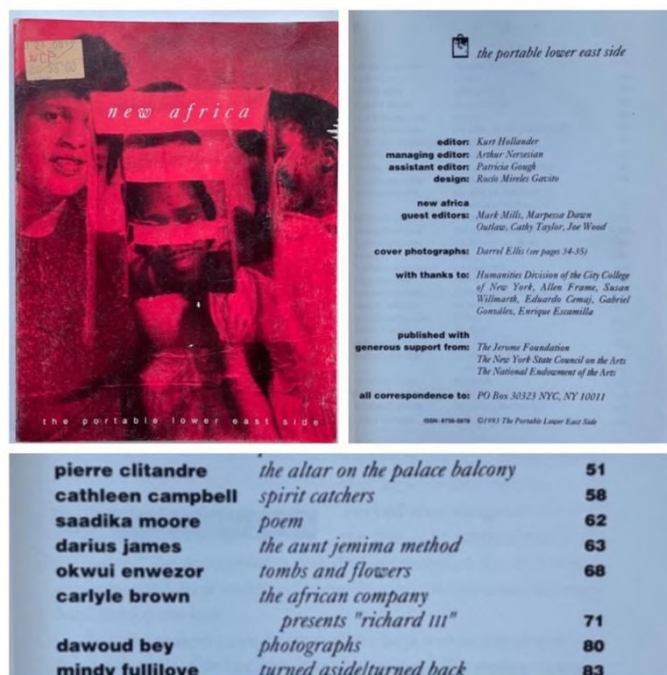


Fig. 1 "The Portable Lower East Side: New Africa". Vol. 10, No. 1 - 1993

Nel 1993 il volume numero 10 della rivista "Portable Lower East Side"¹⁵, curata dall'olandese di nome Kurt Hollander, portava il titolo di *New Africa* e raccoglieva scritti di giovani artisti, curatori e scrittori neri, tra cui figure come Thelma Golden¹⁶ e Okwui Enwezor, che era incluso non come curatore, ma come poeta¹⁷. Il titolo della sua poesia era *tombs and flowers [for Lionel Teko]* mentre la descrizione dell'autore era la seguente: «Okwui Enwezor è un poeta Igbo della Nigeria che attualmente vive a Brooklyn¹⁸».

Parlando con Massimiliano Gioni di "Portable Lower East Side", Enwezor asserì che, pur non volendo esagerarne l'importanza, la rivista aveva catturato un paesaggio frammentario in un

¹⁵ The "Portable Lower East Side" fu fondata nel 1983 da Kurt Hollander come rivista culturale e artistica di downtown New York, un centro globale di produzione artistica e letteraria da oltre cento anni. Fin dall'inizio, "PLES" aveva mescolato racconti, poesie, saggi, fotografie e opere d'arte provenienti dalle più diverse subculture di New York, concentrandosi sulla città dal maggior numero possibile di prospettive e generi, pubblicando numeri tematici (*Songs of the City, Crimes of the City, Live Sex Acts, Chemical City e Sampling the City*), numeri curati da ospiti speciali (ad esempio, i numeri *New Asia, New Africa e Queer City*) e includendo lavori di scrittori non professionisti che erano personalmente e politicamente coinvolti in ciò che descrivevano.

¹⁶ Thelma Golden è attualmente direttrice e curatrice capo dello Studio Museum di Harlem, la principale istituzione al mondo dedicata all'arte visiva di artisti di origine africana. Golden ha iniziato la sua carriera come stagista allo Studio Museum nel 1987. Nel 1988 è entrata a far parte del Whitney Museum of American Art, dove ha avviato la sua influente attività curatoriale. Nel corso di un decennio al Whitney ha organizzato numerose mostre innovative, tra cui "Black Male: Representations of Masculinity in American Art", nel 1994.

¹⁷ Kurt Hollander - *The Portable Lower East Side: New Africa* [<https://www.printedmatter.org/catalog/58838/>], consultato il 17/6/2023.

¹⁸ RENÉE GREEN, *For Okwui Enwezor by Renée Green Looking Back on a Contemporary in the Global Mix*, (1 luglio 2019) [<https://www.textezurkunst.de/en/articles/okwui-enwezor-renee-green/>], consultato il 17/6/2023.

momento di cambiamento, che sarebbe sbocciato qualche anno dopo con la Conferenza sulla Cultura Popolare Nera¹⁹, organizzata nel dicembre 1991 dalla Dia Foundation e dallo Studio Museum di Harlem e che, secondo Enwezor, aveva stabilito un ponte cruciale tra la cultura popolare nera e il lavoro dei teorici afroamericani di studi culturali²⁰.

Ritroveremo i nomi di alcuni dei relatori e dei partecipanti alla conferenza del 1991 nel corso della trattazione delle mostre e delle biennali curate da Enwezor, in particolare la figura di Stuart Hall, nonché di artisti e registi come Isaac Julien, John Akomfrah e Coco Fusco.

Negli stessi anni Enwezor fondò assieme ad alcuni amici, tra cui Ike Ude, Nary Ward, Odili Donald Odita, Olu Oguibe e Salah Hassan, “Akadibia” (*Aka* è la parola Igbo che indica la mano, mentre *Dibia* si traduce vagamente con indovino, guaritore, veggente o intellettuale), un gruppo di riflessione che «[...] was an attempt to encapsulate the context in which this group of young black immigrants was working at the time...²¹».

A New York, centro nevralgico di innovazione e sperimentazione, Enwezor percepiva un vuoto nelle conversazioni che si svolgevano attorno all'arte, la cui retorica era riduttivamente e limitatamente focalizzata sull'arte occidentale. Nessuno parlava di arte africana. O dell'arte cinese. O dell'arte mediorientale.

What was apparent was that most Americans I knew and met were actually not worldly at all, but utter provincials in a very affluent but unjust society [...] and when this became clear, I saw no reason why I could not have an opinion or a point of view²².

Sempre negli Stati Uniti, nel 1994, assieme a Olu Oguibe e Salah Hassan fondò la rivista “Nka: Journal of Contemporary African Art”²³, con l'obiettivo di dare impulso critico e visibilità all'arte contemporanea dell'Africa e della diaspora africana e di partecipare attivamente al processo stesso di selezione e valutazione delle modalità di articolazione delle questioni identitarie nelle arti visive a livello globale. La rivista si concentrava sulla pubblicazione di

¹⁹ La conferenza sulla Cultura Popolare Nera si tenne presso lo Studio Museum di Harlem e il Dia Center for the Arts nel dicembre 1991. Ideata e realizzata da Michelle Wallace, riunì nello stesso spazio per tre giorni oltre 30 eminenti studiosi, critici e produttori culturali della diaspora africana - la maggior parte provenienti dagli Stati Uniti, alcuni dall'Inghilterra e uno dall'Africa - e intellettuali neri con sede in Inghilterra provenienti dal mondo accademico e dal mondo dell'arte. Il mix tra lo spazio fisico di supporto e lo scambio generato dalle presentazioni di Isaac Julien, Tricia Rose, Stuart Hall portò a discussioni emozionanti e stimolanti che, in ultima analisi, spostarono lo studio della cultura nera verso un'articolazione storica delle manifestazioni contraddittorie e complesse della presenza nera nella diaspora, in particolare negli Stati Uniti.

²⁰ Cfr. DARRELL MOORE, *Black Popular Culture*, in "Border/Lines" (1993), 29/30, pp. 88–92.

²¹ MASSIMILIANO GIONI, *Landings: Okwui Enwezor in conversation with...* cit., p. 76.

²² JASON FARAGO, *Okwui Enwezor, Curator Who Remapped Art World, Dies at 55*, in "The New York Times", 18 marzo 2019.

²³ *Nka Journal of Contemporary African Art* [<https://read.dukeupress.edu/nka>], consultato il 18/6/2023.

lavori critici che esaminavano l'arte contemporanea africana e della diaspora africana all'interno dell'esperienza modernista e postmoderna, contribuendo così in modo significativo al dialogo intellettuale sull'arte mondiale e al discorso sull'internazionalismo e il multiculturalismo nelle arti. Nel primo numero della rivista, Okwui Enwezor aprì la sua prefazione con queste parole:

One of the problematic aspects of visiting museums, art galleries, and other sites of cultural valuation, in Europe and the United States, is the pervasive absence in these highly policed environments, of art by contemporary African artists. Not only are the works of these artists (many of whom have been working for the past half century) conspicuously absent from the museum and gallery environment, they've also been accorded little attention or significance in academic art historical practices, university curriculums, the print medium or other organs of such reportage²⁴.

Già dalle prime pagine apparve evidente che il suo obiettivo principale era quello di neutralizzare «the specious assertion by many Western art establishment, that there is really, no such thing as modern art from Africa»²⁵ sostenendo altresì che molte posizioni superficiali erano assunte dalla critica occidentale senza che questa avesse mai avuto qualsiasi contatto con quest'arte. Secondo questi critici, affermava di seguito, non esisteva un'arte moderna proveniente dall'Africa, e questo pregiudizio epistemologico eliminava a priori qualsiasi possibilità reale di iniziare a de-esoticizzare i prodotti artistici africani contemporanei.

Il dardo di Enwezor, nella sua critica alla grande narrativa dell'arte eurocentrica del XX secolo, si scagliò contro Susan Vogel e, in particolare, sul pensiero concentrato nelle righe iniziali dell'introduzione al catalogo della mostra “Africa Explores: 20th century African Art”²⁶, dove Vogel si diletta a dire al suo pubblico che «Contact with the West has been the *determining*

²⁴ OKWUI ENWEZOR, *Redrawing the boundaries: towards a new African art discourse*. in "Nka Journal of Contemporary African Art", 1994 (1 maggio 1994), 1, pp. 3–7, qui p. 3.

²⁵ Ibidem.

²⁶ L'11 maggio 1991 si aprì a New York la mostra “Africa Explores: 20th century African Art”. Negli spazi del Museum for African Art e del New Museum of Contemporary Art, la curatrice Susan Vogel presentò più di trenta opere altamente eterogenee provenienti da quindici Paesi africani. Mescolando mezzi e stili diversi, “Africa Explores” cercava di fornire un nuovo resoconto delle opere artistiche realizzate nell'Africa del XX secolo secondo la prospettiva della curatrice. In entrambi i musei, i visitatori furono accolti all'ingresso da oggetti a grandezza naturale: un capo seduto in cemento dipinto del pittore nigeriano Sunday Jack Akpan apriva la mostra. Accanto a esso si trovavano bare a forma di automobili, ortaggi e aerei, commercializzate fin dagli anni Cinquanta dalla falegnameria Kane Kwei in Ghana. “Africa Explores” espose diversi stili artistici che, secondo Vogel, costituivano in egual misura la pratica artistica del XX secolo. Consultabile all'indirizzo internet *Exhibitions* [<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/206>], consultato il 15/7/2023.

(corsivo mio) experience – though certainly not the only influence – for African art in the twentieth century²⁷».

Per raggiungere l'obiettivo di neutralizzazione del pregiudizio che postulava la non esistenza di un'arte moderna proveniente dall'Africa, Enwezor avrebbe sviluppato una teoria postcoloniale della modernità con l'obiettivo di annullare la visione primitivista eurocentrica, dove il primo passo fu la fondazione di "Nka: Journal of Contemporary African Art", che rappresentò una pietra miliare, considerando la scarsità di riviste dedicate alle arti visive dell'Africa e della diaspora africana fino ai primi anni novanta del ventesimo secolo. Le uniche riviste pubblicate negli Stati Uniti che trattavano l'arte della diaspora africana erano "African Arts"²⁸ e l'"International Review of African American Art", fondata nel 1976 da Samella Lewis²⁹ e pubblicata dal Museo dell'Università di Hampton, ma fu la triade Enwezor, Oguibe e Hassan a emergere come il nuovo volto critico dell'Africa sulla scena dell'arte contemporanea globale.

Capitalizzando una serie di mostre di alto profilo, come quella di Grace Stanislaus del 1990 "Contemporary African Artists: Changing Traditions"³⁰ e, in particolar modo, la già ricordata

²⁷ SUSAN MULLIN VOGEL, *Africa explores: 20th century African art*, New York : Munich : New York City, Center for African Art ; Prestel-Verlag ; Distributed in the U.S. of America and Canada by Neues Pub. Co, 1991, p. 14.

²⁸ *African Arts* è una rivista accademica peer-reviewed dedicata allo studio e alla discussione delle arti africane tradizionali, contemporanee e popolari. Fu fondata nel 1967 ed è pubblicata online e in formato cartaceo dalla MIT Press, che la distribuisce per il James S. Coleman African Studies Center dell'Università della California, Los Angeles. Consultabile all'indirizzo internet *African Arts* [<https://direct.mit.edu/afar>], consultato il 15/7/2023; *African Arts on JSTOR* [<https://www.jstor.org/journal/africanarts>], consultato il 15/7/2023.

²⁹ Samella S. Lewis è un'artista visiva e una pioniera nel campo della storia dell'arte. Lewis è stata per cinque anni presidente del dipartimento di belle arti della Florida A&M University, dove ha organizzato la prima conferenza professionale per artisti afroamericani, la National Conference of Artists, nel 1953. Nel 1969 divenne coordinatrice dell'istruzione presso il Los Angeles County Museum of Art, un'opportunità che perseguì con tenacia al fine di creare nuove opportunità espositive per gli artisti afroamericani. Si batté vigorosamente per l'assunzione di un maggior numero di personale afroamericano da parte del museo, ma dopo più di un anno di continui conflitti e delusioni si dimise. Prima di andarsene, però, diede vita a un gruppo chiamato Concerned Citizens for Black Art (Cittadini preoccupati per l'arte nera). I membri del gruppo stabilirono delle linee guida e una lista di raccomandazioni al museo per una programmazione educativa più appropriata e inclusiva. La Lewis aprì successivamente tre gallerie nell'area di Los Angeles e nel 1976 fondò il Museum of African American Art della città, di cui è stata curatrice fino al 1986. Nel 1976 inoltre co-fondò "Black Art: An International Quarterly", poi diventato "International Review of African American Art", pubblicato da *The Hampton University Museum*, Hampton, Virginia. Consultabile all'indirizzo internet *The International Review of African American Art Archives* [<https://online.hamptonu.edu/product-category/the-international-review-of-african-american-art/>], consultato il 15/7/2023.

³⁰ Mostra tenutasi allo Studio Museum di Harlem, New York, dal 21 gennaio al 6 maggio 1990, all'Afro-American Historical and Cultural Museum, Philadelphia, Pennsylvania, dal 6 luglio 1990 al 16 settembre 1990, e al Chicago Public Library Cultural Center, Chicago, Illinois, dal 19 gennaio 1991 al 23 marzo 1991. Dopo tre anni di ricerche in Africa e negli Stati Uniti, la curatrice dello Studio Museum, Grace Stanislaus aveva individuato nove artisti di sei Paesi le cui opere, secondo le sue parole, rappresentavano alcuni degli esempi più convincenti dell'espressione moderna, della tecnica e dei medium prodotti nei loro paesi. La maggior parte degli artisti erano relativamente noti in Africa, ma praticamente sconosciuti al di fuori di essa e, secondo la curatrice, le loro opere sfidavano le comuni nozioni di arte contemporanea e africana. La mostra presentò opere di El Anatsui, Youssouf Bath, Ablade Glover, Tapfuma Gutsa, Rosemary Karuga, Souleymane Keita, Nicholas Mukomberanwa, Henry Munyaradzi e

“Africa Explores: 20th Century African Art” di Susan Vogel, unitamente alla nascente partecipazione e attivismo di artisti e studiosi nella diaspora africana, Enwezor, supportato dalla squadra di attivisti, studiosi e curatori, riuscì nell’intento di dare all'arte africana contemporanea una presenza globale.

Bruce Onbrakpeya. Cfr: MICHEAL BRENSON, *Contemporary Works From Africa*, in "New York Times (1923-)", 19 gennaio 1990.

1.2 L'IMMAGINARIO COLONIALE: LA FOTOGRAFIA AFRICANA AL GUGGENHEIM

Il 24 maggio 1996 il Museo Guggenheim di New York aprì le porte alla mostra “In/Sight: African Photographers, 1940-Present”³¹, una esposizione di sole fotografie realizzate in Africa da artisti africani e organizzata in meno di un anno da Clare Bell, curatore aggiunto del Guggenheim, affiancata da tre curatori: Okwui Enwezor, Danielle Tilkin, coordinatrice del progetto, e Octavio Zaya³², gli ultimi due anche co-curatori di “Black Looks, White Myths: Race, Power and Representation”³³, il padiglione spagnolo di “Africus”, la prima Biennale di Johannesburg del 1995³⁴.

La mostra, che può essere considerata il trampolino di lancio per la carriera curatoriale di Enwezor, anticipò alcuni dei temi che sarebbero stati ricorrenti in tutti i suoi progetti futuri: in particolare, l’impegno verso produzioni artistiche al di fuori degli Stati Uniti e dell’Europa che richiedevano la comprensione di un linguaggio storico separato da quello eurocentrico e libero da pregiudizi ideologici. Già da qualche anno il mondo dell’arte europeo e quello americano, o alcuni segmenti di questi mondi, avevano iniziato a prendere coscienza del loro campanilismo e germogliavano nuove sfide e nuove idee di cosmopolitismo. Tra le sfide che precipuamente ispirarono il suo pensiero e la sua visione in quegli anni, Enwezor ricordò³⁵ “Aperto 93”³⁶ – la

³¹ *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present*, (24 maggio 1996) [<https://www.guggenheim.org/exhibition/insight-african-photographers-1940-to-the-present>], consultato il 19/6/2023.

³² Octavio Zaya è un critico d’arte e curatore, nato a Las Palmas (Isole Canarie) e residente a New York dal 1978. È stato uno dei curatori di Documenta 11 (Kassel, 2002), come parte del gruppo diretto da Okwui Enwezor, oltre a essere stato anche uno dei co-curatori della prima e della seconda edizione della Biennale di Johannesburg (“Africus” 1995 e “Trade Routes” 1997).

³³ “Black Looks, White Myths: Race, Power and Representation”, a cura di Octavio Zaya, Danielle Tilkin e Tumelo Mosaka, ospitò ventiquattro fotografi, di cui venti sudafricani e quattro spagnoli. Ciò che li accomunava fu la volontà di valutare criticamente la storia razzista del Sudafrica e di contestare, anzi di resistere, allo sfruttamento razzista. Zaya, nel catalogo della mostra, sostenne che le immagini della quotidianità, attraverso l’istruzione, i media, l’intrattenimento, la pubblicità e le arti, definivano il tempo e plasmavano il futuro. In tal senso, la mostra tentò di rivedere il ruolo complesso e provocatorio della rappresentazione nella storia recente del Sudafrica, visto attraverso gli occhi di fotografi sudafricani neri, fotografi sudafricani bianchi e artisti spagnoli. Insieme, queste opere rappresentarono sia un intervento critico sia una forma di resistenza allo sfruttamento e al controllo razzista e sfidarono l’idea, ormai superata, che le fotografie riflettano accuratamente la realtà che catturano – una sorta di specchio neutro della realtà. Cfr. TUMELO MOSAKA, OCTAVIO ZAYA, *Black Looks, White Myths Race, Gender and Representation*, in “Nka: Journal of Contemporary African Art” 3 (1995), 1, pp. 10–13.

³⁴ Cfr. CAROL SQUIERS, *Seeing Africa Through African Eyes*, in “New York Times (1923-)”, 26 maggio 1996.

³⁵ Cfr. MASSIMILIANO GIONI, *Landings: Okwui Enwezor in conversation with...cit.*, p. 76-77

³⁶ Il format “Aperto” nacque da una idea di Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann nel 1980 e venne inaugurato nel corso della 39° Biennale di Venezia diretta da Luigi Carluccio (1° giugno – 28 settembre 1980). Nelle edizioni successive il programma, imperniato sulla scelta di giovani artisti da parte di giovani curatori, venne riproposto, diventando così, nell’arco di dieci anni, parte integrante della Biennale. Definito il fiore all’occhiello della 45° edizione, “Aperto 93: Emergenza/Emergency” presentò il panorama più aggiornato delle tendenze di giovani artisti con proposte di sperimentazione rapportate ai problemi della società moderna ed a cinque emergenze riguardanti: l’entropia, la violenza, la sopravvivenza, l’emarginazione e la differenza. Cfr. SANDRA GIANNATTASIO, *La Biennale di Bonito Oliva annuncia a Venezia le tendenze di fine secolo*, in “Avanti!”, 17

sezione dedicata ai giovani artisti della 45° Biennale di Venezia, da lui considerata uno dei primi esperimenti di ricerca di un punto di vista globale e allargato dell'arte, grazie alla convergenza di giovani curatori, artisti e critici negli anni della loro formazione. Sebbene il curatore non avesse mai visto "Aperto 93", poiché era arduo ottenere un visto per viaggiare in Europa per un cittadino con un passaporto nigeriano - cosa che cambiò quando divenne cittadino americano nel 1996 - la sua traiettoria professionale e intellettuale fu simile: "In/Sight: African Photographers, 1940-Present" fu la genesi dell'apertura di uno squarcio nel mondo dell'arte più ampio, la periferia composta da artisti africani e africani diasporici della sua generazione che penetrava il centro, sfidando il territorio dell'immaginazione occidentale dell'Africa, spesso costruito grossolanamente come un dominio umano aberrante o come uno schermo comico su cui proiettare le immagini di tale immaginazione.

Enwezor aggiungeva inoltre che c'era un'altra istituzione molto influente che troppo spesso si tendeva a dimenticare parlando di cosmopolitismo e internazionalismo nei primi anni Novanta, ovvero l'Iniva³⁷, fondato nel 1994 e guidato da Gilane Tawadros, oltre alla nascita di Third Text³⁸, così come pivotale fu la grande conferenza tenutasi alla Tate nel 1994, dal titolo "A New Internationalism", che faceva parte del lancio dell'Iniva.

Il 1995 fu l'anno della grande stagione di "Africa95"³⁹ nel Regno Unito, con mostre di arte e artisti africani alla Royal Academy, alla Whitechapel e alla Serpentine di Londra, oltre che alla Ikon Gallery, alla Bluecoat e alla Tate Liverpool.

dicembre 1996. La reale chiave del successo di quella sezione coincise con l'assetto multicuratoriale che essa stessa si era data. La curatela di "Aperto 93" fu affidata alla direttrice di "Flash Art" Helena Kontova, dunque a una critica e scrittrice che aveva deciso di coinvolgere un gran numero di colleghi e colleghe per offrire una rappresentazione fedele della molteplicità di sfaccettature nel mondo artistico globalizzato dell'epoca. Cfr. HELENA KONTOVA, HANS ULRICH OBRIST, *The Better Biennale*, (23 ottobre 2017) [<https://flash--art.it/article/the-better-biennale/>], consultato il 20/6/2023.

³⁷ Iniva (precedentemente scritto inIVA) è un'organizzazione di arti visive con sede a Londra che collabora con artisti contemporanei, curatori e scrittori con l'obiettivo di contrastare lo sbilanciamento delle modalità di rappresentazione di artisti e curatori culturalmente diversi nel Regno Unito. Finanziato dall'Arts Council England, l'istituto lavora con artisti, curatori, produttori creativi, scrittori unitamente al pubblico per esplorare e riflettere sulla diversità culturale nelle arti visive. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al sito internet dell'organizzazione: *Home - iniva*, (19 dicembre 2016) [<https://iniva.org/>], consultato il 10/7/2023.

³⁸ Sin dalla sua inaugurazione nel 1987, "Third Text" si è affermata come rivista internazionale dedicata all'analisi critica dell'arte contemporanea in campo globale. Ha contribuito a questa analisi con una particolare attenzione alle esperienze condivise di storie coloniali e all'impatto della globalizzazione sulle diverse pratiche culturali. La rivista sostiene voci nuove e affermate e, cercando di evitare la chiusura intellettuale, fornisce una piattaforma per l'articolazione, la contestazione e il dibattito di varie posizioni teoriche.

³⁹ "Africa95" fu una manifestazione che presentò le arti africane in Gran Bretagna su una scala senza precedenti. Un evento di grandi proporzioni - una celebrazione multi artistica e multi sede dell'intero continente - con oltre sessanta eventi distribuiti in tutto il Paese. Il programma, estremamente vario, abbracciava tutte le principali forme d'arte, tra cui arti visive e performative, letteratura, cinema e musica. Vennero inoltre organizzate importanti conferenze, dedicate alla promozione della cooperazione e dello scambio creativo tra gli artisti africani, sia in Africa che all'estero. In uno spirito di genuino entusiasmo ed eclettismo, gli organizzatori puntarono a superare i confini percepiti e a sfidare la percezione diffusa dell'arte, della storia, dell'Africa e forse anche della stessa Gran Bretagna. L'obiettivo del festival fu quello di suscitare un dibattito sull'arte africana anche attraverso la mostra

In quegli anni, Enwezor stava lavorando a una mostra di arte contemporanea africana con Octavio Zaya per una esposizione a Londra che non fu mai realizzata, ma si trasformò in “In/Sight: African Photographers, 1940-Present”, la sopracitata mostra di fotografia africana presentata dal Guggenheim nel 1996.

Nell'introduzione al catalogo⁴⁰, i co-curatori Enwezor e Octavio Zaya, analizzando l'eredità della colonizzazione dell'Africa, ritenevano che fosse impossibile esaminare l'arte e la storia africana di qualsiasi periodo senza tenere conto dei sistemi e degli espedienti attraverso i quali l'Occidente aveva percepito, consumato e interpretato il continente africano come sito di indagine scientifica e intrattenimento popolare⁴¹. Tale codificazione era esemplificata dalle decine di milioni di cartoline prodotte nel XIX secolo per soddisfare l'appetito europeo per i popoli esotici e colonizzati come esemplari di curiosità che incitavano a una ripugnante benevolenza⁴². In tempi più recenti sono stati i film quali *Tarzan*, *Le miniere di Re Salomone* e *Nascita di una nazione*, mentre un esame sommario dei blockbuster negli anni 80-90 offriva

“Africa: The Art of a Continent” (4 ottobre 1995 - 21 gennaio 1996, Royal Academy of Arts, Londra). Si trattò di una mostra di dimensioni epiche, con oltre 800 opere e concepita come un viaggio geografico e storico intorno al continente, un viaggio di milioni di chilometri quadrati e di circa 1,5 milioni di anni. Il suo obiettivo fu quello di celebrare l'arte di un intero continente in tutta la sua diversità e si autoproclamò con orgoglio come la più grande e completa mostra del suo genere mai realizzata in Gran Bretagna. Secondo van Leyden, nonostante le altisonanti dichiarazioni degli organizzatori di voler rompere gli schemi e mostrare l'Africa e la sua arte sotto una nuova luce, servì invece, sotto quasi tutti gli aspetti, a rafforzare o reinterpretare molti vecchi e dannosi stereotipi. Cfr. NANCY VAN LEYDEN, *Africa95. A Critical Assessment of the Exhibition at the Royal Academy (Africa95. Évaluation critique de l'exposition de la Royal Academy)*, in “Cahiers d'Études Africaines” 36 (1996), 141/142, pp. 237–241, qui p. 237. In un articolo pubblicato nel 1996 in “African Quarterly on the Arts”, Okwui Enwezor, esprimendo un giudizio aspro e pungente verso gli organizzatori di “Africa95” scrisse: «The fatal mistake of the organisers was to assume that the history of 20th century Africa could be sufficiently represented only by those living in the continent today. While some of the participants do live outside Africa, it remains a fact that their contributions to the debate were neither cherished nor totally welcomed, remaining peripheral in all areas, especially in the exhibitions»: OKWUI ENWEZOR, *Retrospecting Africa '95. Occupied Territories: Power. Access and African Art.*, in “Glendora Review: African Quarterly on the Arts” 1 (1996), 3, pp. 29–34, qui p. 30.

⁴⁰ Cfr. OKWUI ENWEZOR, OLU OGUIBE, OCTAVIO ZAYA, SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM (a cura di), *In/Sight: African photographers, 1940 to the present*, New York, Guggenheim Museum : Distributed by Abrams, 1996, pp. 17–47.

⁴¹ Nel 1952, Frantz Fanon scriveva: «Nelle Antille – e c'è ragione di pensare che la situazione sia la stessa nelle altre colonie – queste stesse riviste (Tarzan, le saghe di esploratori dodicenni, le avventure di Topolino) sono divorate dai bambini del posto. Nelle riviste il lupo, il diavolo, lo spirito maligno, l'uomo cattivo, il selvaggio, sono rappresentati da negri o indiani; poiché c'è sempre una identificazione con il vincitore, il piccolo negro [...] diventa un esploratore che affronta il pericolo di essere mangiato dai malvagi neri»: FRANTZ FANON, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, 1952, tr.it. Pisa, ETS, 2015, p. 140. Il bambino di colore, identificandosi con i personaggi bianchi, creava quello che Fenon descrisse come complesso di inferiorità nel rapporto del colonizzato con il colonizzatore, dovuto all'interiorizzazione del modello del dominatore.

⁴² Nell'introduzione del libro *I luoghi della cultura*, Homi Bhabha descriveva lo stereotipo razziale come una complessa forma di doppiezza tra ciò che era noto e conosciuto e qualcosa che doveva essere costantemente ripetuto e tale ambivalenza faceva sì che l'alterità fosse al tempo stesso oggetto di desiderio e di derisione. Scriveva Bhabha: «Lo stereotipo dà accesso ad una identità che è predicato tanto del dominio e del piacere quanto dell'ansia e dell'atteggiamento di difesa, da momento che si tratta di una forma di credenza molteplice e contraddittoria proprio perché riconosce la differenza e la ripudia»: HOMI K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, 1994, tr. it. Roma, Meltemi Editore srl, 2001, p. 109. Lo stereotipo razziale era caratterizzato da scissione e perversità dove «il nero è un selvaggio (cannibale), e tuttavia è il più ubbidiente e onorato dei servitori»: ivi, p.120.

esempi come *Indiana Jones*, *Out of Africa*, *Congo*, *Ace Ventura* e *Gli dèi devono essere pazzi* e indicavano che l'Africa rimaneva un territorio dell'immaginazione occidentale, spesso costruito grossolanamente come un dominio umano aberrante o come uno schermo comico su cui proiettare le immagini di tale immaginazione⁴³.

Nessun continente soddisfa le esigenze di questi intrattenimenti meglio dell'Africa.

Anche nella letteratura, l'Africa fu oscurata e mascherata, schermata dalla coscienza e cancellata dalle banche dati della memoria mondiale. Il primo esempio che Enwezor citò fu Arthur Rimbaud che, nel 1873, aveva dichiarato con clamore e fantasia che avrebbe lasciato l'Europa per climi strani dove:

L'air marin brûlera mes poumons; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout: boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant [...] Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux: sur mon masque, on me jugera d'une race forte⁴⁴.

Naturalmente, l'Africa dell'immaginazione di Rimbaud divenne, al suo arrivo, un luogo i cui popoli considerava «stupid and savage⁴⁵».

Nel secondo caso citato l'Africa era un vuoto, un profondo buco nero che Charles Marlow, personaggio principale della novella *Cuore di Tenebra* di Joseph Conrad, doveva colmare con la sua passione per le mappe e l'esplorazione⁴⁶. Ogni pagina è un susseguirsi di notti insonni

⁴³ In una feroce critica al riallestimento della Tate Modern di Londra nel maggio del 2000, la cui novità fu la rottura radicale con la tradizione di esporre le opere in ordine cronologico e per scuola, e di organizzare alternativamente il percorso in quattro principali categorie tematiche, o generi dell'arte stabiliti dall'Accademia francese nel XVII secolo: il paesaggio, la natura morta, il nudo e la pittura di storia, Enwezor prese di mira l'istituzione museale e sparò un colpo sulla sezione *Nudo/Azione/Corpo*, che suggeriva una serie di trasformazioni nel modo in cui il corpo era stato utilizzato e rappresentato nell'arte moderna e contemporanea. Di fianco a una piccola teca etnica incastonata in una parete, si trovava un monitor LCD che riproduceva estratti di due film, uno di Michel Allégret e André Gide, "Viaggio in Congo" (1928), e l'altro un film d'archivio anonimo, "Usi e costumi del Senegal" (1910). I due estratti evidenziavano un tema comune al documentario di viaggio. Pur essendo temporalmente e spazialmente distanti, questi due film possono essere raggruppati all'interno di un genere ben noto, un sistema di conoscenze che appartiene agli studi cinematografici coloniali ed etnografici sui popoli primitivi. In ognuno dei due film si distingueva l'ambientazione del villaggio africano e la sua vita sociale: gli abitanti del villaggio lavoravano consapevolmente alle loro faccende quotidiane, come macinare il grano, accudire i fuochi, badare ai bambini o partecipare a un festival di danza e canto. Ciò che più colpiva del film di Allégret e Gide, tuttavia, era la messa in risalto soprattutto la nudità, la nudità dei corpi neri africani sotto osservazione imperiale. In questo caso, la nudità nera contrapposta al nudo bianco delle opere di Craigie Horsfield e John Coplans produceva una differenziazione critica tra primitivo e moderno, tra selvaggio e civilizzato, tra natura e cultura. Cfr. OKWUI ENWEZOR, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in "Research in African Literatures" 34 (2003), 4, pp. 63–64.

⁴⁴ ARTHUR RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance Typographique, M.-J. Poot et Compagnie, 1873, p. 7.

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ «Ora, dovete sapere che quando ero ragazzino avevo una grande passione per le carte geografiche. Per ore e ore contemplavo il Sudamerica, l'Africa, L'Australia e mi perdevo nelle glorie di quella esplorazione. A quei tempi c'erano ancora molti spazi vuoti sulle carte terrestri, e mi perdevo nelle glorie dell'esplorazione»: JOSEPH CONRAD, *Cuore di Tenebra*, 1899, tr. it. Torino, Einaudi, 2016, p. 10.

infestate da brutti sogni, allucinazioni, inferni tenebrosi e decrepitezza morale, l'Africa come luogo in cui la mente appassisce imprigionata da un qualche sortilegio e dove il fetore circola ovunque ed è forte come l'odore di morte: una rappresentazione del continente come paese primitivo e marginale dominato da forze oscure e covanti, da miseria e da pestilenza, un luogo che al tempo stesso paralizza e suscita la chimera del viaggiatore, dell'esploratore, del missionario, del cacciatore di taglie e del colonizzatore.

È in un passaggio del libro che, nelle parole di Enwezor e Zaya, si concentrava «a summation of the Western perception of the image of the African savage⁴⁷»:

E per giunta dovevo tenere d'occhio il selvaggio che fungeva da fuochista. Costui era un esemplare della specie progredita, capace di tenere accesa una caldaia. Stava lì, proprio sotto di me e, parola mia, era uno spettacolo non meno edificante che vedere un cane camminar ritto sulle zampe posteriori con un paio di pantaloncini da circo e un cappello piumato⁴⁸.

E fu proprio questo «povero diavolo [...], una zucca lanosa rasata a disegni bizzarri⁴⁹» il soggetto principale della mostra "In/Sight: African Photographers, 1940-Present", o meglio la sua redenzione dalle distorsioni e dai pregiudizi dell'immaginazione coloniale, il cosiddetto *colonial gaze*⁵⁰, che perdurava nel tempo.

L'invenzione del dagherrotipo avvenne nel 1839, mentre negli anni Quaranta del XIX secolo, l'uso della fotografia si diffuse a macchia d'olio e diventò uno strumento essenziale del colonialismo europeo, svolgendo un ruolo di grande importanza nelle attività amministrative, missionarie, scientifiche e commerciali. Come affermava la scrittrice dello Zimbabwe Yvonne Vera:

At the turn of the century settlers were recording not only their journeys through Africa ... [but] alongside this are images of Africans as they encountered European influences; the camera gaze, however, went in one direction ... The camera has often been a dire instrument. In Africa, as in most parts of the dispossessed world, the camera arrives as part of colonial paraphernalia, together with the gun and the bible...⁵¹

⁴⁷ ENWEZOR, *In/Sight: African...* cit., p. 20.

⁴⁸ CONRAD, *Cuore di Tenebra...* cit., p.10.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Lo sguardo coloniale della fotografia e la sua perdurante eredità nei media contemporanei è un tema significativo della critica postcoloniale. Si veda, ad esempio: DAVID BATE, *Photography and the colonial vision*, in "Third Text" 7 (1 marzo 1993), 22, pp. 81–91; CATHERINE A. LUTZ, JANE L. COLLINS, UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, *Reading National Geographic*, University of Chicago Press, 1993; TERENCE RANGER, *Colonialism, Consciousness and the Camera*, in "Past & Present" (2001), 171, pp. 203–215; A.A. AZOULAY, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books, 2019.

⁵¹ Cit. in RANGER, *Colonialism, Consciousness and...* cit., p. 209.

La fotografia, durante il dominio coloniale, inquadrava il mondo per studiarlo, trarne profitto e possederlo. Lo sguardo coloniale descriveva come barbarica sia la corona di perline del capo tribù sia il suo diritto regale di nascondersi alla vista dei colonizzatori. Il potere dominante delle potenze imperiali aveva deciso che tutto doveva essere visto e catalogato, un compito per il quale la fotografia era perfettamente adatta⁵².

Se la fotografia fu un mezzo determinante nel creare gran parte delle finzioni visive del continente africano, “In/Sight”, nel tentativo di disinnescare il potere di queste finzioni storiciste, si affidò alla fotografia stessa e a documenti e resoconti storici realizzati da trenta fotografi selezionati, tutti nati in Africa, alcuni residenti all'esterno del continente e diversi per nazionalità, etnia, razza e religione.

Un caleidoscopio di approcci, discipline e strategie apportate alla pratica fotografica invitarono i visitatori a fare appello ai processi e alle risorse della trasformazione culturale, sociale e personale, così come si dipanavano all'interno delle realtà africane e delle esperienze di trasferimento e diaspora. Stravolgendo il *colonial gaze*, offrirono prospettive opposte di persone eleganti e mondane che festeggiavano, celebravano, ballavano, si adornavano e si muovevano a velocità moderna. Il soggetto delle fotografie fu soprattutto il ritratto.

Nella foto senza titolo del fotografo maliano Seydou Keïta del 1958-59 un uomo elegante, vestito con una giacca bianca, un fazzoletto da taschino e una cravatta a righe, guardava con sicurezza verso la macchina fotografica, porgendo un fiore delicato il cui stelo emerge dalle sue dita finemente affusolate (Fig. 2). L'identità dell'uomo non è conosciuta, ma, dalla data della fotografia – 1958 – si desume che abbia posato per Keïta a Bamako negli anni immediatamente precedenti l'indipendenza del Paese, noto come Mali, dalla Francia⁵³. In procinto di liberarsi dal controllo coloniale, l'uomo sembrava pronto e in grado di affrontare la costruzione della nazione. Con i suoi occhiali sciccosi e i suoi modi raffinati, era la controparte del *selvaggio* di Conrad.

⁵² Cfr. TEJU COLE, *When the camera was a weapon of imperialism.(And when it still is.)*, in "The New York Times Magazine" (6 febbraio 2019).

⁵³ Nel gennaio 1959, il Soudan (il nome francese dell'area) si unisce al Senegal per formare la Federazione del Mali, che diviene pienamente indipendente all'interno della Comunità francese il 20 giugno 1960. La federazione crolla il 20 agosto 1960, con la secessione del Senegal. Il 22 settembre il Soudan si proclama Repubblica del Mali e si ritira dalla Comunità francese.



Fig. 2 Seydou Keita, *Untitled* - 1958/1959 - Stampa alla gelatina ai sali d'argento

Il lavoro di Keita degli anni Cinquanta comprendeva ritratti di uomini e donne ben vestiti, molti dei quali sfoggiavano orologi da polso o borse e nelle sue fotografie potevano comparire una radio, un telefono, una Vespa o persino un'automobile, oggetti che Keita riuscì ad acquistare dopo la partenza dei francesi dal Mali e che spesso offriva ai suoi interlocutori come oggetti di scena, con i quali posare per farsi ritrarre.

Ricordando quel periodo di transizione, il fotografo affermava che, a quel punto «Men in town began to dress in European style. They were influenced by France. But not everybody had the means to dress like that. In the studio I had three different European outfits, with tie, shirt, shoes, and hat . . . everything. And also accessories—fountain pen, plastic flowers, radio, telephone—which I had available for the clients⁵⁴».

Altre immagini di Keita ritraevano individui in abiti tradizionali africani (Fig. 3), ma la varietà, l'eleganza o l'origine di questi abiti (già di per sé iscrizioni culturali) non era esattamente ciò che questi ritratti sottolineavano; ciò che rivelavano era il loro valore socioculturale come indicatori di status e il loro ruolo funzionale nella costruzione e nella trasformazione dell'identità⁵⁵.

⁵⁴ ANDRÉ MAGNIN, *Seydou Keita*, in "African Arts" 28 (1995), 4, pp. 91–95, qui p. 92.

⁵⁵ Cfr. ENWEZOR, *In/Sight: African...cit.*, pp. 33-34.

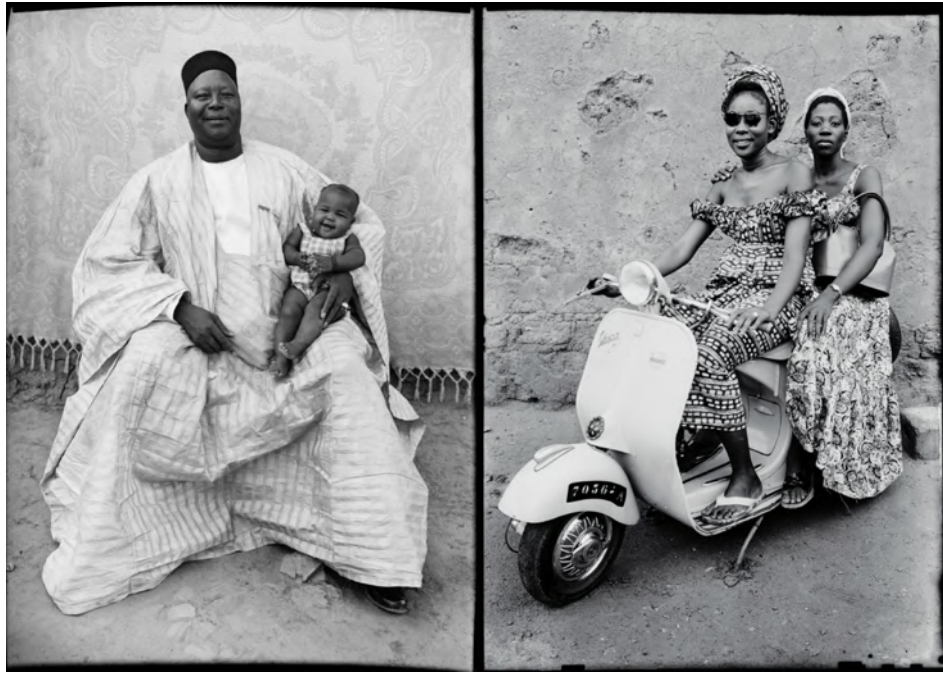


Fig. 3 Seydou Keita, *Untitled* - 1948/1954- Stampa alla gelatina ai sali d'argento

Un altro artista ampiamente considerato come uno dei più importanti artisti africani contemporanei Samuel Fosso, è noto per il suo autoritratto penetrante, che esplora l'identità panafricana e che lo ha portato a essere definito *The man with a Thousand Faces*⁵⁶.

La serie *70's Lifestyle* venne realizzata in uno studio dove lavorava come apprendista a Bangui, nella Repubblica Centrafricana, quando era solo un adolescente alla fine degli anni Settanta e quindici anni prima dell'indipendenza dalla Francia. Sono scatti straordinariamente performativi che dimostrano un interesse intrinseco per l'autopresentazione studiata: Fosso indossava un mosaico di abiti sgargianti, ispirandosi a figure di spicco della cultura nera come James Brown e Fela Kuti, pantaloni a campana e berretto, o appariva vestito solo di indumenti intimi, indossando un paio di guanti di gomma, con gli occhi tipicamente rivolti verso il basso o oscurati da occhiali da sole o dritti verso lo spettatore. L'artista richiamava l'attenzione sugli slittamenti di identità piuttosto che, ad esempio, sullo status sociale e esplorava le intersezioni tra genere, sessualità e identità africana post-coloniale con una sicurezza che smentiva sia la sua giovinezza sia l'ortodossia conservatrice del Paese in quel periodo.

⁵⁶ “Samuel Fosso: The Man with a Thousand Faces” fu il titolo di una mostra retrospettiva di opere fotografiche organizzata presso il Walther Collection Project Space di New York dal 29 maggio al 20 novembre 2022. Consultabile all'indirizzo internet *Samuel Fosso: The Man with a Thousand Faces - Walther Collection* [<https://www.walthercollection.com/en/neu-ulm/exhibitions/samuel-fosso-the-man-with-a-thousand-faces>], consultato il 23/6/2023.

Nell' autoritratto della serie *70's Lifestyle SM16*, la sua camicia a grandi polsini è sbottonata fino all'ombelico e indossata senza essere chiusa nei pantaloni scuri (Fig. 4). Il suo look è decisamente groove e disco, in linea con il decennio. Tiene due bouquet di fiori davanti al viso, quasi oscurandolo e i suoi occhi guardano dritto negli occhi dello spettatore con sorprendente intimità. È l'immagine di un giovane uomo sicuro di sé, con un'aria da hype e bellissimo. Queste fotografie, esposte alla mostra "In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present" del 1996, offrirono niente di meno che un'immagine radicale della figura africana agli spettatori al di fuori del continente.



Fig. 4 Samuel Fosso, *70's Lifestyle (SM 16)* - 1975-1978 – Stampa alla gelatina ai sali d'argento.

Fu il primo tentativo deliberato di Enwezor di portare alla luce una storia che era rimasta in gran parte confinata negli archivi privati dei fotografi, delle loro famiglie e delle loro imprese commerciali locali, per condividerla con il grande pubblico del Guggenheim Museum. Le fotografie di "In/Sight" ruotavano attorno alla soggettività africana provocando un impatto dirompente e inatteso sui visitatori della mostra nella New York di fine millennio. La fotografia fu come una presenza scritta che circoscrisse e confutò le forme retoriche della sensibilità colonialista, alimentando al contempo nuove prospettive sulla soggettività. La sfida per ciascuno degli artisti presentati, così come per chi guardava le loro opere, non consisteva nel resuscitare un'immagine dell'Africa come luogo, ma piuttosto nell'esaminare la matrice di esperienze che invitava a porsi domande sulla lingua, la storia, l'ambiente e l'individualità dei soggetti.

1.3 ICONA, GIGANTE, RIMAPPATORE, IDOLO, RADICALE POSTCOLONIALE: TUTTI PARLANO DI OKWUI ENWEZOR

How Okwui Enwezor Changed the Artworld, si leggeva nel titolo di un articolo del 2014 del “Wall Street Journal”⁵⁷. Un titolo omonimo venne pubblicato successivamente sulla rivista “Frieze”⁵⁸. Il “Guardian” lo definì *Giant of the Art World*⁵⁹, mentre il “New York Times” parlò di Enwezor come *the Curator Who Remapped the Artworld*⁶⁰ e *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art*⁶¹.

Poeta, critico d'arte, e curatore, è stato un uomo di sorprendente influenza globale - un gigante del mondo dell'arte, la cui eredità non è stata e probabilmente non sarà dimenticata per molti anni a venire.

Nel gennaio 1996, mentre era in Sud Africa per incontrare David Goldblatt⁶² e mettere a punto il materiale per la mostra del Guggenheim [“In/Sight”, 1996], ricevette l’invito a far parte della giuria per la ricerca del direttore artistico della Biennale di Johannesburg, in programma per l’anno successivo, il 1997. In un secondo tempo fu raggiunto da una nuova comunicazione, con la richiesta di accettare la nomina, il che fece a condizione di cambiare la struttura della Biennale: tale richiesta consisteva nell’eliminazione dei padiglioni nazionali⁶³. Inaugurata il 10 ottobre 1997, chiuse le porte in anticipo sulla data prevista di conclusione a causa di spese eccessive, carenze di budget e attriti sulle metodologie e modalità di gestione. Intitolata “Trade Routes: History + Geography”, che sarà oggetto di analisi nel successivo capitolo del presente

⁵⁷ ZEKE TURNER, *How Okwui Enwezor Changed the Art World*, in “Wall Street Journal”, 8 settembre 2014.

⁵⁸ JÖRG HEISER, *How Curator Okwui Enwezor (1963-2019) Changed the Course of Art*, in “Frieze” 203, 15 marzo 2019 [<https://www.frieze.com/article/how-curator-okwui-enwezor-1963-2019-changed-course-art>], consultato il 24/6/2023.

⁵⁹ TIM ADAMS, *The big picture: remembering Okwui Enwezor, a giant of the art world*, in “The Guardian”, 15 novembre 2020.

⁶⁰ FARAGO, *Okwui Enwezor, Curator...cit.*

⁶¹ JASON FARAGO, *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art Is Leaving His Post*, in “The New York Times”, 4 giugno 2018.

⁶² David Goldblatt è stato un fotografo sudafricano che ha preso parte alla mostra “In/Sight: African Photographers, 1940-Present” e alla “Documenta11” di Kassel del 2002. Nato a Randfontein, a quaranta chilometri da Johannesburg, ha cominciato a fotografare nel 1948. Aveva 18 anni quando fu istituito l’apartheid, la politica di segregazione razziale che durò fino al 1991. Le immagini di Goldblatt sono saggi fotografici di grande impatto, che ritraggono i molti aspetti e volti di un Sudafrica incommensurabile: scene di vita quotidiana, apparentemente non drammatiche, che raccontano le ingiustizie di cui era testimone, i paesaggi, le miniere e le piccole città. Poco, nelle sue immagini, fa pensare a un’urgenza sociale, perché Goldblatt tende a puntare l’obiettivo su soggetti più tranquilli, emblematici dell’ordine sociale prevalente. Scrive di lui Nadine Gordimer: «Goldblatt's photographs, in their beauty and honesty, offer the very reverse of the easy panacea of “understanding”. They cause us to face the ultimate implications of what we understand very well»: DAVID GOLDBLATT, NADINE GORDIMER, *David Goldblatt: Home Land*, in “Aperture” (1987), 108, pp. 42–69, qui p. 50.

⁶³ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Reflections*, in *Trade Routes Revisited: A Project Marking the 15th Anniversary of the Second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, 2012, pp. 11–17, qui p. 11.

lavoro, la seconda Biennale di Johannesburg fu una tappa importantissima nello sviluppo professionale e nella crescita intellettuale di Enwezor. Rifuggendo dalla convenzione di lunga data di organizzare le Biennali intorno ai padiglioni nazionali, collaborò con un gruppo di curatori per creare una serie di mostre ed eventi concettualmente focalizzati sul tema del traffico globale della cultura come punto di partenza curatoriale e filosofico. Fu il suo primo tentativo di imporre una sensibilità e una attenzione implacabilmente globale, con l'obiettivo di strappare il mondo dell'arte locale dagli effetti isolanti dell'apartheid e soprattutto dal boicottaggio culturale. Forse ciò che offrì fu qualcosa di più grande di quanto il Sudafrica potesse gestire.

Lo stesso approccio pluralista caratterizzò la mostra "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994", allestita nel 2001 alla Villa Stuck di Monaco, poi trasferita a Berlino, Chicago e successivamente al MoMA PS1 di New York⁶⁴.

In "The Short Century" Enwezor rifletté sulla spartizione del continente africano a partire dal 1885⁶⁵ e, attraverso una analisi dei principali movimenti indipendentisti africani sorti tra il 1945 e il 1994⁶⁶, ripercorse cinquant'anni costellati di lotte, cambiamenti, sconvolgimenti e

⁶⁴ "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994" fu inaugurata al Museo Villa Stuck di Monaco di Baviera (15 febbraio - 22 aprile 2001) e viaggiò al Martin Gropius-Bau di Berlino (18 maggio - 29 luglio 2001), al Museum of Contemporary Art di Chicago (8 settembre - 30 dicembre 2001) e al P.S. I Contemporary Art Center al Museum of Modern Art di New York (10 febbraio-5 maggio 2002).

La mostra allestita al P.S. I del MoMa è consultabile all'indirizzo internet *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* | MoMA [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4749>], consultato il 15/7/2023.

⁶⁵ Secondo Enwezor, nessun evento storico ebbe un'incidenza così forte sulla configurazione dell'Africa moderna come quello che avvenne tra il 15 novembre 1884 e il 23 febbraio 1885 a Berlino, sotto gli auspici del cancelliere tedesco Otto von Bismarck. La conferenza, che sancì la spartizione dell'Africa tra le potenze europee, diede il via allo *Scramble for Africa*, noto anche come *Partizione dell'Africa* o *Conquista dell'Africa*, termine ampiamente utilizzato dagli storici per descrivere l'invasione, l'annessione, la divisione e la colonizzazione della maggior parte dell'Africa da parte di sette potenze europee occidentali durante l'epoca nota come Nuovo Imperialismo (tra il 1833 e il 1914). Cfr. OKWUI ENWEZOR, *The short century: independence and liberation movements in Africa, 1945-1994. An Introduction*, in *The short century: independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*, a cura di CHINUA ACHEBE, OKWUI ENWEZOR, MUSEUM VILLA STUCK, Munich ; New York, Prestel, 2001, pp. 10-17, qui p. 10. Saadia Touval, tuttavia, in un articolo del 1966, sostenne che, nel processo di divisione e spartizione dell'Africa, gli africani non furono spettatori passivi, ma attori attivi che ebbero un ruolo importante nella divisione del continente. «Although the decisions whether and how to use the treaties were European decisions, and although the reflexion of African political circumstances transmitted by the treaties to European cabinet rooms was often distorted, the treaties did sometimes influence the shape of the partition. And, through the treaties, indirectly, African rulers sometimes helped to influence the disposition of their territories»: SAADIA TOUVAL, *Treaties, Borders, and the Partition of Africa*, in "The Journal of African History" 7 (1966), 2, pp. 279-293, qui p. 290.

⁶⁶ Tra i movimenti principali di liberazione richiamati da Enwezor nel catalogo della mostra, figurano il Panafricanismo e la Negritudine. Scrisse Enwezor: «For sure, independence and liberation, in the African context, find critical and philosophical filiation in the fact that both of them announce themselves as political and social movements in the case of Pan-Africanism, and as a philosophy of culture, regeneration, and modern consciousness in the case of Negritude»: ENWEZOR, *The short century...* cit., p. 12.

ribellioni, grazie ai quali un numero sempre maggiore di Stati raggiunse la tanto attesa indipendenza.

Ci furono due date cruciali, come si evince dal titolo. Nel 1945, la Conferenza Panafricana⁶⁷ si riunì a Manchester, in Inghilterra, e i rappresentanti delle colonie sancirono i movimenti anticolonialisti africani, contestando il diritto europeo di governare l'Africa e le altre colonie e segnando la fine dell'era imperiale europea nel continente. Nel 1994 il governo dell'African National Congress – ANC – venne eletto al potere nelle prime elezioni democratiche del Sudafrica. Nelson Mandela divenne il presidente, Thabo Mbeki vicepresidente⁶⁸. Il 1994 può essere inteso anche come il periodo in cui si negoziava la *Truth and Reconciliation Commission*, lo strumento per «fare emergere e rivelare la verità sui crimini e gli abusi dei diritti umani compiuti sotto il regime dell'Apartheid⁶⁹» che suggeriva, come scrisse Enwezor, che la violenza coloniale durante il periodo dell'indipendenza e dei movimenti di liberazione era più la norma che l'eccezione⁷⁰. Il 1994 fu anche testimone di un orribile genocidio in Ruanda, una catastrofe che il mondo scelse di ignorare e una devastazione che non è ancora stata riconciliata⁷¹. Il 1994: la fine di un processo e l'inizio di un altro.

“The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994” fu una esposizione ambiziosa e rilevante per osservare e analizzare le influenze reciproche tra politica, pratiche culturali e artistiche e storia africana. Organizzare un'esposizione su un intero continente è un'opera ardua e complessa ed Enwezor affermò, nel corso di una intervista realizzata l'8 settembre 2001 presso il Museum of Contemporary Art di Chicago, che, per mostrare gli influssi derivanti dalla penetrazione del colonialismo, si era reso necessario

⁶⁷ Christian Hogsberg scrisse: «On Chorlton Town Hall, All Saints, in Manchester, there is a red plaque marking the fact that the Fifth Pan-African Congress was held there from the 15th-21st October 1945, and noting that participants included such towering figures as Kwame Nkrumah, future leader of Ghana, Jomo Kenyatta, future leader of Kenya, the Jamaican Pan-Africanist Amy Ashwood Garvey (first wife of Marcus Garvey) [...] Fifth Pan-African Congress in Manchester struggles to register even a passing footnote in most conventional historic narratives about the decline and fall of the British Empire»: CHRISTIAN HØGSBJERG, *Remembering the Fifth Pan-African Congress*, in "African Studies Bulletin" (2015), 77, pp. 119–139, qui p. 119.

⁶⁸ Per un approfondimento sulla caduta dell'apartheid e sulle elezioni sudafricane del 1994 si veda, ad esempio: NIGEL WORDEN, *The making of modern South Africa: conquest, apartheid, democracy*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2012^{5th ed.}; NANCY L CLARK, WILLIAM H WORGER, *South Africa: The rise and fall of apartheid*, Routledge, 2016.

⁶⁹ MARIA CRISTINA ERCOLESI, *L'esperienza della Truth and Reconciliation Commission (TRC) in Sudafrica*, in *Testimonianze e testimoni nella storia del tempo presente*, Firenze, Editpress, 2020, pp. 165–180, qui p. 167.

⁷⁰ Cfr. ENWEZOR, *The short century...* cit., p. 16.

⁷¹ Per un approfondimento sul drammatico genocidio in Ruanda si veda, ad esempio: HELEN M. HINTJENS, *Explaining the 1994 genocide in Rwanda*, in "The Journal of Modern African Studies" 37 (1999), 2, pp. 241–286; PETER UVIN, *Reading the Rwandan Genocide*, in "International Studies Review" 3 (1 settembre 2001), 3, pp. 75–99. Okwui Enwezor dedicò al dramma del Ruanda la copertina del catalogo della Biennale di Johannesburg *Trade Routes: History + Geography* con un'immagine di Alfredo Jaar del 1996, facente parte del progetto “The Rwanda Project”, un tributo alle vittime del genocidio iniziato nel 1994 e terminato dopo 6 anni che raccontava, attraverso un approccio più etico che estetico, le testimonianze personali raccolte dall'artista subito dopo il genocidio.

esaminare i molteplici siti di resistenza che si erano sviluppati ovunque, simultaneamente oltre alle molteplici forme creative che avevano contribuito a rappresentare e presentare la storia e la cultura dell’Africa. Secondo Enwezor, questo periodo segnava anche l’inizio di una nuova era culturale, in cui la novella sovranità acquisita trovava espressione nella creazione artistica e nell’affermazione di una modernità africana⁷².

In tal senso, “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994” prese le distanze da questioni formaliste ed estetiche introdotte a un pubblico più vasto da altre mostre organizzate negli anni Novanta quali “Seven Stories about Modern Art in Africa” (Regno Unito, 1996) e “Contemporary African Artists: Changing Tradition” (USA, 1990) e presentò il modernismo come un campo politico mondano, concentrandosi sul contesto storico della produzione artistica. Piuttosto che essere resoconti dell’appropriazione di forme europee, le opere esposte offrirono il modernismo africano come una tattica di sovversione e ribellione⁷³.

In collaborazione con un talentuoso gruppo di curatori associati, Enwezor riunì arte, fotografia, teatro, letteratura, film, musica, tessuti e propaganda politica di tutto il continente e delle sue diaspore per presentare le diverse espressioni del modernismo africano, illuminando i modi in cui le lotte di liberazione e di indipendenza avevano cercato di attenuare il complesso di inferiorità imposto dal colonialismo e attaccato i dispositivi depotenzianti dell’ingiustizia coloniale e dello sfruttamento economico, per mettere l’Africa al centro.

Le opere esposte incarnavano l’espressione di una modernità africana costruita strategicamente attraverso la sovversione e la ribellione, in opposizione e come rifiuto alla superiorità culturale europea, mentre l’inclusione di opere contemporanee nacque dal desiderio di creare un legame necessario tra la storia dell’indipendenza e la sua influenza sugli artisti africani a lui contemporanei.

Due di queste opere furono *Butcher Boys* (1985-86) di Jane Alexander e *100 Years* (2000) di Yinka Shonibare, che si collegavano alla liberazione dell’Africa in modi diversi. La Alexander creò *Butcher Boys* negli anni più impetuosi dell’attivismo per l’apartheid in Sudafrica e quando ancora frequentava la scuola d’arte (Fig. 5). Bianca sudafricana, nata nel 1959, crebbe sotto la morsa della bancarotta morale dell’apartheid e all’ombra della sua abietta violenza. Un tableau scultoreo di tre figure altamente realistiche, mutilate, pallide e bestiali, sedute su una semplice

⁷² Cfr. CAROL BECKER, OKWUI ENWEZOR, *A Conversation with Okwui Enwezor*, in "Art Journal" 61 (1 giugno 2002), 2, pp. 8–27, qui p. 9.

⁷³ Cfr. PRITA MEIER, *At Home in the World Portrait Photography and Swahili Mercantile Aesthetics*, in *A companion to modern African art*, a cura di GITTI SALAMI, MONICA BLACKMUN VISONÀ (*Blackwell companions to art history*), Chichester, West Sussex ; Malden, MA, Wiley Blackwell, 2013, pp. 96–112, qui p. 97.

panchina, le corna animali contorte, le schiene squarciate, le colonne vertebrali esposte, i volti mutilati e i genitali castrati. Le loro figure non erano del tutto estranee alla storia dell'arte. C'erano lampi di somiglianza con le familiari e celebri sculture figurative della tradizione greco-romana e, tuttavia, le figure di Alexander non erano, ovviamente, una continuazione di quelle tradizioni figurative. Piuttosto, rappresentavano una critica che trasformava il corpo simbolico della forza eroica e maestosa in una grottesca presa in giro del classicismo. Questi esseri innominabili, né uomini, né bestie, né vittime compassionevoli, né mostri apertamente minacciosi, incarnavano la disumanizzazione dei responsabili e delle vittime dell'apartheid e la violenza del regime⁷⁴.



Fig. 5 Jane Alexander, *Butcher Boys* - 1985-86 - Gesso rinforzato, ossa di animali, corna, pittura ad olio, panca di legno

L'opera di Yinka Shonibare *100 Years* era appesa di fronte ai *Butcher Boys* di Alexander (Fig. 6). Nato nel Regno Unito da genitori nigeriani, che ritornarono a Lagos con lui e i suoi fratelli

⁷⁴ Nel 2004, Enwezor scriveva: «Jane Alexander has been from the very beginning of her career intent on questioning distortions in the conduct of power. [...] In casting grave doubts on the reality nature of the human form, her sculpture not only engages power and torsions of power, it treats the body with skepticism as to undermine all qualities of humanness»: OKWUI ENWEZOR, *The Enigma of the Rainbow Nation: Contemporary South African Art at the Crossroads of History*, in *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, a cura di SOPHIE PERRYER (*Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*), New York, Museum for African Art in association with Spier, Cape Town, 2004, pp. 23–43, qui p. 41. Per una disamina del rapporto tra l'opera di Jane Alexander e le violenze del regime dell'apartheid si veda anche TENLEY BICK, *Horror Histories: Apartheid and the Abject Body in the Work of Jane Alexander*, in "African Arts" 43 (2010), 4, pp. 30–41.

quando aveva tre anni, Shonibare si trasferì nuovamente a Londra all'età di sette anni e successivamente intraprese studi universitari in arte. L'opera consisteva in cento piccoli quadrati di tessuto di cotone olandese stampato a macchina disposti in una griglia ordinata di cinque elementi per venti, organizzati su uno sfondo dalla tonalità livida del sangue appena versato (Fig. 6). Considerando le pressioni esercitate all'epoca sugli artisti neri affinché presentassero segni autentici della loro etnia⁷⁵, a prescindere dall'educazione occidentale, l'uso del tessuto da parte di Shonibare rappresentava il primo di una serie di insidiosi tropi che manipolava il codice identitario. Il fatto che la stoffa fosse stata acquistata al Brixton Market di Londra, ma storicamente introdotta nell'Africa occidentale sin dal XIX secolo da commercianti olandesi che cercavano di imitare il batik indonesiano, era un'azzeccata metafora dell'intreccio di relazioni tra Africa ed Europa e di come i due continenti si erano inventati e influenzati a vicenda, in modi poco evidenti o profondamente sepolti. Attraverso questa elaborata storia della circolazione spaziale del tessuto, Shonibare sfidò l'idea delle sue origini e, quindi, della sua autenticità africana. Come notò Okwui Enwezor: «The textile is neither Dutch nor African, therefore the itinerary of ideas it circulates are never quite stable in their authority or meaning⁷⁶».



Fig. 6 Yinka Shonibare, *100 Years*, 2000 - Emulsione, acrilico su tessuto di cotone stampato a cera olandese, parete dipinta

⁷⁵ «When I was at art school [...] one of my tutors at Goldsmiths said to me, “You’re African. Why aren’t you producing authentic African art?” and I thought, well, what does that actually mean? What’s authentic? So, really, my work evolved out of asking those questions, and the issue of how people perceive you through various stereotypes. Then I discovered the batik fabrics in Brixton Market, and I learned that they had this very interesting origin: even though they’re seen as African fabrics in Africa, they’re actually Indonesian fabrics that were originally produced by the Dutch for the Indonesian market, but because industrially produced fabrics weren’t popular in Indonesia they were introduced to West African market. I like the global trajectory of the fabric, and the way that we perceive it as being essentially African but it’s not»: ANDREW M. GOLDSTEIN, *Yinka Shonibare MBE on Art, Africa, and Why He’s So Fond of the Queen*, (20 dicembre 2014) [http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/yinka-shonibare-interview], consultato il 27/6/2023.

⁷⁶ OKWUI ENWEZOR, *Tricking the Mind: The Work of Yinka Shonibare*, in *Yinka Shonibare: dressing down*, Birmingham, Ikon Gallery, 1999, pp. 8–18, qui p. 10.

Sempre nel 2002, Enwezor diresse l'undicesima edizione della documenta di Kassel, l'evento che si dice abbia ridisegnato definitivamente il mondo dell'arte, e smantellato il persistente eurocentrismo nonché la visione esoticizzata del modernismo non occidentale. "Documenta 11" è ampiamente considerata una delle mostre più importanti degli ultimi decenni, riconosciuta per il suo programma postcoloniale, la sua sensibilità nei confronti dell'arte contemporanea nel cosiddetto Sud globale e la sua sperimentazione di modalità curatoriali collettive⁷⁷.

A soli 39 anni e primo direttore di colore non europeo a ottenere l'incarico, Okwui Enwezor offrì un approccio decentrato e ampliato della mega-mostra, collocandola saldamente nell'arena della politica culturale globale. Proseguendo un processo iniziato con la "documenta X" della curatrice francese Catherine David nel 1997⁷⁸, "Documenta 11" rappresentò un cambiamento definitivo nel collocare la produzione artistica oltre i limiti convenzionali della disciplina delle Belle Arti e all'interno di un contesto sociale e politico multidisciplinare, come analizzato nel capitolo terzo della presente ricerca.

Negli anni successivi, Enwezor diresse una serie di importanti altre mostre, tra cui la seconda Biennale di Siviglia dal 26 ottobre 2006 al 15 gennaio 2007⁷⁹, la settima Biennale di Gwangju dal 5 settembre 2008 al 9 novembre 2008⁸⁰ e la Triennale di Parigi dal 20 aprile al 26 agosto

⁷⁷ Cfr. GREEN, GARDNER, *Biennials, triennials, and Documenta...*cit., p. 183.

⁷⁸ In particolare, si fa riferimento a *100 Days/100 Guests*, un programma interdisciplinare di conferenze che pose l'accento su alcune forti alterità della cultura contemporanea, in particolare del mondo arabo, musulmano e africano. Si legge sul catalogo: «A number of the invited guests are from non-Western cultural complexes, from countries whose cultural production has traditionally evolved to a great extent outside the visual arts. These cultures will be represented at the Documenta by the works of writers, scholars, and filmmakers whose presence may provoke questions about Eurocentric patterns of reception»: PAUL SZTULMAN, CATHERINE DAVID, a cura di DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM GGMBH, *Documenta X: short guide/Kurzführer*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 1997, qui p. 258. Okwui Enwezor ha partecipato in qualità di Guest al programma *100 Days/100 Guests* del quale, nel Corso di un'intervista, dirà: «I give immense credit for convening the *100 Days/100 Guests* because it says that art exhibitions can happen alongside very critical thinking patterns, without this critical thinking becoming subsidiary to the art exhibitions»: *Okwui Enwezor - Interview, 1997*, (30 luglio 1997) [<https://universes.art/en/magazine/articles/1997/okwui-enwezor>], consultato il 30/6/2023.

⁷⁹ «How might art take measure of the multiple mutinies and upheavals that currently beset global society? [...] How might art become integral rather than peripheral to the widespread challenge that affects not only the production of art but its reception as well, particularly in light of the deleterious effects of reactionary, conservative and fundamentalist politics on all world social formations today?»: OKWUI ENWEZOR, *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society: 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*, Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, 2006, p. 13. È con queste domande pesanti e pressanti che il curatore inizia il suo saggio nel catalogo che introduce la seconda Biennale di Siviglia, intitolata "The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society". "The Unhomely" è la traduzione letterale di *das Unheimliche* di Freud, solitamente reso come *il perturbante*, ma in questo caso il termine è stato proiettato nel campo della geopolitica come mezzo per riflettere sulle tensioni spesso violente che accompagnano la globalizzazione - in particolare, il crescente divario tra gli interessi economici e politici delle multinazionali e le moltitudini prive di diritti. Questa situazione è esacerbata, sostiene Enwezor, da una governance basata sempre più sulla segretezza e sul privilegio esecutivo, nonché dall'indebolimento di tradizioni liberali come i diritti civili, la libertà individuale e lo Stato sociale.

⁸⁰ La Biennale di Gwangju, denominata "Annual Report: A Year in Exhibition", non sviluppò un tema specifico, in quanto, secondo Enwezor, molte biennali apparivano arbitrarie, o quasi appropriazioni ciniche di idee già in circolazione. L'obiettivo più ampio fu quello di esplorare la nozione di mostra come medium, ovvero il ruolo che

2012, intitolata “Intense Proximité”. Con questa triennale, monumentalmente ambiziosa, cercò di rispondere alle complesse esigenze culturali, alle multiformi tensioni etniche e agli artificiosi dilemmi post-nazionali francesi, facendo leva sul ricco patrimonio antropologico e sul senso di superiorità della cultura francese, mantenuta attraverso il colonialismo e la missione civilizzatrice della Francia⁸¹. Sfruttando la ricca storia etnografica della Francia, la mostra presentò, nelle gallerie di un Palais de Tokyo, allora recentemente rinnovato e ampliato, opere come il film muto *Voyage au Congo* (1928) di André Gide e Marc Allégret e i disegni sul campo di Claude Lévi-Strauss della fine degli anni Trenta. Tuttavia, intervallate da opere contemporanee come l'agghiacciante rielaborazione di Carrie Mae Weems di fotografie d'archivio che descrivevano la traiettoria della schiavitù nel mondo occidentale - *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995-96) - queste immagini storiche e antropologiche diventavano oggetti profondamente complessi, ambigui e questionabili (Fig. 7).



Fig. 7 Carrie Mae Weems, *From Here I Saw What Happened and I Cried*, 1995-1996 – Stampa cromogenica e vetro sabbato

“Intense Proximité” pose ai visitatori la seguente domanda: cosa succede quando la distanza tra il colonizzatore e il soggetto coloniale o, in termini più ampi, tra vicino e lontano, visibile e invisibile, crolla, o quando non ci sono più popoli esotici da scoprire e luoghi lontani da esplorare?

la mostra svolge nella mediazione delle opere d'arte a un pubblico generico, e la specificità di tali mostre come pratica culturale. Cfr. *Tim Griffin talks with curator Okwui Enwezor about the 7th Gwangju Biennale* [<https://www.artforum.com/print/200807/tim-griffin-talks-with-curator-okwui-enwezor-about-the-7th-gwangju-biennale-20932>], consultato il 30/6/2023.

⁸¹ Cfr. MICHÈLE LAMONT, *The Dignity of Working Men: Morality and the Boundaries of Race, Class, and Immigration*, Harvard University Press, 2009, p. 185.

Si verificò ciò che Enwezor aveva identificato come *prossimità intensa*, definendola «as the degree of nearness in which cultural, social, and historical identities and experiences share and co-exist within the same space, while exposing the fault lines of cultural antagonism⁸²».

Okwui Enwezor continuò a curare mostre collettive innovative per tutto il corso della sua carriera, come “Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life”⁸³, la 56^a Biennale di Venezia del 2015, oggetto di discussione e analisi nel capitolo quarto del presente lavoro, e “Postwar: Art between the Atlantic and the Pacific 1945-65”, l'anno successivo alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera⁸⁴.

Tutte queste mostre hanno avuto un forte impatto, globale e rivoluzionario, ma la sua visione progressista per un mondo dell'arte decolonizzato e non eurocentrico si manifestò anche nelle due ultime retrospettive, dedicate a Frank Bowling, “Mappa Mundi” nel 2017 ed El Anatsui, “Triumphant Scale” nel 2019, entrambe allestite alla Haus der Kunst, di cui Enwezor fu direttore artistico dal 2011 al 2018⁸⁵.

⁸² OKWUI ENWEZOR (a cura di), *Intense proximity: an anthology of the near and the far*, Paris, Centre national des arts plastiques Tour Atlantique : Artlys, 2012, p. 21.

⁸³ “Rise and Fall of Apartheid: Photography and the Bureaucracy of Everyday Life” venne inaugurata all’International Center of Photography, New York (14 settembre 2012-6 gennaio 2013) e viaggiò alla Haus der Kunst di Monaco (15 febbraio-26 maggio 2013), al PAC di Milano (8 luglio-15 settembre 2013) e al Museum Africa di Johannesburg (13 febbraio 2014-30 aprile 2015). La mostra fotografica indagava l'eredità del regime dell'apartheid e il modo in cui era penetrato anche negli aspetti più banali dell'esistenza sociale in Sudafrica, dagli alloggi, ai servizi pubblici, ai trasporti, all'istruzione, al turismo, alla religione e alle imprese. Con quasi 500 fotografie, film, libri, riviste, giornali e documenti d'archivio, copri oltre 50 anni di potente produzione fotografica e visiva, parte della documentazione storica del Sudafrica. Diverse strategie fotografiche, dal dossier al reportage, dal documentario sociale al video, furono adottate da fotografi e artisti per esplorare gli effetti e i postumi dell'eredità politica, sociale, economica e culturale dell'apartheid. La mostra allestita al PAC di Milano è consultabile all’indirizzo internet *RISE AND FALL OF APARTHEID | PAC* [<https://www.pacmilano.it/exhibitions/rise-and-fall-of-apartheid-3/>], consultato il 15/7/2023.

⁸⁴ “Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965”, allestita dal 14 ottobre 2016 al 26 marzo 2017 e curata da Okwui Enwezor e Ulrich Wilmes. La mostra è consultabile all’indirizzo internet *Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965*, (14 ottobre 2016) [<https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965>], consultato il 15/7/2023. Scriveva Okwui Enwezor nel saggio introduttivo del catalogo: «Covering the years 1945 to 1965, the exhibition proposes, through exhaustive research and case studies organized across regions, to explore the global view of contemporary art in the wake of the radical geopolitical transformation and realignment after the defeats of Japan and Germany. It is thus positioned not only as a reflection on the defeat of the aggressive regimes located on the shores of two oceans—the Pacific and the Atlantic—but also as a tracing of the spaces of art across the sweeping lines of those two oceans on five continents. By mapping these oceanic lines and their continental contours, Postwar straddles nations, political structures, economic systems, institutional frameworks, and ideological positions. More important, it engages with the vividness of the artistic systems and cultural networks of the period»: OKWUI ENWEZOR, KATY SIEGEL, ULRICH WILMES, HAUS DER KUNST MÜNCHEN (a cura di), *Postwar: art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, Munich ; New York, Haus der Kunst : Prestel, 2016, p. 21.

⁸⁵ Okwui Enwezor diede le dimissioni dalla carica di direttore artistico della Haus der Kunst di Monaco lunedì 4 giugno 2018 e il museo si limitò a dichiarare che le dimissioni erano dovute a motivi di salute, senza fornire ulteriori dettagli. Jason Farago del New York Times accennò a una difficile situazione finanziaria derivante da errori di gestione del passato e scrisse che, nel 2017, Haus der Kunst aveva nominato un amministratore delegato da affiancare a Enwezor per la guida del museo: JASON FARAGO, *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art Is Leaving His Post*, in "The New York Times", 4 giugno 2018. In un'intervista pubblicata su Spiegel Online il 17 agosto 2018, Enwezor riportava di avere avuto l'impressione di non essere più desiderato, aggiungendo che, come direttore di un'istituzione, necessitava non solo di sostegno finanziario ma anche morale.

Egli dedicò gli ultimi anni della sua carriera a celebrare questi due artisti, il primo originario della Guyana e il secondo del Ghana, in maniera analoga all'omaggio reso a tanti artisti bianchi europei e americani del presente e del passato nelle grandi mostre delle maggiori istituzioni museali.

La mostra di El Anatsui, "Triumphant Scale" - una delle più grandi mai dedicate in Europa a un artista nero africano - venne inaugurata dopo le dimissioni di Enwezor dall'istituzione e pochi giorni prima del suo trapasso, ed è l'ultima testimonianza della sua incessante missione volta a deviare l'arte contemporanea dalle logiche di rappresentazione europee e nordamericane, nonché della sua dedizione alla promozione di artisti e intellettuali provenienti dall'Africa e da altri Paesi del Sud Globale⁸⁶.

Per questa mostra, Enwezor e il suo co-curatore, Chika Okeke-Agulu, riunirono sculture in legno e opere in ceramica, nonché disegni, stampe e quaderni di schizzi creati dagli anni Settanta agli anni Novanta, oltre a sedici sculture a parete realizzate con materiali di recupero (tappi di bottiglia e sigilli di carta stagnola provenienti da bottiglie di liquore) uniti da fili di rame. L'uso di materiali africani riciclati mise in evidenza che, in alcuni luoghi del mondo, le persone erano costrette a riutilizzare i materiali per necessità, piuttosto che per scelta e, al di là della loro bellezza, i magnifici arazzi a parete portarono a riflettere sull'eredità della schiavitù e del colonialismo. Dichiarò El Anatsui:

Affermava inoltre che la Haus der Kunst stava costruendo un'immagine del suo fallimento, anche attraverso la cancellazione di una mostra programmata da tempo per onorare la performance artist Joan Jonas. Concludeva asserendo che, pur non sentendosi una vittima, riteneva abbastanza plausibile che le sue origini e il suo aspetto fossero stati elementi che avevano supportato il pregiudizio nei suoi confronti. Si meravigliava inoltre del fatto che il nuovo direttore avrebbe dovuto parlare tedesco, mentre a lui si rimproverava di non padroneggiare la lingua tedesca. Disse che pretendevano che parlasse la lingua pur non preoccupandosi nemmeno di pronunciare correttamente il suo nome. Cfr. ULRIKE KNÖFEL, *Okwui Enwezor über seinen schmähhlichen Abschied aus München*, in "Der Spiegel", 17 agosto 2018.

⁸⁶ Si può affermare che l'obiettivo e la missione di Okwui Enwezor verso la promozione di artisti delle cosiddette periferie del mondo, in particolare dei due artisti protagonisti delle ultime mostre da lui curate, è stato pienamente raggiunto. Nel 2015 El Anatsui ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera alla Biennale d'Arte Contemporanea di Venezia, curata dallo stesso Enwezor, mentre nel 2017 è stato insignito del Praemium Imperiale, considerato il Nobel nell'ambito artistico. È inoltre il prossimo autore della prestigiosa Commissione Hyundai per la Turbine Hall della Tate Modern di Londra, per la quale realizzerà una installazione site-specific, in mostra dal 10 ottobre 2023 all'aprile 2024. Istituita ufficialmente nel 2002, e dal 2015 organizzata in partnership con la multinazionale coreana, la commissione per la Turbine Hall rappresenta uno dei riconoscimenti più significativi nel panorama dell'arte contemporanea, un apice nella carriera di un artista. TATE, *El Anatsui to be next Hyundai Commission artist for Tate Modern's Turbine Hall – Press Release* [<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/el-anatsui-to-be-next-hyundai-commission-artist-for-tate-moderns-turbine-hall>], consultato il 17/7/2023. L'artista di origini guyanesi Frank Bowling è stato protagonista di una retrospettiva al MFA Museum of Fine Arts di Boston dal 22 ottobre 2022 al 9 aprile 2023. Intitolata *Frank Bowling's Americas* è stata la prima mostra dedicata agli anni di transizione che l'artista ha trascorso negli Stati Uniti e la prima grande rassegna del suo lavoro da parte di un'istituzione americana in più di quattro decenni. La mostra è consultabile all'indirizzo internet *Frank Bowling's Americas* [<https://www.mfa.org/exhibition/frank-bowlings-americas>], consultato il 17/7/2023.

I saw the bottle caps as relating to the history of Africa in the sense that when the earliest group of Europeans came to trade, they brought along rum originally from the West Indies that then went to Europe and finally to Africa as three legs of the triangular trip. The drink caps that I use are not made in Europe; they are all made in Nigeria, but they symbolize bringing together the histories of these two continents⁸⁷.

In “Triumphant Scale”, l'inclusione di materiale d'archivio fu pensata per offrire una visione più articolata e complessa del processo creativo dell'artista rispetto a quello che si può vedere contemplando solo le opere chiave. In un video tour della medesima installazione al Kunstmuseum di Berna in Svizzera (dove la mostra ha poi viaggiato), la curatrice Kathleen Buhler spiegava come la mostra avesse spostato la prospettiva del lavoro di El Anatsui dal concentrarsi troppo sull'antropologia per «really bring forward what he achieved as an artist in contemporary art and being on the same level like here in European Western countries⁸⁸». Per Jason Farago, del New York Times, si trattava quasi certamente della più grande presentazione personale di un artista dell'Africa nera in Europa e *triumphant* era la parola giusta per celebrare questa mostra⁸⁹. Sebbene ciò possa essere abbastanza ovvio, queste dichiarazioni dimostrano che il mondo dell'arte mainstream aveva finalmente preso atto del livello, della qualità e dell'importanza della produzione artistica extra europea e americana.

L'elenco dei traguardi e dei primati raggiunti da Enwezor è piuttosto lungo e, alla lista delle mostre curate, brevemente qui descritte, si aggiunge che è stato il primo curatore non europeo di documenta e il primo direttore di origine africana della Biennale di Venezia, nonché una delle due sole persone ad aver curato entrambe le prestigiose esposizioni⁹⁰.

Pioniere nel portare l'arte del Sud globale nel circuito internazionale Okwui è stato probabilmente uno dei più influenti curatori contemporanei, che per oltre due decenni ha sfidato lo status quo del mondo dell'arte eurocentrica presentando nuove prospettive sulla scia del pensiero postcoloniale e spingendo al contempo il limite di ciò che dovrebbe essere accettato come canone⁹¹.

⁸⁷ ARTNEWS, *The New Razzle-Dazzle: El Anatsui on His 'Gem'-Encrusted Tapestries, in 2008*, (28 agosto 2015) [<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/the-new-razzle-dazzle-el-anatsui-on-his-gem-encrusted-tapestries-in-2008-4841/>], consultato il 3/7/2023.

⁸⁸ *El Anatsui: Triumphant Scale. Retrospective at Kunstmuseum Bern*, (7 giugno 2020) [<https://www.youtube.com/watch?v=jjZ3xK2UmXw>], consultato il 3/7/2023.

⁸⁹ Cfr. JASON FARAGO, *El Anatsui's Monumental New Show Is an Act of Justice*, in "The New York Times", 28 marzo 2019.

⁹⁰ Harald Szeemann è l'altro curatore ad aver diretto sia documenta 5 nel 1972 che la Biennale di Venezia nel 1999 e nel 2001.

⁹¹ Nel corso di un'intervista rilasciata a Paul O'Neill, Enwezor affermava di essere sempre stato impermeabile al canone, da lui ritenuto un concetto circoscritto e limitante per la pratica artistica. Proseguiva dicendo che la sua scelta curatoriale cadeva all'interno della cultura, e l'unico riferimento al canone serviva a scardinare quegli aspetti

Okwui Enwezor è morto il 15 marzo del 2019 e la sua perdita è ancora un lutto nel mondo dell'arte. Di lui scriveva Adrian Piper⁹²:

... he simply saw what needed to be done and did it: noticed that there was no venue for calling attention to the work of postcolonial African artists, and so started an art magazine that did; noticed that so-called international exhibitions were actually self-aggrandizing vanity projects for Europeans and their self-styled “white” American protégés, and so curated one game-changing, seriously international exhibition after another, each one pioneering new curatorial modes of presentation, in addition to supplying new and much-needed contributions to the common cause of aesthetic innovation from previously unexplored regions of the world, including African America⁹³.

Nel 2021, la Marian Goodman Gallery, l'Independent Curators International (ICI) e l'artista Steve McQueen hanno unito le forze per realizzare un'iniziativa finalizzata a creare opportunità di formazione e ricerca per curatori emergenti neri, indigeni e di colore (BIPOC), comprese due borse di ricerca curatoriale all'anno⁹⁴. Nello stesso periodo, il New Museum di New York ha inaugurato una delle ultime mostre ideate da Enwezor, “Grief and Grievance: Art and Mourning in America”, una mostra che ha esplorato le esperienze individuali infinitesimali e le più ampie realtà condivise della Blackness⁹⁵. Sempre nel 2021, Nka ha dedicato un numero

metodologici che erano diventati così radicati nella pratica curatoriale. In conclusione affermava: «To curate within culture is to take a space of culture in the present as an open place of working and that means that you have a greater mobility in terms of bringing in procedures of making art that may not yet have place in their broader context of contemporary art». Non si trattava, per Enwezor, di rinunciare al canone, ma di avere un approccio per ridefinire il concetto di canone e fare un lavoro che, nel contesto culturale più ampio, potesse avere la possibilità di aprire un altro tipo di dialogo. Cfr. PAUL O'NEILL, ANDREASEN SØREN (a cura di), *Curating subjects*, London, Open Editions, 2007, p. 121.

⁹² Dopo aver cancellato la mostra su Joan Jonas proveniente dalla Tate di Londra, la Haus der Kunst ha annullato anche l'allestimento della retrospettiva su Adrian Piper programmata da Enwezor, a causa di una difficile situazione finanziaria derivante da errori di gestione del passato. L'istituzione ha successivamente annunciato che avrebbe presentato al suo posto una grande mostra dell'artista tedesco Markus Lüpertz.

⁹³ ADRIAN PIPER, *Okwui Enwezor* [<https://www.artforum.com/print/201906/okwui-enwezor-79930>], consultato il 5/7/2023.

⁹⁴ 141 curatori hanno risposto all'invito iniziale a candidarsi per le borse di ricerca curatoriale aperte ai curatori BIPOC (Black, Indigenous and People of Color) con sede negli Stati Uniti e ai curatori di origine africana con sede in tutto il mondo. Le domande sono pervenute da 19 Stati americani, Washington DC e Porto Rico, e da 26 Paesi, di cui 14 in Africa. Visto l'alto numero di domande e la qualità dei candidati, sono state messe a disposizione altre due borse di studio su richiesta di Steve McQueen e con il suo sostegno. *Inaugural Curatorial Research Fellows in Honor of Okwui Enwezor Are Announced*, (15 giugno 2021) [<https://contemporaryand.com/fr/magazines/inaugural-curatorial-research-fellows-in-honor-of-okwui-enwezor-are-announced/>], consultato il 7/7/2023.

⁹⁵ Realizzata dal 17 febbraio al 6 giugno 2021 da Naomi Beckwith, Glenn Ligon, Massimiliano Gioni e Mark Nash, la mostra ha presentato trentasette artisti che hanno affrontato il concetto di lutto, commemorazione e perdita come risposta diretta all'emergenza nazionale della violenza razzista vissuta dalle comunità nere in tutta l'America. Da quando aveva iniziato a lavorare al progetto, Enwezor aveva espresso il desiderio di aprire la mostra in prossimità delle elezioni presidenziali americane, come risposta potente a una crisi della democrazia americana e come chiaro atto d'accusa contro la politica razzista di Donald Trump. The Guardian scrive: « At a time when black Americans are twice as likely to die of Covid-19 as their white counterparts while a reckoning continues over ongoing police brutality, a new group exhibition is opening to tell the story of black grief in America, from

speciale a Enwezor dal titolo “The Art of Curating” e dal 7 febbraio all’11 giugno 2023, sotto l’egida della sceicca Hoor Al Qasimi, la Biennale di Sharjah negli Emirati Arabi Uniti ha presentato un’edizione, curata sulla base del tema proposto da Enwezor, intitolata “Thinking Historically in the Present”⁹⁶.

the 1960s to present day»: NADJA SAYEJ, *Grief and grievance: how artists respond to racial violence in America*, in "The Guardian", 4 febbraio 2021.

⁹⁶ Giunta alla sua 15^a edizione, la Biennale di Sharjah è ampiamente considerata come uno degli eventi artistici più rispettati dell’Asia occidentale. Con oltre 150 artisti e collettivi, l’edizione del 2023 - ideata da Okwui Enwezor e curata dalla direttrice della Sharjah Art Foundation, Hoor al Qasimi, riflette sui 30 anni di storia della Biennale. In un’intervista del 3 marzo 2023, al Qasimi dichiarava: «In 2019, shortly before he died, Okwui asked me to visit him in hospital to discuss his legacy. I needed him to tell me how to go on with the exhibition, but how do you ask somebody that when they don’t have long left to live? He replied simply: “You do it.” After organizing a working group of people who were close to him, I realized that he meant: ‘You do it in your own way,’ rather than, ‘You do my exhibition.’ It wasn’t my place to second guess what he would have done. I read all our letters, messages, and email exchanges, and I understood that the exhibition had to be about looking historically at the 30 years of Sharjah Biennial, about being connected and rooted, rather than just taking ideas from ‘the outside’. Okwui said that it was an important moment for the Sharjah Biennial since what had started as a grassroots programme had become an institution»: RÓISÍN TAPPONI, HOOR AL QASIMI, *Hoor al Qasimi on Decentralizing this Year’s Sharjah Biennial*, (3 marzo 2023) [<https://www.frieze.com/article/hoor-al-qasimi-decentralizing-years-sharjah-biennial>], consultato il 9/7/2023. La 15^o Biennale di Sharjah è consultabile all’indirizzo internet *Sharjah Art Foundation* [<https://sharjahart.org/biennial-15>], consultato il 17/7/2023.

2. LE BIENNALI DELLA RAINBOW NATION

Martedì 10 maggio 1994, il presidente Nelson Mandela si rivolse ai sudafricani in occasione del suo insediamento dopo la fine dei disastrosi decenni di apartheid e dei molti crimini ad esso associati con le seguenti parole:

That spiritual and physical oneness we all share with this common homeland explains the depth of the pain we all carried in our hearts as we saw our country tear itself apart in a terrible conflict, and as we saw it spurned, outlawed and isolated by the peoples of the world, precisely because it has become the universal base of the pernicious ideology and practice of racism and racial oppression⁹⁷.

Il suo potente discorso condensava i patimenti e le sofferenze dei decenni precedenti determinati dalle ingiustizie, dall'oppressione e dal trauma inflitti dall'apartheid, con il conseguente isolamento del Sudafrica dal resto del mondo. Ma esprimeva anche il desiderio di trasformazione e rinnovamento civico per la sua nazione: «We pledge ourselves to liberate all our people from the continuing bondage of poverty, deprivation, suffering, gender and other discrimination⁹⁸».

La società sudafricana aveva bisogno di trasformazione e rinnovamento e il Governo di Unità Nazionale (GNU) si stava preparando a indicare una direzione a questo processo attraverso un nuovo quadro di governance. Questo nuovo approccio doveva essere un esempio brillante per la riorganizzazione della società e il cambiamento una condizione essenziale per andare avanti, dopo secoli di oppressione e decenni di apartheid formale. Il programma politico alla base della rigenerazione per trasformare la società sudafricana era il Reconstruction and Development Programme (RDP) e il quadro di riferimento per tale rinnovamento il Libro Bianco sul RDP stesso, un programma operativo per la ristrutturazione di molti aspetti della società e dell'economia del paese, con una specifica sezione dedicata al campo delle arti e allo sviluppo di politiche artistiche⁹⁹.

Il capitolo 1, sezione 4.6 del Libro Bianco, in riferimento all'arte e alla cultura, osservava:

The cultural diversity of our people is a major national asset. The RDP will support an arts and culture programme which will provide access to all and draw on the capacities of young and old in all

⁹⁷ *President Nelson Mandela: 1994 Presidential Inauguration | South African Government* [<https://www.gov.za/statement-president-african-national-congress-nelson-mandela-his-inauguration-president-democratic>], consultato il 22/7/2023.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Cfr. *White Paper on Reconstruction and Development*, Cape Town, South Africa, Parliament of the Republic of South Africa, 23 novembre 1994.

communities to give creative expression to the diversity of our heritage and the promise of the future. [...] the cultural activities of the youth, especially of those who have suffered so severely, will be given special attention. Youth, especially young women, will be enabled to play a full role in reconstruction and development¹⁰⁰.

Il 4 giugno 1996, il Dipartimento delle Arti, della Cultura, della Scienza e della Tecnologia di Pretoria presentò la bozza del “White Paper on Arts, Culture and Heritage”, che definiva la politica governativa ed enunciava le modalità di finanziamento e i quadri istituzionali per la creazione, la promozione e la tutela delle arti, della cultura e del patrimonio sudafricani¹⁰¹. Nello stesso anno, l’11 ottobre 1996, la Costituzione provvisoria del Paese fu sostituita da una Costituzione definitiva redatta da un’Assemblea Costituente ed entrò in vigore il 4 febbraio 1997¹⁰².

In questo contesto di cambiamento e transizione, caratterizzato dall’emanazione di molteplici documenti politici e amministrativi per la riorganizzazione della società sudafricana, ebbero luogo la prima e l’ultima Biennale di Johannesburg. Con l’obiettivo di ripristinare lo scambio e il dialogo artistico dopo i boicottaggi culturali degli anni dell’isolamento, la prima Biennale di Johannesburg, intitolata “Africus”, svoltasi dal 28 febbraio al 30 aprile 1995, segnò la fine di oltre trent’anni di quarantena culturale e il debutto della scena artistica sudafricana presso un

¹⁰⁰ Ivi, p. 9. Nello stesso anno, il Ministro delle Arti, della Cultura, della Scienza e della Tecnologia nominò un Gruppo di Lavoro per le Arti e la Cultura (ACTAG – Arts and Culture Task Group) per sviluppare nuove politiche artistiche e culturali per il Paese alla luce dell’RDP. Il gruppo condusse una ispezione valutativa della situazione esistente nel settore artistico, nel tentativo di valutare la portata dell’eredità dell’apartheid che il governo avrebbe dovuto affrontare attraverso la politica. In relazione alle arti visive, il gruppo riscontrò « an inequitable distribution of resources for the production and appreciation of the visual arts. Most, if not all of these, are located in historically white urban areas. No public or private galleries, art institutions, or even art schools, are to be found in traditionally black or "coloured" residential areas»: ANDRIES W. OLIPHANT, *Report of the Arts and Culture Task Group presented to the Minister of Arts, Culture, Science and Technology*, Pretoria, Arts and Culture Task Group, giugno 1995, p. 156.

¹⁰¹ Il capitolo 1, alle sezioni 7 e 8 del *White Paper on Arts, Culture and Heritage* precisava che il Ministero aveva preso in considerazione il rapporto ACTAG e successivamente condotto ulteriori indagini, tra cui la determinazione dei costi basati sulle attività, per definire la fattibilità delle varie opzioni politiche proposte. La bozza del White Paper fu dunque una combinazione delle proposte dell’ACTAG, delle indagini del Ministero, dei contributi dei redattori della bozza stessa e delle opinioni del Ministero basate sulle possibilità e sui vincoli che il Governo doveva affrontare. Cfr. DEPARTMENT OF ARTS, CULTURE, SCIENCE AND TECHNOLOGY, *All our Legacies, our Common Future. White Paper on Arts, Culture and Heritage*, Pretoria, Department of Arts, Culture, Science and Technology, 1996, p. 5. Alla sezione 11 si puntualizzava inoltre che: «This draft White Paper deals with one of the most emotive matters to face the new government. Cultural expression and identity stand alongside language rights and access to land as some of the most pressing issues of our times. Unsurprisingly, the dominant themes which characterize these fields have commonality with themes elsewhere: governance, access and finance are the major challenges, and it is these which we must tackle head on. Despite the relatively small budgets associated with promotion of the arts, culture and heritage, changes in allocation are perceived by some as a threat to identity, whilst for others change is too slow. This draft White Paper seeks to bring clarity to these and other issues facing the arts, culture and heritage. It seeks to recognise, preserve, and to build»

¹⁰² *Certification of the Amended Text of the Constitution of The Republic Of South Africa, 1996 (CCT37/96) [1996] ZACC 24; 1997 (1) BCLR 1; 1997 (2) SA 97 (4 December 1996) [http://www.saflii.org/za/cases/ZACC/1996/24.html]*, consultato il 24/7/2023.

pubblico internazionale, in coincidenza con il primo anniversario democratico del Paese. La seconda Biennale, il cui impianto è comprensibile solo se collegato alla prima e intitolata “Trade Routes: History + Geography”, aprì le porte il 10 ottobre 1997 sotto la curatela di Okwui Enwezor: si trattava della prima grande Biennale che avrebbe diretto nel corso di una straordinaria carriera di sperimentazione curatoriale.

2.1 AFRICUS JOHANNESBURG BIENNALE 1995. BUTISI TART?

La prima e la seconda Biennale non possono essere pienamente comprese al di fuori degli sviluppi generali delle strutture di governo locale di Johannesburg. Nel 1995, quando si svolse “Africanus”, la prima Biennale, Johannesburg iniziava timidamente a confrontarsi con le sfide di trasformazione della città dopo le elezioni democratiche del 1994. Tuttavia, le elezioni del governo locale non avevano ancora avuto luogo, il che significava che Johannesburg doveva rispondere alle aspettative di miglioramento dei risultati suscitate dal cambio di governo mantenendo intatta la maggior parte delle strutture dell’autorità locale dell’apartheid. Questa situazione contraddittoria avrebbe plasmato il progetto della prima Biennale sudafricana, in modi molto profondi.

Il progetto della Biennale era stato concepito dal vecchio Consiglio comunale come un mezzo per capitalizzare lo sviluppo del quartiere di Newtown come distretto culturale, che sarebbe stato funzionale per attirare i turisti stranieri e, nel frattempo, trarre il massimo vantaggio dall'imminente collasso del boicottaggio culturale¹⁰³.

Tuttavia, questa decisione non fu guidata solo da considerazioni culturali; a questo punto, il Consiglio comunale aveva già intrapreso un processo di ristrutturazione neoliberale per trasformare Johannesburg in una città di livello mondiale, con l’obiettivo di aumentare la sua competitività globale¹⁰⁴. In questo contesto di transizione politica si inserì dunque la prima Biennale di Johannesburg, che, secondo l’artista e scrittrice Ruth Rosengarten, divenne essa stessa un microcosmo in cui fazioni in lotta tra loro, di colore politico diverso, misero in mostra le loro opinioni¹⁰⁵.

¹⁰³ Le autorità cittadine avevano tentato di cancellare la percezione negativa di città razziale e ghettizzata, a partire dal 1989, rivendicando ironicamente il titolo di città più integrata del Sudafrica. Si cercò di rendere la città invitante, accogliente e attrattiva, non attraverso investimenti in infrastrutture sociali o di servizio, ma ponendo l'accento sull'importanza della cultura e del design urbano. Le due aree di riqualificazione di particolare rilievo furono, nei primi anni Novanta, la “Civic Spine” e il progetto di sviluppo di “Newtown”. Il primo progetto aveva l’obiettivo di creare un’area a misura d’uomo ed esteticamente gradevole nel nucleo commerciale centrale della città. Il secondo, con lo sviluppo di un distretto culturale nel centro della città, fu annunciato come in grado di portare attrazioni ricreative e commerciali e progetti di rinnovamento urbano paragonabili al Pier 39 di New York, tra cui l’annuale *Arts Alive Festival* e la Biennale di Johannesburg. Queste iniziative speravano di catturare l’immaginario culturale locale e internazionale e di contraddistinguere l’area di Newtown come parco tematico ricreativo e culturale, emulando gli sviluppi dei waterfront di Baltimora, Boston, San Francisco o Città del Capo. Cfr. CHRISTIAN M. ROGERSON, *Image enhancement and local economic development in Johannesburg*, in “Urban Forum” 7 (1 giugno 1996), 2, pp. 139–158; LINDSAY BREMNER, *Reinventing the Johannesburg inner city*, in “Cities” 17 (2000), pp. 185–193.

¹⁰⁴ Cfr. ANN BERNSTEIN, *Cities and the global economy: new challenges for South Africa*, vol. 3, Johannesburg, South Africa, Centre for Development and Enterprise, 1996, p. 23.

¹⁰⁵ Cfr. RUTH ROSENGARTEN, *Inside Out*, in “Frieze”, 23, 8 giugno 1995, pp. 43–49.

La Biennale di Johannesburg nacque da un'idea di Lorna Ferguson, che per 18 anni aveva diretto la Tatham Art Gallery di Pietermaritzburg e l'aveva trasformata da piccolo museo regionale a importante collezione nazionale. L'idea di organizzare una Biennale sudafricana le sovvenne dopo aver visitato la documenta di Kassel del 1992, come mezzo per riportare il Sud Africa in dialogo con il resto del mondo¹⁰⁶. Il direttore generale del progetto Biennale fu Christopher Till, direttore della cultura per il TMC (Transitional Municipal Council), mentre Bongzi Dhlomo completava il triumvirato come rappresentante dei progetti comunitari, responsabile dell'ampio programma educativo "Outreach and Development". A tal fine, dopo un processo consultivo¹⁰⁷ in seguito criticato perché non sufficientemente democratico¹⁰⁸, furono delineati due temi centrali: "Decolonising our Minds" e "Volatile Alliances". Il primo tema aveva come obiettivo quello di mostrare il colonialismo soprattutto come atteggiamento e, ponendo l'Africa al centro dell'attenzione, mirava ad analizzare le ripercussioni globali del colonialismo sulla rappresentazione. Il secondo incorporava il concetto di frontiere, sia fisiche che mentali, e di come queste potessero essere ampliate attraverso alleanze che non tanto

¹⁰⁶ La prima documenta, ideata dal pittore e professore dell'accademia di Kassel Arnold Bode nel 1955, aveva avuto un successo mondiale inaspettato. La mostra, nata come programma di accompagnamento della *Bundesgartenschau* (Esposizione Federale Tedesca di Orticoltura), presentava lo sviluppo dei principali gruppi artistici dall'inizio del secolo: Fauvismo, Espressionismo, Cubismo, Blauro Reiter, Futurismo, Pittura Metafisica ecc. In totale, furono esposte 570 opere di 148 artisti provenienti da sei Paesi diversi, e il Modernismo prebellico fu deliberatamente esposto in tutte le sue ramificazioni europee. Bode espose le opere nel Museums Fridericianum, oggi ancora edificio principale della documenta, i cui locali provvisori vennero allestiti con materiali all'epoca considerati estremamente moderni (come cartongesso e tende in PVC). "Documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts" (Documenta: Arte del XX secolo) ha ripreso il filo della tradizione delle mostre d'avanguardia tedesche che era stato reciso dalla malefica mostra "Entartete Kunst" (Arte degenerata) organizzata dai nazisti a Monaco nel 1937. Presentando una panoramica dell'arte moderna internazionale che spaziava dagli anni Venti e Trenta fino alle posizioni più attuali, la prima documenta del 1955 volle ristabilire un contatto con le attività della scena artistica internazionale anche attraverso la riabilitazione dell'arte che i nazionalsocialisti avevano condannato. Cfr. *documenta - Retrospective - documenta* [<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta>], consultato il 29/7/2023.

¹⁰⁷ Gli organizzatori avevano inizialmente invitato le personalità e le istituzioni coinvolte nelle arti visive a discutere il progetto proposto. Furono formati diversi comitati, tra cui un Comitato Consultivo Curatoriale della Biennale che comprendeva membri dello staff della Johannesburg Art Gallery e della facoltà di Belle Arti dell'Università del Witwatersrand e il Comitato Consultivo Educativo. Il Comitato Consultivo Curatoriale coordinò le mostre locali, invitando a presentare proposte e assegnando spazi espositivi e fondi a quelle selezionate. Il Comitato Consultivo Educativo collaborò con istituzioni formali e informali per organizzare visite e soddisfare altre esigenze organizzative. Cfr. DAVID KOLOANE, *A Perspective*, in "African Arts" 29 (1996), 1, pp. 50–56, qui p. 50.

¹⁰⁸ A tal proposito scrisse l'artista sudafricana Candice Breitz: «This consultative process, were I to describe it with more particularity, might seem fairly bizarre to all but the South Africans involved. The aforementioned are, by now, familiar with the well-meaning, yet obstructively convoluted mechanisms intended ultimately to generate consensus, by means of the complex configurations of consultation involved. Needless to say, nodes of contention quickly developed around how the consultative committees were selected, how representative they were and how much, if any, power they had to actually influence the decisions which were made by the Biennale staff»: CANDICE BREITZ, *The first Johannesburg Biennale: Work in progress*, in "Third Text" 9 (1 giugno 1995), 31, pp. 89–94, qui p. 89.

dissolvono quanto accolgono le differenze¹⁰⁹. L'agenda prevedeva la necessità di mettere in discussione il rapporto tra interessi eurocentrici e afrocentrici e di affrontare questioni più ampie di emarginazione (razza, genere, religione, diritti fondiari e così via). Per tutti gli organizzatori, la questione principale era come evitare la ricolonizzazione culturale, ovvero una riappropriazione culturale da parte dei poteri egemonici¹¹⁰.

Secondo Ferguson, la scelta dei temi doveva consentire agli artisti stranieri e sudafricani di esplorare le relazioni tra loro e il continente africano e l'arte visiva contemporanea nel suo complesso, e la Biennale di Johannesburg doveva rappresentare il veicolo più efficace per rivolgersi verso l'esterno e invitare artisti e curatori stranieri in Sudafrica, non solo per esibire l'arte locale, ma anche per avviare una rete di relazioni con importanti curatori e critici di altri paesi¹¹¹. Candice Breitz fece eco a questo sentimento, affermando che «The Biennale could not and did not redress the imbalances entrenched in South African society over decades of discrimination. It did encourage the critical scrutiny of these imbalances as they manifest themselves in the domain of art¹¹²». In riferimento ai due temi della mostra, la curatrice, nel corso di un' intervista con Bernd Scherer aveva tuttavia dichiarato che:

The northern curators with whom we negotiated exhibitions insisted on some kind of theoretical structure from us on which to lean and base their thinking — this was very strong and obvious; but these same kinds of questions were not asked by the curators from the developing countries. There was a much more intuitive and more inexperienced response. But the Johannesburg Biennale...¹¹³

Il metodo che Lorna Ferguson adottò per organizzare e realizzare la prima Biennale, declinata nelle due tematiche principali sopracitate fu da lei definito *soft curatorship*¹¹⁴ e descritto come

¹⁰⁹ Cfr. NATASHA BECKER, *Africus Johannesburg Biennale 1995. Butisi Tart?*, in *Globalization and Contemporary Art*, a cura di JONATHAN HARRIS, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011, p. 89.

¹¹⁰ Cfr. ROSENGARTEN, *Inside Out...cit.*, p. 44.

¹¹¹ Cfr. BERND SCHERER, *Johannesburg biennale: Interview with Lorna Ferguson*, in "Third Text" 9 (1 giugno 1995), 31, pp. 83–88, qui p. 83. Nella stessa intervista Lorna Ferguson affermava: «The cultural boycott (a double-edged sword in a sense) certainly was beneficial in some ways because it forced South Africans to assess our multicultural situation as a positive impetus to develop our art, but towards the end South African art was becoming stultified. We had no wider stimulus from Africa and we were largely cut off from developments in the art scene in Europe and America; so it became extremely important to attempt to rejoin the international cultural fraternity.»

¹¹² BREITZ, *The first Johannesburg Biennale...cit.*, p. 94.

¹¹³ SCHERER, *Johannesburg biennale: Interview...cit.*, p. 84.

¹¹⁴ Pare che il termine sia stato usato per la prima volta da Bruce Ferguson durante una conferenza alla Biennale di San Paolo del 1994, in una discussione sui concetti curatoriali alla base della Biennale sudafricana che si sarebbe tenuta di lì a poco. La *curatela rigida* prevede che il curatore scelga gli artisti e le opere da rappresentare, spesso intorno a un unico tema. Questo approccio porta a una mostra concettualmente coerente, ma di natura dittatoriale. Il secondo approccio, quello della *curatela morbida*, prevede che il processo decisionale sia sottoposto a un metodo più democratico, che include il coinvolgimento negoziato degli artisti e dei curatori. Cfr. JANE DUNCAN,

il processo più adatto alla condizione sudafricana del momento. La curatela soft, contraddistinta da negoziazione e processi consultivi tra curatori internazionali e struttura organizzativa, prevedeva anche l'inclusione di uno o più artisti sudafricani da inserire nelle varie proposte curatoriali, oltre ad un programma per giovani curatori in formazione¹¹⁵, volto a colmare lo spazio tra gli organizzatori e la comunità e l'inclusione di contributi di giovani studiosi promettenti.

Nel febbraio 1994 un gruppo di trenta curatori provenienti da vari paesi europei, dagli Stati Uniti, dall'ex Unione Sovietica e dal Giappone fu invitato in Sudafrica, per partecipare ad un forum, convocato dagli organizzatori e composto da esperti locali e altri ospiti, al fine di identificare i problemi e le opportunità inerenti alla pratica artistica locale. Successivamente i curatori, accompagnati dai loro colleghi tirocinanti, viaggiarono per il Paese per incontrare gli artisti e valutare il loro lavoro in vista di un possibile inserimento nelle loro mostre dell'anno successivo. È interessante notare che tra i curatori invitati nessuno era africano¹¹⁶.

Il 28 febbraio 1995, nella città di Johannesburg, "Africus"¹¹⁷ aprì le porte al grande pubblico, con 62 paesi partecipanti, oltre 300 artisti internazionali e 20 mostre sudafricane, un evento che già al momento del suo concepimento aveva generato opposizione, critiche e malumori.

Nation Building and Globalisation in the Visual Arts: A Case Study of Art Projects of the Greater Johannesburg Metropolitan Council (GJMC)., Johannesburg, South Africa, University of the Witwatersrand, 2007, p. 124.

¹¹⁵ «A major component of the Biennale was the curator training program. After an initial training period of six to eight months, where candidates were to be apprenticed to visiting foreign curators who would invite them to their respective countries for four to six weeks of further training. On their return each would assist the curator in coordinating the practical aspects of the exhibition for the Biennale. The twelve trainees who were subsequently appointed were from varied cultural and educational backgrounds. Three were white and the rest were black»: KOLOANE, *A Perspective...cit.*, p. 50.

¹¹⁶ Ivi, p. 51.

¹¹⁷ Tra i momenti salienti della Biennale vi fu la mostra del Padiglione spagnolo "Black Looks White Myths", curata da Octavio Zaya, Danielle Tilkin e Tumelo Mosaka che, in un'ottica di nazionalismo invertito vide la presenza di 19 artisti sudafricani accanto a soli 4 artisti spagnoli, e il Padiglione australiano, curato da Anthony Bond, sulle nozioni di identità e razza, esplorate attraverso il lavoro di quattro artiste, Brenda Croft, Destiny Deacon (entrambe aborigene australiane), Adrian Piper (americana) e Belinda Blignaut (sudafricana). L'opera 8345223 - una serie di manifesti affissi alle fermate degli autobus e nei bagni pubblici di Johannesburg, con una fotografia ritagliata dell'artista in tenuta bondage e il numero di telefono del titolo, collegato a una segreteria telefonica installata nello spazio espositivo del Museum Africa - è diventata un'opera emblematica della Biennale per il confronto con la misoginia e lo sfruttamento dell'identità nelle esposizioni. Altre mostre e padiglioni affrontarono in modo più esplicito la cessazione della quarantena culturale evocando la xenofobia, l'esilio e l'esclusione: Il padiglione danese ospitò William Kentridge e l'espatriata Doris Bloom, che realizzò un disegno site-specific in due parti, *Fire/Gate*, a Newtown e Walkerville (24 km a sud di Johannesburg), che esplorava le tensioni tra urbano e rurale nel lavoro degli immigrati; mentre "Outside Inside", curata da Julia Charlton alla Johannesburg Art Gallery, e "Volatile Colonies", curata da Kendall Geers evocavano le incertezze relative al nazionalismo e all'ibridazione. Al margine della Biennale, "Laager", curata da Wayne Barker, consisteva in quattordici container navali installati per replicare un accampamento di carri trainati da buoi durante il Grande Trek; si trattava di una mostra ironica e apprezzata di giovani artisti emergenti esclusi dalla selezione ufficiale della Biennale - tra cui Minette Varí e Hentie van der Merwe - che metteva in evidenza un radicato difensivismo e campanilismo che sembrava definire la scena artistica locale in quel momento. Cfr. ROSENGARTEN, *Inside Out...cit.*, p. 46.

Secondo Ivor Powell, la Biennale, se confrontata con le raccomandazioni dell'Arts and Culture Task Group – ACTAG, sembrava nata su un altro pianeta. Le sollecitazioni raccolte nel rapporto auspicavano una revisione radicale del settore culturale, a partire dalla raccomandazione che almeno il 50% di tutti i finanziamenti per l'arte e la cultura fosse destinato allo sviluppo delle risorse nelle aree emarginate dall'apartheid. Il rapporto insisteva su un approccio pluralistico e multiculturale e le arti e la cultura avrebbero dovuto essere riconcettualizzate per riflettere la diversità del patrimonio sudafricano. Powell continuava denunciando che meno del cinque per cento delle risorse finanziarie destinate alla Biennale erano state devolute a progetti comunitari e di sviluppo e, delle 20 sedi espositive, solo due erano situate nelle township nere. E proseguiva:

While millions of rands were pumped into the development of the Newtown cultural district, no venues were developed in any of the townships. Nearly half the original budget was spent on bringing groups of foreign curators to this country to choose South African art or artists for their proposed shows. [...] In South Africa, cultural identity is not stable or defined, and neither are perspectives on culture. Such things still need to be explored, confused and distorted as they have been by the history of this country. It is not enough, as the Biennale organisers have done, to throw everything into a melting pot; the question is, whose hand holds the spoon?¹¹⁸

Inoltre, la Direzione della Cultura aveva iniziato a contattare alcuni artisti di spicco (non nominati da Powell) per assicurarsi il loro consenso ancor prima che l'evento fosse annunciato pubblicamente nel 1993, poiché un rifiuto da parte di questa comunità avrebbe potuto influenzare il governo entrante a bloccare la Biennale stessa.

L'artista e gallerista sudafricano David Nthubu Koloane definì la Biennale «a circus which comes to a small town; after it has departed there is only the debris of food wrappers, Coke and liquor bottles, paper cups and the empty space occupied here and there by colourful tents now filled only with memories¹¹⁹» e accusò l'enfasi sulla cultura non africana, definendo la Biennale stessa una sorta di trapianto che non teneva conto della realtà sociopolitica del Paese e il cui baricentro era basato al di fuori del Sudafrica¹²⁰, accusa che venne mossa anche a Enwezor per la seconda Biennale del 1997, come verrà descritto di seguito.

Era anche evidente che l'establishment artistico sudafricano era prevalentemente bianco e che Johannesburg, e la regione del Gauteng in cui si trova, erano favorite rispetto ad altre regioni

¹¹⁸ *Africus Another planet*, (5 maggio 1995) [<https://mg.co.za/article/1995-05-05-africus-another-planet/>], consultato il 31/7/2023.

¹¹⁹ KOLOANE, *A Perspective...cit.*, p. 53.

¹²⁰ *Ibidem*.

del Paese (anche se non completamente escluse). Alla base di tutta l'impresa si nascondeva il sospetto (mascherato, ma indubbiamente presente) che, nonostante la globalizzazione, la periferia, per essere presente, avrebbe dovuto almeno prendere in prestito il suo discorso dal centro, o venire dal centro per essere legittimata¹²¹.

Alcuni partecipanti locali e internazionali protestarono per la scarsa qualità del lavoro della Biennale. Queste lamentele possono essere prese sul serio solo avendo fede in una qualità discernibile e misurabile che possa essere usata come metro di valutazione della cultura. Mentre alcuni abbandonarono i due giorni della conferenza BUA! organizzata dallo staff della Biennale, delusi per non aver trovato lo stesso standard di discorso che avevano incontrato durante i seminari della Whitney Biennial, della Biennale di Venezia o di documenta, altri rimasero ad ascoltare e a partecipare alla complessa negoziazione del significato del discorso culturale nel contesto sudafricano del 1995. Ciò che emerse dalle negoziazioni che ebbero luogo durante i seminari fu la consapevolezza che gli standard universali di qualità, tanto cari a molti eventi internazionali, non solo erano impossibili da trasportare nel contesto sudafricano, ma erano intrinsecamente problematici in quanto imponevano giudizi di valore culturale limitanti. BUT ISI TART? chiedeva un finto segnale stradale realizzato dall'artista del Natal, Chicken-man Mkhize, che la Biennale utilizzò nel suo materiale pubblicitario (Fig. 8)¹²². Coloro che si erano impegnati nelle discussioni che si erano sviluppate durante la Conferenza BUA! con la loro presenza avevano implicitamente confermato che la domanda di Chicken-Man non può avere una risposta facile, e l'eventuale risposta facile potrebbe non avere una rilevanza universale¹²³.

¹²¹ Cfr. ROSENGARTEN, *Inside Out...cit.*, p. 47.

¹²² BUTISI TART? divenne il logo non ufficiale della Biennale e venne utilizzato in modo preponderante sulla copertina del catalogo e su inviti, striscioni, manifesti, magliette e persino distributori di preservativi per promuovere l'evento stesso. Il segnale racchiudeva, nel pannello triangolare, una piccola immagine bianca di una pipa fumante su sfondo nero: un riferimento inequivocabile, nel contesto di una Biennale d'arte, al celebre dipinto di René Magritte, *La Trahison des Images* (Ceci n'est pas une pipe 1929), che mise in evidenza la natura costruita della rappresentazione. Deliberati o meno, diretti o meno, l'immagine e il testo di quest'opera racchiudevano i temi centrali dei dibattiti generati dalla Biennale intorno alla rappresentazione. Hazel Friedman, in un articolo pubblicato sul *Weekly Mail & Guardian* nel 1996, suggerì che quest'opera era più di un semplice logo per la Biennale, ma piuttosto racchiudeva una delle componenti principali di un dibattito culturale in corso sulla definizione di arte contemporanea. Sabine Marschall sottolineò la pertinenza dell'opera in un momento in cui, secondo lei, nel periodo precedente le elezioni del 1994, nel Paese si stavano verificando cambiamenti che mettevano in discussione le divisioni binarie tra arte bianca e artigianato nero.

¹²³ BREITZ, *The first Johannesburg Biennale...cit.*, p. 94.



Fig. 8 Copertina del catalogo di "Africus", la prima Biennale di Johannesburg - 1995

2.2 UN ANTROPOLOGO IN MISSIONE PER UNA HOME MADE BIENNALE

Le pesanti critiche mosse ad “Africus” non interruppero la macchina organizzativa culturale e il 12 ottobre 1997 la seconda Biennale, sotto la curatela di Okwui Enwezor, aprì le porte al pubblico.

Organizzare una Biennale richiede processi di riflessione, analisi, discussione, definizione e ridefinizione di attitudini e posizioni nei confronti dell'arte contemporanea e della cultura in generale. Per pensare a quale sarebbe stato il modello della Biennale del Sud Africa, a quali sarebbero state le conversazioni, le idee e gli ideali da avanzare, nel 1996 Enwezor si trasferì a Johannesburg, precisamente nel quartiere di Norwood, come vicino di casa di David Goldblatt, dove risiedette per due anni. Descrisse la permanenza in Sudafrica come un'esperienza incredibile e trasformativa, con visite alle piccole città sudafricane e persino l'organizzazione di una conferenza a Bloemfontein, con un pubblico di signore anziane che non capivano una parola di quanto diceva. L'immersione nel paese, stando al suo racconto, gli rese possibile costruire davvero una «home made Biennale¹²⁴».

Con un approccio antropologico, connotato dal lavoro sul campo, le sue prospettive si arricchirono e si ampliarono grazie a momenti di contatto e invariabile coinvolgimento di informatori eterogenei, cioè quelle persone che rivelano saperi di cui altrimenti non si verrebbe a conoscenza. Nel tipo di lavoro curatoriale che Enwezor intraprese tale raccolta di informazioni costituì parte della ricerca e, nonostante la globalizzazione e la connessione fornita dalle reti cibernetiche di informazione, ritenne necessario viaggiare, visitare gli studi degli artisti, partecipare alle mostre e confrontarsi con esperti di molte discipline diverse, al fine di indagare nuove questioni sull'arte e sulla cultura e acquisire una acuta consapevolezza delle necessità e delle contingenze nel lavoro degli artisti contemporanei locali.

Nello stesso anno, nel discorso presidenziale tenuto in occasione dell'inaugurazione del murale celebrativo dell'adozione della nuova Costituzione, Nelson Mandela magnificò la Rainbow Nation e condannò ogni forma di discriminazione, proclamando:

The moving testimony of witnesses before the Truth and Reconciliation Commission has reminded us of the injustices of the past and of the great debt we owe to those who suffered for freedom and justice. It has moved us all to renew our resolve that never again shall racial

¹²⁴ OKWUI ENWEZOR, *Reflections*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER (*Catalogue*), Cape Town, Stevenson, dicembre 2012, pp. 11-17, qui p. 14.

discrimination be allowed to blight the lives of our people. [...] It is my very special pleasure and privilege to unveil the mural [...] it symbolises our pledge, to work together, united as a rainbow nation in our diversity, to build a better life for all our people¹²⁵.

Lo Stato sudafricano si trovava, in quel preciso momento storico, a dovere conciliare le tensioni implicite nel perseguimento del *nation-building*, con l'imperativo di costruire una nuova identità nazionale attraverso l'adozione di una prospettiva multiculturale, che promuovessero il riconoscimento della diversità e dell'eguaglianza dei diritti per tutte le persone. Ma anche se l'apartheid era finito e la Nuova Costituzione, nel contesto di una politica aperta e inclusiva, promuoveva quello che il giudice Albie Sachs¹²⁶ definì *disestablishment*¹²⁷, Enwezor era ben consapevole del fatto che la banale quotidianità della classificazione razziale permeava il Sud Africa con incredibile regolarità e che, in ambito culturale, permanevano modelli di gusto ufficializzato e di spettacolo istituzionalizzato, promossi dalla cultura bianca predominante. Assorbendo la lezione del Giudice Sachs e metabolizzando l'eredità del razzismo, presente in piccole e grandi manifestazioni culturali in Sudafrica, a un anno dall'apertura della Biennale Enwezor pubblicò un articolo sulla rivista "Third Text" dal titolo *Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation*¹²⁸, in cui chiari la sua politica di decolonizzazione culturale. A prima vista, l'articolo sembrava concentrare tutte le tematiche appropriate alla Biennale sudafricana, tra cui il mito e la metafora della Rainbow

¹²⁵ NELSON MANDELA, *Address by President Nelson Mandela at the unveiling of the mural celebrating the adoption of the new constitution Cape Town, 8 May 1996* | *South African History Online*, (1996) [<https://www.sahistory.org.za/archive/address-president-nelson-mandela-unveiling-mural-celebrating-adoption-new-constitution-cape>], consultato il 14/8/2023.

¹²⁶ Albie Sachs è un avvocato, giudice e attivista antiapartheid, rientrato in Sudafrica nel 1990 dopo un lungo esilio a Londra e in Mozambico. Membro dell'Esecutivo Nazionale dell'African National Congress, partecipò ai negoziati che permisero la transizione democratica del Paese e, dal 1994 al 2009, è stato Giudice della Corte costituzionale del Sudafrica. Oltre ai suoi compiti giudiziari, Sachs, assieme al giudice Yvonne Mokgoro, ha allestito la collezione d'arte della Corte, iniziando il processo di decorazione del tribunale e commissionando all'artista Joseph Ndlovu la creazione di un arazzo che doveva simboleggiare l'umanità e l'interdipendenza sociale nella Carta dei Diritti del nuovo Sudafrica democratico. L'arazzo, intitolato *Humanity*, è oggi esposto nella collezione della Corte costituzionale di Johannesburg. *The Constitutional Court Art Collection – Constitution Hill* [<https://www.constitutionhill.org.za/pages/constitutional-court-art-collection>], consultato il 14/8/2023.

¹²⁷ In una conferenza presentata martedì 6 agosto 1991, come lezione annuale sulla libertà accademica di Daantjie Oosthuizen (filosofo sudafricano e una delle prime voci afrikaner contro l'apartheid) alla Rhodes University, ultima di una trilogia di interventi incentrati sullo sviluppo della cultura del Sud Africa del futuro, Albie Sachs parlò di strangolazioni concettuali e strutturali del passato e di egemonia della cultura predominante bianca a sfavore delle culture indigene, rappresentate nei secoli come rudimentali e rozze. Il *disestablishment* « does not mean destroying one establishment and replacing it with another, nor does it imply merely infiltrating better people into the existing structures of authority. It requires a new look at what we understand by culture, and, especially, a new resolute attempt to end concepts of officialized taste and institutionalized performance. [...] long after our country was declared a republic, we remain mentally colonized»: ALBIE SACHS, *Black is beautiful, brown is beautiful, white is beautiful: towards a rainbow culture in a united South Africa. D.C.S. Oosthuizen Memorial Lecture*. in Rhodes University, Department of Philosophy, Rhodes University, 1991, p. 1.

¹²⁸ OKWUI ENWEZOR, *Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation*, in "Third Text" 11 (1 settembre 1997), 40, pp. 21–40.

Nation, le minoranze etniche e la loro sottorappresentazione, e la *whiteness* dei coloni come elemento centrale dell'identità afrikaans in contrasto con l'identità dei neri. Di fatto, come verrà analizzato successivamente, i temi portanti della Biennale si allontanarono dalle questioni locali, abbandonando il progetto di una *home made Biennale* per abbracciare una prospettiva internazionalista finalizzata a esaminare la globalizzazione da un punto di vista post-nazionale e post-coloniale. Guardando indietro, l'analisi di Enwezor sulla bianchezza come particolare forma di potere escludente risuona ancora oggi come un punto di osservazione della struttura chiave del razzismo sistemico nel mondo dell'arte.

Contestualizzando la razza come un problema di arte e rappresentazione, Enwezor osservò che, nell'esempio specifico del Sudafrica, l'identità della bianchezza si legava alla politica escludente del discorso nazionale. E, per quanto si potesse essere fiduciosi del nuovo Sudafrica, era importante ricordare che, mentre le nazioni potevano scomparire, mutare e traslare, le ideologie che le alimentavano e le sostenevano e che costituivano la base fondante della loro creazione erano più difficili da sradicare¹²⁹. Infatti, esse venivano ricostituite in modo fantasioso utilizzando miti ininterrotti come standardi attorno ai quali radunare i membri della comunità. A tal proposito Enwezor, in riferimento al Sud Africa, affermò che fino al 1994, la cittadinanza e la nazionalità erano un *animus* speciale che portava con sé il simbolo calvinista della bianchezza, mentre milioni di persone indigene erano considerate *personae non gratae*. In nessun luogo l'ideologia di questo fondamentalismo razziale si manifestava in modo più potente, soprattutto per quanto riguardava la formazione dell'identità nazionale nell'arena dello sport e delle arti visive¹³⁰. La riflessione di Enwezor abbracciava e condivideva le teorie di Edward Said incentrate sulle connessioni, a lungo ignorate, tra le strategie imperialiste e la cultura che le rafforzava e sulla condanna della complicità della cultura stessa nel progetto egemonico di vecchi e nuovi imperi¹³¹.

¹²⁹ Benedict Anderson, nel suo libro *Comunità Immaginate*, osservò che «Se la nazionalità ha un'aura di fatalità, si tratta comunque di una fatalità incorporata nella storia [...] fin dall'inizio la nazione era concepita nella lingua e non nel sangue»: BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, 1983, tr. it. Roma, Manifestolibri, 2000, p. 145. Benedict Anderson analizzò le caratteristiche costitutive dei nazionalismi. Nel farlo, sottolineò il ruolo chiave degli aspetti culturali nella formazione delle nazioni e del modo in cui le persone concepiscono sé stesse come una comunità coerente. Anderson sostenne che la nazionalità, così come il nazionalismo, sono artefatti culturali. Le nazioni sono immaginate, perché gli abitanti di una specifica nazione potrebbero non incontrare mai di persona ogni singolo membro della loro nazione, né sentirne parlare. Tuttavia, si percepiscono come parte di un gruppo più ampio che condivide una serie di caratteristiche comuni, come la lingua, la religione o l'origine, che spesso viene considerata mitica o mitologica.

¹³⁰ ENWEZOR, *Reframing the black...cit.*, p. 23–24.

¹³¹ «La cultura è una sorta di teatro in cui si confrontano diverse cause politiche e ideologiche. Lungi dall'essere un placido regno di gentilezza apollinea, la cultura può persino essere un campo di battaglia»: EDWARD W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, 1993, tr. it. Roma, Gamberetti, 1998, p. xiii. Secondo Said l'espressione del passato imperiale aveva pervaso la realtà di una moltitudine di individui e la sua sopravvivenza come memoria condivisa, ideologia e memoria esercitava un potere

Forse molti non ricordano Sarah Baartman detta Saartjie ¹³², che si esibì sui palcoscenici europei dal 1810 al 1815 come Venere Ottentotta (Fig.9), guardata dagli occidentali come ripugnante e insieme seducente e primitiva, o ancora meglio *abietta*¹³³, volendo utilizzare un termine a cui fa frequente ricorso Julia Kristeva. O ancora Klikko¹³⁴, the Wild Dancing Bushman (Fig. 10), che, negli anni '20 e '30 del Novecento, ballò davanti a migliaia di persone come una delle stelle del Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus e che, quando morì, nel 1940, il New York Times definì l'unico boscimano africano mai esibito negli Stati Uniti ¹³⁵.

È forse più facile ricordare invece il diorama dei Boscimani esposti al South African Museum di Città del Capo¹³⁶ o ancora le cosiddette vecchie usanze africane messe in scena, per un pubblico prevalentemente bianco, in esclusivi luoghi di villeggiatura, dove sembrava che gli spettacoli di ieri fossero tornati. In quelli che venivano descritti come villaggi culturali

esorbitante. Cfr. *Edward Said on Culture and Imperialism @YorkUniversity (1993)*, (21 ottobre 2019) [<https://www.youtube.com/watch?v=TlmfOpSpqUc>], consultato il 14/3/2023.

¹³² Sarah Baartman nacque in Sudafrica, nella provincia del Capo Orientale, e venne portata prima in Inghilterra e successivamente in Francia come fenomeno da baraccone. Dopo la sua morte, venne sezionata, studiata e classificata come boscimana e il suo scheletro, assieme al calco in gesso del suo corpo, furono esposti nella Vetrina 33 del Musée de l'Homme, il museo etnografico di Parigi, fino alla fine degli anni '70 del Novecento. Nel 1994, Nelson Mandela chiese ufficialmente alla Francia la restituzione, che avvenne solo nel 2002. La Venere Ottentotta aveva creato una giustapposizione di differenze di genere, razza, corpo e cultura che portò al freak show etnografico. *L'enfreakment* delle culture, il processo in cui intere società extra europee venivano considerate come peculiari e singolari, divenne così una caratteristica predominante delle mostre più popolari in Europa e nel Nord America. Per un approfondimento sulla storia di Saartjie Sarah Baartman si veda, ad esempio: PAUL WEBSTER, *France keeps a hold on Black Venus*, in "The Guardian", 2 aprile 2000; SADIHA QURESHI, *Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus'*, in "History of science", 42 (2004), 2, pp. 233–257; CLIFTON C. CRAIS, PAMELA SCULLY, *Sara Baartman and the Hottentot Venus: a ghost story and a biography*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2009.

¹³³ Scrisse Kristeva: «Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto, ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, il misto, l'ambiguo»: JULIA KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, 1980, tr. it Milano, Spirali Edizioni, 2006, p. 6.

¹³⁴ «Among the explores who hoped to find this strange race of people, where Dr. Livingstone and Henry M. Stanley. [...] Both of these justly celebrated explorers made many wonderful discoveries, but neither of them so far as is known, saw one Bushman. It has remained for an Irishman to bring to civilization the only other specimen of this practically extinct race known to exist. Captain Maurice Patrick (Paddy) Hepston»: PADDY HEPSTON, *The wild dancing bushman; his history and story of his discovery in the Kalahari Desert, South Africa by Capt. M. P. Hepston - Selections from the Circus and Allied Arts Collection* - [<https://digital.library.illinoisstate.edu/digital/collection/CircusSelects/id/4>], consultato il 21/3/2023. Si tratta della storia romanizzata della scoperta dell'ultimo boscimano da parte del capitano Hepston, che, mentre era a caccia di struzzi, avvistò la presenza di uno *small copper coloured savage* travestito da struzzo. Lo portò nei circhi di tutta Europa e negli Stati Uniti e nello specifico il volantino da cui è tratta la storia, pubblicizzava il Circo di Coney Island, che, per strana ironia della sorte, fu il luogo dove sbarcarono gli immigrati europei (Fig.10)

¹³⁵ Cfr. NEIL PARSONS, *Frantz or Klikko, The Wild Dancing Bushman: A Case Study in Khoisan Stereotyping*, in "Botswana Notes and Records" 20 (1989), pp. 71–76, qui p. 72.

¹³⁶ Il diorama fu aperto nel 1960 e chiuso solo nel 2001 e per decenni catturò l'immaginazione del pubblico. Si trattava della riproduzione di un accampamento di cacciatori della zona semi desertica del Karoo, nel sud del paese, con 13 calchi a grandezza naturale collocati su uno sfondo che evocava un convincente senso del luogo. Tutte le figure erano minimamente vestite e, solo dopo anni, in linea con le nuove tendenze etnografiche, vennero aggiunti ai calchi dei mantelli. La scena sembrava non avere tempo, non c'erano etichette o spiegazioni e l'installazione rafforzava i tropi del naturale e del primitivo.

sudafricani¹³⁷, i turisti potevano scegliere quale delizia africana assaporare, ognuna con un retrogusto etnografico surrealista. A seconda degli appetiti, il menu proponeva danze zulu, in cui uomini panciuti e feroci, vestiti di pelli di leopardo, saltellavano e si pavoneggiavano intorno a un fuoco acceso, oppure autentiche scene domestiche Xhosa, Pedi o Sotho. I nativi non traevano alcun profitto da queste messinscene, che li mantenevano ingabbiati nel ruolo di primitivi, anche per consolidare un brand turistico che li esigeva *sottosviluppati*. Aggiunse Enwezor: «It seems in this retrieval of African customs from a besmirched ethnographic cupboard, only those aspects of African culture which entertain are presented¹³⁸».



Fig. 9 Ritratto a figura intera di Sarah Baartman, 1810, © The Trustees of the British Museum

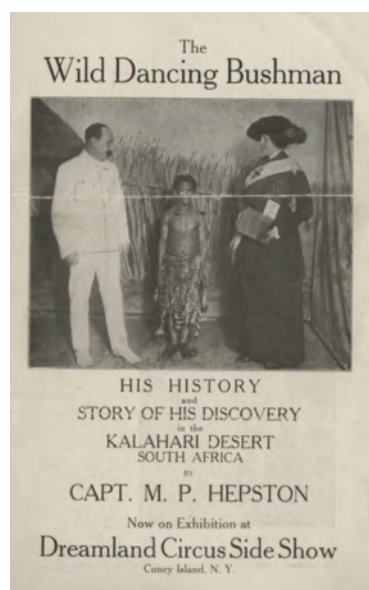


Fig. 10 The Wild Dancing Bushman, 1917, Dreamland Circus Slideshow (Coney Island)

Erano queste le immagini degli africani che cominciavano a entrare nella banca dati della nuova nazione sudafricana e toccavano tutti i settori della società, dal turismo, alla cultura, dal lavoro all'istruzione.

¹³⁷ Enwezor citò il Kamma Gamma Resort, una tenuta di caccia privata, nella zona occidentale del Capo, dove l'attrazione principale era costituita da un gruppo di boscimani, che erano stati "invitati" a vivere ai margini del Resort dal 1990. I visitatori di Kamma Gamma viaggiavano su jeep speciali per l'avvistamento, fino al luogo dell'incontro con i boscimani, che li aspettano. Gli adulti erano vestiti solo di pelli, mentre i bambini erano completamente nudi. Si trattava di un fenomeno diffuso, definito anche *bushmania*, dove i nativi erano stereotipati e pronti per essere consumati (come nei circhi di fine Ottocento e inizi Novecento) dalla cultura di massa. Cfr. RORY BESTER, BARBARA BUNTMAN, *Bushman(ia) and Photographic Intervention*, in "African Arts" 32 (1999), 4, pp. 50-94, qui p. 50-51.

¹³⁸ ENWEZOR, *Reframing the black...cit.*, p. 28.

Sempre nello stesso anno, nell'aprile del 1996, scoppiò una polemica per l'allestimento della mostra "Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen"¹³⁹, curata dall'artista sudafricana Pippa Skotnes alla National Gallery of South Africa di Città del Capo, e che Enwezor considerò un evidente esempio di *bushmania*. Secondo Skotnes, la mostra era stata allestita per rivelare gli orrori che i boscimani avevano vissuto in Africa meridionale, per mano dei coloni bianchi. Nell'organizzare la mostra, si era assegnata il ruolo di storica, forse addirittura di custode, della storia dei boscimani, tanto che il catalogo, un volume accademico di scritti specialistici, non raccolse le testimonianze dei protagonisti stessi (Fig. 11). Viceversa, era possibile ascoltare le loro opinioni attraverso la voce fuori campo aneddotica degli antropologi bianchi, maschi e di origine europea, incaricati di condurre la ricerca. Si trattò di un evidente atteggiamento di paternalismo bianco, meglio conosciuto con il termine afrikaans *baasskap*¹⁴⁰, dove la dominazione sociale, politica, culturale ed economica del Sudafrica appariva ancora saldamente nelle mani della minoranza bianca in generale, e degli afrikaner in particolare. La galleria era colma di strumenti musicali, archi e frecce, oggetti etnici come perline, vecchie fotografie coloniali e macchine fotografiche d'altri tempi, documenti antropologici, strumenti di dissezione disposti in teche illuminate, oltre a numerosi scaffali con scatole di cartone contenenti informazioni nascoste sulle spedizioni etnografiche (almeno così suggerivano le didascalie sulle scatole). Lungo le pareti fotografie di boscimani in perizoma o in abiti vittoriani. Giovani adulti legati per il collo, impiccagioni di gruppo, con il comandante bianco o il veldkornet¹⁴¹ che assumeva la posa obbligatoria del pioniere, con un piede su un blocco di pietra. Al foto collage dei nativi si alternava una cadenzata sequenza di fotografie di uomini bianchi, che apparivano assolutamente disinvolti, quasi a rimettere in scena la linea di demarcazione tra cacciatori e cacciati, tra colonizzatori e colonizzati, quasi a rivendicare la loro autorità.

¹³⁹ PIPPA SKOTNES, *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*, Cape Town, South Africa, University of Cape Town Press, 1996.

¹⁴⁰ Il *baasskap* e le sue assunzioni di fondo risalgono all'inizio della colonizzazione occidentale. Si trattava di una relazione clientelare molto specifica che implicava il ruolo naturale dei bianchi come superiori e che si era diffusa ben oltre i confini del Sudafrica, soprattutto nelle fattorie. Il *baasskap* prevedeva educazione, cura e protezione, fornendo anche alcuni benefici ai lavoratori cosiddetti immaturi, come un posto dove vivere, assistenza medica, istruzione di base e trasporti, il tutto in cambio di lavoro. Sulla base di un'ideologia della famiglia, in cui il benefattore bianco era il padre dei suoi figli immaturi, che era quindi considerati bisognosi di sviluppo, le fattorie bianche divennero istituzioni di una sorta di governo domestico. Cfr. STASJA PATOELJA KOOT, *Contradictions of capitalism in the South African Kalahari: Indigenous Bushmen, their brand and baasskap in tourism*, in "Journal of Sustainable Tourism" 24 (2016), 8–9, pp. 1211–1226, qui p. 1220-1221.

¹⁴¹ Il veldkornet (cornetta da campo) era l'ufficiale militare, amministrativo e giudiziario più versatile del Sudafrica nel XIX secolo.

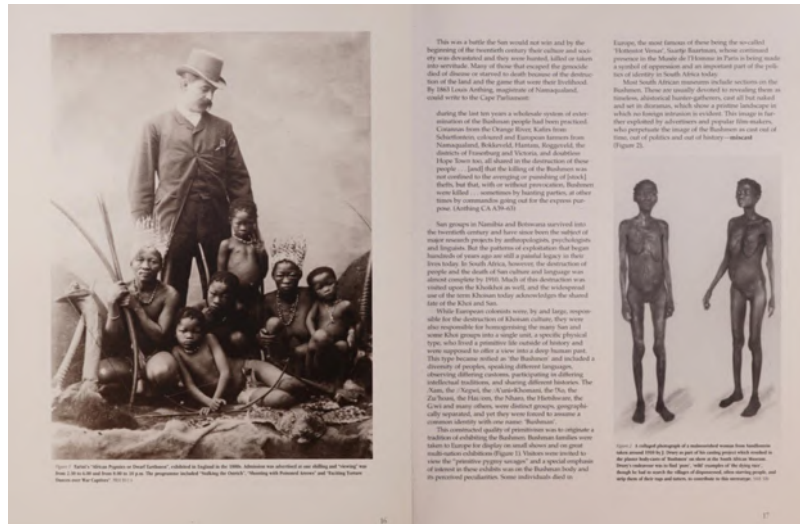


Fig. 11 Pippa Skotnes, “MISCAST: Negotiating the Presence of the Bushmen”, 1997 - South African National Gallery, pp. 16-17.

Per chi era questa mostra? Si domandava Enwezor. Non certo per i boscimani che, con grande sorpresa della curatrice e dell'istituzione, mettendo in atto un moto di resistenza, rifiutarono di riconoscere i calchi in gesso che riproducevano i loro corpi, e soprattutto il tappeto di linoleum impresso con le sembianze fotografiche delle loro immagini. Invitati come ospiti speciali all'inaugurazione della mostra, rimasero inorriditi alla vista del tappeto di linoleum con le fotografie sovrainpresse e rifiutarono di camminarci sopra. In questo modo Skotnes aveva vanificato il suo tentativo di porsi come interlocutore comprensivo della loro storia, anzi come loro storica¹⁴².

La rappresentazione di boscimani in “MISCAST: Negotiating the Presence of the Bushmen” ricorda il tropo letterario *dell'informante nativo forcluso* di Spivak, che, come «un luogo di tracce non in elenco¹⁴³», ci fornisce esattamente le risposte che vogliamo sentire come

¹⁴² Cfr. ENWEZOR, *Reframing the black...cit.*, p. 32-34. Questo rifiuto da parte del boscimano di assistere alla produzione di una visione distorta della sua storia fu una forma di opposizione che altri gruppi repressi avevano messo in atto in molteplici contesti. bell hooks, ad esempio, aveva definito il tema dello sguardo *oppositivo*, ovvero la capacità degli spettatori neri di disidentificarsi con le rappresentazioni delle figure nere nei film che tentavano di interpolare il pubblico in un'ideologia egemonica di anti-negrità e supremazia bianca. Lo sguardo *oppositivo* era quello che gli individui impiegavano per produrre film che sfidavano queste gerarchie sistemiche di genere, di razza, così come l'intersezione tra le due. Anche nelle peggiori circostanze di dominazione, la capacità di manipolare il proprio sguardo di fronte alle strutture di dominazione che volevano contenerlo, poteva aprire la possibilità di un'azione di controllo: «all attempts to repress our/black peoples' right to gaze had produced in us an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze. By courageously looking, we defiantly declared: “Not only will I stare. I want my look to change reality”»: BELL HOOKS, *Black Looks: Race and Representation*, Boston MA, South End Press, 1992, p. 116.

¹⁴³ GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, 2004, tr. it. Roma, Meltemi, 2004, p. 32. Quello di *forclusione* è un concetto-metafora che la studiosa prese a prestito dalla psicoanalisi freudiana così come era stata riletta dallo psicoanalista e psichiatra Jacques Lacan. Lacan usò il termine *forclusione* per spiegare il meccanismo del rigetto primario, all'esterno del soggetto, di un significante fondamentale che egli denominò il Nome-del-Padre, impossibile da sopportare per il soggetto stesso. La *forclusione* include quindi sia l'introduzione che l'espulsione dal soggetto del Nome- del-Padre che, non arrivando ad occupare nell'inconscio il posto che dovrebbe, lascia come un buco. L'espressione *informante*

conferma della nostra visione del mondo, una visione del mondo che opera su presupposti relativi alla ragione postcoloniale. Come affermato dall'autrice, il nativo è spesso invocato nella narrazione, ma solo per essere forcluso. Così, ciò che il nativo paradossalmente rivela è la struttura nascosta della sua stessa preclusione, che funziona per consolidare la prospettiva e la versione del narratore occidentale rispetto alle traiettorie della storia mondiale¹⁴⁴. Il carattere principale dell'informante nativo è quello di non poter dire e di essere escluso dalla posizione di soggetto che può accedere ai diritti civili.

In una società ancora profondamente razzista come il Sud Africa, condizionata dalle rappresentazioni bianche dell'identità africana e dalla struttura dell'interpretazione razziale, era un imperativo, come si legge in "Reframing the Black Subject", permettere che le posizioni dello spettatore fossero considerate, riconosciute, accettate e rispettate e che il potere di rappresentazione sperimentasse nuovi modi di liberazione e creazione.

Enwezor identificò nella colonizzazione del Sudafrica la fonte della paradossale affermazione delle origini e del contemporaneo disconoscimento della storia passata, che aveva costituito un'ambivalenza inesorabile e poco fertile per una revisione radicale della fragile cultura post-apartheid. Mentre da un lato condannava le ideologie dell'autenticità o della bianchezza, che avevano costituito per decenni i termini dell'identità nazionale e della cittadinanza¹⁴⁵, dall'altro mise in guardia sull'uso di qualsiasi significato fisso della negritudine o del soggetto nero militante che voleva cambiare tutto e rifare la nazione nell'immagine illusoria dell'identità nera. Questo ventaglio di immagini rappresentava l'asse attorno al quale negoziare i termini della

nativo fu invece presa a prestito dall'etnografia novecentesca basata sul metodo della cosiddetta osservazione partecipante dove l'informante nativo era quel soggetto indigeno che meglio di altri si rivelava in grado di offrire ai colonizzatori una traduzione dei modi di vita e della cultura del gruppo di appartenenza. L'*informante nativo* era, cioè, un mediatore capace di offrire una conoscenza della differenza culturale tra europei e non europei, usato però dai colonizzatori proprio per dimostrare la sua stessa inferiorità.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 130.

¹⁴⁵ Okwui insistette, tra i vari argomenti trattati e riferiti all'interregno del nazionalismo bianco, sulla determinazione di un nutrito gruppo di accademici nel sostenere il valore superiore della lingua madre, ovvero l'Afrikaans, nel tentativo di una promozione ideologica di una bianchezza ferita. Nel 1996, Hermann Giliomee, dal 1995 al 1997 presidente del South African Institute of Race Relations e attualmente professore straordinario di storia presso l'Università di Stellenbosch, scrisse: «Afrikaners feel considerably more strongly than do English-speaking whites, that their social, political, financial and employment circumstances are likely to worsen in the short to medium term»: HERMANN GILIOME, *Being Afrikaans in the new (multilingual) South Africa.*, in "New Contree" 40 (1996), pp. 59–74, qui p. 65. E ancora « Afrikaans is the medium which would enable a great many of the Western Cape's poor people to enter the world of industry, science and technology. That is what Afrikaans did for the poor white Afrikaans-speakers in the first half of this century. [...] The other universal principle to which Afrikaans-speakers should appeal is that of the superior value of mother-tongue instruction. When Afrikaans parents send their children to English schools, they should be reproached, not for being disloyal Afrikaners, but for being bad pedagogues. » *Ivi*, p. 71. Sollecitò inoltre l'organizzazione di un movimento unico e flessibile di persone che parlavano l'Afrikaans, simile all'organizzazione ebraica Jewish Board of Deputies.

transizione, per ricostituire la nuova immagine della nazione come qualcosa di non bianco né nero, ma un arcobaleno di riflessi multipli.

Gli argomenti e i temi trattati in “Reframing the Black Subject” erano saldamente connessi al Sud Africa post-apartheid, che Okwui Enwezor esperì come residente di Johannesburg e come futuro curatore della Biennale, in programma per l’anno successivo. I suoi assunti riflettevano la situazione coeva del Paese, rivelando giustapposizioni stridenti e scomode lacune che ponevano nuove sfide al pensiero contemporaneo. Seguendo il suo discorso sul potere, costruito su relazioni coloniali lungo la logica binaria di Noi/Loro e Centro/Periferia, che vedevano i contributi dei dominati come irrilevanti o supplementari, non si può evitare di pensare che la sua Biennale avrebbe ruotato attorno al Sud Africa, o perlomeno sarebbe partita dalla realtà locale e periferica per propagarsi verso il centro.

Tale affermazione deriva altresì dal fatto che “Africus”, la prima edizione della Biennale del 1995, era stata messa sotto accusa proprio per il suo spirito internazionalista, per il suo stile opaco ed eccessivamente complicato e per avere preso in prestito il proprio *discorso* dal centro egemonico occidentale, al fine di apparire legittima. In più si aggiunge, a questa considerazione personale, la riflessione di Enwezor sull’importanza del *fieldwork*, confermata e rafforzata nell’intervista rilasciata nel 2012, che cito nuovamente: «it was really a home made biennale¹⁴⁶».

Di fatto, la Biennale di Johannesburg del 1997, dal titolo “Trade Routes: History + Geography”, più che essere il punto di partenza per la presentazione al mondo di un sistema artistico che aveva appena scalfito la superficie dello smantellamento di oltre tre secoli di storia razzista coloniale e di apartheid, fu la prima grande e visionaria Biennale globale.

La risposta sul campo, come verrà discusso di seguito, venne segnata (e danneggiata) dalla tensione tra il locale e l’internazionale e, per certi versi, l’immensità del risultato ottenuto dal team della Biennale non fu localmente riconosciuto. Insieme alle problematiche finanziarie, queste tensioni confezionarono un evento che era, o almeno così sembrava, non sincronizzato con il suo contesto, scollegato dallo spirito e dal sentimento di ciò che significava essere sudafricani in quel momento politico e sociale¹⁴⁷.

¹⁴⁶ ENWEZOR, *Reflections, in Trade...* cit., p. 14.

¹⁴⁷ Nel sarcastico articolo dal titolo “The Curator as God”, pubblicato sul quotidiano “The Mail&Guardian” il giorno stesso dell’inaugurazione della Biennale, la giornalista e critica d’arte Hazel Friedman scrisse che, per Enwezor, la storia dell’arte non era separabile dalla storia e dalle leggi che regolavano la vita nel mondo reale e per questo motivo la sua Biennale era impostata come una peregrinazione culturale lungo le molteplici rotte di un mondo in migrazione. Il problema era che, secondo Friedman, la Biennale era completamente scollegata dagli squilibri che continuavano ad affliggere un Paese che non aveva ancora individuato il proprio centro di gravità. Cfr. HAZEL FRIEDMAN, *The curator as God*, (10 ottobre 1997) [<https://mg.co.za/article/1997-10-10-the-curator-as-god/>], consultato il 26/8/2023.

In una riflessione a posteriori sull'esperienza della Biennale, Okwui Enwezor affermò:

It needed to be about South Africa in the world, and Africa in the world – renouncing parochialism. Of course we had to contend with levels of insularity, sometimes merely short-sighted, often ugly. It became a victim of the rancid politics of the country, where the scope of imagination was not very broad¹⁴⁸.

¹⁴⁸ ENWEZOR, *Reflections, in Trade...*cit., p. 11.

2.3 TRADE ROUTES: HISTORY + GEOGRAPHY JOHANNESBURG BIENNALE 1997 - LUNGO LE ROTTE DI UN MONDO IN MIGRAZIONE

In molte interviste rilasciate nel corso degli anni, Enwezor rivelò che la principale fonte di ispirazione per l'organizzazione della seconda Biennale di Johannesburg del 1997 fu la visita alla punta meridionale del continente africano, dove i due oceani si incontrano¹⁴⁹. Questo paesaggio spettacolare è creato dalla congiunzione di due picchi rocciosi, il Cape Point e il Cape of Good Hope, e da una superba vista sull'oceano. Il sapere popolare indica tale luogo come il punto di incontro tra l'oceano Atlantico e quello Indiano e un drammatico turbinio di onde bianche in lontananza sembra confermarlo.

La confluenza degli oceani in Sudafrica, tracciata da Bartolomeu Dias nel 1488 e completata nel 1497 da Vasco Da Gama per aprire una rotta marittima verso l'India, diventò la geografia tangibile attorno alla quale discutere di globalizzazione nel contesto della Biennale, nonché la metafora per rappresentare l'Africa come crocevia, punto d'incontro e di scambio.

Esattamente in questo luogo, e contemporaneamente allo sbarco di Cristoforo Colombo nelle Americhe, secondo Enwezor avevano preso slancio le politiche espansionistiche delle nazioni europee, con l'obiettivo di aprire una rotta alternativa, più lunga, ma più efficiente verso l'Oriente¹⁵⁰. Una strategia che si era basata sull'idea di collegare non solo mondi lontani, ma

¹⁴⁹ «I was astonished by the experience of standing there, where the two oceans meet. I knew at that very moment this would be my concept: the meeting of worlds. [...] I wanted to make an exhibition that took globalisation as its point of departure, to argue that globalisation started here, in South Africa»: ENWEZOR, *Reflections, in Trade*, p. 11. Si veda anche FARAGO, *Okwui Enwezor, Curator... Where the Oceans Meet*, è anche la frase che accompagna il titolo di un libro di Édouard Glissant del 2006, *Une nouvelle région du monde* (Una nuova regione del mondo). La frase allude a una concezione transnazionale e globale del mondo, implica confini in continuo movimento, dove popoli, culture, lingue, memorie e identità si incontrano e si influenzano a vicenda, sia in tempi favorevoli che in tempi di disastro. Più che una metafora, è il luogo in cui i molteplici strati e le sedimentazioni del mondo globale incontrano e dissolvono le frontiere geografiche e politiche. ÉDOUARD GLISSANT, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006. Le teorie dello scrittore caraibico e teorico postcoloniale Édouard Glissant ebbero una autorevole influenza sulla pratica curatoriale di Enwezor, in particolare l'idea filosofica degli arcipelaghi, che aveva connotato la piattaforma denominata "Créolité and Creolization" svoltasi a Saint Lucia, una delle cinque piattaforme di Documenta 11, curata da Enwezor nel 2002. Secondo Glissant, le esposizioni non dovevano essere arene dove mostrare le opere, ma occasioni per un gruppo di persone di lavorare insieme con l'obiettivo di progredire e creare forme collettive di intelligenza. Cfr. TIM GRIFFIN SHONIBARE INTRODUCTION, JAMES MEYER, MODERATOR, FRANCESCO BONAMI, CATHERINE DAVID, OKWUI ENWEZOR, HANS-ULRICH OBRIST, MARTHA ROSLER, AND YINKA, *Global Tendencies: Globalism and the large-scale exhibitions*, (novembre 2003) [<https://www.artforum.com/print/200309/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-5682>], consultato il 26/8/2023.

¹⁵⁰ Secondo lo storico britannico Felipe Fernández-Armesto, gli imperi e gli stati locali africani serbarono il loro predominio e rimasero perlopiù noncuranti alla vista degli europei che si affacciarono ai margini delle loro civiltà. Fino al XVII secolo pare che l'autorità europea fosse rimasta limitata a certe zone, al di fuori delle quali la colonizzazione veniva percepita come una presenza indistinta. Esisteva però, nell'oceano Indiano, un fiorente e ricco scambio commerciale tra Africa, India e Cina, insidiato alla fine del XVII secolo dalla Compagnia Olandese delle Indie Orientali, che impose un monopolio sui prodotti chiave e il controllo della produzione e delle vie commerciali. Cfr. FELIPE FERNÁNDEZ-ARMESTO, *Esploratori: dai popoli cacciatori alla civiltà globale*, 2006, tr. it. Milano, Bruno Mondadori, 2008, pp. 195-196.

anche di utilizzare tali connessioni per una maggiore mobilità e come leva economica globale, che sarebbe servita a consolidare i poteri delle monarchie e delle emergenti classi mercantili europee. Nei secoli successivi, l'aumento del commercio e il tracciamento e l'annessione di lontani territori d'oltremare coincisero altresì con un grande fervore per le scoperte scientifiche e con un ampio mecenatismo per le arti da parte della Chiesa cattolica e delle nuove classi mercantili. Così, quella che viene definita l'Età dei Lumi e del progresso in Europa portò una verità contraria altrove e per molti popoli e territori fu l'inizio di un incontro difficile con la colonizzazione, con il declino sociopolitico ed economico, con lo spostamento e con lo sradicamento. Inoltre, la colonizzazione e le più o meno forzate diaspore agirono in modo da creare archetipi, popoli, comunità e culture completamente nuovi e queste complesse miscele di società, espressioni culturali, identità razziali e procedure sociali in movimento furono, secondo Enwezor, all'origine dei processi di globalizzazione¹⁵¹.

In ogni caso, il Sudafrica e il doppiaggio del Capo di Buona Speranza incoraggiarono la missione esplorativa che stabilì la rotta commerciale - *trade route* - verso l'India.

Alla storia del colonialismo dai suoi esordi, a cui seguirono le dittature in Africa, Asia, America Latina e Caraibi e le lotte contro la dominazione europea, era necessario sommare gli avvenimenti storici e gli sconvolgimenti geopolitici degli ultimi due decenni del Novecento, quali il tramonto della retorica della Guerra Fredda, la caduta del Muro di Berlino, il crollo dell'Impero sovietico, la fine dell'apartheid in Sudafrica e il tramonto dell'età dell'impero e del colonialismo classico dopo il passaggio di Hong Kong ai cinesi. Molti di questi conflitti avevano dato forma a una lunga catena di contestazioni delle interpretazioni storiche del mondo, spesso concentrate intorno all'egemonia dell'imperialismo occidentale.

In conclusione, Enwezor sostenne che la storia degli eventi della fine del ventesimo secolo aveva radici solide in un processo storico iniziato con le politiche espansionistiche di alcuni Paesi europei (Spagna, Francia, Portogallo, Olanda, Inghilterra) e con la nascita delle prime multinazionali (le Compagnie Olandesi delle Indie Orientali e Britanniche delle Indie Orientali) a partire dalla metà del XV secolo. La sua Biennale volle dunque essere:

an exhibition that took globalisation as its point of departure, to argue that globalisation actually started here, in South Africa. The confluence of history and geography would give the exhibition

¹⁵¹ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World.*, in *Trade routes: history + geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, [Johannesburg], South Africa : Den Haag, Netherlands : Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council ; Prince Claus Fund for Culture and Development ; Thorold's Africana Books, 1997, pp. 7–12, qui pp. 8-9.

a contextual basis. It would be of the globalisation of art, trade routes of arts and culture, circulating like commodities, merchandise, objects and artefacts¹⁵².

La tesi principale di Enwezor consisté, in sintesi, nel sostenere che la globalizzazione contemporanea era politicamente e concettualmente legata al colonialismo storico e che l'attento esame del duraturo *mélange* culturale, formatosi a partire dal colonialismo, aveva infuso nuova vita al pensiero sulla globalizzazione stessa. Pur sottolineando l'origine coloniale degli attuali sviluppi della storia globale, Enwezor dichiarò tuttavia che la globalizzazione contemporanea era un fenomeno senza precedenti, un periodo come nessun altro nella storia umana¹⁵³.

La Biennale arrivò in un periodo in cui l'intera nozione di storia veniva costantemente messa in discussione e rivisitata e, se ancora portava con sé un seme del vecchio che invariabilmente suggeriva i familiari atteggiamenti egemonici, veniva pesantemente attaccata. Enwezor lo definì un periodo di «epistemological closures¹⁵⁴», testimoniate da dibattiti, contestazioni, interrogativi e resistenze all'epistemologia dominante occidentale e variamente annunciate sotto forma di proclami teleologici, come la morte dell'autore¹⁵⁵, la fine della storia dell'arte¹⁵⁶, la fine dell'ideologia, il postmodernismo, il post colonialismo, tra i vari post e fini in auge. E sebbene questi pronunciamenti fossero acerbi, parziali e incompleti, le domande che

¹⁵² ENWEZOR, *Reflections, in Trade...*cit., p. 11.

¹⁵³ Cfr. ENWEZOR, *Travel Notes: Living...*cit., p. 12.

¹⁵⁴ Ivi, p. 7.

¹⁵⁵ Nel saggio *La morte dell'autore*, il critico letterario e teorico francese Roland Barthes scrisse che il significato di un testo non era determinato dall'intenzione dell'autore, ma piuttosto dall'interpretazione del lettore. La teoria gli suggerì che, una volta pubblicato, un testo assume una vita propria e diventa aperto all'interpretazione dei lettori, e l'intenzione e la biografia dell'autore non sono più rilevanti per l'interpretazione del testo. Secondo Barthes, l'idea dell'autore come figura singolare e autorevole, era un prodotto della cultura occidentale e non applicabile ad altre culture: «La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero su bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive. [...] sappiamo che per restituire alla scrittura il suo futuro, dobbiamo invertire il suo mito: la nascita del Lettore deve essere riscattata dalla morte dell'Autore»: ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, vol. 4, 1984, tr. it. Torino, Einaudi, 1988, pp. 51–56.

¹⁵⁶ «L'arte non è morta. Ciò che è finito è la sua storia come progresso verso il nuovo»: HANS BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, 1983, tr. it. Torino, Einaudi, 1990, p. 4. Secondo Hans Belting, la storia dell'arte non era morta come disciplina, ma lo erano alcuni dei suoi metodi e alcune delle sue formule, come da concezione storiografica ottocentesca. Hans Belting riprese e rielaborò il tema anni dopo, e in *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach dem zehn Jahren*, sostenne un diverso punto di vista: HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte? eine Revision nach zehn Jahren*, München, C.H. Beck, 1995. Non criticò più la storia dell'arte come disciplina, ma piuttosto la discussione su come la storia dell'arte era stata trasformata esternamente dai cambiamenti istituzionali, dai cambiamenti storici e culturali del mondo contemporaneo. Essendo le culture non occidentali in primo piano, la domanda non era più se la storia dell'arte avesse bisogno del miglior metodo possibile, ma se essa potesse reagire, muoversi, continuare a essere importante in un contesto profondamente diverso. Cfr. HANS BELTING, *Contradiction and Criticism*, in *The Archive of Development*, a cura di ANNETTE W. BALKEMA, HENK SLAGER (*Lier & Boog*), vol. 13, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 16–25, qui p. 24.

sollevarono fornirono metafore per le questioni con cui la Biennale aveva l'intenzione di confrontarsi.

Primariamente, con la seconda Biennale di Johannesburg, Enwezor volle reagire alla natura in evoluzione della cultura contemporanea trasmessa da una prospettiva eurocentrica, al fine di «mapping new incarnations of the world and synchronously organised futures¹⁵⁷» e raccontare le storie inquiete e contingenti di persone che, nell'ultima metà del ventesimo secolo, si erano riunite ai margini degli eventi. Il circuito dell'arte cosiddetta egemonica aveva portato all'esclusione di un gran numero di pratiche artistiche non occidentali dai più importanti forum ed eventi internazionali per l'arte contemporanea e, per questo motivo, con “Trade Routes” volle costruire nuove zone di contatto ibride per scambi produttivi e duraturi tra artisti e intellettuali, al di là delle culture, delle posizioni economiche e delle appartenenze politiche. Alla luce di ciò, Enwezor rinunciò ai padiglioni nazionali¹⁵⁸, al concetto di nazionalità come criterio per gli inviti agli artisti e alle proposte che potessero essere fraintese come manifestazioni di ideologie sulla cultura nazionale¹⁵⁹.

La sua visione gravitò in una cornice molto più ampia, riconoscendo le situazioni individuali, i diversi modi di essere, di pensare, di lavorare e di abitare in un mondo la cui nozione di confine era ininterrottamente messa in discussione e quella di identità sfumava nella narrazione transculturale, trans territoriale e transnazionale. Profetizzò gli artisti invitati alla Biennale come un gruppo mobile e itinerante di cittadini globali, gli stessi che Homi Bhabha aveva definito «tribù di interpreti¹⁶⁰» e James Clifford una «unruly crowd¹⁶¹» che si agitava e

¹⁵⁷ ENWEZOR, *Travel Notes: Living...cit.*, p. 7.

¹⁵⁸ Nonostante l'intenzione dichiarata di superare l'ottica nazionalista, diversi governi accettarono di finanziare i loro artisti, tra cui Norvegia, Svezia, America (in collaborazione con il National Endowment for the Arts) e Paesi Bassi. Anche le Ambasciate di Brasile, Cile, Germania, Corea, Perù, Cina, Tailandia e Francia contribuirono a garantire la partecipazione di artisti dei loro paesi. Cfr. DUNCAN, *Nation Building and...cit.*, p. 193.

¹⁵⁹ In un'intervista rilasciata il 5 luglio 1997 (durante la fase di preparazione della Biennale), Enwezor affermò che i toni apertamente violenti del nazionalismo in tutto il mondo rendevano difficile limitare la Biennale a questioni e idee basate sulla rappresentazione nazionale. Per questo motivo scelse di realizzare un altro tipo di forum, invitando curatori da diverse parti del mondo con l'unica restrizione di andare oltre la loro propensione territoriale e non avere una base nazionale. Cfr. *Okwui Enwezor - Interview, 1997* [<https://universes.art/en/magazine/articles/1997/okwui-enwezor>], consultato il 19/8/2023.

¹⁶⁰ «C'è anche una tribù di interpreti di queste metafore – i traduttori della disseminazione di testi e discorsi nelle varie culture – in grado di svolgere quel che Said descrive come un atto di interpretazione secolare»: BHABHA, *I luoghi della cultura...cit.*, p. 198. Bhabha affermò che, solo con la consapevolezza della metaforicità dei popoli delle comunità immaginate - migranti o metropolitane -, si poteva scoprire che lo spazio del popolo-nazione moderno non era mai semplicemente orizzontale e che la temporalità della rappresentazione si muoveva tra formazioni culturali e processi sociali senza una logica causale centrata.

¹⁶¹ JAMES CLIFFORD, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1997, p. 245. James Clifford, professore emerito di scienze umane del dipartimento di Storia della Coscienza dell'Università della California, Santa Cruz, combina le prospettive della storia, dell'analisi letteraria, dell'antropologia e degli studi culturali, attingendo anche alla poetica contemporanea e agli studi museali. I suoi lavori iniziali diedero un importante contributo alla storia intellettuale dell'antropologia, ponendo l'accento sulle nozioni occidentali di cultura, arte ed esotico in relazione alle mutevoli situazioni coloniali e

dialogava nel tentativo di descrivere e fare emergere le zone di contatto tra nazioni, culture e regioni¹⁶².

Inoltre, le intricate rotte che questi artisti nomadi percorrevano non esprimevano solo la pratica quotidiana di ciò che un artista contemporaneo era nel presente, ma dipanavano tutte quelle connessioni associate alle diaspore intese «as the exemplary communities of the transnational moment¹⁶³», dove il termine, che un tempo aveva descritto la dispersione ebraica, greca e armena, ora condivideva significati con un dominio semantico più ampio, che includeva parole come immigrato, espatriato, rifugiato, lavoratore ospite, comunità di esilio, comunità d'oltremare, comunità etnica, confine, creolizzazione, ibridità e transculturazione¹⁶⁴.

La globalizzazione aveva dunque cessato di essere un'attività riduttiva di consolidamento economico e di distribuzione più o meno efficiente del lavoro e del capitale per traslare in una contemporaneità irrequieta, che aveva suggerito modi itineranti di vivere, lavorare e viaggiare in un mondo attraversato da trasformazioni sociali, politiche, economiche e culturali come nessun altro nella storia dell'umanità. Quali esperienze respingono, sostituiscono o marginalizzano? In che modo questi discorsi raggiungono una portata comparativa pur

postcoloniali. Nel 1997, pubblicò *Routes: Travel and Translation in the late twentieth century*. Il titolo del volume e, in modo più complesso, la sua metafora o mantra centrale - routes/roots - racchiudevano i concetti principali per reimmaginare la teoria della cultura. Clifford sostenne che l'antropologia tradizionale, con il suo feticcio del lavoratore solitario sul campo, che scopriva le culture dimorando in luoghi esotici, aveva contribuito alla costruzione del nativo come stanziale, cancellando così troppo spesso storie e culture di viaggi, spostamenti e scambi. Secondo Clifford, il tropo delle rotte/radici aveva spinto i teorici e gli etnografi a esplorare invece le *culture itineranti* (per prendere in prestito il titolo di uno dei suoi saggi), cioè le culture immaginate non come delimitate, omogenee e locali, ma come processi di incontro e scambio tra le persone che viaggiavano e quelle che restavano stanziali. Come affermato dall'autore «Anthropological culture is not what it used to be. And once the representational challenge is seen to be the portrayal and understanding of local/global historical encounters, co-productions, dominations, and resistances, one needs to focus on hybrid, cosmopolitan experiences as much as on rooted, native ones. In my current problematic, the goal is not to replace the cultural figure “native” with the intercultural figure “traveler.” Rather, the task is to focus on concrete mediations of the two, in specific cases of historical tension and relationship. In varying degrees, both are constitutive of what will count as cultural experience. » Ivi, cit., p. 24. Risulta manifesto, già da queste poche righe, il debito intellettuale di Enwezor nei confronti dell'accademico di Santa Cruz, a partire dal titolo della seconda Biennale, “Trades Routes”, che riecheggiava e riprendeva il termine *routes* utilizzato da Clifford per il suo libro pubblicato nello stesso anno. Enwezor, inoltre, aveva descritto la sua ricerca curatoriale come simile al lavoro sul campo dell'antropologia e aveva scelto l'etichetta dell'antropologo osservatore-outsider, un viaggiatore che si muove tra popoli e idee straniere. Cfr. ANTHONY GARDNER, CHARLES GREEN, *Okwui Enwezor's Johannesburg Biennale: Curating in Times of Crisis*, in "documenta Studies #8" (2020), pp. 1–18, qui p. 9. Inoltre, prendendo a prestito le riflessioni di Clifford, in un saggio del 1997 dal titolo *A Question of Place: Revisions, Reassessments, Diaspora*, Enwezor descrisse la formazione della diaspora come «the quintessential journey into becoming; a process marked by incessant regroupings, recreations, and reiteration. Together these stressed actions strive to open up new spaces of discursive and performative postcolonial consciousness»: OKWUI ENWEZOR, *A Question of Place: Revisions, Reassessments, Diaspora*, in *Transforming the crown: African, Asian & Caribbean artists in Britain, 1966-1996*, a cura di MORA J. BEAUCHAMP-BYRD, FRANKLIN SIRMANS, New York, Franklin H. Williams Caribbean Cultural Center/African Diaspora Institute New York, 1997, qui p. 24.

¹⁶² CLIFFORD, *Routes: travel and...cit.*, p. 245.

¹⁶³ KHACHIG TÖLÖLYAN, *The nation-state and its others: In lieu of a preface*, in "Diaspora: A Journal of Transnational Studies" 1 (1991), 1, pp. 3–7, qui p. 4.

¹⁶⁴ Ibidem.

rimanendo radicati in storie specifiche e discrepanti? Come si rappresentano le esperienze di spostamento, di costruzione di una casa lontano da casa? Queste sono le domande che la Biennale si pose, con l'obiettivo di esplorare le ambivalenze e le tensioni diasporiche che erano sempre invischiata in potenti storie globali e non potevano essere ridotte a epifenomeni dello Stato-nazione o del capitalismo globale. Pur essendo definite e vincolate da queste strutture, le superavano e le criticavano: le diaspore vecchie e nuove offrivano risorse per i post colonialismi emergenti¹⁶⁵.

In che modo il Sudafrica, paese ferito, travagliato da traumi recenti non ancora risolti e segnato da un terribile processo politico di dominazione ed esclusione razziale, si collocò in questa prospettiva globale? Secondo Enwezor come metafora stessa della globalizzazione, in quanto:

it is postnational and variegated, it is both a settled and a settler nation, based on immigration, economic indenture, and various clashing forms of cultural performance and languages, South Africa's population is equally hybrid, European, Asian and Africa¹⁶⁶.

Tuttavia, «it is still important to position this project on a broader platform which exceeds the concerns found daily here¹⁶⁷».

Il 10 ottobre 1997 il quotidiano "The Mail&Guardian" pubblicò un articolo intitolato *Routes to Global Culture* che annunciava, con toni brillanti e spirito di ottimismo, che:

From Sunday, October 10, Johannesburg's urban landscape will throb to an unfamiliar beat, as thousands of local and international visitors begin to throng, not to rugby stadiums or cricket fields, but to galleries, cinemas, streets, theatres and all-night parties¹⁶⁸.

L'articolo descrisse "Trade Routes: History + Geography" come un evento senza precedenti nel continente africano che, riunendo una rete di curatori internazionali, avrebbe contribuito a porre il Sudafrica sulla mappa culturale globale e proseguì con una schematica elencazione delle mostre, delle attività e degli eventi in programma.

Alle mostre tematiche distribuite tra Johannesburg e Città del Capo, con oltre 165 artisti provenienti da 63 Paesi, si aggiungevano una serie di progetti che estesero la portata della Biennale al tessuto urbano locale, nelle strade, sui cartelloni pubblicitari, sulle pensiline degli autobus, sulle riviste e su Internet. L'evento fu accompagnato da un festival

¹⁶⁵ Cfr. ENWEZOR, *Travel Notes: Living...cit.*, pp. 9-10.

¹⁶⁶ Ivi, p. 8.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ BRENDA ATKISON, *Routes to global culture*, (10 ottobre 1997) [<https://mg.co.za/article/1997-10-10-routes-to-global-culture/>], consultato il 19/8/2023.

cinematografico con oltre 50 film provenienti, tra gli altri, da Sudafrica, Francia, Brasile e Stati Uniti e da un programma educativo¹⁶⁹ per incoraggiare gli studenti e il pubblico in generale a migliorare la loro comprensione dell'arte contemporanea. La retorica celebrativa dell'articolo invertì improvvisamente la rotta annunciando che «Nelson Mandela might not put on his favourite Picasso print shirt to open the proceedings. And biennales are never exempt from criticism and a certain amount of political friction¹⁷⁰». Invitato a partecipare alla conferenza organizzata da Olu Oguibe, il Presidente Nelson Mandela non lo fece e non partecipò nemmeno alla cerimonia inaugurale della Biennale. Né presenziò Thabo Mbeki¹⁷¹ o chiunque altro di alta levatura governativa. Per gli ospiti che non erano mai stati in Sudafrica, e per i sudafricani stessi, la presenza di Mandela avrebbe suggellato l'importanza dell'arte e della cultura nell'agenda sociale dell'African National Congress e lo slancio verso l'internazionalizzazione del Paese dopo anni di isolamento¹⁷².

L'euforia dell'articolo si smorza da sé se messa in relazione con le svariate tensioni sociali ed economiche manifeste a Johannesburg in quegli stessi mesi e, in generale, nella Rainbow Nation. Durante i giorni di apertura della Biennale, la Commissione per la Verità e la Riconciliazione (South African Truth and Reconciliation Commission - TRC) si riunì a pochi isolati dall' Electric Workshop, sede centrale di "Trade Routes". In una sala di medie dimensioni del Sanlam Center, gremita prevalentemente da giornalisti, ma aperta al pubblico¹⁷³, si svolse il processo al passato dell'apartheid in Sudafrica. Relof (Pik) Botha

¹⁶⁹ Secondo gli organizzatori, il programma educativo intendeva promuovere un maggiore apprezzamento e una maggiore comprensione delle pratiche artistiche contemporanee ad un pubblico il più ampio possibile. La coordinatrice didattica, Severa Rech Cassarino, affermò che le attività furono però compromesse da una serie di fattori. Tra questi, la mancanza di fondi e di collaborazione da parte degli artisti, che non considerarono il valore dei laboratori didattici. Le informazioni sul contenuto di particolari mostre non furono fornite tempestivamente al Dipartimento di Educazione, rendendo difficile l'esecuzione delle attività programmate. Gli organizzatori della Biennale furono accusati di aver trattato il programma educativo come un accessorio secondario, piuttosto che come parte integrante dell'evento. La mancanza di fondi non fu l'unico fattore che evidenziò il ruolo periferico del programma; il fatto che l'evento fosse stato organizzato alla fine dell'anno rese praticamente impossibile garantire il coinvolgimento delle istituzioni, poiché molte di esse stavano concludendo l'anno o avevano chiuso. Cfr. DUNCAN, *Nation Building and...* qui pp. 250-251.

¹⁷⁰ ATKISON, *Routes to global...*

¹⁷¹ All'epoca Mbeki era vicepresidente del Sudafrica sotto la presidenza di Nelson Mandela.

¹⁷² Cfr. CAROL BECKER, *The Second Johannesburg Biennale*, in "Art Journal" 57 (1998), 2, pp. 86-107, qui p. 103.

¹⁷³ Chi non poteva partecipare di persona ai processi, passava le giornate incollato al televisore per vedere le dirette del processo. Scrisse la critica e curatrice sudafricana Natasha Becker: «My clearest memory of that time is of sitting down in our family living room every afternoon to watch the Truth and Reconciliation Commission (TRC) hearings unfold on our television screen. The TRC was like a vending machine; people lined up to insert a quarter in the slot and receive information about the deaths or disappearance of their brothers, sisters, uncles [...] We were glued to the television like zombies»: NATASHA BECKER, *In The Wake of Okwui Enwezor*, in "Nka Journal of Contemporary African Art", 2021 (1 maggio 2021), 48, pp. 14-22, qui p. 14.

(ex ministro degli Esteri) e Adriaan Vlok (ministro dell'Ordine pubblico dal 1986 al 1991) resero la loro testimonianza. Qui, coloro che avevano diviso drammaticamente la popolazione, che avevano dato l'ordine di eliminare, neutralizzare, far fuori e distruggere gli individui ritenuti una minaccia per il governo dell'apartheid, cercarono di spiegare ai presenti e a un gruppo di commissari increduli, che non avevano mai inteso quegli ordini come ordini di omicidio. I fotografi scattarono immagini mentre Pik Botha si scusava con il vescovo Tutu e con Dio, e Vlok, rivolto a tutti i presenti, diceva: «A mistake was made. It was a bona fide mistake, and we will have to live with it... Things went awry¹⁷⁴».

Al processo in corso per i crimini dell'apartheid, intriso del dolore e della drammaticità del passato sudafricano, e che si svolgeva a due isolati dalla Biennale, è necessario aggiungere che Johannesburg, al volgere del secolo, era una città culturalmente ricca, ma molto violenta, afflitta dal crimine e dall'incertezza, colpita dal traffico di droghe e da un grado di povertà sconvolgente, difficile da vivere anche per i più avvezzi frequentatori delle aree urbane più degradate¹⁷⁵. L'intera enclave di spazi dedicati alla Biennale, che si estendeva dall' Electric Workshop al Market Theatre Complex, ricca di storia del movimento antiapartheid, era (e probabilmente lo è tuttora) un luogo da temere di giorno e di notte e, per le violenze di strada, era pericoloso frequentarla, sia per i visitatori che per gli abitanti della stessa Johannesburg.

Inoltre, a partire dal 1996, le responsabilità per l'arte e la cultura vennero trasferite dalle sfere di governo nazionali a quelle provinciali e locali. Quando la Costituzione Provvisoria del Paese fu sostituita da una Costituzione definitiva, redatta da un'Assemblea Costituzionale, la cultura era elencata come una responsabilità nazionale e provinciale, ma diceva molto poco sulle responsabilità del governo locale. Il governo provinciale del Gauteng (la provincia di Johannesburg) aveva sfruttato questa mancanza di chiarezza devolvendo al Consiglio della città di Johannesburg un'ampia gamma di responsabilità,

¹⁷⁴ SAPA - 14 Oct 97 - VLOK APOLOGISES FOR UNFORTUNATE DEATHS, (14 ottobre 1997) [<https://www.justice.gov.za/trc/media/1997/9710/s971014f.htm>], consultato il 19/8/2023.

¹⁷⁵ Nel suo articolo *Moving Company: The Second Johannesburg Biennale*, lo storico dell'arte maliano Manthia Diawara scrisse: «My first surprise upon arrival was that I was lodged not in a downtown hotel amid skyscrapers and lots of traffic, the Johannesburg I was used to seeing in the movies, but in the suburbs, in a three-storey colonial-style building, with a courtyard and indoor swimming pool, surrounded by leafy trees. All the visitors were given accommodations in the same area, even though the headquarters of the biennale was located a 30-minute ride away in Johannesburg proper, at the Africus Institute of Contemporary Art (AICA), near the Market Theatre and the Diamond Building. I soon realized that we were put up in the suburbs for security reasons. In downtown Johannesburg, near the AICA, the only people I saw walking the streets were poor blacks. The affluent whites and the new black bourgeoisie passed by, well-ensconced, in their cars»: MANTHIA DIAWARA, *Moving Company: The Second Johannesburg biennale*, (marzo 1998) [<https://www.artforum.com/print/199803/moving-company-the-second-johannesburg-biennale-32652>], consultato il 19/8/2023.

che includeva il gravoso compito di gestire e sviluppare il Reconstruction and Development Programme (RDP) per l'area, ovvero il programma operativo per la ristrutturazione di molti aspetti della società e dell'economia del paese, con una specifica sezione dedicata al campo delle arti e allo sviluppo di politiche artistiche, seconda Biennale inclusa¹⁷⁶.

Nel medesimo anno, il governo adottò, in risposta a un attacco speculativo alla valuta sudafricana, un aggressivo piano economico denominato Gear - Growth, Employment and Redistribution Plan, presentato come una strategia per la ricostruzione e la ristrutturazione dell'economia, in linea con gli obiettivi del RDP, ma tenendo conto della recente crisi finanziaria¹⁷⁷. Il Gear attuò quella che venne definita un'agenda neoliberale di deregolamentazione, che mirava a reintegrare il Sudafrica nel sistema globale e a promuovere la globalizzazione, basandosi sulla convinzione che, una volta che lo Stato avesse liberalizzato e privatizzato, in linea con i requisiti del mercato richiesti dal capitale straniero, considerati fondamentali per la ripresa economica post-apartheid, gli investimenti diretti esteri (IDE) sarebbero seguiti automaticamente¹⁷⁸. Il governo stesso, nel medesimo periodo, aveva accettato la globalizzazione come «a strategy that we cannot avoid¹⁷⁹».

Nello stesso anno in cui fu adottato il Gear, le allocazioni di fondi per le amministrazioni locali diminuirono del 47% e, a fronte delle difficoltà finanziarie di Johannesburg, che arrivarono al culmine negli ultimi mesi del 1997, in ottobre il governo provinciale di Gauteng intervenne con un Proclama che impose al Consiglio della città di attuare una serie di misure finanziarie e amministrative per garantire l'immediata autosufficienza e sostenibilità finanziaria. Il Proclama chiedeva che venissero affrontate alcune questioni finanziarie a breve termine, con numerosi compiti da realizzare entro tre settimane. A fronte di queste incombenti richieste, il Greater Johannesburg Metropolitan Council (GJMC) introdusse una rigorosa disciplina fiscale e iniziò a eliminare alcuni servizi non essenziali e anche a ridurre i finanziamenti alla Biennale. Questa decisione fu accompagnata da una direttiva che prevedeva che le future Biennali venissero sponsorizzate sulla base di un partenariato pubblico-privato, in cui il Consiglio avrebbe

¹⁷⁶ Cfr. DUNCAN, *Nation Building and...cit.*, pp. 183-184.

¹⁷⁷ SOUTH AFRICA. DEPARTMENT OF FINANCE, *Growth, Employment and Redistribution: A Macro-economic Strategy*, vol. 1, Department of Finance, Republic of South Africa, 1996.

¹⁷⁸ Cfr. JOHANNES TSHEOLA, *South Africa in GEAR: 'A better life for all' or a zero-sum game of globalization?*, in "GeoJournal" 57 (1 maggio 2002), 1, pp. 15-28, qui pp. 15-17.

¹⁷⁹ *Developing a strategic perspective on South African foreign policy*, in "South African Journal of International Affairs" 5 (1 gennaio 1997), 1, pp. 170-184, qui p. 176.

svolto un ruolo di facilitazione e coordinamento, con un finanziamento minimo¹⁸⁰. Nonostante le sinergie possibili tra la Biennale, che avrebbe dovuto riportare la città di Johannesburg, e il Paese nel suo complesso, sulla mappa mondiale, agganciando l'evento alla spinta del Sudafrica verso la globalizzazione e la visione sempre più neoliberista per lo sviluppo della città, la seconda Biennale di Johannesburg chiuse i battenti con un mese di anticipo, in seguito al ritiro, all'ultimo minuto, dei fondi da parte del Greater Johannesburg Metropolitan Council¹⁸¹. La Biennale riaprì poco dopo, grazie a un'iniezione di finanziamenti privati - anche se il sostegno fu spesso carente a fronte delle più ampie crisi sociali che circondavano la mostra.

¹⁸⁰ Cfr. DUNCAN, *Nation Building and...cit.*, pp. 592-595.

¹⁸¹ La notizia apparve nell'articolo di Brenda Atkinson *Behind the Biennale Blues* pubblicato sul "The Mail&Guardian" del 12 dicembre 1997. La direttrice della National Gallery Marilyn Martin parlò di una decisione miope e filisteo, mentre Henri Vergon, direttore culturale dell'Istituto francese, la descrisse come fatale per l'arte locale, in un clima che definì di afro-pessimismo. E aggiunse «Many people are waiting for another sign that Africa is a failed continent that cannot get large projects together, when for once Johannesburg could have been internationally recognised for its cultural initiatives, rather than for crime»: BRENDA ATKISON, *Behind the biennale blues*, (12 dicembre 1997) [<https://mg.co.za/article/1997-12-12-behind-the-biennale-blues/>], consultato il 27/8/2023.

2.4 ARRIVEDERCI VENEZIA!

San Paolo, L'Avana, Kassel, Münster, Venezia, Santa Fe, Lione, Gwangju, Istanbul e Johannesburg: il 1997 sembrò l'anno della Biennale infinita, con mostre internazionali più vecchie e affermate a cui si aggiunsero mostre nascenti in luoghi periferici e meno conosciuti, come non si era mai visto prima.

L'origine di questa nuova tendenza aveva visto la luce nel decennio 1984-95, testimone dello sviluppo di una nuova tipologia di Biennale, nata in contesti periferici che stavano volgendo verso la globalizzazione, e con un attivismo politico intrinseco ai progetti. La Biennale dell'Avana (dal 1984), quella del Cairo (dal 1984), la Biennale di Istanbul (dal 1987), la Dak'art (dal 1992) e la sopra descritta Biennale di Johannesburg del 1995 erano ubicate in territori che a quei tempi venivano definiti del *Terzo Mondo*¹⁸², ovvero geograficamente lontani, periferici e scollegati rispetto al nucleo centrale del mondo dell'arte contemporanea, che, all'epoca, ruotava attorno alle grandi capitali artistiche occidentali, che avevano avuto il potere di governare la modernità. Queste nuove Biennali in alcuni casi manifestarono un aperto desiderio di sfidare lo status quo dei rapporti di forza diseguali all'interno del mondo dell'arte e del mondo in generale, in altri si collocarono a metà strada tra una versione postcoloniale del modello veneziano e un modello anticoloniale, che strumentalizzava le tradizioni artistiche non occidentali in nome di politiche identitarie¹⁸³.

¹⁸² La frase Biennali del Terzo Mondo apparve come sottotitolo di un articolo del critico dell'arte americano Thomas McEvelley, pubblicato nel 1993 e intitolato *Arrivederci Venice*. McEvelley, discutendo della proliferazione delle Biennali e della perdita della centralità di Venezia, a favore di nuove prospettive non occidentali, affermò che «The process of postcolonial readjustment is going on; no doubt it includes covert power strategies and identity appropriations, but previously colonized peoples and cultures are constructing their own places to stand and their own networks of relationships»: THOMAS MCEVILLEY, *Thomas McEvelley on Arrivederci Venice: The Third World Biennials* [<https://www.artforum.com/print/reviews/199309/arrivederci-venice-the-third-world-biennials-55032>], consultato il 30/8/2023.

¹⁸³ Il processo era iniziato nel 1951 con la fondazione della Biennale di San Paolo, che adottò il modello veneziano dei padiglioni nazionali. Sebbene le prime edizioni fossero incentrate sulle retrospettive e sulla modernità europea, con il passare del tempo inclusero sempre più nazioni non occidentali - per esempio, l'edizione del 1954 incluse contributi dall'Indonesia, da Israele e dall'Egitto e, negli anni successivi, da India, Libano, Filippine, Senegal, Taiwan e Vietnam, tra gli altri, conferendo al modello Biennale veneziano una nota postcoloniale. Con l'indipendenza appena conquistata, molte nazioni emergenti utilizzarono anche il campo dell'arte come piattaforma istituzionale per dimostrare la propria sovranità. Altre Biennali e festival furono istituiti in modo molto più radicale, come, ad esempio il "Premier Festival Mondial des Arts Nègres" del 1966 a Dakar, una piattaforma per presentare in modo indipendente tutte le sfaccettature dell'arte africana, rafforzando così la fiducia delle nazioni emergenti. La Biennale dell'Avana del 1989 rappresentò un altro esempio paradigmatico: l'obiettivo programmatico fu quello di presentare l'arte del cosiddetto Terzo Mondo, cioè del Sud globale e l'orientamento verso la produzione artistica omnicomprensiva, proveniente principalmente da paesi non occidentali, coincidente con una serie di decisioni curatoriali innovative ed epocali. In primo luogo, la rinuncia a presentare gli artisti per paese, che sradicò i presupposti del modello veneziano. La decisione più cruciale, tuttavia, fu un'altra: l'invito non si rivolse solo ad artisti della periferia globale, ma anche ad artisti diasporici che vivevano nel centro globale. Cfr. OLIVER MARCHART, *The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery*, in "World Art" 4 (2014), 2, pp. 263-276, qui pp. 265-267.

Ed è proprio in quegli anni di fine secolo che il formato Biennale visse una trasformazione sostanziale, non più solo un modello in cui le ex nazioni coloniali dell'Occidente si crogiolavano nel fascino della propria produzione artistica, bensì una macchina contro-egemonica che iniziava a contrapporsi a una cultura occidentale dominante a livello globale¹⁸⁴. Nonostante i vari dibattiti che si erano susseguiti negli anni Ottanta e Novanta - dibattiti che avevano messo in discussione le modalità egemoniche di realizzazione delle mostre all'interno dei circuiti delle Biennali e che potevano quindi essere appropriati nel contesto di "Africus", la prima Biennale di Johannesburg, i suoi organizzatori, Christopher Till e Lorna Ferguson, scelsero di modellare l'evento sulla rappresentazione a padiglioni comune sia a Venezia che a San Paolo. Come già evidenziato, anche se promosso come evento funzionale alla costruzione della nazione, prevedibile nel contesto di un Sudafrica appena democratico, "Africus" rivelò una predilezione per i vecchi simboli del mondo dell'arte europeo.

Per "Trade Routes: History + Geography", Enwezor, in qualità di direttore artistico, prese una serie di decisioni strategiche controcorrente. Una delle più significative vide l'organizzazione delle mostre per temi, evitando l'approccio generalmente associato alle Biennali con padiglioni nazionali in rappresentanza di determinati paesi. Gran parte della posizione concettuale e della critica al modello del padiglione scaturì, come affermò Enwezor nel 2012, dalle riflessioni sulla *Costellazione Postnazionale* di Jürgen Habermas¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Ranjit Hoskote, co-curatore della Biennale di Gwangju del 2008, delineò una storia contro-veneziana tracciata dalle Biennali della Resistenza. Secondo il curatore, le Biennali di fine Novecento avevano contribuito alla creazione di una rete di siti di produzione culturale che condividevano questioni, temi e, di fatto, una comune precarietà: «The Biennials of resistance that continue to extend themselves despite prevailing constraints, mark a cumulative counterpoint to the Venice Biennial as the universal template for the biennial as form and medium. Their existence demonstrates that there is a substantial non- and perhaps even counter-Venetian history of the biennial form that has yet to be narrated»: RANJIT HOSKOTE, *Biennials of resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial*, in *The biennial reader*, a cura di ELENA FILIPOVIC, MARIEKE VAN HAL, SOLVEIG ØVSTEBØ, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, pp. 306–321, qui p. 312.

¹⁸⁵ Queste le parole di Okwui nell'intervista rilasciata a Joost Bosland e Michael Stevenson nel 2012: «Much of my conceptual stance came from the critique of the pavilion model, especially having read Jürgen Habermas' *Postnational Constellation*»: ENWEZOR, *Reflections, in Trade...cit.*, p. 11. Traspare una certa ambiguità in questa affermazione, soprattutto in considerazione del fatto che il libro *Die postnationale Konstellation: politische Essays*, di Habermas, venne pubblicato a distanza di un anno dall'apertura della Biennale sudafricana (Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998). Oltre a ciò, il saggio affrontò il tema della possibilità di un governo democratico nel contesto della globalizzazione, offrendo un modello maggiormente orientato alla costituzione di una nazione civica europea piuttosto che una teoria sul possibile futuro della democrazia nell'era globale. Secondo Habermas, dato che lo Stato nazionale era stato eroso dalle reti finanziarie globali, dall'ingresso di popoli, beni commerciali e prodotti culturali stranieri, dalla pressione esterna attraverso l'invasione di regimi internazionali come gli accordi di libero scambio, le istituzioni finanziarie internazionali e le leggi sui diritti umani, l'unico modo per tenere sotto controllo il movimento incontrollato del mercato globale, era quello di disporre il contenuto democratico dello Stato nazionale della modernità in una forma diversa, quella di una *costellazione post-nazionale*. In questo senso, Habermas aveva proposto un'Unione Europea come modello iniziale per una democrazia post-nazionale, quest'ultima intesa non come esercizio della libertà politica attraverso la partecipazione diretta, ma soprattutto come uso della ragione pubblica. Aveva inoltre ipotizzato la costituzione di una rete regionale economicamente e politicamente autosufficiente, in grado di isolarsi dalle fluttuazioni del mercato globale, e di avere una forza economica sufficiente a sostenere la sua relativa indipendenza. Egli

Secondo Christopher Till, il passaggio dal formato tradizionale, che chiedeva ai curatori di compiere una selezione degli artisti basata su paesi e nazionalità, all'evento curato in modo indipendente, avrebbe dato alla Biennale l'opportunità di presentare un contesto mirato e specifico all'interno del quale concentrarsi sul dialogo e sui discorsi generati intorno ai temi della mostra¹⁸⁶.

La determinazione di Enwezor di allontanarsi dal modello Venezia aspirava a presentare la Biennale con approccio critico diverso, teso a proporre un'impresa culturale globale antinazionale per:

bring about a conversation in which we can ask if it is possible to make a transnational Biennale that is not naively boundaryless but that places the privileges that the nation unquestionably enjoys under a more critical gaze¹⁸⁷.

Quest'ultima affermazione illustra in che misura la Biennale fosse stata riconcettualizzata per eliminare la base nazionalista dell'edizione precedente, non solo attraverso l'adozione dell'approccio tematico, ma anche grazie alla mescolanza di artisti transnazionali: infatti, molti di essi erano itineranti, nel senso che si spostavano da un centro d'arte all'altro abbastanza regolarmente, in molti casi dopo essersi allontanati dai loro luoghi di nascita. Come si evince dal catalogo, più della metà degli artisti aveva provenienza da paesi diversi da quello di origine, e il filo conduttore di molte opere gravitava attorno ai temi della diaspora e della dislocazione come risultato di una migrazione forzata, volontaria, economica o politica, rispecchiando le dinamiche della geografia contemporanea¹⁸⁸.

La seconda decisione curatoriale di Enwezor, che distinse la Biennale di Johannesburg da molte altre di fine millennio e che sarebbe diventata una pratica consueta nelle attività curatoriali successive, riguardò la delega del potere curatoriale. Pur mantenendo piena autorità in quanto

immaginò tali unità regionali come parte di un sistema di negoziazione internazionale, che avrebbe potuto formare un sistema di democrazia cosmopolita, volto ad affrontare l'ingiustizia sociale su scala globale. Tuttavia, c'è da chiedersi se un sistema del genere avrebbe potuto rispondere adeguatamente alle gravi disuguaglianze tra il Nord industrializzato e il Sud in via di sviluppo e sottosviluppato, dove le regioni sottosviluppate sarebbero rimaste alla mercé del capitale transregionale, senza adeguate possibilità di navigare democraticamente nei mercati nazionali e globali. Nel considerare il progetto di Habermas viene in mente almeno un'altra domanda, che probabilmente sfuggì a Enwezor: la costellazione post-nazionale di Habermas poteva servire come modello generale o era un modello specifico eurocentrico non propriamente rilevante per il resto del mondo?

¹⁸⁶ OKWUI ENWEZOR, COLIN RICHARDS (a cura di), *Trade routes: history + geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands: Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, p. 5.

¹⁸⁷ CAROL BECKER, *Interview with Okwui Enwezor*, in "Art Journal" 57 (1998), 2, pp. 101–107, qui p. 101.

¹⁸⁸ Gerardo Mosquera aveva definito gli artisti della biennale «children of Elegba, the Yoruba trickster of change, transit and uncertainty, the god that opens and closes»: GERARDO MOSQUERA, *Important and Exportant*, in "Atlántica Revista de Arte y Pensamiento" 19, 1998, pp. 151–164, qui p. 154.

direttore artistico dell'evento, invitò curatori da diverse parti del mondo, con l'unica restrizione che questi ultimi non avessero una base concettuale imperniata sulla rappresentazione nazionale e con esplicita richiesta di superare la loro propensione territoriale. I co-curatori di "Trade Routes" furono Gerardo Mosquera, proveniente da Cuba, Hou Hanru, originario della Cina ma residente a Parigi, Yu Yeon Kim, cittadina di Seoul e New York, Octavio Zaya, originario della Spagna e residente a New York, Kellie Jones, americana e Colin Richards, sudafricano. Tuttavia, Enwezor non si sottrasse completamente al ruolo curatoriale e co-curò la mostra di punta, denominata "Alternating Currents", con Octavio Zaya. Gerardo Mosquera (una figura centrale nello sviluppo della Biennale dell'Avana negli anni Ottanta) curò "Important and Exportant" alla Johannesburg Art Gallery. La curatrice coreana Yu Yeon Kim organizzò "Transversions" al Museum Africa, mentre Hou Hanru, allora residente a Parigi, curò "Hong Kong, etc." alla Galleria Rembrandt van Rijn. A Città del Capo, il curatore sudafricano Colin Richards allestì "Graft" alla National Gallery of South Africa e Kellie Jones, "Life's Little Necessities".

Questa dispersione del potere curatoriale ebbe forti affinità con ciò che Gerardo Mosquera aveva teorizzato come «curatorial correctness¹⁸⁹», intesa come un tentativo di evitare forme di colonialismo transculturale espresse dal curatore attraverso giudizi unilaterali¹⁹⁰.

Enwezor articolò l'edizione del 1997 in sei sezioni separate, organizzate in due città distanziate da un volo di due ore, Johannesburg e Città del Capo. Per raggiungere l'ampiezza dei suoi ambiziosi obiettivi e contribuire a inaugurare nuove discussioni, contatti, esperienze e relazioni, finalizzate a trasformare la promessa della teoria postcoloniale in realtà tangibile, la Biennale incluse altresì una conferenza finale organizzata a Città del Capo dallo storico dell'arte di origine nigeriana Olu Oguibe, un film festival incentrato su pellicole indipendenti, curato da Mahan Bonati, un catalogo puramente teorico, con saggi di Julia Kristeva, Jean Fisher,

¹⁸⁹ GERARDO MOSQUERA, *Some problems in transcultural curating*, in *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, a cura di JEAN FISHER, London, Kala Press, 1994, pp. 133–139, qui p. 137.

¹⁹⁰ Mosquera, come curatore delle prime tre Biennali dell'Avana (1984, 1986 e 1989), aveva individuato alcuni principi curatoriali per contrastare la tendenza dei singoli curatori ad agire come scopritori e despoti transculturali, giudicando e selezionando opere a carattere transculturale sulla base di un insieme di norme e standard eurocentrici. Il problema aveva molto a che fare con il modo in cui il ruolo del curatore era stato definito nei centri del Nord: essenzialmente si trattava di un esperto dotato di una serie di strumenti universali con cui esprimere giudizi curatoriali. Questi presupposti erano inadeguati, in quanto il curatore poteva facilmente esprimere giudizi sul lavoro transculturale da una posizione di insipienza; tuttavia, il ruolo onnipotente e onnisciente consentiva di prendere decisioni, per quanto inappropriate, con il pretesto dell'autorità curatoriale. Le assunzioni tendevano anche a essere fatte da curatori che si concentravano sulla facilitazione del flusso di opere d'arte dal Sud globale al Nord, e Mosquera sottolineò la tendenza dei curatori di ignorare l'importanza di costruire connessioni Sud-Sud, in quanto spinti da impulsi coloniali a spostare le opere d'arte dalla periferia al centro. Nel tentativo di invertire queste pratiche, Mosquera esortò l'aumento della consapevolezza in ambito curatoriale, così come una democratizzazione del ruolo del curatore. Secondo Mosquera la curatela in piccoli gruppi con l'apporto di consigli diversi avrebbe prodotto risultati più utili e sofisticati: cfr. *ibidem*.

Francesco Bonami, Saskia Sassen e, non da ultimo, un programma educativo. Per l'esposizione delle opere furono utilizzati anche luoghi pubblici, come cartelloni pubblicitari, pensiline degli autobus, bar e ristoranti, mentre, per le attività di promozione delle mostre e delle opere stesse, vennero impiegati diversi mezzi di comunicazione, tra cui televisione, radio, cartoline, Internet, oltre al già citato catalogo della mostra. L'intenzione fu quella di decentralizzare l'evento per estenderne l'accessibilità a livello locale e per mantenere la promessa di promuovere un'iniziativa guidata dal Sudafrica. Questo approccio rappresentava un deciso progresso alla prima Biennale, localizzata principalmente nel quartiere di Newtown, nel centro di Johannesburg.

I temi centrali di "Trade Routes" si concentrarono nell'esibizione di punta "Alternating Currents", co-curata con Octavio Zaya, la mostra più grande delle sei, allestita nell'abbaglio architettonico dell'Electric Workshop del quartiere di Newtown. Partendo da un assunto di Fredric Jameson, secondo il quale la verità dell'esperienza non coincide più con il luogo in cui la si vive¹⁹¹, Zaya indagò le implicazioni derivanti dagli spostamenti globali dei popoli e delle loro culture: lo sfilacciamento dei confini, la simultanea omogeneizzazione e frammentazione all'interno e tra le società e le culture e la compenetrazione del globale e del locale. In uno scenario di mondi di frontiera, confuso e disorientato, determinato da una nuova fase del capitalismo, che aveva visto il passaggio di potere alle multinazionali, non più legate a un luogo, ma pronte a stabilirsi in territori in cui l'affiliazione e la lealtà avevano trasceso i confini comunitari o addirittura nazionali, la storia, l'esperienza dell'identità e le tradizioni sedimentate

¹⁹¹ In un saggio del 1990, incentrato sulla mappatura cognitiva dell'estetica, Jameson aveva analizzato i tre stadi storici del capitalismo. Secondo il critico, ogni stadio aveva generato un tipo di spazio unico, pur essendo tutti e tre il risultato di espansioni discontinue nell'allargamento del capitale, nella sua penetrazione e colonizzazione di aree fino ad allora non mercificate. Il primo spazio generato dal capitalismo corrispondeva al capitalismo classico o di mercato, inteso come la smitizzazione delle vecchie forme del sacro e del trascendente, la standardizzazione del soggetto e dell'oggetto e lo spostamento del desiderio nel successo. Questo primo spazio era essenzialmente fondato sull'organizzazione e sui processi di lavoro. In questa fase, l'esperienza immediata degli individui coincideva esattamente con la forma economica e sociale che governava quell'esperienza. Nella fase successiva, che vedeva il passaggio dal mercato allo stadio dell'imperialismo, questi due livelli si allontanarono sempre di più, dando vita a quell'opposizione tra struttura ed esperienza vissuta, dove « the truth of that experience no longer coincides with the place in which it takes place...»: FREDRIC JAMESON, *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the interpretation of culture*, a cura di CARY NELSON, LAWRENCE GROSSBERG, Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 343–354, qui p. 344. L'esperienza del secondo stadio si legava a doppio filo all'intero sistema coloniale e, per fare un esempio, la verità di una esperienza quotidiana vissuta a Londra si trovava in India o ad Hong Kong o in un'altra colonia lontana. La nuova rete coloniale del mercato e dei media, in continua espansione, creava dunque una contraddizione tra l'esperienza vissuta dell'individuo e le nuove strutture della realtà sociale. La terza e ultima fase corrispondeva infine al capitalismo neoliberale che, a livello spaziale, creava un insieme multidimensionale di realtà radicalmente discontinue, le cui cornici andavano dagli spazi ancora superstiti della vita borghese fino all'inimmaginabile decentramento del capitale globale. In questa fase i confini venivano definitivamente cancellati, la soggettività esplodeva, convivendo con sincronicità incomparabili. Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Durham, NC, Duke Univ. Press, 1991, p. 278.

si staccavano dalla continuità e dalle memorie che inducevano la coscienza storica, creando un presente complesso e multidimensionale¹⁹².

Termini molto problematici quali postcolonialismo, multiculturalismo, rotte commerciali, mobilità, nomadismo, diaspora e globalizzazione, si scontrarono con queste nuove conversazioni senza trovare risposte definitive. Di fronte alla perdita delle radici, il senso dell'essere, la lingua e i miti rimanevano, ma come tracce, voci, ricordi e mormorii che si mescolavano ad altre storie, episodi, incontri. Gli incessanti movimenti, flussi e compenetrazioni di popolazioni e pratiche culturali, che la globalizzazione aveva intensificato, portarono da una parte a una omogeneizzazione della cultura, degli stili di vita, con il corrispondente indebolimento delle tradizioni locali e delle economie autosufficienti, dall'altro a commistioni culturali, identificate con vari nomi, tra cui ibridità, sincretismo, intercultura, cyborg, transcultura, e trasformate in categorie prescrittive, che, secondo Zaya:

replicate characteristics of the postmodern cutting edge (fragmentation, loss of subject'hood, and the blending of popular culture with high art forms) which had replaced categories of the 'exotic'. Thus, the 'other', now 'hybrid', is once again reinscribed by the Eurocentre, denied of agency, forced into a passive mimicry and locked within the panopticon of the First World¹⁹³.

Queste giustapposizioni non erano solo il prodotto di condizioni epocali postmoderne, bensì il risultato di storie passate di scontri, dominazione, subordinazione, controllo, e annientamento, e il prodotto di una lunga storia di conflitti tra culture e forze diseguali, in cui pratiche di creolizzazione, decentramento, e destabilizzazione delle forme dominanti avevano resistito ai tentativi del codice egemonico di assimilarle o distruggerle¹⁹⁴. Inoltre, le trasformazioni all'interno dell'economia mondiale capitalista, determinate dalla transnazionalizzazione della produzione, dalla sua maggiore estensione e velocità spaziale, dalla flessibilità e dalla mobilità dei luoghi di produzione, avevano minato le precedenti concettualizzazioni delle relazioni globali - come quelle organizzate intorno a colonizzatore-colonizzato o Primo Mondo-Terzo Mondo - e avevano articolato quello che Homi Bhabha definì *terzo spazio temporale*¹⁹⁵, ovvero luogo potenziale e punto di partenza delle strategie di traduzione postcoloniale.

¹⁹² Cfr. OCTAVIO ZAYA, *Alternating Currents: Around Precarious Discursive Constructions*, in *Trade routes: history + geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa : Den Haag, Netherlands : Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council ; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, pp. 63-67 qui p. 63.

¹⁹³ Ivi, p. 65.

¹⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁹⁵ Ivi, p. 66. "Terzo spazio" è il concetto sviluppato da Homi Bhabha per descrivere l'identità culturale ibrida che emerge dall'intreccio di elementi di culture diverse. Secondo Bhabha, le culture non sono mai unitarie di per sé, né semplicemente dualistiche come nella relazione *self-other*, piuttosto esiste un Terzo Spazio, che non può essere

Attraverso il coinvolgimento di pratiche artistiche contemporanee di artisti provenienti da tutto il mondo, “Alternating Currents” ambiva a mostrare come la globalizzazione culturale - dietro a una maschera egualitaria – aveva tentato di neutralizzare i conflitti culturali, sociali e politici e le rivendicazioni dei nuovi movimenti sociali, oltre ad avere portato a una riflessione sull’emersione di nuove temporalità, dimostrando fiducia nell’articolazione di futuri alternativi, e in ciò che Paul Gilroy aveva definito «precarious discursive construction¹⁹⁶». La parola *alternating* suggerisce una successione di fatti, manifestazioni, fenomeni. Potrebbe anche implicare qualcosa che si colloca a intervalli tra altre parti o indicare una persona o una cosa che sta al posto di un’altra. La parola *currents* indica flussi in una direzione definita, una tendenza generale, una rotta o una deriva. Insieme, le due parole potrebbero riferirsi a correnti elettriche che invertono periodicamente la loro direzione. Qualunque sia l’interpretazione, la combinazione di queste idee aveva come obiettivo la messa in scena di una fluttuazione dinamica, dominata da molteplicità e differenza¹⁹⁷.

La mostra incluse ottantatré artisti, con una diffusione geografica ampia, tipica di una esposizione davvero globale: ventiquattro artisti provenivano negli Stati Uniti, la maggior parte da New York, ventuno artisti vivevano in Europa, la maggior parte a Londra e Parigi, ventidue artisti vivevano e lavoravano in Africa, dodici dei quali sudafricani. I rimanenti arrivavano da altri paesi, tra cui Corea, Slovenia, Argentina, India, Brasile e Messico: “Alternating Currents” creò dunque un dialogo tra artisti internazionali come Gabriel Orozco, Félix González-Torres, Beat Streuli, Sam Taylor-Wood, Shirin Neshat, Stan Douglas, Rona Pondick, Ghada Amer ed Eugenio Dittborn e artisti sudafricani ben noti a livello locale come Penny Siopis, Sue Williamson, Andries Botha, Malcolm Payne e Wayne Barker.

All'esterno dell'Electric Workshop furono collocate, come porta d'accesso alla Biennale, due installazioni molto significative, entrambe correlate alla situazione istituzionale del Sudafrica di fine millennio, che riflettevano sulla storia politica del paese. Di fronte all'edificio, Hans Haacke espose *The Vindication of Dulcie September* (Fig. 12), che consisteva in tre bandiere

ridotto né al sé né all'altro, né al Primo né al Terzo Mondo, né al padrone né allo schiavo. Il significato viene prodotto al di là dei confini culturali e si colloca principalmente in una sorta di spazio intermedio situato tra i sistemi referenziali e gli antagonismi esistenti. Cfr. BHABHA, *I luoghi della cultura...* cit., pp. 59-60.

¹⁹⁶ Secondo Paul Gilroy, l'ideologia di senso comune dell'antirazzismo aveva adottato una visione e una concezione della natura assoluta delle categorie etniche. A questa convinzione Gilroy controbatté affermando che si trattava di una concezione riduttiva della cultura e di un'idea culturalista della razza e dell'identità etnica. Asseri inoltre che «Culture and identity are part of the story of racial sensibility, but they do not exhaust that story. At a theoretical level race needs to be viewed much more contingently, as a precarious discursive construction»: PAUL GILROY, *The end of antiracism*, in «Race», *culture, and difference*, a cura di JAMES DONALD, ALI RATTANSI, London ; Newbury Park, Calif, Sage Publications in association with the Open University, 1992, p. 50.

¹⁹⁷ Cfr. ZAYA, *Alternating Currents...*, cit., p. 67

issate in alto di fianco all'ingresso del Workshop. Due sventolavano su un'asta: quella superiore era la bandiera del movimento ANC (African National Congress) in esilio e, sotto di essa, la vecchia bandiera nazionale legata in un nodo. Il secondo pennone reggeva la bandiera molto più grande della nazione democratica post-apartheid. Il titolo commemorava l'assassinio di Dulcie September, che fu ambasciatrice dell'ANC in Francia¹⁹⁸. È tristemente ironico che Pik Botha fu interrogato sull'assassinio durante il processo, che si svolse a pochi isolati di distanza dall'opera di Haacke, nei giorni inaugurali della Biennale¹⁹⁹. Di fronte alle bandiere di Haacke fu installata una casetta di legno prefabbricata, circondata da una quintessenziale staccionata bianca, un'opera dell'artista sudafricano Andries Botha, dal titolo *Home* (Fig. 13). Le finestre erano coperte da tende di pizzo bianco e la porta aperta invitava lo spettatore all'interno, dove la temperatura era mantenuta glaciale dal condizionatore. Non c'erano mobili, né sedute per riposare, ma solo testi incisi a mano su placche di piombo, che ricoprivano le pareti. I testi erano estratti dalle testimonianze rese alla Commissione per la Verità e la Riconciliazione (TRC – Truth and Reconciliation Commission) dalle vittime dell'apartheid nel 1996²⁰⁰. L'effetto era agghiacciante, la giustapposizione tra interno ed esterno potente e devastante. Non era una casa vera e propria, ma una casetta di fortuna, di quelle che appaiono soprattutto come unità di stoccaggio nelle aree abitate dai bianchi. Sono accessorie alla casa, costruite alla sua periferia, immagazzinano un eccesso, nella loro insistente permanenza.

¹⁹⁸ Dulcie Evonne September fu un'attivista sudafricana anti-apartheid, assassinata a Parigi nel 1988. Al momento del suo assassinio, September stava raccogliendo prove per denunciare un commercio illegale di armi tra Francia e Sudafrica. Lo scambio illecito costituiva una violazione dell'embargo delle Nazioni Unite del 1963 e con la sua rivelazione avrebbe potuto potenzialmente incriminare molti funzionari di alto livello. Cfr. *The Murder of Dulcie September and many other Black Female Activists and the Threat Their Legacies Pose – Nelson Mandela Foundation*

[<https://www.nelsonmandela.org/news/entry/the-murder-of-dulcie-september-and-many-other-black-female-activists-and-the-threat-their-legacies-pose>], consultato il 11/9/2023.

¹⁹⁹ Martedì 14 ottobre 1998, la Commissione per la Verità e la Riconciliazione interrogò il ministro degli Esteri in pensione Pik Botha sull'attentato del 1981 agli uffici londinesi dell'African National Congress e sull'assassinio del rappresentante dell'ANC Dulcie September avvenuto a Parigi, nel 1988. Botha disse di essere stato sconvolto da entrambi gli incidenti, che descrisse come «bad stuff [...]». As in most other cases of a similar nature, it came to us at foreign affairs as a severe shock. Whether you liked Dulcie September or not does not matter»: *SAPA - 14 Oct 97 - TRC QUIZZES PIK ON LONDON BOMBING, DULCIE SEPTEMBER MURDER*, (14 ottobre 1997) [<https://www.justice.gov.za/trc/media/1997/9710/s971014d.htm>], consultato il 11/9/2023.

²⁰⁰ Quando si recò per la prima volta a un'udienza della TRC, Andries Botha fu sopraffatto dalla raffinatezza politica di una nazione che affrontava la memoria e la riconversione del proprio posto nella storia. Cercò quindi un modo per prendere le distanze dall'enorme vastità emotiva di ciò che stava vivendo e l'unico modo per farlo era trascrivere le dichiarazioni delle vittime e dei colpevoli. Si recò nelle biblioteche, negli archivi, consultò giornali e, attraverso le citazioni, ripercorse la terribile storia di abusi di quarant'anni di apartheid. In quel momento ebbe l'impressione che la Commissione per la Verità e la Riconciliazione avesse molto a che fare con l'idea che si potesse cancellare la memoria, rendendola pubblica. Scelse di realizzare dei pannelli con un rivestimento in piombo, un materiale altamente tossico, imprimendo ogni lettera in modo deliberato. Il piombo stesso contribuì a rafforzare il peso, la gravità, la tossicità delle dichiarazioni, e delle testimonianze. Cfr. CAROL BECKER, ANDRIES BOTHA, *You Cannot Go Home to Another Place: An Interview with Andries Botha*, (1 dicembre 1998) [<https://sculpturemagazine.art/you-cannot-go-home-to-another-place-an-interview-with-andries-botha/>], consultato il 11/9/2023.



Fig. 12 Hans Haacke, *The Vindication of Dulcie September*, 1997 - Installazione site specific



Fig. 13 Andries Botha, *Home*, 1997 - Installazione site specific

“Alternating Currents” presentò opere nella maggior parte dei media, con una netta predominanza di installazioni e video²⁰¹, e questa varietà di forme, enunciati, posizioni ed evocazioni contribuì a esaltare la convivenza tra unità e disparità. Molti artisti affrontarono

²⁰¹ A eccezione degli africani Vivienne Koorland, Ouattara e Viyé Diba, “Alternating Currents” fu quasi totalmente priva di opere pittoriche. L'organizzazione dello spazio dell'Electric Workshop infranse, in modo coinvolgente, alcuni protocolli vincolati della grande mostra collettiva, collocando le opere degli stessi artisti su piani diversi, in modo da rendere possibile un dialogo continuamente rinnovato sia con lo spazio che con le opere stesse.

questioni globali attraverso percezioni in qualche modo private, ma condivise, come nel confronto tra gli operai e i contadini finlandesi fotografati da Esko Männikkö (un uomo anziano in stivali di gomma nutre la sua capretta da un biberon accanto a un piccolo camino; un altro uomo giace addormentato in una stanza con le ossa nude, ricoperto di tappeti di stracci sporchi) e i neri sudafricani di Zwelethu Mthethwa, nelle loro case altrettanto malandate, con le pareti tappezzate di manifesti dell'ANC e i muri rattoppati con fogli di giornale; in entrambi i casi, i soggetti erano individui appartenenti alla classe operaia all'interno delle loro case e rivelavano in che misura gli spazi abitativi di persone di diversa nazionalità, razza, colore e provenienza si formassero - nonostante l'interposizione di enormi distanze geografiche - in modi simili, secondo i parametri di classe o di necessità economica.

In linea con il tema della casa perduta, della casa abbandonata, della casa disturbata era anche l'installazione *Saturn's Table* (Fig. 14) dell'artista cubano Ernesto Pujol. Le pareti della stanza buia ricoperte di escrementi di mucca, il pesante tavolo e le sedie afrikaans del XIX secolo solidamente ancorati al pavimento in terra battuta. L'artista aveva allestito un posto d'onore per Saturno, il peggiore di tutti i patriarchi mostruosi, quello che aveva abusato grottescamente del suo potere mangiando i suoi stessi figli. Altri progetti esaminarono le separazioni globali e topografiche con l'apparente intento di abatterle. L'artista cinese Wenda Gu presentò *African Monument*²⁰², una installazione site specific costituita da mappe etniche con motivi e scritte in varie lingue, intessute di capelli e frammenti corporei, utilizzati per emblemizzare un futuro non governato da confini razziali o nazionali. Nel dipinto per posta aerea dell'artista cileno Eugenio Dittborn, *Airmail Painting* (Fig. 15), era impossibile individuare i punti di origine, di soggiorno e di destinazione. Arrivato in Sudafrica in diversi pezzi all'interno di buste per posta aerea appositamente prodotte, fu assemblato nello spazio della mostra, per poi essere smontato e spedito alla destinazione successiva. L'opera, che appariva francamente convenzionale una volta ricomposta sulla parete, consentì un intervento sorprendente sul modello secolare

²⁰² Wenda Gu è uno dei principali artisti cinesi contemporanei della sua generazione. Conosciuto da alcuni come l'artista dei capelli e ricordato da altri come l'autore la cui monumentale installazione fu violentemente distrutta da un artista russo, in occasione della mostra "Interpol" (Stoccolma, 1996), fa parte del gruppo di artisti cinesi della diaspora che ha visto molti di essi trasferirsi in Occidente negli anni Ottanta. L'installazione site-specific *African Monument* era parte integrante del suo progetto d'arte globale *The United Nations Project*, durato quindici anni, e iniziato nel 1993. *The United Nations Project* era strutturato come una sequenza di installazioni composte da capelli umani e calligrafie criptiche, al fine di trasmettere il significato di internazionalismo e per simboleggiare la diversità delle razze che, unendosi, fondevano l'umanità in una nuova coraggiosa identità razziale. L'uso di capelli di razze diverse incollati insieme o intrecciati simboleggiava l'interconnessione biologica del genere umano e l'ottimismo di Gu nel «create a better world by unifying its different races and cultures-a vision that probably won't exist in our lifetime. But it can be realized in art, whose function is to serve as a projection of our imaginary»: Cfr. SIMON LEUNG, JANET A. KAPLAN, *Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay*, in "Art Journal" 58 (1 settembre 1999), 3, pp. 86-99.

dell'opera d'arte fissa, senza ricorrere alla più ovvia rete di distribuzione internazionale offerta dal World Wide Web²⁰³.

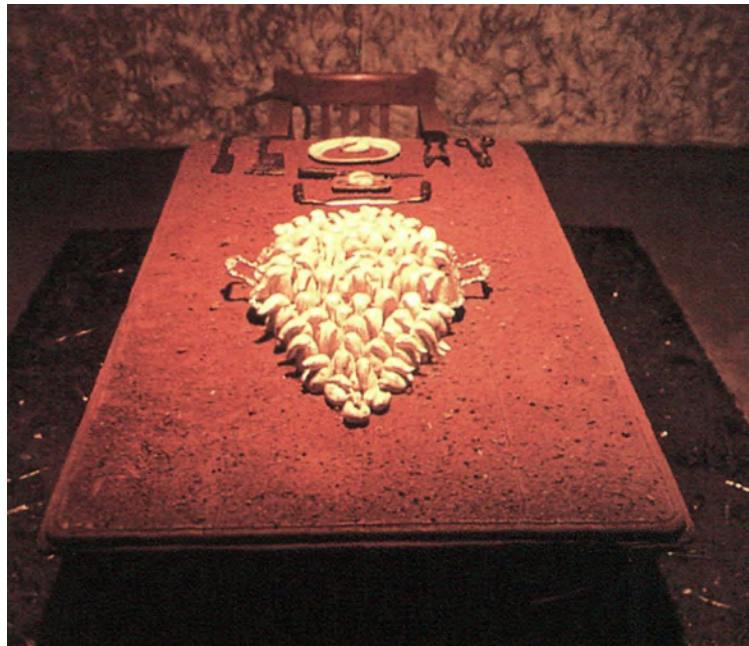


Fig. 14 Ernesto Pujol, *Saturn's Table*, 1997 - Installazione site specific

²⁰³ Eugenio Dittborn scrisse che, nel 1983, piegando per quattro volte su sé stesso un grosso pezzo di carta da regalo e poi dispiegandolo di nuovo aveva inventato, per caso, la pittura per posta aerea: nelle nervature della carta aveva scoperto delle pieghe che avrebbero attraversato le sue opere. Alla fine del 1983 il primo dipinto per posta aerea raggiunse il mondo. Le linee di pittura sospese in un aereo, che non smette mai di arrivare, tracciano la geopoetica e la geopolitica cartografica del dipinto di posta aerea su un ampio raggio della superficie terrestre e il movimento di trasferimento presuppone uno spazio uniforme, attraverso il quale un oggetto viaggia in momenti continui. La pittura di posta aerea sbriciola ogni fissità, finalità e rigidità, senza stabilire una nuova stabilità, diventando ad ogni istante più remota, più fuggitiva, più nomade, diversificando i suoi cieli, rotte, meridiani, paralleli, destinatari, aeroporti, emisferi, traiettorie, continenti, direzioni, indirizzi e mostrandosi come un quadro per continuare a circolare come una lettera. Attraversa le periferie, assorbendo molto da queste, ma senza ambientarsi in nessuna di esse, come una continua metamorfosi che annulla ogni identità. Cfr. WILLY THAYER, *Eugenio Dittborn: No Man's Land Paintings*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry" (2012), 29, pp. 81-94, qui pp. 81-83.



Fig. 15 Eugenio Dittborn, *Airmail Painting No 66*, 1990 - Fotoserigrafia su tessuto in due parti

Molte delle opere erano già state esposte, e descritte come lavori che avevano una qualità duratura, in quanto si elevavano al di sopra della semplice rappresentazione delle contraddizioni della globalizzazione. Pertanto, Zaya ritenne utile mostrare nuovamente queste opere nel contesto della Biennale, come esempi di migliori pratiche nell'arte postcoloniale. Tuttavia, l'attenzione verso artisti e opere ben noti portò anche a critiche sul fatto che la mostra si fosse basata troppo sul riciclaggio di opere legittimate in Europa e Stati Uniti, contribuendo così all'omogeneizzazione della Biennale, piuttosto che alla presentazione di nuova prospettiva sulla globalizzazione.

Ad esempio, l'installazione *Victorian Philanthropist's Parlour* di Yinka Shonibare (Fig. 16) fu realizzata nel 1996 e Okwui Enwezor la descrisse in un articolo di Nka dell'estate del 1997²⁰⁴. Era una *mise en scene* in cui l'artista aveva ricreato meticolosamente un ambiente fantastico dell'epoca vittoriana, un salotto intimo e raccolto di conversazioni apparentemente colte e civili. In questo ambiente sontuoso e ostentato, Shonibare aveva ridisegnato tutti i tessuti, la carta da parati e la moquette, stampati in damasco da una stamperia di Londra sul modello di un tessuto apparentemente africano, e rivestito l'arredamento, composto da chaise-longue, poltrone e parafuoco. Impiegando scrupolosamente le stoffe come ready-made, Shonibare aveva dipanato, nelle fragili intersezioni delle cuciture, l'imprecisione dell'autorità culturale, interrogando la verità della loro autenticità. I tessuti dell'Africa occidentale che, ironia della sorte, avevano origine dal batik indonesiano e erano stati prodotti in Olanda e in

²⁰⁴ OKWUI ENWEZOR, *the joke is on you: The Work of Yinka Shonibare*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 6 (1997), 1, pp. 10–11.

Inghilterra per i mercati africani, spronavano a riflettere su ciò che era sempre stato giudicato come fatto/conoscenza all'interno della rappresentazione, e a rivalutare il concetto di originalità e di autenticità dell'identità e della cultura africana. L'opera d'arte risultò in sintonia con il tema della mostra in quanto sfidava la politica di presentazione dell'identità africana come mediata dai bisogni e dagli interessi coloniali, ma provocò anche controversie. Eddie Chambers osservò che, l'inclusione del lavoro di Shonibare, così come di altri artisti affermati e di successo provenienti da Londra (a cui si riferì come il contingente londinese), non costituì una selezione originale, dal momento che il loro lavoro aveva già fatto il giro del mondo²⁰⁵. Chambers continuò:

is not sufficient to fly in a safe and predictable selection of 'international' artists who are already on the circuit and already taking part in these mega-exhibitions left, right and centre. Black South African artists within the country need to be respected, acknowledged and, above all, included. If South Africa wishes to reach out to the 'international' art world, why must this necessitate the contemptuous, widespread dismissal of so many artists and so many would-be curators located across the continent of Africa itself? This seems to be another cultural/intellectual legacy of apartheid — regarding everything continentally north of South Africa as being backward; economically, politically and culturally²⁰⁶.

Queste critiche furono in qualche modo mitigate dal fatto che gli artisti in questione non erano mai stati esposti in Sudafrica.



Fig. 16 Yinka Shonibare - *The Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996 – 1997 - Tessuti olandesi in cotone stampato a cera, riproduzioni di mobili, parafuoco, tappeti e oggetti di arredamento.

²⁰⁵ Cfr. EDDIE CHAMBERS, a cura di GILANE TAWADROS, VICTORIA CLARKE, *Run Through the Jungle: Selected Writings*, London, Institute of International Visual Arts (inIVA), 1999, p. 52.

²⁰⁶ Ibidem.

Gerardo Mosquera curò la mostra “Important and Exportant”, allestita presso la Johannesburg Art Gallery²⁰⁷, con la partecipazione di nove artisti provenienti da diverse parti del mondo, alcuni molto noti, altri meno, forse per la loro eterodossia o per il fatto di aver contribuito a plasmare il contemporaneo prevalentemente in contesti locali. La sua idea fu quella di presentare opere rappresentative dell'asse concettuale e metaforico della Biennale, esponendo le complessità dei processi artistici contemporanei, tanto quanto la mescolanza, la transculturazione, il transito, gli spostamenti di vario tipo e gli scambi che costellavano la vita di molti degli artisti rappresentati. Mosquera imperniò il suo lavoro curatoriale sull'indeterminatezza e sull'ambiguità della nozione di *importanza* in ambito artistico, da lui considerata problematica a causa delle sue apparenti connotazioni permanenti e universalistiche e del suo valore astratto. Per disputare questo assunto egli partì dal presupposto che l'universale era sempre stato condizionato dal potere egemonico e l'*importanza*, nell'ambito dell'arte contemporanea, era omologata al *mainstream* e dipendente da circuiti internazionali consolidati e da reti centralizzate di legittimazione, lasciando poco spazio a forme di espressione alternative, che egli considerava lambire in uno stato di apartheid. Con una visione pluralistica, che «tends more to the mosaic, than to the pyramid or the leading axis²⁰⁸», Mosquera fece una dichiarazione contro le classifiche e le tassonomie prevalenti nella scena eurocentrica, non proponendo una nuova classifica, ma ponendosi a favore di modi più variegati da adottare per la classificazione stessa²⁰⁹. “Important and Exportant” ambì pertanto a presentare un approccio alternativo del concetto di *importanza* in ambito artistico, e diede risalto a modalità di riconoscimento più flessibili, articolate e realmente internazionali, con l'obiettivo di smantellare lo status quo e di «opening alleys for invasions²¹⁰».

²⁰⁷ La Johannesburg Art Gallery è un grande museo fortezza che ospita una vasta collezione europea e di arte contemporanea africana. Situato di fronte al Joubert Park, in una zona del centro cittadino definita *no-go-zone*, a causa dello spaccio di droga, della prostituzione e delle rapine che vi avvenivano alla fine degli anni '90, era anche un luogo sintomatico delle divisioni in atto nella società sudafricana: il museo era stato a lungo rigidamente recintato e, solo nei primi anni del nuovo secolo, aveva aperto i cancelli di giorno, soprattutto durante la direzione di Clive Kellner (2004-2008), quando furono intrapresi molti progetti per abbassare i muri virtuali tra il museo e i suoi dintorni. Cfr. FIONA SIEGENTHALER, *Visualizing the Mental City: The Exploration of Cultural and Subjective Topographies by Contemporary Performance Artists in Johannesburg*, in "Research in African Literatures" 44 (2013), 2, pp. 163–176, qui p. 170.

²⁰⁸ GERARDO MOSQUERA, *Important and Exportant*, in *Trade routes: history and geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997. (Catalogue)*, Johannesburg, South Africa : Den Haag, Netherlands : Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council ; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, pp. 268–271, qui p. 268.

²⁰⁹ Cfr. *ibidem*. Mosquera affermò che il pluralismo globale poteva essere inteso come un labirinto senza pareti, che confinava, reprimeva e omogeneizzava le possibilità di diversificazione attraverso meccanismi di controllo. Nel mondo presumibilmente globale, governato dal fondamentalismo del mercato, la cultura costituiva un campo di tensione in cui lottavano forze egemoniche e forze subalterne, dove queste ultime, superando le cornici locali, avevano permesso la diffusione di prospettive diverse.

²¹⁰ *Ibidem*.

Il curatore aveva inoltre scelto il Capo di Buona Speranza come riferimento iconico per il tema delle rotte commerciali e concettuali. Situato alla fine di una rotta, il Capo fungeva da punto di transizione geografico e metaforico, un rito di passaggio. Gli elementi fisici che il Capo simbolizza - terra e mare - costituirono il principio organizzativo per la mostra nel suo complesso²¹¹. Il mare fu il soggetto comune della prima area della galleria, che si estendeva a destra e a sinistra dei visitatori al loro ingresso, e dove vennero esposte le opere del filippino David Medalla e del suo collaboratore australiano Adam Nankervis, *A Stitch in Time*²¹², *Seascapes*²¹³ del giapponese Hiroshi Sugimoto e *Marulho*²¹⁴ del brasiliano Cildo Meireles. Meno evidente per lo spettatore fu l'intenzione di Mosquera di fare riferimento al tema della terra, nella seconda area laterale della galleria, parallela alla prima, occupata dalle opere dell'artista francese Sophie Calle – *The Detachment*²¹⁵, di Frédéric Bruly Bouabré della Costa

²¹¹ Cfr. *ivi*, p. 269.

²¹² Come un'amaca, *A Stitch in Time* era una lunga striscia di stoffa sospesa, con diversi rocchetti di filo e aghi che invitavano il pubblico a cucirvi sopra un piccolo oggetto o un messaggio di significato personale. Il risultato colorato dei contributi costituì la prova di un segno collettivo che sfidava le idee dominanti sulla produzione dell'arte: da una forma singolare di autorialità a una forma collettiva di produzione. L'opera d'arte fu un invito e una domanda: scegliere se guardare a distanza o essere direttamente coinvolti. David Medalla, artista originario delle Filippine, aveva iniziato questo progetto nel 1967. L'ispirazione fu semplice e rivelò anche la natura atomica delle sue opere. Raccontando la genesi dell'idea in un'intervista con Adam Nankervis, Medalla ricordò che nel 1967 due suoi amanti vennero a Londra ed egli fece in modo di incontrarli all'aeroporto di Heathrow prima della loro partenza. Diede ciascuno un fazzoletto (uno nero e uno bianco), alcuni aghi e piccoli rocchetti di filo di cotone, dicendo loro che potevano ricamare qualsiasi cosa volessero sui fazzoletti, sui quali lui stesso aveva ricamato il suo nome e un breve messaggio d'amore. Aggiunse che il ricamo poteva alleviare la noia in caso di ritardi nell'attesa del volo. Successivamente perse le tracce dei suoi amanti. Un giorno, molti anni dopo, mentre aspettava un volo di ritorno in Inghilterra all'aeroporto Schiphol di Amsterdam, notò un giovane che portava uno zaino a cui era attaccata una sorta di lungo cuscino a cui erano appesi molti piccoli oggetti, vecchie monete cinesi, frammenti di fischietti di bambù rotti, pacchetti di sigarette strappati e messaggi ricamati di ogni tipo. Il giovane disse che qualcuno a Bali gli aveva dato il rotolo di stoffa e gli aveva detto che poteva cucirci sopra qualsiasi cosa. Guardando in fondo al rotolo vide il fazzoletto nero che aveva dato a uno dei suoi amanti con il suo nome e il suo messaggio. Cfr. *Atopolis: «A stitch in Time» - Interview with David Medalla and Adam Nankervis*, (20 marzo 2015) [https://www.youtube.com/watch?v=e9IA_Vrkypc], consultato il 16/9/2023.

²¹³ Nel 1980, il fotografo giapponese Hiroshi Sugimoto iniziò a lavorare a una serie di fotografie denominata *Seascapes*. Ogni foto di questa serie era uno scatto del mare che si incontrava con il cielo. Le singole foto contenevano solo questi due elementi. Pur variando nell'esposizione, nella scala dei grigi e nel contrasto, tutte evocavano un orizzonte di trascendenza che valicava il concetto di tempo lineare e la legge della prospettiva, un'estetica che Sugimoto riuscì a mantenere coerente nonostante le immagini fossero state scattate in continenti e climi completamente diversi.

²¹⁴ L'opera dell'artista brasiliano Cildo Meireles *Marulho* consisteva in un molo circondato da un mare di libri aperti le cui pagine riproducevano la stessa foto a colori del mare. In sottofondo si udivano ondate di voci che ripetevano in continuazione la parola acqua in decine di lingue di tutto il mondo. Meireles iniziò a realizzare installazioni all'inizio degli anni Settanta per protestare contro la natura autoritaria dei mezzi di comunicazione più tradizionali, come la pittura e la scultura, dove gli artisti producevano oggetti facili da vendere come merci. Questi media, inoltre, non si prestavano alla partecipazione del pubblico. Ispirato dalla visione radicale della rivolta del 1968 e dalla situazione sempre più repressiva nel Brasile di quegli anni, Meireles sviluppò le installazioni come una forma d'arte interattiva e politicamente impegnata, che non poteva essere mercificata, perché la sua esistenza era fugace e temporanea. Cfr. JOHN ALAN FARMER, *Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles*, in "Art Journal" 59 (1 settembre 2000), 3, pp. 34-43, qui pp. 35-36.

²¹⁵ Sophie Calle è stata riconosciuta come un'artista *importante* e definita una figura di culto nella sua natia Francia. Calle fu una delle poche artiste presenti alla Biennale la cui preoccupazione principale non fu legata all'identità diasporica. Mentre nei primi anni di attività i suoi lavori venivano esposti principalmente al di fuori

d'Avorio – *Knowledge of the World*²¹⁶, della cubana Ana Mendieta – *Silueta e Rupestrian Sculptures*²¹⁷, e del sudafricano Willem Boshoff.

Gli ampi spazi espositivi della Johannesburg Art Gallery avevano permesso di presentare ogni opera in un ampio isolamento, che ne aveva enfatizzato il valore iconico. Mosquera affermò che desiderava che gli spettatori si impegnassero profondamente con ogni opera e sperimentassero le sue possibilità spirituali. Forse, quindi, non è improprio pensare che l'esposizione evocasse il senso di neutralità del *white cube* delle gallerie moderniste: spazi luminosi e ampi, non appesantiti da spiegazioni che potessero interferire con una risposta estetica discreta e autonoma da parte di ogni spettatore²¹⁸.

del contesto delle gallerie, a partire dagli anni Novanta ricevette riconoscimenti nelle principali sedi artistiche mainstream, come il Boijmans di Rotterdam e la galleria Leo Castelli di New York. Si specializzò in installazioni fotografiche che documentavano scenari di vita reale con dettagli minuziosi, persino voyeuristici. Mosquera collocò la sua opera, *The Detachment*, composta da fotografie, libretti e testi (qui tradotti per la prima volta in inglese), tra le opere che dovevano rimandare alla terra. Realizzata nel 1996, evocava il tema dell'assenza, attraverso fotografie di luoghi in cui un tempo sorgevano monumenti e memoriali tedeschi, accompagnate da testi che ne sollecitavano i ricordi, caldeggiati da Calle nel corso di interviste ai passanti. I testi vennero installati all'altezza degli occhi, mentre le fotografie a colori furono appese in posizione rialzata, in modo che lo spettatore fosse costretto a guardare le immagini come se stesse guardando un monumento.

²¹⁶ Bouabré espose *Knowledge of the World* (Fig. 17), un'opera composta da disegni in formato cartolina e realizzati con matite colorate su cartone, dal fascino strano e inebriante. In bilico tra una forma di misticismo e gli scarabocchi illeggibili di un bambino appena scolarizzato, la loro energia brillantemente confusa irradiava un senso di potenza e divertimento. Okwui Enwezor lo definì un poeta, Mosquera un profeta. Il lavoro di Bouabré, prodotto di una cultura contemporanea de-eurocentrica, costruita attraverso una pluralità di prospettive attive, superava i confini della sua cultura d'origine, all'interno della quale studiosi e critici tendevano a inquadralo. Cfr. OKWUI ENWEZOR, *The Inverted Sign: Rereading Frédéric Bruly Bouabré*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 2 (1995), 1, pp. 44–49, qui p. 44; MOSQUERA, *Important and Exportant...cit.*, p. 271.

²¹⁷ Ana Mendieta ebbe una traiettoria *importante*, che contribuì a plasmare e influenzare le tendenze dell'arte contemporanea. Nata all'Avana nel 1948, nel 1961 venne allontanata dall'isola di Cuba assieme ad altri bambini, in una operazione nota come Operazione Peter Pan e, dal 1972 al 1974, frequentò il Dipartimento Intermedia dell'Università dell'Iowa, che offriva agli studenti l'incontro e lo studio delle più sperimentali espressioni artistiche del tempo, tra cui le opere performative e installative di Vito Acconci, Hans Haacke e Robert Smithson. All'Università incontrò anche la critica Lucy Lippard, la prima a scrivere dell'artista nei media nazionali e a collocare il suo lavoro in un contesto femminista. *Esculturas Rupestres* era un'opera *importante* realizzata a Cuba nell'estate del 1981. Mendieta fu la prima artista cubano-americana, dopo la rivoluzione, a ricevere dal Ministero della Cultura cubano il permesso di esporre e creare opere sull'isola. Supportata da una borsa di studio della Fondazione Guggenheim, tornò a Cuba nel luglio 1981 per creare le *Esculturas Rupestres* nelle Escaleras de Jaruco, scogliere situate nel Parco Jaruco, a circa venti miglia a est dell'Avana. Scegliendo due siti sul pendio della montagna, intagliò una serie di sculture di dee nelle morbide grotte di calcare oolitico, o bianco e, consapevole che pochi avrebbero mai visto le opere di persona, Mendieta documentò la serie con fotografie in bianco e nero, diapositive da 35 mm e pellicole Super 8. Per trasmettere l'esperienza di vedere le opere a grandezza naturale, stampò la serie in stampe di grande formato, quaranta per sessanta pollici. Cfr. LAURA ROULET, *Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba*, in "American Art" 26 (1 giugno 2012), 2, pp. 21–27, qui p. 25. Le opere esposte di Mendieta, costruite attraverso le incisioni e l'accumulo, vennero installate nello spazio di *Important and Exportant* dedicato alla terra. Inoltre, fu l'unica artista della mostra curata da Mosquera ad avere vissuto personalmente la diaspora intesa come un esilio forzato, essendo stata mandata da Cuba a vivere negli Stati Uniti all'età di dodici anni. Mendieta morì nel 1985, il che rende insolita la sua inclusione in una Biennale d'arte contemporanea, ma Mosquera volle offrire una rivisitazione della sua arte nel contesto delle identità diasporiche e una opportunità per rivisitare questa *importante* artista. Come lui stesso aveva affermato, questa installazione fu un omaggio personale a Mendieta, un rituale che permise di portare le sue opere in Africa, un continente che per lei aveva un'importanza mitica. Cfr. MOSQUERA, *Important and Exportant...cit.*, p. 270.

²¹⁸ Cfr. SHANNEN HILL, ELIZABETH RANKIN, *Review of Important and Exportant*, in "African Arts" 31 (1998), 3, pp. 76–78, qui p. 76.

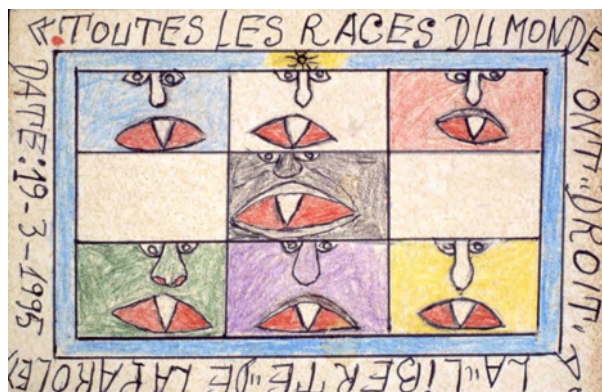


Fig. 17 Frédéric Bruly Bouabré, *Knowledge of the World*, 1995 - Penna a sfera e matita colorata su cartoncino

La riluttanza del curatore a interferire con i messaggi degli artisti è comprensibile, ma questa assenza di informazioni aveva inevitabilmente reso alcune opere inaccessibili; questo aspetto sembrò particolarmente evidente in una città come Johannesburg, con spettatori di diversa cultura e formazione. Sebbene il contenuto di una Biennale possa essere, per definizione, all'avanguardia e stimolante, molti critici contestarono alla Biennale di Johannesburg di avere enfatizzato, o addirittura rafforzato, il divario tra il valore artistico e il significato delle opere esposte e la cultura popolare, un divario che in Sudafrica era ancora caratterizzato in larga misura da una divisione razziale²¹⁹. Tale percezione fu ulteriormente rafforzata dal fatto che “Important and Exportant” aveva sostituito l'esposizione permanente di arte contemporanea sudafricana della Johannesburg Art Gallery²²⁰. Tuttavia, in un'altra sezione della galleria restarono visibili pezzi storici dell'Africa meridionale, presentati in dialogo con alcune opere contemporanee di artisti africani²²¹.

Inoltre, non fu chiaro quale fosse l'aspetto della mostra che costituiva un gesto *exportant* e controcorrente, come previsto dal titolo di Mosquera. Certo, la maggior parte degli artisti avevano iniziato la loro carriera lavorando al di fuori del sistema delle gallerie, ma la loro produzione si era di fatto adattata al sistema mainstream con il passare degli anni; quindi, sebbene furono *exportant* in un certo periodo di tempo, per aver compiuto gesti controcorrente, fu difficile capire come questo termine potesse essere applicato in modo sensato all'insieme delle loro opere. La dichiarazione di Mosquera sembrò essere più una dichiarazione simbolica, per dare alla mostra un'aura di valore del circuito marginale, piuttosto che una dichiarazione di

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Negli anni Novanta questa collezione era diventata sempre più rappresentativa, con artisti sia urbani che rurali, di formazione accademica e autodidatta, mainstream e marginali. È stato un peccato che non sia stata messa a disposizione dei visitatori internazionali della Biennale.

²²¹ Cfr. HILL, RANKIN, *Review of Important...cit.*, p. 270.

intenti da realizzare nella pratica. La panoramica sinteticamente riassunta lascia supporre che “Important and Exportant” abbia esaminato solo superficialmente i propri presupposti, riproducendo le nozioni di *importanza* accettate piuttosto che criticarle.

Di fronte all'Electric Workshop si trova il famoso Market Theatre, dove Barney Simon²²² allestì alcune delle prime produzioni multirazziali che sfidavano le leggi dell'apartheid. Centinaia di giovani delle township frequentarono i suoi laboratori e vennero formati come attori. In questo spazio si trova anche la Galleria Rembrandt van Rijn, dove fu allestita la mostra “Hong Kong Etc”, curata da Hou Hanru. Quest'ultimo ricoprì quasi il ruolo di cantore della città di Hong Kong, presentata come modello di città globale postcoloniale e come ponte tra l'Oriente e l'Occidente, tra il Nord e il Sud. Il 1° luglio 1997 la città vide il passaggio da colonia della corona britannica alla sovranità cinese, ponendo fine a 156 anni di dominio coloniale. La popolazione di Hong Kong, secondo Hanru, aveva vissuto per anni in una posizione instabile e ambigua e, solo grazie a questa transizione, gli abitanti avrebbero potuto prendere coscienza della necessità di forgiare un'identità distinta, che servisse da fondamento per il loro futuro. E continuò sostenendo che la vera sfida consisteva nell'affrontare i conflitti fondamentali tra due ideologie di identificazione, molto diverse tra loro: la nozione obsoleta della centralità dello Stato-nazione, imposta dalla Cina continentale ed evidente nella sua propaganda patriottica e nelle sue politiche, e la realtà ibrida e postcoloniale²²³. Inoltre, l'osservazione di Hong Kong come modello di città globale, congestionata e in evoluzione, permetteva di comprendere meglio gli effetti della globalizzazione e le nuove rivendicazioni che stavano ristrutturando il mondo²²⁴.

²²² Barney Simon è stato uno scrittore, drammaturgo e regista sudafricano che, nel 1976, co-fondatore del Market Theatre di Johannesburg, il primo centro culturale multirazziale del Sudafrica e luogo di nascita del movimento teatrale indipendente del paese. Lavorando sotto le leggi di segregazione razziale dell'apartheid, senza sovvenzioni statali e sotto la costante minaccia di arresto per la messa in scena opere contemporanee controverse, interpretate da cast multirazziali di fronte a un pubblico multirazziale, Simon fu il direttore artistico del teatro dalla sua apertura fino al suo ultimo giorno. La scrittrice sudafricana Nadine Gordimer, ricordandolo nella circostanza, scrisse: «he discarded lack of confidence in our ability to judge theatre for ourselves, and opened the Brechtian road for South Africans to assert, as playwrights and actors, what Walter Benjamin called the "ability to relate their lives"; the tragedy and vitality, the defiant humour of poverty in the underworld of black townships that was, in fact, the real South Africa»: NADINE GORDIMER, *Obituary: Barney Simon*, (3 luglio 1995) [<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-barney-simon-1589772.html>], consultato il 18/9/2023.

²²³ Cfr. HOU HANRU, *Hong Kong Etc.*, in *Trade routes: history and geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997.*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands: Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, pp. 316–319.

²²⁴ Hou Hanru riprese questo concetto facendo riferimento alla *cultura della congestione* dell'architetto Rem Koolhaas. Nel libro *Delirious New York. A Retroactive Manifesto*, Koolhaas aveva compiuto un viaggio nel tempo e, in retrospettiva, descrisse il quartiere di Manhattan come l'arena della fase terminale della civiltà occidentale. Attraverso l'esplosione simultanea della densità umana e l'invasione di nuove tecnologie, Manhattan divenne, a partire dal 1850, un laboratorio mitico per l'invenzione e la sperimentazione di uno stile di vita rivoluzionario: la Cultura della Congestione. *Delirious New York* è un'indagine polemica su Manhattan, che documenta il rapporto simbiotico tra la sua cultura metropolitana mutante e l'architettura unica a cui ha dato origine. La coerenza degli

Hanru tracciò anche un parallelo tra Hong Kong e il Sudafrica, sostenendo che quest'ultimo stava vivendo una transizione simile in termini di movimenti politici, storici, culturali ed economici, e condivideva con Hong Kong l'esperienza di un passato coloniale. Osservò inoltre che Johannesburg era l'epicentro di questa transizione, in quanto stava attraversando una ristrutturazione urbana analoga a quella di Hong Kong, e si stava avviando verso la trasformazione in una società basata sull'informazione. Questa trasformazione, a sua volta, stava influenzando l'arte, l'architettura e la vita intellettuale della città, fornendo gran parte dell'impulso per l'organizzazione della Biennale di Johannesburg²²⁵.

Alla Galleria Rembrandt van Rijn esposero undici artisti, in prevalenza provenienti dalla Cina e il progetto fu accompagnato da una mostra virtuale, presentata attraverso un sito internet²²⁶,

episodi, apparentemente slegati, stabilisce che Manhattan è il prodotto di un movimento non formulato, il Manhattanismo, il cui vero programma era così oltraggioso che per essere realizzato non poteva mai essere dichiarato apertamente. REM KOOLHAAS, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press, 1978. Rem Koolhaas aveva parlato di cultura della congestione in riferimento a New York, ma descrisse con astuzia anche le città asiatiche contemporanee come portatrici di un movimento altrettanto pertinente: attraversate da un fermento che rendeva sacrificabili le configurazioni precedenti, ma anche provvisorio ogni stato futuro.

²²⁵ Cfr. HANRU, *Hong Kong Etc...* cit., p. 319. Il modello di città globale, decantato da Hanru, stride con il saggio critico della professoressa di Urbanistica della Columbia University, Saskia Sassen, intitolato *Whose city is it? Globalisation and The Formation of New Claims*, e pubblicato nel catalogo di "Trade Routes". Focalizzandosi sulla centralità dei luoghi, e in particolare delle città, nella costituzione dell'economia della globalizzazione, Sassen sosteneva che le città erano il luogo dell'ipervalorizzazione del capitale aziendale e della svalorizzazione dei lavoratori svantaggiati. E molti dei lavoratori svantaggiati nelle città globali erano donne, immigrati, persone di colore. Secondo Sassen, la globalizzazione economica poteva essere letta come una narrazione di sfratto, dominata dai circuiti superiori del capitale e, in particolare, dalla sua ipermobilità. Una delle preoccupazioni centrali del suo studio fu quella di considerare le città globali come luoghi di produzione per le principali industrie di servizi, di infrastrutture, imprese e posti di lavoro, necessarie per far funzionare l'economia aziendale avanzata, i centri di assistenza e finanziamento del commercio internazionale, degli investimenti e delle sedi centrali. In altre parole, la molteplicità di attività specializzate presenti nelle città globali era cruciale per la valorizzazione, anzi la sopra valorizzazione dei settori di punta del capitale. Le densità estremamente elevate che si riscontravano nei quartieri centrali di queste città erano l'espressione spaziale di questa logica. Non si trattava di una mera continuazione di vecchi modelli di agglomerazione, bensì di una nuova logica di agglomerazione, che metteva in moto tutta una serie di nuove dinamiche di disuguaglianza. I nuovi settori in crescita - i servizi specializzati e la finanza - contenevano capacità di profitto largamente superiori a quelle dei settori economici più tradizionali. Questi ultimi erano essenziali per il funzionamento dell'economia urbana e per i bisogni quotidiani dei residenti, ma la loro sopravvivenza era costantemente sotto minaccia. Continuava affermando che si stava assistendo a una dinamica di valorizzazione che aveva fortemente aumentato la distanza tra i settori economici sopravvalutati, e quelli svalutati, anche quando questi ultimi facevano parte di industrie leader a livello globale. Questa svalorizzazione di settori economici in crescita era accompagnata da una massiccia transizione demografica, che includeva principalmente donne, afroamericani e immigrati del terzo mondo. I lavoratori altamente istruiti vedevano i loro redditi salire a livelli insolitamente alti, mentre i lavoratori poco o mediamente qualificati vedevano i loro affondare. I servizi finanziari producevano super profitti, mentre i servizi industriali, indispensabili per il funzionamento dei nuovi settori in crescita, sopravvivevano a malapena. Queste tendenze erano evidenti, con diversi livelli di intensità, in un numero crescente di grandi città del mondo sviluppato e sempre più in alcuni dei paesi in via di sviluppo, che erano stati integrati nei mercati finanziari globali. Cfr. SASKIA SASSEN, *Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims*, in *Trade routes: history and geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands: Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, pp. 56-62.

²²⁶ In riferimento a Hong Kong e alla globalizzazione, Hanru parlò di rete e di nuove tecnologie, che stavano accelerando il processo di globalizzazione stesso, anche grazie alla creazione di un nuovo linguaggio in grado di

e con l'occupazione di spazi pubblici quali ristoranti, caffetterie e pub, situati dal centro di Johannesburg alle township di periferia. Le installazioni video predominavano, anche in considerazione del fatto che la videoarte era una forma in forte espansione in Cina e a Hong Kong. Le opere furono in gran parte rappresentazioni molto esplicite, persino letterali, del tema celebrativo delle città nell'era della globalizzazione, tanto che Hanru sostenne di avere trasformato l'intero spazio della galleria in «micro-global cities in constant shift²²⁷». Le installazioni video e le fotografie, pur essendo formalmente e concettualmente estremamente diverse, dovevano apparire inseparabili l'una dall'altra e legate in un dialogo profondamente interattivo. I video di Fiona Tan e Roderick Buchanan, con un interscambio tra movimenti veloci e momenti di sospensione, crearono un ambiente di transizione ai due ingressi della mostra, mentre le installazioni di Huang Yong Ping ed Ellen Pau, in modi dissimili, affrontarono il momento storico della transizione di Hong Kong²²⁸. Ping espose un'installazione intitolata *The Doomsday* (Fig.18), tratta dall'omonima mostra personale tenutasi a Ginevra nello stesso anno. L'installazione era costituita da grandi contenitori - simili a ciotole di porcellana - decorati con quelli che sembravano edifici cinesi, su cui sventolavano bandiere straniere. Per enfatizzare l'orientamento politico dell'opera, Ping riempì le ciotole con alimenti britannici - acqua, bevande, condimenti, prodotti confezionati, ecc. - con la data di scadenza del 1° luglio 1997, giorno in cui il controllo di Hong Kong era tornato alla Cina. In una dichiarazione sul progetto, inclusa nel catalogo di una sua retrospettiva, Ping aveva descritto quella data come «the doomsday for the myth of colonialism²²⁹». Le confezioni di alimenti prodotte nei paesi occidentali, molti dei quali erano cibo spazzatura, potrebbero anche sottintendere che la società dei consumi globale fosse la conseguenza e il prodotto dell'espansione coloniale delle superpotenze europee.

modificare il modo di comunicare. Per questo motivo incluse il sito web nel progetto, come una sorta di spazio virtuale in cui le persone potessero usare la loro immaginazione in modo più libero. *Hou Hanru - Interview, 1997*, (5 luglio 1997) [<https://universes.art/en/magazine/articles/1997/hou-hanru>], consultato il 24/9/2023.

²²⁷ HOU HANRU, *Working in Johannesburg for «Hong Kong, etc. »*, in *Atlantica - Desde Sudafrica. Para Okwui Enwezor*, Gran Canaria, Spain, Tabapress, 1998, pp. 146–150, qui p. 149.

²²⁸ Cfr. *ivi*, p. 150.

²²⁹ YONG PING HUANG, PHILIPPE VERGNE, *House of oracles: a Huang Yong Ping retrospective*, Minneapolis, Minn. : New York, Walker Art Center ; Available through D.A.P./Distributed Art Publishers, 2005^{1st ed}, p. 45.



Fig. 18 Huang Yong Ping, *The Doomsday*, 1997- tecnica mista, stampa alla gelatina d'argento, acquerello su carta, prodotti alimentari scaduti.

I video di Ellen Pau esplorarono il clima politico e i cambiamenti sociali di Hong Kong²³⁰, mentre Rivka Rinn, Arni Haraldsson, Zhu Jia e Andreas Gursky contribuirono con la loro esperienza di viaggio tra città globali. Le fotografie di grande formato di Andreas Gursky, conosciuto per le immagini alterate digitalmente degli spazi pubblici urbani del tardo capitalismo, ritraevano paesaggi e luoghi della vita contemporanea di Hong Kong, dove gli effetti della globalizzazione erano evidenti: porti, aeroporti, stazioni, centri commerciali, fabbriche, grattacieli in costruzione (Fig. 19).

²³⁰ Nata a Hong Kong e laureata in radiografia diagnostica presso l'Università Politecnica di Hong Kong nel 1982, è considerata una delle figure chiave della scena artistica di Hong Kong. Tra i primi video artisti pionieri della città, produsse il suo primo film in super-8, *Glove*, nel 1984. I suoi primi lavori apparvero nei club di proiezione locali, per poi riemergere sulla scena internazionale a partire dal 1987. Dopo aver creato una serie di opere video, Pau passò a incorporare elementi scultorei e suoni ambientali nelle sue installazioni video nei primi anni Novanta. Le opere di Pau sono un viaggio nell'esplorazione delle possibilità dei linguaggi dell'arte visiva, sempre in sintonia con gli sviluppi tecnologici del momento. Parallelamente, un tema ricorrente di Pau è la sua preoccupazione per il clima politico, il sostentamento sociale e i cambiamenti della vita urbana di Hong Kong. Cfr. *Ellen Pau* [<https://kiangmalingue.com/artists/ellen-pau/>], consultato il 7/11/2023.



Fig. 19 *Andreas Gursky* – Hong Kong Island, 1994 - stampa cromogenica a colori

Hanru incluse anche un'opera del noto artista londinese Keith Piper. Intitolata *The Exploded City* e prodotta nel 1994, era composta da tre pannelli, sui quali erano proiettati altrettanti video distinti, ma correlati, che presentavano la città come uno spazio contraddistinto da linee di demarcazione profonde, in cui le differenze economiche, sociali, culturali e razziali apparivano fortemente radicate. In quest'opera, una figura centrale declamava un testo basato sulla storia biblica della torre di Babilonia. Sullo sfondo erano visibili paesaggi urbani e frammenti di telegiornali. A queste immagini si mescolavano suoni che facevano riferimento a disordini metropolitani. *The Exploded City* era un elaborato intreccio di immagini e linguaggio, sia parlato che scritto, che più che un elogio, era un commento scettico della città contemporanea, vista come sito di sorveglianza e controllo ad alta tecnologia, in cui l'individuo era ridotto a un livello infinitesimale all'interno di gerarchie forzate di status, ordine sociale e contenimento. La comunicazione del video appariva chiara e veniva trasmessa attraverso messaggi visivi e sonori molto forti: la nuova città globale non era glorificata come un nuovo modello, ma era caratterizzata dalla frammentazione, dalla violenza e dall'autoritarismo. È evidente che, sebbene il curatore avesse organizzato la mostra abbracciando gli elementi della globalizzazione nell'ambito del tema generale della Biennale, non tutte le opere esposte sposarono il suo messaggio celebrativo della città globale e di Hong Kong in particolare, il cui potenziale di crescita economica illimitata fu una delle tesi fondanti di "Hong Kong Etc": anzi, le opere di Piper e Ping, in una certa misura lo contraddissero²³¹.

Il MuseuMAfricA, presidiato dalle due figure africane stagiate contro il cielo di Johannesburg dell'opera *Global Couple* di Stephan Balkenhol²³² installate per la Biennale del 1995, ospitò

²³¹ Per visionare il video completo si rimanda al sito: *Keith Piper - Exploded City*, (27 aprile 2017) [<https://vimeo.com/215026399>], consultato l'8/11/2023.

²³² Nel 1994, lo scultore tedesco Stephan Balkenhol era stato selezionato dal professor Klaus Gallwitz come l'artista più adatto a rappresentare la Repubblica Federale Tedesca ad "Africus", la prima Biennale di

un'altra sezione di "Trades Routes": la mostra intitolata "Transversions", curata dalla curatrice sudcoreana Yu Yeon Kim. Il MuseuMAfricA era stato un vecchio mercato ortofrutticolo, ristrutturato nel 1939 per ospitare collezioni che raccontavano la storia di Johannesburg e della regione. Accoglieva anche mostre sulla storia dell'industria mineraria di Johannesburg e una esposizione dedicata al Rivonia Trial²³³, in cui più di 150 persone, tra cui Nelson Mandela, Albert Luthuli e Walter Sisulu, furono accusate di tradimento, ma senza alcuna condanna. È certo che nulla di così tecnologico come la mostra curata da Yu Yeon Kim era mai apparso, fino a quel momento, in quegli ambienti. Vi trovarono spazio installazioni video quali *Ginger Bread Man* di Dennis Oppenheim e l'opera di Diller + Scofidio, *Pageant* (Fig.20), composta da loghi aziendali in dissoluzione - della South African Airlines, di Playboy, della Exxon, della BMW, della Shell, della GM, della Samsung, della Honda, della VW, di Gucci, di Topolino - che si fondevano insieme e venivano proiettati in una stanza buia, formulando complessivamente una dichiarazione intelligente e terrificante sull'omogeneizzazione e sulla globalizzazione²³⁴. "Transversion" ospitò anche *Eyes of Gutete Emerita* di Alfredo Jaar²³⁵(Fig.

Johannesburg del 1995. Balkenhol è noto per le sue figure in legno intagliato, installate in modo specifico in varie aree ad alto rischio. Gli spettatori spesso reagiscono con panico, chiamando la polizia per salvare la presunta vittima dal suicidio. Per "Africus", l'artista aveva deciso di posizionare le sue sculture sulle cupole in cima al MuseuMAfricA, scelte per il loro richiamo ai due emisferi della terra, con gli oceani e i continenti differenziati dal blu e dal giallo, successivamente dipinti dall'artista soweetano Viktor Makhubalo. Le figure furono concepite come un'opera di processo: realizzate in legno di cedro, che ha una durata limitata, e successivamente dipinte, erano dunque effimere e destinate a subire gli agenti atmosferici. *Global Couple* fu inaugurata nel settembre del 1995 dall'allora presidente Nelson Mandela e dal cancelliere tedesco Helmut Kohl. L'Ambasciata della Repubblica Federale di Germania e il Dipartimento Nazionale delle Arti, della Cultura, della Scienza e della Tecnologia figuravano come responsabili della gestione finanziaria dell'installazione e della successiva manutenzione delle opere in loco. Tuttavia, all'inizio del 1998 si manifestarono segni di deterioramento e, secondo i registri del MuseuMAfricA, si decise di rimuovere l'opera perché pericolosa per la sicurezza, ma senza diffondere alcun avviso o annuncio al pubblico. Cfr. KATHRYN SMITH, *ArtThrob Inquiry: What has happened to Stephan Balkenhol's Global Couple?* (28 dicembre 1999) [<https://arthrob.co.za/99dec/news.html>], consultato il 24/9/2023.

²³³ Il Processo di Rivonia, che ebbe luogo in Sudafrica tra il 1963 e il 1964, vide sul banco degli imputati dieci leader dell'African National Congress, condannati per 221 atti di sabotaggio volti a rovesciare il sistema dell'apartheid. Il processo prese il nome da Rivonia, sobborgo di Johannesburg, dove l'11 luglio 1963 erano stati arrestati 19 leader dell'ANC nella Liliesleaf Farm, di proprietà privata di Arthur Goldreich. La fattoria venne usata come nascondiglio dall'African National Congress. Tra gli altri, Nelson Mandela si trasferì nella fattoria nell'ottobre 1961, eludendo la polizia di sicurezza mascherandosi da giardiniere e cuoco, sotto il nome di fantasia David Motsamayi.

²³⁴ L'opera digitale degli artisti-architetti Diller+Scofidio, *Pageant* fa pensare alla classica critica all'identità e al potere dei marchi di Naomi Klein, teorizzata nel famoso libro *No Logo*, pubblicato nel 1999, a due anni di distanza da "Trade Routes": NAOMI KLEIN, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, 1999, tr. it. Milano, Dalai Editore, 2007. L'11 Agosto 2019, il giornalista Dan Hancox scriveva: «No Logo was published on the cusp not just of a new millennium, but a new phase of globalisation, in which household names such as McDonald's, Nike, Shell, Starbucks, Disney, Coca-Cola, Pepsi and Microsoft could trample over workers' rights, local laws and civic opposition in pursuit of ever bigger profits, as western outsourcing crashed against the shores of the developing world, leaving behind human misery and environmental ruin as the tide rolled out»: DAN HANCOX, *No Logo at 20: have we lost the battle against the total branding of our lives?*, in "The Observer", 11 agosto 2019.

²³⁵ *Eyes of Gutete Emerita*, del 1996, è probabilmente l'opera più struggente del *Rwanda Project* di Alfredo Jaar, dedicata al genocidio del 1994. Si tratta di una importante testimonianza e riflessione sulle guerre e sulle violenze degli ultimi anni del millennio e di una invocazione affinché il dolore e le atrocità non vengano dimenticate. Jaar

21), accanto alla quale furono esposti i disegni di William Kentridge tratti da *The Trials of Ubu* e *Ubu and the Truth Commission*²³⁶.



Fig. 20 Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, *Pageant*, 1997 – Installazione video site specific.



Fig. 21 Alfredo Jaar, *Eye of Guetete Emerita*, 1996 – fotografia in light box multimediale

La curatrice Yu Yeon Kim definì “Transversions” una riflessione tra ambienti reali e digitali, dove realtà disparate si intrecciavano in una confusione condivisa di codici e significanti. In un *mélange* di incroci e luoghi di passaggio, la mostra ritrasse la reinvenzione delle culture contemporanee, la loro incarnazione e rappresentazione nello spazio, così come la loro metamorfosi, redistribuzione e diffusione in una nuova epoca digitale in cui le attività fisiche e cerebrali stavano diventando sempre più polarizzate²³⁷.

aveva visitato il Ruanda nell'agosto successivo al genocidio del 1994, fermandosi soprattutto a Kigali, dove si concentrarono le violenze. Nella chiesa di Ntarama, dove quattrocento uomini, donne e bambini tutsi si erano riuniti per sfuggire al massacro e furono invece brutalmente uccisi, aveva incontrato una donna di nome Gutete Emerita, che aveva assistito al massacro del marito e dei figli, assassinati davanti ai suoi occhi e che, in qualche modo, era riuscita a fuggire con la figlia. L'artista aveva deciso consapevolmente di non utilizzare immagini della carneficina e dei corpi che ancora giacevano in decomposizione sul luogo, ma di mostrare solo gli occhi della donna, di cui non riusciva a dimenticare l'espressione. Nel suo approccio artistico, Jaar non pone lo spettatore di fronte alle atrocità del genocidio, ma chiede di affrontarlo con lo sguardo di un sopravvissuto, che è stato testimone diretto di qualcosa di cui è impossibile rendere testimonianza. Un'altra opera di Jaar, *Let There Be Light*, sempre parte del Rwanda Project, fece da sfondo alla copertina del catalogo di “Trade Routes”.

²³⁶ L'opera *Ubu Roi* del drammaturgo francese Alfred Jarry, scritta nel 1888, è l'espressione satirica e grottesca del modo in cui il potere arbitrario può portare alla follia. Protagonista è un despota ridicolo, ma devastante, emblema delle azioni maldestre e brutali compiute al servizio di uno Stato calcolatore. Dal punto di vista sudafricano, Ubu divenne una metafora particolarmente potente della folle politica dell'apartheid, presentata dallo Stato come un sistema giusto e razionale. Nel 1996, l'artista Robert Hodgins, con cui Kentridge aveva spesso collaborato, propose una mostra collettiva di stampe sul tema di Ubu. In risposta, Kentridge sviluppò una serie di acqueforti in cui sovrappose i propri disegni di un uomo nudo, ricavati da fotografie di sé stesso in studio. Il risultato fu una serie di immagini oltraggiose intitolata *Ubu Tells the Truth*. L'intreccio di queste immagini implicava che Ubu era una parte endemica di ogni individuo. Dopo aver realizzato le incisioni, Kentridge iniziò a pensare di animare i disegni di Ubu alla lavagna, in stile cartone animato, per lo spettacolo teatrale. *Ubu and the Truth Commission* (1997). Successivamente realizzò il nuovo film *Ubu Tells the Truth* (1997), in cui Ubu non compariva come personaggio, ma era implicitamente invocato. Cfr. CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Art | William Kentridge*, (28 agosto 1998) [<https://www.kentridge.studio/william-kentridges-ubu-projects/>], consultato il 25/9/2023.

²³⁷ Cfr. YU YEON KIM, *Transversion*, in *Trade routes: history and geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997.*, a cura di COLIN RICHARDS, [Johannesburg], South Africa: Den Haag, Netherlands: Johannesburg, Greater

“Trade Routes” proseguì il suo viaggio fino al Capo di Buona Speranza, confluenza dell'Oceano Atlantico e dell'Oceano Indiano, per manifestarsi nel luogo geografico tangibile attorno al quale dibattere la globalizzazione. Questa decisione di delocalizzare due delle sei mostre a Città del Capo raccolse pochi elogi e molte critiche²³⁸.

Nelle sale del Castello di Buona Speranza, un ex forte costruito dagli olandesi nel 1666, noto come il più antico edificio sopravvissuto del Sudafrica, la curatrice americana Kellie Jones curò “Life's Little Necessities”, dove esplorò il modo in cui le donne artiste avevano utilizzato il medium dell'installazione negli anni Novanta. Il titolo di questa mostra è interessante: la parola *little* attenua consapevolmente l'importanza delle parole *life's necessities*. In un mix di pratiche femministe, le artiste applicarono al loro lavoro installativo un mutevole e differente senso della sensibilità femminile: da un lato la realtà biologica della femmina, dall'altro il costruito storico e culturale di donna di colore. Nell'opera della video artista americana Jocelyn Taylor, *Alien at Rest* (Fig. 22), l'artista camminava per le strade del quartiere newyorkese Soho indossando solo occhiali da sole e scarpe. Accanto a questa immagine c'erano fotogrammi di Taylor in una vasca da bagno, dove si immergeva e poi risaliva improvvisamente in superficie, fissando direttamente e senza timidezza la telecamera. In tutte e tre le proiezioni, le immagini erano di grandi dimensioni e l'artista era quasi totalmente svestita. Come sottolineò Yasmin Ramirez, la nudità e la sessualità manifesta di Taylor avevano lo scopo di intromettersi nello spazio di contemplazione dello spettatore. Per l'artista, camminare nuda non fu solo una performance, ma una dimostrazione politica per rivendicare, se non tutta la soggettività femminile nera, una parte simbolica di essa²³⁹.

Johannesburg Metropolitan Council ; Prince Claus Fund for Culture and Development ; Thorold's Africana Books, 1997, pp. 347–349, qui p. 349.

²³⁸ Fondata nel 1652 dal rappresentante della Compagnia delle Indie Orientali, Jan van Riebeeck, Città del Capo fu il primo insediamento europeo del Sudafrica, diventando un porto di importanza strategica nelle rotte commerciali tra l'Europa e l'Asia. Tutta la storia del Sudafrica moderno, dallo storico sbarco dei primi coloni olandesi al primo discorso di Nelson Mandela dell'era post-apartheid, ha qui impresso indelebili tracce culturali e architettoniche, dagli edifici governativi alle statue dei coloni nelle piazze pubbliche e alle università, imprimendo alla città un'atmosfera che Matthew DeBord ha definito «nostalgia coloniale»: MATTHEW DEBORD, *Routes of Passage: The 2nd johannesburg biennale*, in "Nka Journal of Contemporary African Art", 1998 (1 maggio 1998), 8, pp. 40–45, qui p. 44. Considerata da alcuni un parco giochi globale, in contrapposizione alla violenta e pericolosa Johannesburg, e da Christopher Till la patria dei bianchi e regno indiscusso della *white culture*, la dislocazione a Città del Capo rispecchiava la volontà di decentralizzare l'evento per estenderne l'accessibilità a più luoghi e persone e per mantenere la promessa di essere un'iniziativa guidata dal Sudafrica. Secondo alcuni critici, le due mostre di Città del Capo, curate entrambe da sudafricani, rischiarono di essere completamente ignorate dal pubblico internazionale, la cui attenzione fu prevalentemente catturata dagli eventi principali organizzati a Johannesburg. Cfr. GARDNER, *Okwui Enwezor's Johannesburg...* cit., p. 12.

²³⁹ Cfr. JASMIN RAMIREZ, *Jocelyn Taylor at Deitch Projects*, in "Art in America" 4, Aprile 1996, pp. 112–115, qui p. 114. *Alien at Rest* fu esposta, dal 1 al 24 febbraio 1996, alla galleria newyorkese del gallerista e curatore statunitense Jeffrey Deitch.

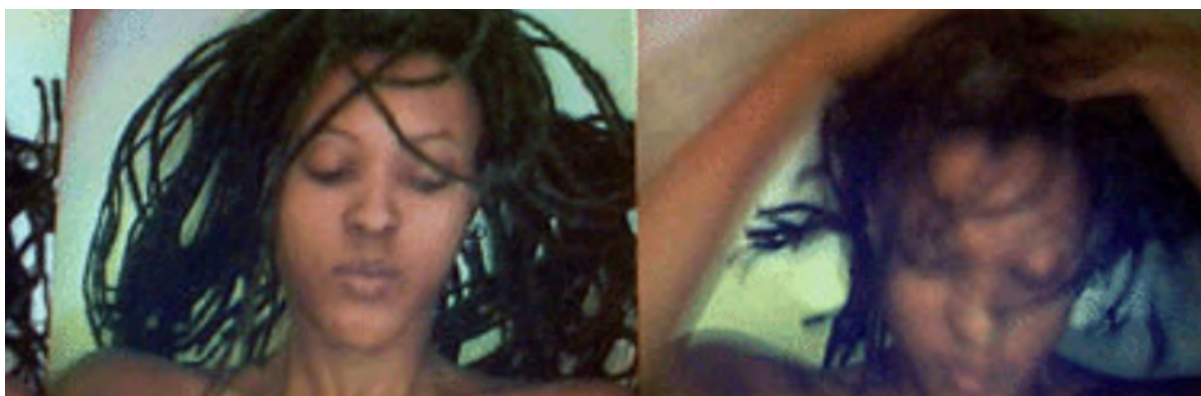


Fig. 22 Jocelyn Taylor, *Alien at Rest*, 1996 – Installazione video

Le opere di altre due artiste, Valeska Soares²⁴⁰ e Lorna Simpson²⁴¹, unitamente alla installazione di Taylor, attinsero alla crescente visibilità e al riconoscimento dell'agency femminile nell'arena sessuale. Tuttavia, alle donne di colore era raramente concessa la finzione creativa, la salace ironia e la libertà estetica nel regno dell'erotismo. Come aveva notato bell hooks, il corpo femminile nero era già di per sé un segno di esperienza sessuale, e quindi le donne di colore potevano esprimere la loro indipendenza sessuale a un caro prezzo. Per coloro i cui corpi, nel corso della storia, erano stati trattati come collezioni di parti vendibili, non come esseri interi e consapevoli, proiettare la figura corporea e carnale come un'opera d'arte era un ruolo difficile da conquistare²⁴².

²⁴⁰ Valeska Soares utilizza gli oggetti come vettori della sensorialità femminile. In *Playground*, l'opera esposta a "Life's Little Necessity", una stanza venne delimitata da uno strato di spessa schiuma nera, ricoperta di vellutata ovatta, quasi un invito a calpestare e a sprofondare nella morbidezza, a lasciare le impronte dei piedi e la terra delle scarpe, come ricordi e testimonianze dell'esistenza e del transito. I materiali utilizzati erano sovraccarichi, incarnando piacere, dolore e desiderio nella loro seduzione tattile e olfattiva. Sfortunatamente, a causa di problemi amministrativi e tecnici, l'artista non poté completare l'opera prevista. Cfr. KELLIE JONES, *Life's Little Necessities. Installations by women in the nineties.*, in *Atlantica - Desde Sudafrica. Para Okwui Enwezor*, a cura di OCTAVIO ZAYA, Gran Canaria, Spain, Tabapress, 1998, pp. 165–171, qui p. 168.

²⁴¹ L'opera *Call Waiting* di Lorna Simpson fu una meditazione multilingue sulla comunicazione via cavo, che rifletteva su un mondo unico aggroviagliato dalla tecnologia. Girato in bianco e nero in interni inquieti - un bar, una camera da letto con le lenzuola stropicciate, un uomo dietro un paravento - il video ricordava i vecchi melodrammi cinematografici degli anni Cinquanta, ma ognuno dei protagonisti del film aveva un accessorio essenziale degli anni Novanta: il telefono cellulare. Lo squillo del telefono e la conseguente conversazione collegavano una breve scena alla successiva, e per quanto breve fosse il video, alla fine di esso furono stabiliti così tanti collegamenti e suggestioni che sembrava quasi un intero film. *Call Waiting* giocava con gli aspetti della vita contemporanea e con l'interconnessione superficiale fornita dai pulsanti dei congegni elettronici. Originariamente prodotto per la mostra *inSite97*, a San Diego/Tijuana, l'opera venne esposta alla Biennale di Venezia del 1993 (Simpson fu la prima donna afroamericana a esporre a Venezia), prima di approdare alla Biennale di Johannesburg. Per visionare il video completo si rimanda al sito: LORNA SIMPSON, *Call Waiting*, 1997 - *Lorna Simpson Studio* [<https://lsimpsonstudio.com/films/call-waiting-1997>], consultato il 8/11/2023.

²⁴² Scrisse bell hooks: «Most often attention was not focused on the complete black female on display at a fancy ball in the "civilized" heart of European culture, Paris. She is there to entertain guests with the naked image of Otherness. They are not to look at her as a whole human being. They are to notice only certain parts. Objectified in a manner similar to that of black female slaves who stood on auction blocks while owners and overseers described their important, salable parts, the black women whose naked bodies were displayed for whites at social functions had no presence. They were reduced to mere spectacle. Little is known of their lives, their motivations. Their body parts were offered as evidence to support racist notions that black people were more akin to animals

Due sale più avanti, una visione africana del mondo degli accessori tipicamente femminili si rifletté nell'opera della nigeriana Fatimah Tuggar (Fig. 23). Le sue opere scultoree, spiritose e puntuali, facevano implodere il cliché africano, giustapponendo immagini tradizionali a comodità moderne: una spina e un cavo, ad esempio, attaccati con nonchalance a una scopa, mentre su un giradischi un disco fatto di rafia ruotava al suono della musica africana. Scrisse Tuggar:

I use traditional tools to point out the toggling that goes on in a contemporary city kitchen in a developing country. For example, housewives use the electric mixer in conjunction with the traditional stick whisk due to the inefficiency of the power system. My attempt is to dispel the media stereotype of the poverty or purity, and yet remain honest to the shortcomings of modernization²⁴³.



Fig. 23 Fatima Tuggar, *Turntable*, 1996 - Lettore di dischi, dischi di rafia con etichette, musica di Barmani Choge

L'installazione, come mezzo artistico principale di “Life’s Little Necessities”, rappresentò l’espedito per attivare relazioni creative, mettendo in primo piano la prospettiva di responsabilizzare il pubblico, e ponendo gli spettatori al centro dell’azione di significazione dell’arte. Riconoscendo che un’opera rimane incompiuta senza la partecipazione dello spettatore, e proponendo la nozione di opera d’arte come superficie su cui gli spettatori possono proiettare la propria storia, le artiste di “Life’s Little Necessities” invitarono il pubblico a condividere la creazione di significato. Un nuovo senso di sé, unitamente al controllo del corpo

than other humans. When Sarah Bartmann’s body was exhibited in 1810, she was ironically and perversely dubbed “the Hottentot Venus.” Her naked body was displayed on numerous occasions for five years. When she died, the mutilated parts were still subject to scrutiny»: HOOKS, *Black Looks: Race...cit.*, p. 62.

²⁴³ Cit. in: KELLIE JONES, *Life’s Little Necessities. Installations by Women in the 1990s*, in *Trade routes: history and geography: 2dn Johannesburg Biennale 1997*, a cura di OCTAVIO ZAYA, [Johannesburg], South Africa : Den Haag, Netherlands : Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council ; Prince Claus Fund for Culture and Development ; Thorold’s Africana Books, 1997, p. 287.

e dell'essere femminile, furono alcune delle piccole necessità della vita che l'energia generativa delle installazioni femminili degli anni '90 desiderò enfatizzare²⁴⁴.

Alla South African National Gallery di Città del Capo, il sudafricano Colin Richards allestì “Graft”, una mostra in cui cercò di interpretare il momento storico del Sud Africa utilizzando una parola dai molteplici significati. Il primo significato di *graft* era botanico e anatomico: l'innesto avviene nelle piante e nella pelle e comporta il taglio e l'unione delle superfici di elementi diversi, presumibilmente compatibili. I risultati di un innesto sono raramente senza soluzione di continuità o invisibili e, oltre a essere benigni e benefici, possono anche portare a sfigurazioni, mostruosità, rifiuto e morte. L'ambiguità tra positivo e negativo fu una parte importante della mostra. Il secondo significato era quello di *graft* come lavoro: il lavoro implica il dispendio di energia corporea, spesso in una sorta di scambio, come nel caso del lavoro retribuito. In particolare, l'interesse di Richards si concentrò verso la riconfigurazione tra il lavoro e il corpo nei contatti e negli scambi culturali della cosiddetta era postmoderna, postcoloniale e postnazionale, dominata dall'informazione. In che modo, ad esempio, il corpo e il lavoro contribuivano al senso di identità individuale e comunitaria nell'arte contemporanea? Il terzo significato di *graft* era quello di furto e si riferiva al lavoro illecito, quello cioè che coinvolgeva il commercio illegale, il contrabbando, la corruzione, il mercato nero e altre forme di attività economica clandestina. La mostra esplorò gli effetti dinamici di quelle attività economiche onnipresenti, che si collocavano al di fuori dei meccanismi di scambio ufficialmente sanciti dalla legalità, senza però intervenire con un giudizio morale²⁴⁵.

In misura e modi diversi, tutte le opere di “Graft” incorporavano riflessioni sulle tematiche centrali di “Trade Routes: History + Geography”, tra cui globalizzazione, diaspora e internazionalizzazione, seppur con alcune perplessità da parte di Richards sulla sudafricanità quasi nazionalista che la sua mostra che avrebbe dovuto organizzare²⁴⁶.

²⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 289.

²⁴⁵ Cfr. COLIN RICHARDS, *Graft*, in *Trade routes: history + geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands: Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development, 1997, pp. 234–237.

²⁴⁶ Colin Richards ebbe inizialmente alcune perplessità sulla richiesta di Okwui Enwezor di organizzare una mostra con soli artisti sudafricani per un evento esplicitamente internazionale, o addirittura globale, come la Biennale di Johannesburg. “Graft”, dunque, non fu propriamente una mostra nazionale, data la particolare concezione di Okwui di “Trade Routes: History + Geography”. Tuttavia, la costruzione della nazione, la sua prospettiva di riconfigurazione sociale, e la sua retorica attanagliavano chiaramente il Sudafrica in quegli anni, immediatamente successivi alla liberazione. Le idee del nuovo Sudafrica avevano liberato un'intensa energia creativa tra gli artisti e i critici locali, energia che comprendeva un esame rigoroso dell'idea stessa di nazione, nonché della pletora di metafore utilizzate per descrivere e mobilitare idee e atti di costituzione della stessa. Cfr. COLIN RICHARDS, *Reflections [Curator, Graft]*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, dicembre 2012, pp. 48–50, qui p. 49. La metafora dominante sudafricana era quella della Rainbow Nation, che inneggiava all'unità culturale attraverso una retorica talvolta trionfalistica, dove l'arte,

“Graft” si differenziò dalle altre mostre perché era composta esclusivamente da artisti sudafricani, anche se alcuni di loro non vivevano in Sudafrica. Le opere compresero tutte le forme d'arte, tra cui installazioni, performance site specific, video e dipinti. Per alcuni artisti, Richards selezionò solo lavori nuovi, per altri lavori già realizzati ed esposti in precedenza. Questa combinazione lasciò spazio alla reattività curatoriale, alla flessibilità e anche ad incidenti e imprevisti artistici. Molti dei partecipanti sono oggi nomi conosciuti, tra cui Ângela Ferreira, Moshekwa Langa, Sandile Zulu, Tracey Rose e Candice Breitz²⁴⁷.

Alcune delle opere racchiudevano contenuti altamente personali, anche se collegati a questioni più ampie dell'identità sudafricana. Per esempio, appena oltre *La Jetée* di Simeon Allen, composta da nastri VHS riciclati e inaccessibili senza tecnologia, i primi visitatori si trovarono di fronte a una donna nuda, con la testa rasata, posizionata all'interno di una teca di vetro, seduta su un televisore, sul quale si vedeva l'immagine ravvicinata di un nudo reclinato, un classico della storia dell'arte. Ai piedi della donna nella teca un cumulo di lunghi capelli neri, i suoi. A testa china, senza alzare lo sguardo, era impegnata a intrecciare e annodare all'infinito ciocche di questi capelli. Era la performance video installazione *Span II* (Fig. 24) della giovane artista di Johannesburg, Tracey Rose, che indagava sulla natura politicamente densa della sua storia personale e sulle questioni relative al corpo, al genere e alla razza²⁴⁸. La giustapposizione tra l'immagine di nudo ideale, ritratta sullo schermo del televisore, e la sua nudità reale suggeriva inoltre una critica al tipo ideale di nudo associato al marchio della storia dell'arte occidentale, che la South African National Gallery era stata inizialmente istituita per preservare. Lo spettatore si trovò di fronte una donna reale, che aveva scelto di rifiutare lo stereotipo femminile dei capelli lunghi rasandoli e poi lavorandoli con le proprie mani²⁴⁹.

attraverso le sue funzioni redentrici e riparatrici, doveva contribuire alla costruzione del nuovo Sudafrica. Tuttavia, secondo Richards, l'arcobaleno era una metafora a doppio taglio, una figura carica di miti fragili, una allucinazione condivisa, un terreno contestato. Alla rigidità della nazione arcobaleno Richards contrappose il concetto di confini catartici nazionali, riprendendo il pensiero di Homi Bhabha, secondo il quale «The national boundary has become cathartic, and every claim to transnationality is some negotiation with an international territory which produces unexpected transformations»: HOMI K. BHABHA, STUART HALL, BELL HOOKS, *Dialogue*, in *The fact of blackness: Frantz Fanon and visual representation*, a cura di ALAN READ, London, Seattle, Institute of Contemporary Arts; Bay Press, 1996, pp. 38–47, qui p. 43.

²⁴⁷ Cfr. RICHARDS, *Graft*, in *Trade routes: history + geography...cit.*, p. 236

²⁴⁸ I capelli, nel contesto della politica dell'apartheid, avevano svolto un ruolo cruciale nell'assoggettamento e nell'emarginazione del corpo di colore, infliggendogli la forma più umiliante e degradante di violenza simbolica. I capelli non si limitavano a iscrivere il corpo nell'alterità razziale, ma lo marchiavano come sito contaminato di impurità, agendo come simbolo di vergogna, degenerazione e bassezza. Cfr. LEE-AT MEYEROV, *The use of hair as a manifestation of cultural and gender identity in the works of Tracey Rose*, Johannesburg, University of the Witwatersrand, 2006, p. 10.

²⁴⁹ Rose dichiarò: «With my naked body on the TV I wanted to negate the passivity of the action of the reclining nude. In doing the piece, I had to confront what I wasn't supposed to do with my body. The work is a cleansing act, a coming out. The knotting not only invokes the rosary beads of my childhood, but also the working with



Fig. 24 Tracey Rose, *Span II*, 1997 – Video Installazione performativa alla South African National Gallery

Moshekwa Langa espose l'installazione multimediale site specific *Temporal Distance (with a criminal intent). You Will Find Us in the Best Places*²⁵⁰, in cui macchinine e grandi rocchetti di filo di cotone dai colori sgargianti posizionati sul pavimento creavano una cartografia della distanza e un senso di movimento, una riflessione sul passaggio di tutti coloro che migravano di città in città (Fig. 25). Utilizzando bottiglie di whiskey vuote di marca per indicare i punti di origine nazionale, questa strana mappa miniaturizzata si snodava sul pavimento della galleria. E tra tutti i luoghi erano collocati dei piccoli topi di plastica, forse per dimostrare una certa comunanza tra tutti i luoghi urbani, mentre il filo sembrava seguire i complicati percorsi delle relazioni sociali. Tra le immagini più potenti, nello spazio della National Gallery, c'era anche l'opera *Butcher Boys* di Jane Alexander, del 1988, esposta nel 1996 alla mostra "The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994", curata da Enwezor. Quest'opera non faceva parte della Biennale, ma era, ed è tuttora, di proprietà della National Gallery e non fu semplicemente spostata in occasione della mostra.

one's hands, and the meaning of this handiwork as a form of empowerment»: SUE WILLIAMSON, *Tracey Rose by Sue Williamson*, (marzo 2001) [<http://www.artthrob.co.za/01mar/artbio.html>], consultato il 30/9/2023.

²⁵⁰ *Temporal Distance (with criminal intent), You will find us in the best places* è stata riproposta più volte, tra cui alla Renaissance Society dell'Università di Chicago nel 1999, "Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora" al Museum for African Art di New York nel 2003, e in "Making Worlds" alla 53esima Biennale di Venezia nel 2009.



Fig. 25 Moshekwa Langa, *Temporal Distance (with a criminal intent). You will find us in the best places....*, 1997 - Installazione a terra.

Ragionando sull'organizzazione di "Graft" a distanza di oltre dieci anni, Richards affermò che la sede prescelta per l'allestimento, la South African National Gallery di Città del Capo, molto lontana dalle mostre principali di Johannesburg, rischiò di riproporre una forma di emarginazione. Inoltre, come molte altre istituzioni storiche, fu un terreno conteso, dove la cultura del boicottaggio permaneva come parte dei moti resistenza contrari alla fine dello stato dell'apartheid²⁵¹. Il 1997 fu a sua volta attraversato dallo spettro di una storia molto vicina e presente, che si aggirava intorno alle controverse attività della *Truth and Reconciliation Commission*. Richards continuò asserendo che la Biennale nel 1997 sembrava un'opportunità unica per cambiare forma al pensare e all'agire culturale locale e la sua idea iniziale consisté infatti nel curare una mostra che potesse offrire ad artisti, curatori e spettatori la possibilità di creare qualcosa di vivace ed emozionante, e di produrre un momento di reale connessione tra il mondo interno sudafricano e il mondo esterno, per annullare o mitigare la sensazione di isolamento. Secondo Richards, i pubblici che Okwui e il suo team avevano cercato di coinvolgere non erano quelli locali, bensì quelli istituzionali, i circuiti del mondo dell'arte, l'Africa cosmopolita e le diaspore artistiche e intellettuali africane. Anche se apprezzato, questo

²⁵¹ La South African National Gallery era un museo nazionale storicamente associato all'Europa, la cui collezione d'arte europea costituiva una fonte di orgoglio civico, indicava il posto del Sudafrica tra le nazioni civilizzate e consentiva alla cultura dei coloni di rivendicare la differenza e la superiorità rispetto alle culture indigene. Solo a metà del XX secolo la Galleria aveva iniziato a collezionare sistematicamente arte sudafricana. Tuttavia, le definizioni di arte emulavano ancora quelle europee e l'arte sudafricana era ancora collocata all'interno della tradizione europea. Cfr. ANDREW CRAMPTON, *The art of nation-building: (re)presenting political transition at the South African National Gallery*, in "Cultural Geographies" 10 (2003), 2, pp. 218–242, qui p. 223. A differenza di Mosquera - che non aveva dato particolare importanza al significato del museo che aveva ospitato "Important Exportant" - la Johannesburg Art Gallery - Richards dimostrò di avere una profonda consapevolezza del contesto della sua mostra e fu quindi in grado di affrontare alcune delle complessità e delle tensioni dell'espone in un contesto museale difficile.

impegno aveva ostacolato la costruzione di una base artistica locale popolare e il coinvolgimento di un pubblico sudafricano finora alienato ed emarginato dal mondo dell'arte²⁵².

²⁵² Cfr. RICHARDS, *Reflections [Curator, Graft] ...cit.*, p. 49.

2.5 LA BIENNALE È ATTERRATA COME UN'ASTRONAVE

“Africus”, la Biennale di Johannesburg del 1995, aveva rappresentato un primo significativo rientro del Sudafrica nel mondo dell'arte internazionale e un timido tentativo di correggere gli errori del passato, grazie all'inclusione di artisti precedentemente emarginati. Lo stesso Christopher Till, direttore della cultura del Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council, aveva espresso la speranza che il lavoro degli artisti dei cosiddetti margini avrebbe avuto un forte impatto in un evento che tentava di avvicinare i margini al mainstream. I temi della prima Biennale e le mostre in programma avevano cercato di incoraggiare il dialogo su questioni di differenza culturale e identità. In un nuovo Sudafrica post-apartheid, l'intenzione fu quella di includere tutta l'arte sudafricana su base paritaria, per eliminare finalmente i confini tra l'arte africana della tradizione occidentale e l'arte degli artisti neri del paese, arte che fu, a sua volta, emarginata in Sudafrica, come l'arte sudafricana in generale venne emarginata dall'arte internazionale. Gli organizzatori di “Africus”, che avevano preteso di “Decolonising our Minds”, si trovarono di fronte a ovvie difficoltà e la Biennale fu sottoposta a forti critiche. A parte le complicazioni organizzative e finanziarie, la domanda che la maggior parte dei critici pose fu se la Biennale fosse effettivamente riuscita a riflettere le influenze interculturali, la diversità e la mescolanza del Sudafrica o se operasse ancora all'interno delle regole stabilite dall'Occidente, confermando di fatto proprio ciò che si cercava di superare. Gli organizzatori ricevettero aspri giudizi per aver posto l'accento prevalentemente su artisti internazionali, piuttosto che affrontare le realtà dell'arte sudafricana e dare priorità all'arte e agli artisti locali. Alla base di tutta l'iniziativa si nascondeva il sospetto che, nonostante la globalizzazione, se la periferia avesse voluto essere ovunque avrebbe dovuto almeno prendere in prestito il suo discorso dal centro, o passare attraverso il centro per essere legittimata²⁵³. Molti critici, come ad esempio Rasheed Araeen, sottolinearono che la prima Biennale era stata dominata da tradizioni eurocentriche e che lo spostamento del potere politico non significò automaticamente uno spostamento del potere sociale o economico a favore delle minoranze e dei gruppi svantaggiati²⁵⁴.

La seconda Biennale si differenziò dalla precedente per il fatto che le mostre non furono organizzate seguendo il modello veneziano dei padiglioni nazionali. Enwezor aveva espresso

²⁵³ Cfr. ROSENGARTEN, *Inside Out...cit.*, p. 44.

²⁵⁴ Cit. in: CHRISTOPHER TILL, LORNA FERGUSON, *Africus: Johannesburg Biennale, 28 February-30 April 1995*, Braamfontein, Johannesburg, [South Africa]: Johannesburg, Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council; Thorold's Africana Books, 1995, pp. 17-18.

il desiderio di rispondere a un diverso tipo di imperativo culturale. Invece di cercare espressamente di privilegiare le società emarginate o di mettere il Sudafrica sulla mappa, la sua attenzione si concentrò sulle identità assunte, guadagnate e perse attraverso la globalizzazione. Volle esplorare le connessioni tra le persone, il modo in cui queste andavano e venivano, i loro porti di imbarco e sbarco (letteralmente e metaforicamente), il modo in cui questi porti e luoghi le influenzavano e le condizionavano. Nell'introduzione del catalogo, il direttore dichiarò che avrebbe privilegiato:

works and artists who address both explicitly and conceptually new readings and renderings of citizenship and nationality, nations and nationalism, exile, immigration, technology, the city, indeterminacy, hybridity, while exploring the tensions between the local and the global²⁵⁵.

Molti lo lodarono per aver curato una delle prime mostre che aveva veramente affrontato la divergenza interculturale e incluso l'arte che non derivava da questioni politiche in sé, ma dalla crudezza dell'espressione umana al centro di tutti i dibattiti sull'identità. Salutata come l'evento che il mondo dell'arte stava aspettando,

the first global exhibition to transform the promise of postcolonial theory into a tangible reality, thereby almost completely exorcising the ghost of 1989's *Magiciens de la terre* from the curatorial lexicon,²⁵⁶

fu tuttavia criticata da altri per aver semplicemente presentato un mainstream diverso, e per essersi conformata ai valori dell'arte post-avanguardista dati a livello internazionale²⁵⁷. Sebbene Enwezor non possa essere accusato di aver incluso principalmente ed esclusivamente artisti provenienti da centri mainstream, secondo l'artista sudafricana Karin Preller la mostra fu esclusivista e alienante a causa dell'eccessiva enfasi sulle installazioni e sulla tecnologia e anche per la palese esclusione di molti artisti e curatori sudafricani - apparentemente nel tentativo di conformarsi al cliché delle mostre contemporanee²⁵⁸. Carol Becker, preside della Columbia University School of the Arts e partecipante invitata ai programmi pubblici di "Trade Routes", in un articolo sulla Biennale dai toni ambivalenti²⁵⁹, dichiarò che l'enfasi e

²⁵⁵ ENWEZOR, *Reflections, in Trade...*cit., p. 14.

²⁵⁶ DAN CAMERON, *The Endless Biennial*, (1 dicembre 1997)

[<https://www.artforum.com/columns/the-endless-biennial-201667/>], consultato il 8/10/2023.

²⁵⁷ Cfr. KARIN PRELLER, *The 1995 and 1997 Johannesburg Biennales as a 'reflection' of contemporary South African art*, in "de arte" 33 (1 aprile 1998), 57, pp. 28–47, qui p. 30.

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 39.

²⁵⁹ Al centro della sua ambivalenza, la preoccupazione che la Biennale fosse, da un lato, brillante e commovente, e dall'altro isolata dalle realtà politiche e sociali del Sudafrica di allora e irrilevante per i pubblici sudafricani.

l'entusiasmo dell'evento non sembravano riflettere la conversazione che il Sudafrica stava avendo con sé stesso. Chiosando il giornalista Ivor Powell, descrisse una Biennale bloccata a sondare le problematiche derivanti dal colonialismo e scarsamente interessata a esplorare il momento storico post-apartheid. Il Sudafrica, che non aveva mai vissuto da vera nazione, e che stava disperatamente cercando di ricostruire un mondo in cui i suoi abitanti potessero iniziare a pensare a sé stessi in relazione a una totalità, secondo Becker non ebbe modo di condividere la visione globale della grande maggioranza degli artisti e degli intellettuali presenti alla Biennale, che si muovevano in giro per il mondo in modo relativamente libero, affrontando il viaggio e gli incontri con i nuovi luoghi con il linguaggio, in continua evoluzione, del post colonialismo e degli studi culturali diasporici. Coloro che si muovevano nello spazio e nel tempo in questo modo erano, in un certo senso, postnazionali, perché i loro sforzi erano diretti a creare un ponte tra le preoccupazioni locali e le questioni globali, attraverso l'arte e il fare arte, in un'arena internazionale. C'erano certamente, continuava Becker, artisti sudafricani immersi in queste dinamiche, ma la maggior parte del Sudafrica era ancora molto lontana da quelle visioni, in quanto principalmente concentrata ad affrontare i propri drammatici problemi emotivi e fisici, e a cercare di creare uguaglianza a tutti i livelli, forse per la prima volta, come nazione²⁶⁰. Per l'artista Ângela Ferreira²⁶¹, la Biennale arrivò in Sudafrica con troppo anticipo,

Secondo Becker, la mostra aveva dato rilievo prevalentemente ai cittadini diasporici del mondo e alle questioni di dislocazione culturale, ma il quadro intellettuale di questa attenzione attingeva in gran parte dai discorsi provenienti dai centri urbani internazionali dell'Occidente. Molti degli artisti partecipanti, pur essendo molto diversi tra loro, abitavano nelle grandi metropoli occidentali, quali New York, Londra o Parigi. Rispetto alle necessità più urgenti, i dibattiti sulla post-nazionalità sembravano astratti, remoti. La seconda Biennale, secondo Becker, si inserì in un momento complesso, pervaso dal dolore e dalla serietà del passato sudafricano, in una città – Johannesburg – culturalmente ricca, ma afflitta dalla criminalità, dall'incertezza e dalla povertà, e si posizionò in contrapposizione al tono nazionalistico di "Africus", nel tentativo di presentare il Sudafrica come un attore internazionale in ambito artistico. Cfr. CAROL BECKER, *The Second Johannesburg Biennale*, in "Art Journal" 57 (1 giugno 1998), 2, pp. 86–100, qui pp. 88-89.

²⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 91.

²⁶¹ Ângela Ferreira è un'artista, videoartista, fotografa e scultrice portoghese e sudafricana: nata a Maputo, nel Mozambico portoghese nel 1958, visse e studiò a Città del Capo durante l'apartheid. Con il suo lavoro *Double Sided* partecipò alla mostra "Graft" di Colin Richards. L'opera fu realizzata tra Marfa, in Texas, e Nieu-Bethesda in Sudafrica. Si trattava un lavoro molto teorico, influenzato dagli scritti sullo spostamento culturale di Homi Bhabha e altri critici postcoloniali, e consisteva in due installazioni collegate tra loro, sequenziali nel tempo e differenziate nello spazio: *Double Sided, Part I*, aprile 1996 - installazione che completò presso la Chinati Foundation di Marfa, Texas, nello studio dell'artista minimalista americano Donald Judd, concepita come riflessione sugli interni della *Owl House*, casa dell'artista sudafricana Helen Martins; *Double Sided, Part II*, gennaio 1997 – allestita presso l'Ibis Art Centre di Nieu Bethesda (Sudafrica), che era anche la casa/studio di Helen Martins, e che si sviluppò come riflessione sugli interni dello studio di Donald Judd a Marfa. Ferreira, in riferimento a "Graft" a Città del Capo, aggiunse che la parte sudafricana della mostra non fu presa sul serio come il nucleo principale della mostra a Johannesburg. Ci fu eccitazione a Johannesburg, e molti curatori in visita non lasciarono mai la città. E continuò asserendo che: «The basic concept of what Okwui was doing was brilliant – we are not going to centralise this, we're going to branch it out – but it didn't quite work as intended. There were hierarchical structures, real or perceived, that were unintentionally emphasized by the geography of the shows»: ANGELA FERREIRA, *Reflections*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second*

atterrando come una astronave instabile su un terreno friabile, lanciando segnali interessanti, ma non decifrabili, a cui il pubblico locale rimase completamente indifferente. Parte del problema derivò, secondo l'artista, da una certa resistenza locale verso gli stranieri e le loro idee, i giudizi e i pensieri e il timore che questi si affermassero nel paese. Tale ritrosia nei confronti del forestiero era un fenomeno precedente alla Biennale e derivava dal lungo periodo di isolamento, dal boicottaggio, e dal timore di non essere apprezzati o addirittura di essere percepiti come malvagi o vittime di un luogo con uno stigma²⁶². Per parte propria, Enwezor aveva espresso preoccupazione per quella che aveva percepito come xenofobia sudafricana e aveva regolarmente rimproverato i media sudafricani per la loro apatia e indifferenza nei confronti dell'evento²⁶³. Tenendo conto di ciò, e considerando il significato simbolico del Sudafrica come luogo di speranza e ispirazione per una società non razziale, la Biennale, si domandò Jen Budney, avrebbe potuto indirizzare il suo pubblico in modo diverso? Avrebbe potuto portare i suoi visitatori internazionali - artisti, curatori e critici - a un contatto più stretto con la più ampia scena culturale sudafricana, non solo con la galleria "Linda Goodman" (la più nota galleria commerciale della città, in cui esponevano gli artisti sudafricani di maggior successo), senza cadere nel tokenismo che, secondo alcuni, fu alla base delle presentazioni dei centri di arte comunitaria della prima Biennale? La seconda Biennale fu dunque accusata di privilegiare un pubblico internazionale che la celebrò come un evento di riferimento, senza però riuscire a coinvolgere la comunità e i pubblici locali²⁶⁴. Per molti critici il curatore era caduto nella trappola del suo stesso asset curatoriale, proponendo di discutere, da un paese africano postcoloniale, i termini della globalizzazione da prospettive occidentali, senza però relativizzare e scrutare in modo esaustivo queste relazioni. Senza cioè interrogarsi su cosa significasse, partendo da una prospettiva globale, essere nel Sud, nell'Est o nell'Ovest del mondo. Secondo lo storico dell'arte e curatore Okwunodu Ogbechie, le nozioni radicali di

Johannesburg Biennale: 1997-2012, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, dicembre 2012, pp. 53-55, qui p. 53.

²⁶² Per quanto i sudafricani fossero divisi tra loro, condividevano la diffidenza verso gli estranei. Il punto spesso trascurato fu che l'isolamento del Sudafrica dal mondo riguardava tutti, non solo i nazionalisti afrikaans. Solo gli attivisti impegnati dell'ANC e i bianchi benestanti se ne andavano, o potevano permettersi di farlo. Tutti gli altri erano costretti a rimanere e a vivere in un relativo isolamento. I retaggi di questa emarginazione forzata si trovavano ovunque: dall'uomo d'affari che diffidava dallo sponsorizzare un evento internazionale perché non aveva mai dovuto pensare all'immagine globale della sua azienda, al commerciante ambulante arrabbiato che protestava contro la concorrenza dei commercianti ambulanti stranieri provenienti da Zimbabwe, Ghana, Nigeria o Senegal.

²⁶³ Cfr. ENWEZOR, *Reflections, in Trade...cit.*, p. 21. Nel 2012 affermò che, da un lato, la gente lo vedeva come il prigioniero dell'intelligenza bianca, un comprador dei neocolonialisti. Dall'altro, come un finto africano di New York. Ascoltare queste voci avrebbe significato sacrificare una mostra internazionale, con una visione globale, ad una squadra prevalentemente sudafricana.

²⁶⁴ Cfr. JEN BUDNEY, *Who's it for?*, in "Third Text" 12 (1 marzo 1998), 42, pp. 88-94, qui pp. 89-90.

contemporaneità, utilizzate da Enwezor per riferirsi all'arte africana contemporanea, resero l'Africa superflua come luogo di sviluppo di un ethos globale. Riferendosi alla globalizzazione come a un contesto neutro di movimenti transnazionali, Enwezor aveva minato l'importanza della località della produzione artistica, convalidando l'arte contemporanea occidentale come contesto di produzione universale. La sua pratica curatoriale, proseguì Ogbechie, si costruiva principalmente sull'idea che gli africani della diaspora rappresentassero al meglio il continente, che l'africano postcoloniale esistesse come soggetto autonomo e con una storia culturale non rilevante per la comprensione della propria contemporaneità. Scrisse inoltre che:

While it may appear as if globalization invalidates erstwhile modernist notions of center and periphery, it is possible to argue that it actually reinforces these binaries since it essentially incorporates the periphery (Africa in this instance) within the hegemonic narratives of the center (the West) only insofar as African art conforms to Western prescriptions. This explains the monotony of much contemporary art in terms of its hegemony of styles (conceptual art/installations) curatorial and critical practices, and even spheres of exhibition and display²⁶⁵.

In conclusione, la risposta sul campo fu marcata e danneggiata dalla tensione tra il locale e l'internazionale e, per certi versi, la portata dei risultati ottenuti dal team della Biennale non venne riconosciuta dalla stampa e dalla critica sudafricana. L'evento si era incagliato tra l'ambizione internazionalista di Enwezor di esaminare la globalizzazione da una prospettiva post-nazionale, acclamata dai recensori internazionali, e le richieste sudafricane di politiche identitarie e di rappresentazione della nazione in un momento di austerità finanziaria forzata, il che si tradusse in un'accoglienza locale a volte ostile, oppure in indifferenza. Quando oggi la seconda Biennale viene invocata in Sudafrica, è soprattutto per illustrare l'apparente incapacità del Paese di realizzare una mostra internazionale ricorrente. Il suo tema, *Rotte commerciali: Storia e Geografia*, così come la struttura che ha inventato e i dibattiti che ha suscitato, hanno tuttavia influenzato in modo significativo l'organizzazione della maggior parte delle mostre internazionali su larga scala da allora a oggi. Ben prima che la terminologia del coloniale-decoloniale apparisse in contesti storici dell'arte più ampi, Enwezor stava reinventando il vocabolario delle mostre nella scrittura della decolonialità nella storia dell'arte. Il porre il tema del colonialismo al centro della storia e dell'arte mondiale gli aveva permesso di iniziare un discorso artistico e intellettuale incentrato sulle ex colonie, che erano (e sono ancora) luoghi

²⁶⁵ SYLVESTER OKWUNODU OGBECHIE, *The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African art*, in "Africa South Art Initiative: Artists' Forum". [https://asai.co.za/wp-content/uploads/2021/08/ASAI_Word-View_Sylvester-Okwunodu-Ogbechie_The-Curator-as-Culture-Broker_2010.pdf.] Consultato il 10/07/2023.

emarginati dalle narrazioni storiche di Europa e Stati Uniti, e di integrare nella pratica curatoriale i temi del postcoloniale e della globalizzazione, nello sforzo di politicizzare le mostre stessa, e di trasformare la curatela in una sorta di critica sociale e di attivismo anti-egemonico.

3. DECENTRAMENTO

Il 26 ottobre 1998, l'Oberbürgermeister di Kassel, Georg Lewandowski, a nome del consiglio di vigilanza di documenta, annunciò Okwui Enwezor come direttore artistico di Documenta11 in programma per il 2002²⁶⁶. Si trattò di una decisione senza precedenti, vista la lista dei passati direttori, composta da soli curatori occidentali e di sesso maschile, a eccezione della francese Catherine David, la prima donna a dirigere documenta nel 1997.

Nonostante la dedizione dei padri fondatori della manifestazione all'internazionalismo e la lenta e graduale ammissione di artisti da tutto il mondo, favorita dalla fine della Guerra Fredda e dalla caduta del Muro di Berlino nel 1989²⁶⁷, Documenta11 fu la prima documenta universalmente celebrata come una delle più importanti esposizioni degli ultimi decenni per avere abbracciato una prospettiva veramente internazionale, inglobando tematiche legate alla dispersione geografica, al postcoloniale e al decentramento del circuito globale dell'arte.

In un'intervista con Rex Butler, dal titolo "Curating the World", pubblicata nel 2008 sull'"Australian and New Zealand Journal of Art", Enwezor affermò di avere considerato la città di Kassel come una tra le tante possibili piattaforme, affiancata dall'intero mondo come fattore di stimolo e motore centrale della manifestazione²⁶⁸, prima di aggiungere qualcosa di più, come promemoria:

²⁶⁶ documenta ha tradizionalmente usato la d minuscola come lettera iniziale, con l'unica eccezione di Documenta11. Cfr. GREEN, GARDNER, *Biennials, triennials, and Documenta...cit.*, p. 14. Si veda inoltre il contributo di Kathryn M. Floyd, che, analizzando la genesi del logo di documenta, giunse, tra l'altro, all'ipotesi che la prima documenta del 1995 fosse stata brandizzata in chiave internazionalista, sviluppando un'identità istituzionale le cui caratteristiche di design, come sostenne l'autrice, furono esemplari dello stile internazionale e, grazie alla sua estetica snella, contribuì a smussare le discrepanze ideologiche all'interno del capitalismo occidentale. Cfr. KATHRYN M. FLOYD, *d is for documenta: Institutional Identity for a Periodic Exhibition*, in "oncurating" (giugno 2017), 33, pp. 9–19.

²⁶⁷ Walter Grasskamp, nel suo saggio *Becoming Global: From Euro-centrism to North Atlantic Feedback—documenta as an "International Exhibition" (1955–1972)*, sosteneva che, anche se documenta era considerata la principale mostra d'arte periodica di rilevanza internazionale, se non mondiale, ai suoi inizi non era una vera e propria mostra internazionale. Non fu nemmeno una vera e propria mostra europea, ma di fatto un evento molto tedesco. Sebbene fosse stata etichettata come mostra internazionale fin dall'inizio, l'affermazione, a suo avviso, era discutibile. Concludeva il suo saggio affermando che «When we look back on the formative years of documenta, the then-famous issues—the universality of art or abstraction as world language—today they rather make us smile than convince us or inspire awe»: WALTER GRASSKAMP, *Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback—documenta as an "International Exhibition" (1955 – 1972)*, in "oncurating" (giugno 2017), 33, pp. 97–108. Dopo il primo riconoscimento di una documenta con una visione globale, avvenuto con documenta IX (1992), i tentativi di includere l'arte extraeuropea e di confrontarsi con la teoria postcoloniale vennero perseguiti soprattutto con documenta X (1997) e Documenta11 (2002), rispettivamente curate da Catherine David e Okwui Enwezor. Cfr. *ibidem*.

²⁶⁸ Cfr. REX BUTLER, *Curating the World*, in "Australian and New Zealand Journal of Art" 9 (2008), 1/2, pp. 14–21, qui p. 18.

The art world is shifting. Who could have imagined all that has changed from even ten years ago? Many things are different. Without the 1990s there would not be a global art system. No one thinks Paris or New York is the centre of art anymore²⁶⁹.

Gli anni successivi al 1989 videro effettivamente l'emergere di un nuovo periodo storico. Non solo il crollo dell'Unione Sovietica, la fine della Guerra Fredda e l'inizio dell'era della globalizzazione, ma tecnologicamente esplose la piena rivoluzione della cultura elettronica e digitale, ed economicamente il neoliberalismo, con il suo obiettivo di portare tutte le attività e azioni umane nel dominio del mercato, divenne egemone. Come già esposto nel precedente capitolo, tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta si verificarono diversi fattori che portarono a un cambiamento sismico, che riallineò e portò a una revisione significativa il modo in cui l'arte si rivolgeva ai suoi interlocutori, innescando una svolta indiscutibile nell'epistemologia dell'arte stessa. Le prime Biennali globali, influenzate dagli effetti prodotti da alcune grandi mostre, come la Biennale dell'Avana del 1986, "Magiciens de la Terre" del 1989²⁷⁰ e quella di Whitney, del 1993²⁷¹ avevano messo in primo piano la politica dell'identità, affrontato temi quali la differenza e la marginalità e presentato artisti che avevano decodificato e contestato il funzionamento dell'egemonia culturale occidentale. All'Avana e a Parigi, per la prima volta, artisti del continente asiatico e africano apparvero esposti insieme in eventi di portata internazionale; a New York vennero presentate opere di artisti afroamericani, che fino

²⁶⁹ Ivi, p. 20.

²⁷⁰ Nel 1989 (l'anno della caduta del Muro di Berlino) due grandi mostre avevano, per prime, affrontato, con traiettorie piuttosto diverse, le dimensioni di un nuovo ordine mondiale globalizzato. "Magiciens de la Terre", curata da Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou e in altre due sedi a Parigi, tentò di mostrare le posizioni artistiche contemporanee dei centri d'arte occidentali insieme a quelle del Sud globale, all'epoca ancora considerato periferico. Tuttavia, la mostra fu aspramente criticata per la sua selezione e presentazione: le opere furono prevalentemente disposte secondo i criteri formalisti della storia dell'arte occidentale. La "13 Biental de la Habana", curata da Gerardo Mosquera e dal suo team, fu concepita su traiettorie molto diverse, legate al tema della globalizzazione, e presentò oltre 300 opere di artisti provenienti da 41 Paesi, molti dei quali africani e asiatici. L'obiettivo fu soprattutto quello di creare un centro sociale per artisti non occidentali e quindi un primo esempio di legami tra reti globali del sud non necessariamente dipendenti dai centri artistici occidentali. Cfr. NINA MÖNTMANN, *Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment*, in "oncurating" (giugno 2017), 33, pp. 122–131, qui p. 123.

²⁷¹ La Whitney Biennial del 1993, curata da Thelma Golden, John G. Hanhardt, Lisa Phillips, e Elisabeth Sussman, fu una delle mostre più criticate della storia; per inciso, fu anche una delle prime occasioni in cui un'importante istituzione newyorkese affrontò in modo esplicito le politiche identitarie. La mostra mise in luce molti artisti di colore poco conosciuti che affrontavano temi come l'AIDS, le differenze di genere e la rappresentazione della sessualità e della razza, in un contesto politico pullulante di tensioni: la fine della Guerra del Golfo e dell'amministrazione Bush, l'insediamento di Clinton nel 1993, segnato dal primo bombardamento al World Trade Center (sebbene le vittime fossero solo sei, un numero esiguo rispetto all'11 settembre, fu la prima grande pugnata all'ego dell'America dall'interno). Oltre a ciò, un paio di anni prima (3 marzo 1991), il brutale pestaggio, da parte della polizia, del giovane tassista afroamericano Rodney King, aveva scatenato la grande sommossa a sfondo razziale, nota come rivolta di Los Angeles, scoppiata nella città tra l'aprile e il maggio dell'anno successivo. Cfr. AMELIA AMES, *Can the Whitney Biennial Ever Live Up to Its Controversial, Politically-Charged 1993 Exhibition?* [http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the-whitney-biennial-1993-the-role-of-institutions-in-a-turbulent-society], consultato il 18/10/2023.

ad allora avevano poca, se non nulla, visibilità istituzionale²⁷². Oltre a ciò, sulla base di una lettura contemporanea delle conseguenze della colonizzazione e della decolonizzazione, dell'immigrazione e dell'esilio, e sotto l'influenza dei nomi più noti della letteratura e della teoria postcoloniale²⁷³, curatori e artisti avevano iniziato attivamente e fortemente a mettere in discussione le forme di inclusione ed esclusione che operavano nel campo delle pratiche sociali e artistiche. Utilizzando gli strumenti della decolonizzazione per scomporre la struttura delle mostre stesse dall'interno, e proponendo temporalità e spazialità artistiche in movimento, fluide e sincretiche, avevano dato vita ad un tentato processo di decostruzione della storia dominante²⁷⁴. Inoltre, dal 1998, anno in cui Okwui Enwezor ricevette la nomina direttore di Documenta11, e nel periodo immediatamente successivo, fino all'apertura nel 2002, un susseguirsi di eventi catastrofici aveva segnato la storia. I conflitti nell'ex Jugoslavia continuavano e si intensificavano, così come le guerre in Congo, Sierra Leone, Ruanda, Costa d'Avorio, Afghanistan e Palestina; all'inizio del nuovo millennio, l'Africa aveva il più alto tasso di AIDS al mondo, ma non i farmaci necessari per le cure; i partiti di estrema destra e nazionalisti stavano conquistando i governi di molte nazioni europee; si strutturava la Comunità Europea, mentre i diritti di donne e minoranze rischiavano di venire smantellati e la condizione degli immigrati, dei rifugiati, dei richiedenti asilo e dei senzatetto era sempre più drammatica, così come le condizioni delle fabbriche di manodopera e delle città disfunzionali, accompagnate dalle proteste antiglobalizzazione e dalla violenza etnica; gli Stati Uniti e la NATO intervenivano militarmente in molte parti del mondo e si univano in patti antiterrorismo; in Medio Oriente il processo di pace era a un punto morto; e in Argentina l'economia e il sistema di welfare pubblico stavano crollando²⁷⁵. Tuttavia, fu la tragedia di Lower Manhattan dell'11 settembre 2001 che fornì ad Okwui Enwezor

²⁷² Si veda la già citata "In/Sight: African Photographers, 1940-Present" curata da Enwezor al Museo Guggenheim di New York, una esposizione di sole fotografie realizzate in Africa da artisti africani.

²⁷³ Chinua Achebe, Homi Bhabha, Edward Said, Buchi Emecheta, Frantz Fanon, Jamaica Kincaid, Wole Soyinka e Gayatri Chakravorty Spivak, solo per citarne alcuni.

²⁷⁴ Cfr. ELVAN ZABUNYAN, *Decolonizing contemporary art exhibitions*, in *Decolonizing colonial heritage*, London, Routledge, 29 settembre 2021, pp. 152-172, qui pp. 154-155.

²⁷⁵ Cfr. UTE META BAUER, *The Space of Documenta11. Documenta11 as a Zone of Activity*, (2002) [<https://www.documenta-platform6.de/the-space-of-documenta11-documenta11-as-a-zone-of-activity/>], consultato il 18/10/2023. Ute Meta Bauer fu la co-curatrice di Documenta 11, come componente del team di Okwui Enwezor.

a metaphor for articulating what is at stake in the radical politics and experimental cultures of today, while opening a space from which culture, qua contemporary art, could theorize an epistemology of non-integrative discourse²⁷⁶.

Enwezor partì dall'interpretazione dell'attacco del World Trade Centre come una perdita dell'immaginario utopico dell'occidentalismo e come il momento della piena apparizione del margine verso il centro:

Ground Zero as the tabula rasa defining global politics and cultural differentiation, points toward that space where the dead certainties of colonialism's dichotomizing oppositions, and Westernism's epistemological concepts for managing and maintaining modernity, have come to a crisis²⁷⁷.

Avvicinandosi alla venerabile istituzione occidentale di documenta in questo scenario, il curatore la immaginò come uno spazio postcoloniale di riflessione etica e intellettuale, attiva nel ripensare le procedure storiche, anche in relazione a tutti i cambiamenti in atto, al di là dei confini disciplinari e culturali che avevano intessuto le procedure artistiche fino a quel momento. La postcolonialità, superando i confini dell'ex mondo colonizzato e rivendicando un emergente mondo deterritorializzato, aveva contribuito a rendere l'ex altro visibile e presente in ogni momento, sia attraverso i media che attraverso la comunicazione, le relazioni mediatiche, i contatti e soprattutto la «resistance within the everyday²⁷⁸».

Per una interpretazione di queste resistenze, è necessario riflettere sul fatto che i processi di integrazione propri dell'occidente poggiavano su una visione che vedeva le società non occidentali attraversate da stadi evolutivi in movimento: dalla società tribale a quella moderna; dall'economia feudale a quella tecnologica; dal sottosviluppo allo sviluppo; dai sistemi di governo teocratici e autoritari a quelli democratici secolari²⁷⁹. In ogni fase di questo schema

²⁷⁶ OKWUI ENWEZOR, *The black Box*, in *Documenta 11, Plattform 5: Exhibition: Catalogue*, a cura di DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM VERANSTALTUNGS-GMBH, DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM VERANSTALTUNGS-GMBH, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002, pp. 42–55, qui p. 47.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ivi, p. 45.

²⁷⁹ Il riferimento va al classico studio sul discorso coloniale intorno all'Africa del poeta, scrittore e filosofo della Repubblica del Congo Valentin-Yves Mudimbe, che scrisse del sistema coloniale come un «sistema dicotomizzante che ha contemporaneamente sviluppato molte delle attuali opposizioni paradigmatiche: tradizionale/moderno; orale/scritto e stampato; comunità agricole e consuetudinarie/economie altamente produttive. In Africa si presta generalmente una grande attenzione all'evoluzione che il passaggio dai primi ai secondi paradigmi comporta e promette»: VALENTIN-YVES MUDIMBE, *L'invenzione dell'Africa*, 1988, tr.it Roma, Meltemi Editore, 2007, p. 26. Questo modello di passaggio, da un estremo sottosviluppo allo sviluppo e alla crescita, tendeva a trascurare uno spazio intermedio e diffuso in cui, ad esempio, la produttività relativamente bassa dei processi produttivi tradizionali, sconvolta da una nuova divisione del lavoro che dipendeva dai mercati

evolutivo, l'insistenza dell'occidente sull'adozione e l'osservanza totale delle sue norme e dei suoi concetti vennero a costituire l'unica idea possibile di legittimità sociale, politica e culturale. Gerardo Mosquera parlò di un rapporto asimmetrico tra le *culture curanti* e le *culture curate*, mentre Enwezor sostenne che i discorsi artistici dell'ultimo secolo erano rappresentati dalla lontananza tra l'universalismo artistico occidentale e le particolarità e le peculiarità degli oggetti tribali.

Con Documenta11 egli aveva consapevolmente proposto una fondamentale e ambiziosa ridefinizione della struttura e del significato delle manifestazioni artistiche, secondo un modello di arte globalizzata e, potenzialmente, decolonizzata. Invece di presentare, come da tradizione, una mostra collettiva nella consueta e confortevole sede di Kassel, organizzò cinque forum, o *platforms*, come le definì, in diverse località del mondo e condivise la responsabilità curatoriale tra sé e un gruppo di sei co-curatori: Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya, con cui aveva già lavorato in precedenza e per di più per un lungo periodo (Octavio Zaya, era stato co-curatore con Enwezor della seconda Biennale di Johannesburg nel 1997, come precedentemente ricordato). Grazie alla enorme reputazione e alle risorse della macchina organizzativa di Kassel, Documenta11 offrì al team curatoriale l'opportunità di enfatizzare alcuni aspetti della potente ondata di globalizzazione che stava attraversando il mondo dell'arte contemporanea. Perseguendo l'intento originario del fondatore, che era quello di portare nella Germania del dopoguerra gli ultimi sviluppi dell'arte moderna dal resto d'Europa, Documenta11 portò in Europa gli ultimi sviluppi dal resto del mondo in lotta, globalizzato e postcoloniale.

Ma fece di più: sfidò senza sosta l'egemonia occidentale sulle definizioni di avanguardia e arte contemporanea e mise in discussione, dall'interno, il sistema del complesso espositivo delle pratiche artistiche a lui coeve. Sull'avanguardia sottolineò che:

Today's avant-garde is so thoroughly disciplined and domesticated within the scheme of Empire that a whole different set of regulatory and resistance models has to be found to counterbalance Empire's attempt at totalization. Hardt and Negri call this resistance force, opposed to the power of Empire, the multitude²⁸⁰.

Enwezor sostenne che, sebbene l'impegno politico e storico dell'avanguardia fosse stato etichettato come fortemente rivoluzionario, la sua visione della modernità rimase

internazionali, aveva portato una distruzione progressiva dei settori tradizionali dell'agricoltura e dell'artigianato. Cfr. *ibidem*.

²⁸⁰ ENWEZOR, *The black Box...cit.*, p. 45.

sorprendentemente conservatrice, formale e soprattutto ristretta. E proseguì asserendo che i propagatori dell'avanguardia avevano fatto poco per costituire uno spazio di riflessione in grado di comprendere nuove relazioni di modernità artistica non fondate sull'occidentalismo. Ne consegue che le pretese di radicalità, spesso imputate a mostre come documenta o a manifestazioni simili, all'interno del complesso espositivo della pratica artistica occidentale, risultavano tendenziose, riduttive e unidimensionali. A differenza del postmodernismo, preoccupato di contestare le lacune e i pregiudizi delle grandi narrazioni epistemologiche, e delle avanguardie, così profondamente disciplinate e addomesticate all'interno dello schema dell'*Impero*²⁸¹, la postcolonialità aveva fatto il contrario, cercando di sublimare e sostituire tutte le grandi narrazioni attraverso nuovi modi di interpretare la storia²⁸². Se questo Impero si stava materializzando, sostituendosi secondo Enwezor all'Imperialismo, e tentando di regolare tutte le relazioni sociali e gli scambi culturali, le risposte forti e critiche a questa materializzazione erano il punto debole di un'arte contemporanea disciplinata e addomesticata all'interno degli schemi dell'Impero stesso. Documenta11 si propose come modello di resistenza per controbilanciare il tentativo totalizzante dell'Impero. Questa energia di resistenza attinse vitalità dalle pressanti e anarchiche richieste della *moltitudine*²⁸³ dei movimenti della postcolonialità, che offrirono dei contro-modelli attraverso i quali coloro che erano posti ai margini del godimento di una piena partecipazione globale

²⁸¹ Ambizioso nella portata e ampio nell'esecuzione, *Impero* è un libro dei filosofi post-marxisti Michael Hardt e Antonio Negri (Negri, accanto alla sua attività teorica, ha svolto una intensa attività di militanza politica, come cofondatore e teorico militante delle organizzazioni della sinistra extraparlamentare Potere Operaio e Autonomia Operaia), scritto a metà degli anni Novanta, venne pubblicato nel 2000, e fu destinato a divenire pietra miliare della teoria politica contemporanea e nucleo focale di una elaborazione teorica che si sviluppa tutt'oggi. Il libro è un resoconto sulla nascita dell'ordine mondiale di fine millennio e, partendo dalla storia delle idee politiche dai primi tempi dei romani, arrivò a descrivere la formazione dell'impero globale. *L'Impero* fu considerato dagli autori come un potere sovrano che non rivendica alcun legame territoriale ed «emerge al crepuscolo della sovranità europea. Al contrario dell'imperialismo, l'impero non stabilisce alcun centro di potere e non poggia su confini e barriere fisse. Si tratta di un apparato di potere decentrato e deterritorializzante che progressivamente incorpora l'intero spazio mondiale all'interno delle sue frontiere aperte e in continua espansione. L'Impero amministra delle identità ibride, delle gerarchie flessibili e degli scambi plurali modulando reti di comando. I singoli colori nazionali della carta imperialista del mondo sono stati mescolati in un arcobaleno globale e imperiale» In sintesi, l'Impero era quel dominio di azioni e attività che avevano sostituito l'Imperialismo. MICHAEL HARDT, ANTONIO NEGRI, *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*, 2002, tr.it Milano, Rizzoli, 2013, p. 12.

²⁸² Cfr. ENWEZOR, *The black Box...cit.*, pp. 43-45.

²⁸³ Il termine *moltitudine*, inteso come forza di resistenza, fu ripreso, ancora una volta, da *Impero* di Hardt e Negri, che scrissero: «La formazione della moltitudine avviene nel corso di un movimento nello spazio, che la costituisce in un luogo illimitato. [...]. I movimenti degli individui, dei gruppi e delle popolazioni che verificiamo attualmente nell'Impero, non possono essere completamente sottomessi all'accumulazione capitalistica – essi travalicano continuamente e rompono gli argini della misura. I movimenti della moltitudine disegnano nuovi spazi e i suoi itinerari fissano sempre nuove residenze»: HARDT, NEGRI, *Impero: il nuovo...cit.*, p. 367.

fashion new worlds by producing experimental cultures. By experimental cultures I wish to define a set of practices whereby cultures evolving out of imperialism and colonialism, slavery and indenture, compose a collage of reality from the fragments of collapsing space²⁸⁴.

Enwezor colse la posta in gioco adattandosi alle agitazioni e ai mutamenti della *moltitudine*, coinvolgendo artisti marginali, che erano stati ignorati per tutto il tempo, e che potevano ripopolare e scardinare le narrazioni artistiche istituzionali e fondanti.

L'intreccio, non la differenza, governò tuttavia la documenta di Enwezor, e il suo tentativo di ricostruzione del canone globale dell'arte: l'artista decana Louise Bourgeois, per esempio, era sia un'outsider auto dichiarata sia, per consenso universale, una figura chiave di spicco dell'arte nordatlantica del tardo Novecento. A Kassel, la sala delle sue opere fu collocata accanto a una serie di sale dedicate al monumentale archivio del fotografo concettuale Allan Sekula, che documentava il declino del trasporto marittimo globale con *Fish Story* (1987-1995), mentre le sale di fronte furono allestite con opere di artisti di colore, tra cui Lorna Simpson, Steve McQueen e Destiny Deacon (Fig. 26).



Fig. 26 Documenta 11 _ Platform 5: Catalogo dell'Esposizione

Inoltre, Enwezor non replicò semplicemente il modello di direzione della Biennale di Johannesburg del 1997, dove aveva delegato il suo ruolo curatoriale ad altri co-curatori e organizzato la manifestazione in due località lontane, ma localizzate nello stesso paese (“Trade Routes” si svolse in due sedi, come descritto nel precedente capitolo: Johannesburg e Città del

²⁸⁴ ENWEZOR, *The black Box...cit.*, p. 45.

Capo). Egli andò oltre, facendo esplodere in modo drammatico la forma di Documenta11 e includendo cinque *Platforms-Piattaforme* sparse per il mondo, ciascuna situata in una nazione diversa e coinvolgendo non solo artisti, ma economisti, avvocati, poeti, teorici politici, studenti e altri esperti. La Piattaforma 1, “Democracy Unrealized”, si svolse a Vienna, in Austria, dal 15 marzo al 20 aprile 2001 e proseguì dal 9 al 30 ottobre 2001 a Berlino, in Germania, dopo gli attacchi terroristici dell'11 settembre alle Twin Towers, New York. In una serie di dibattiti, presentazioni e workshop, filosofi, teorici politici, storici, attivisti e studenti²⁸⁵ presentarono interpretazioni e riflessioni di ampio respiro, volte a definire il termine *Unrealized* che, nel titolo, era accostato a quello di *Democracy*. Le riflessioni e gli interventi cercavano di dare risposte alla seguente domanda: la democrazia, concetto fondamentalmente occidentale e forma politica egemonica, poteva servire da legittimo punto di riferimento per la costituzione delle società postcoloniali, anche in nazioni con storie e culture molto diverse²⁸⁶? La Piattaforma 2, “Experiments With Truth: Transitional Justice And The Processes Of Truth And Reconciliation”²⁸⁷, ebbe luogo a Nuova Delhi, in India, dal 7 al 21 maggio 2001 e prese in esame la natura dell'impunità degli Stati in cui erano scaturiti casi eclatanti di genocidio e gravi violazioni dei diritti umani. La Piattaforma esaminò la ricca proliferazione e le sfaccettature delle molteplici Commissioni per la Verità, nate in molti paesi alla fine del ventesimo secolo, con il fine di scoprire e rivelare illeciti commessi in passato da un governo (o, a seconda delle circostanze, anche da attori non statali), nella speranza di risolvere i conflitti lasciati in sospeso e porre un rimedio alle azioni e agli avvenimenti che avevano violato i diritti umani. I partecipanti tentarono una riconfigurazione dei diritti di uomini, donne e bambini che erano stati travolti da una scia di poteri accecanti che avevano distrutto, decapitato e disumanizzato²⁸⁸.

²⁸⁵ Oltre al team curatoriale, i ventisei collaboratori/trici di Platform 1 – “Democracy Unrealized” - compresero importanti teorici della cultura, tra cui Homi Bhabha, Stuart Hall, Ernesto Laclau, Michael Hardt, Antonio Negri, Slavoj Žižek, Chantal Mouffe e Immanuel Wallerstein, nonché alcuni professionisti che lavoravano fuori dall'Europa e dall'America: il filosofo messicano Enrique Dussel, lo storico indiano Harbans Mukhia e il politologo cinese Zhiyuan Cui. Furono presenti anche associazioni e organizzazioni attive in ambito sociale e civile, come Arquitectos Sin Fronteras-España, che assiste progetti nei Paesi in via di sviluppo, e l'associazione austriaca Demokratische Offensive.

²⁸⁶ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Platform1 Democracy Unrealized* [<https://www.documenta-platform6.de/>], consultato il 20/10/2023.

²⁸⁷ L'ampia portata della Piattaforma 2 fu affrontata da accademici, editori, giuristi, attivisti politici e registi, tra cui: lo scienziato sociale Shahid Amin, il filosofo legale Yadh Ben Achour, l'architetto Susana Torre, la teorica dei diritti umani e di genere Susan Slyomovics, la teorica del cinema e della letteratura Manthia Diawara, l'editrice femminista Urvashi Butalia, il giudice della Corte costituzionale sudafricana Albie Sachs e il direttore del progetto per Oxfam, Dilip Simeon - in tutto ventitré collaboratori.

²⁸⁸ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Platform2 Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* [https://www.documenta-platform6.de/platform2_documenta11_broschuere/], consultato il 20/10/2023.

La Piattaforma 3, “Créolité et Créolisation”²⁸⁹, si svolse nell'isola di Santa Lucia, nei Caraibi, tra il 12 e il 16 gennaio 2002 e esplorò specificamente la nozione di creolizzazione come paradigma di transculturazione, piuttosto che le nozioni di ibridità e métissage. Il punto di partenza del dibattito della Piattaforma 3 poggiò sulla teoria dello scrittore martinicano Édouard Glissant, secondo il quale:

La créolité n'est pas ce mélange informe (uniforme) où chacun irait se perdre, mais une suite d'étonnantes résolutions, dont la maxime fluide se dirait: “je change, par échanger avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer”. Il nous faut l'accorder souvent, l'offrir toujours²⁹⁰.

La Piattaforma 4, “Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos”²⁹¹, venne organizzata a Lagos, Nigeria, dal 15 al 21 marzo 2002 e analizzò le città africane come contesti paradigmatici estremi in cui il globale incontra il postcoloniale, e come luoghi che mostravano le congiunture e le disgiunture della globalizzazione. Il fine del dibattito consisté nel proporre riflessioni e discussioni attorno alla seguente domanda: queste condizioni postcoloniali prefiguravano la creazione di nuove modernità, oppure, ancora una volta un l'approccio convenzionale all'Africa come premoderna e bisognosa di essere modernizzata attraverso la munificenza delle forze globalizzanti²⁹²?

La Piattaforma 5 fu la mostra vera e propria e si svolse dall'8 giugno al 15 settembre 2002 a Kassel. Quest'ultima comprese conferenze, dibattiti e tavole rotonde e incluse ovviamente anche la mega-mostra vera e propria, distribuita tra il Museum Fridericianum (sede principale fin dalla prima documenta del 1955) e la vicina documenta-Halle, l'Orangerie, la Binding Brauerei (una birreria abbandonata utilizzata solo per questa documenta), la Kulturbahnhof (l'ex stazione ferroviaria centrale di Kassel, che era stata da tempo sostituita dalla più recente stazione di Wilhelmshöhe, a pochi chilometri a ovest del centro città, lasciando la vecchia stazione centrale ai treni locali e il suo edificio sorprendentemente capiente alle gallerie per

²⁸⁹ La Piattaforma 3 si concentrò sullo specifico modello di mescolanza culturale dei Caraibi francesi, ma coinvolse - oltre a esperti culturali e linguistici regionali come Jean Bernabé, Dame Pearllette Louisy, Ginette Ramassamy e lo scrittore Derek Walcott - anche contributi più ampi grazie agli interventi di Stuart Hall, delle storiche dell'arte Irit Rogoff e Petrine Archer-Straw e del curatore Gerardo Mosquera.

²⁹⁰ ÉDOUARD GLISSANT, *Philosophie de la relation: poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 66. «Créolité non è questo miscuglio informe (uniforme) in cui ognuno si perderebbe, ma una serie di sorprendenti risoluzioni, la cui fluida massima sarebbe: "Io cambio, scambiando con l'altro, senza perdermi o snaturarmi". Dobbiamo concederlo spesso, offrirlo sempre» (trad. mia)

²⁹¹ Per la Piattaforma 4, tra i venti collaboratori furono convocati urbanisti come Abdou Maliq Simone, Koku Konu e Carole Rakodi, insieme ad attivisti e ricercatori di diverse discipline, tra cui: il sociologo Babatunde Ahonsi, l'antropologo Filip de Boeck, gli architetti Lindsay Bremner e Rem Koolhaas, il teorico postcoloniale Achille Mbembe, lo storico del cinema Onookome Okome e il drammaturgo Thierry Nlandu.

²⁹² Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Platform4 Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* [https://www.documenta-platform6.de/platform4_documenta11_broschuere/], consultato il 21/10/2023.

documenta), e alcune altre sedi temporanee più piccole, tra cui l'elaborata scultura-comunità dell'artista svizzero Thomas Hirschhorn, il famoso *Bataille Monument*²⁹³(Fig. 27), che si trovava in un sobborgo operaio in una zona lontana dal centro e dalla principali esposizioni²⁹⁴.



Fig. 27 Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002 - Installazione site specific a Kassel

Nelle prime righe della sua introduzione al catalogo della mostra Documenta11, Enwezor dichiarò:

As an exhibition project, Documenta11 begins from the sheer side of extraterritoriality: firstly, by displacing its historical context in Kassel; secondly, by moving outside the domain of the gallery

²⁹³ Il *Bataille Monument* era accessibile ai visitatori di Documenta11 solo se aspettavano, presso i luoghi principali della mostra, i vecchi taxi con insegne sgargianti, essi stessi parte dell'opera d'arte. Questi facevano la spola da e per il distretto periferico di Nordstadt. Il Monumento stesso era costituito da una serie di reparti. Tra questi, grandi installazioni simili a Merzbau fatte di materiali riciclati, lamine d'argento, cartone e fogli di plastica tenuti insieme con nastro adesivo e ricoperti di messaggi e aforismi, una scultura di plastica simile a un albero che fungeva da luogo d'incontro e una biblioteca gratuita piena di libri dello scrittore, antropologo e filosofo francese George Bataille, divisa in sezioni. C'era un *Imbiss*, ovvero uno snack bar gestito da una famiglia turca locale, un sito web e uno studio televisivo in cui i locali potevano creare programmi su qualsiasi argomento desiderassero. Questi programmi furono stati trasmessi dal servizio televisivo pubblico di Kassel. Si svolsero anche workshop sull'arte e sulla filosofia ai quali Hirschhorn e gli esperti del teorico surrealista francese intervennero. Nel corso di cinque mesi, Hirschhorn e il suo team, che comprese più di venti assistenti scelti tra i residenti del complesso residenziale e giovani volontari, costruirono, mantennero e infine rimossero i diversi reparti. Cfr. THOMAS HIRSCHHORN, “*Bataille Monument*” (2002) | Thomas Hirschhorn, (2022) [<http://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument/>], consultato il 22/10/2023.

²⁹⁴ Nel 2002, Documenta11 non utilizzò la Neue Galerie, che era stata una delle sedi espositive principali delle edizioni precedenti. Il pubblico poté quindi visitare la grande collezione di opere di Joseph Beuys, tra cui la sua disposizione di slitte, *The Pack* del 1969, nonché l'autoritratto di Beuys, *La rivoluzione siamo Noi* (1972), che faceva parte del Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Ufficio dell'Organizzazione per la Democrazia Diretta tramite Referendum) esposto a documenta 5.

space of that of the discursive; and thirdly, by expanding the locus of the disciplinary models that constitute and define the project's intellectual and cultural interest²⁹⁵.

Il triplice significato della parola *piattaforma* aiuta a comprendere le scelte ideologiche che sottessero al decentramento di Documenta11: le piattaforme possono essere intese come costellazioni che avevano il fine di incalzare una revisione critica dei processi di produzione della conoscenza e innescare riflessioni profonde sulle possibilità di ripensare le procedure storiche che facevano parte del patrimonio delle grandi narrazioni²⁹⁶. Allo stesso tempo trasformarono Documenta11 in una arena interdisciplinare, che collegava la dimensione della ricerca curatoriale all'interesse intellettuale di un pubblico ampio e partecipe, composto da studiosi, filosofi, artisti e registi, annunciando così la propria indipendenza critica dal pensiero conservatore normalizzante e uniformante²⁹⁷. Infine, spostando il suo contesto storico da Kassel al mondo, Documenta11 uscì dal dominio dello spazio della galleria per passare a quello dei discorsi e dei confronti. La deterritorializzazione e il decentramento, trascendendo i confini di spazio e tempo, avevano sovvertito la logica della mega-mostra, abbracciando lo spostamento come elemento critico del progetto discorsivo, costituito da domini transdisciplinari che si intrecciarono. Ute Meta Bauer sottolineò che la deterritorializzazione delle piattaforme da 1 a 4 non fu semplicemente un atto simbolico, ma un viaggio verso altri luoghi che doveva essere compiuto rinegoziando e ripensando le pratiche istituzionalizzate della storica mostra²⁹⁸.

Acclamata come una documenta delle prime volte - il primo direttore non europeo; la prima a espandersi a destinazioni al di fuori di Kassel e al di fuori dell'arco temporale tradizionale della mostra; la prima a adottare un progetto postcoloniale - Documenta11 è stata etichettata come la mostra pionieristica di inizio secolo.

²⁹⁵ ENWEZOR, *The black Box...cit.*, p. 42.

²⁹⁶ «In the past, the use of institutional forms of exhibition practice such as Documenta to form a narrative, and from thence to posit a unified vision of art or to draw conclusions about its formal distinctiveness from all other kinds of practice, was central to the understanding of the institutional parameters of modern and contemporary art»: Ivi, p. 43.

²⁹⁷ «That spectacular difference proceeds not simply from the difficult-to-sustain notion of art's eternal autonomy from all domains of socio-political life, but from the view that art's proliferating forms and methods, histories and departures, conditions of production and canons of institutionalization call strongly for a forum from which to announce its critical independence from the conservative academic thinking that has taken possession of art's place in life and thought»: ibidem.

²⁹⁸ Cfr. BAUER, *The Space of...*

4. IL GRANDE SLAM: SZEEMANN + ENWEZOR

Mercoledì 4 dicembre 2013 l'Ufficio Stampa della Biennale di Venezia annunciava la nomina di Okwui Enwezor quale direttore della 56^a Biennale di Venezia del 2015. Solo un'altra persona - il leggendario Harald Szeemann - aveva curato sia la documenta di Kassel che la Biennale di Venezia²⁹⁹, realizzando il grande slam delle massime manifestazioni artistiche. In un'intervista rilasciata il 6 dicembre dello stesso anno a Chika Okeke-Agulu, Enwezor specificò che essere l'unico curatore assieme a Szeemann ad aver diretto entrambe le mostre era un caso storico, ma il significato si stava ancora consolidando. Tuttavia, non gli sfuggì di percepire una sorta di significato simbolico in quelle scelte. Nel 1998, quando gli era stato affidato il compito di organizzare documenta, aveva 35 anni, un curriculum limitato, nessuna grande istituzione, mecenate o mentore alle spalle, eppure in qualche modo i giudici di Kassel videro oltre questi deficit e lo selezionarono per la forza delle sue idee, e forse anche per il simbolismo di essere il primo direttore non europeo a guidare la storica manifestazione. La sua impressione fu che la giuria aspirasse a una scelta dirompente rispetto al vecchio paradigma, «but still not abandon the almost mythic ideal of this Mount Olympus of exhibitions³⁰⁰».

Ricordò che l'idea delle piattaforme, che riguardava fundamentalmente la deterritorializzazione di documenta, la loro mobilità nelle principali città e in alcune non così importanti, non era stata inizialmente approvata da alcuni critici senza visione, ma una volta decollata, le sue implicazioni di andare oltre le note e consolidate modalità erano diventate chiare³⁰¹. Tuttavia, continuò Enwezor, Venezia era un'isola, ma anche una leggendaria città commerciale marittima che storicamente aveva interagito con il resto del mondo; inoltre, il tempo limitato

²⁹⁹ Harald Szeemann è stato spesso definito il primo curatore, nel senso moderno del termine: un agente artistico originale e indipendente, incaricato di realizzare mostre tematiche. Lo storico dell'arte svizzero fu nominato direttore della Kunsthalle di Berna nel 1961, alla giovane età di 28 anni. Qui organizzò una serie di mostre progressivamente sperimentali, dal primo edificio avvolto di Christo e Jeanne-Claude alla più nota "Live in Your Head: When Attitudes Become Form", la controversa mostra di arte concettuale che lo portò alle dimissioni nel 1969. Dopo aver lasciato la Kunsthalle di Berna, Szeemann cercò di operare in modo libero sia dalle richieste istituzionali sia dall'influenza del mercato dell'arte. Nel 1972 fu nominato direttore di documenta 5, probabilmente la prima mostra curata tematicamente (anziché attenersi a uno stile o a un movimento) e incluse performance e happening accanto a kitsch, pubblicità, propaganda politica e architettura. Nel 1980 Szeemann, insieme a Achille Bonito Oliva, creò la sezione "Aperto" della Biennale di Venezia dove presentò il lavoro di artisti emergenti. Nel 1998 fu nominato direttore della sezione Arti Visive della Biennale di Venezia e curò l'edizione del 1999 "d'APERTutto" e del 2001 "Platea dell'Umanità". Si veda: FLORENCE DERIEUX, *Harald Szeemann: individual methodology*, Zürich, JRP Ringier Kunstverlag, 2007; PETER SCHJELDAHL, *Harald Szeemann's Revolutionary Curating*, in "The New Yorker", 15 luglio 2019 [<https://www.newyorker.com/magazine/2019/07/22/harald-szeemanns-revolutionary-curating>], consultato il 27/11/2023; DANIEL BIRNBAUM, *HARALD SZEEMANN*, (1 giugno 2005) [<https://www.artforum.com/columns/harald-szeemann-171585/>], consultato il 27/11/2023.

³⁰⁰ Cfr. CHIKA OKEKE-AGULU, *Interview with Okwui Enwezor, Director of the 56th Venice Biennale*, (6 dicembre 2013) [https://www.huffpost.com/entry/interview-with-okwui-enwe_b_4380378], consultato il 27/11/2023.

³⁰¹ Cfr. Ibidem.

concesso per organizzare la Biennale lo sottoponeva a quello che definì l'enigma della densità temporale³⁰².

La conferenza stampa della 56^a Esposizione Internazionale d'Arte, intitolata "All The World's Futures" si svolse a Ca' Giustinian il 5 marzo 2015³⁰³. Il presidente Paolo Baratta, a seguito di una premessa in cui annunciava l'inaugurazione dell'esposizione il 9 maggio, con un mese di anticipo rispetto alle precedenti edizioni per farla coincidere con le date dell'Expo di Milano, introdusse la Biennale descrivendola come la conclusione di una trilogia composta da "ILLUMInazioni"³⁰⁴ e "Il Palazzo Enciclopedico"³⁰⁵, dirette rispettivamente da Bice Curiger nel 2011 e da Massimiliano Gioni nel 2013. Il Presidente proseguiva affermando che l'esposizione avrebbe indagato il rapporto tra l'arte e le tensioni del mondo esterno ed esplorato

³⁰² «Documenta is much more ruminative. You're invited, you have four years, you have an incredible opportunity for nuance. But with Venice, you have to hit the ground running. The other difference is the difference between Venice and Kassel. In Venice, you have such a density of art, so you are really already working within tradition; it's not a tabula rasa. I am not trying to say that Kassel is a tabula rasa, but it appears like that. You are working with a sudden awareness of visual power and intensity, so you're really not [going there] to teach people anything about the radicality of art; that radicality is part of it. So you have to take all of that in and put it on the side and say "I'm going to make my own exhibition." But Venice is also slightly different simply because of the timeframe in which it is made. One can be much more reactive, [whereas] with Documenta you can be much more diagnostic, because it takes a bit more time»: BEN LUKE, *Okwui Enwezor, this year's Venice director, on making sense of «a global landscape that again lies shattered and in disarray»*, (30 aprile 2015) [<https://www.theartnewspaper.com/2015/05/01/okwui-enwezor-this-years-venice-director-on-making-sense-of-a-global-landscape-that-again-lies-shattered-and-in-disarray>], consultato il 27/11/2023.

³⁰³ *Biennale Arte 2015 - Conferenza stampa di presentazione*, (9 marzo 2015) [https://www.youtube.com/watch?v=8eEl_nzmum8], consultato il 27/11/2023.

³⁰⁴ Il titolo della 54^a Biennale di Venezia "ILLUMInazioni" incluse la duplice idea di luce e di nazioni. La luce è un'antica preoccupazione degli artisti, ma Curiger collegò la tematica della luminosità anche all'idea delle nazioni rappresentate dai padiglioni, per conferire un'impronta più reale alla parola stessa. La luce si riferiva inoltre alla luce magica e speciale per cui Venezia è famosa così come alla luminosità delle opere di Tintoretto, che la curatrice incluse nella mostra stessa. Secondo Curiger, le tre opere di Tintoretto ebbero il potere di dialogare con il pubblico contemporaneo grazie ai loro coinvolgenti linguaggi visivi allo stesso modo del concettualismo dell'arte contemporanea, che era diventato una lingua universale nel mondo globalizzato. Curiger scelse in maniera provocatoria le opere del Tintoretto anche per creare un legame tra la Biennale di Arte Contemporanea e la storia di Venezia, mescolando il passato con il presente. Cfr. *Bice Curiger, curator of Venice Biennale | Journal Interview*, (5 giugno 2011) [<https://www.youtube.com/watch?v=4tfHYysXSW8>], consultato il 2/12/2023. In una dichiarazione rilasciata in occasione dell'apertura della 56^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia "All the World's Futures", ella affermò che dell'idea della trilogia proposta dal presidente Paolo Baratta, apprezzava specialmente le differenze. *Biennale Arte 2015 - Bice Curiger*, (4 giugno 2015) [<https://www.youtube.com/watch?v=S9AhOgwLdVM>], consultato il 2/12/2023.

³⁰⁵ Massimiliano Gioni, nella sua Biennale del 2013, ridiscusse e celebrò la coscienza storica, mescolando il presente col passato e unendo realtà e utopia grazie ad un progetto che inseguiva un'idea di verità calata lungo i sentieri più velati dell'esistenza: la percezione del sacro, il rapporto profondo col corpo e con l'ambiente naturale, la contemplazione del sé, la magia e il misticismo e ancora antropologia, filosofia, esoterismo, letteratura, psicanalisi. Un mostra che, come suggerisce il titolo "Il Palazzo Enciclopedico", raccontò dei tentativi di scrittori, artisti e pensatori di comprendere e cogliere il tutto e di raggiungere una forma di conoscenza totale. Ispirata al presente, ma in prospettiva storica, venne definita dallo stesso Gioni *transtorica* e incluse opere d'arte contemporanea e opere di fine '800 e inizio '900, in una compresenza di temporalità diverse. L'inclusione di figure diverse, come scrittori, pensatori e filosofi pose l'arte a confronto con altre espressioni artistiche e altre forme e tracce di vita e racconti «togliendo l'arte stessa dal piedistallo» e riportandola a essere una espressione della visione del mondo: *Massimiliano Gioni, il Palazzo Enciclopedico - intervista*, (31 maggio 2013) [<https://www.youtube.com/watch?v=37kaaLS49O0>], consultato il 2/12/2023.

le influenze delle lacerazioni e delle incertezze sociali, economiche e politiche sullo spirito creativo degli artisti³⁰⁶.

L'ingrediente comune alle Biennali del 2011, 2013 e 2015 fu lo sguardo rivolto alla storia e anche se, come scrisse Enwezor nell'introduzione al Catalogo, l'arte non era necessariamente obbligata a riflettere le condizioni storiche del suo tempo, rifiutandosi di narrare le terribili vicende, le preoccupazioni e le miserie del mondo, per esposizioni internazionali come la Biennale di Venezia lo scenario era tutta un'altra cosa, in quanto:

An exhibition is something that happens in the world, and carries with it the noise, pollution, dust, and decay. Like the growing mass of debris, it is part of the messy world it inhabits. An exhibition as a space of public discourse, as a stage of anticipatory practices, and as a statement of intent, can no more assert a distance from its cultural context than it can repress the very social conditions that bring it into dialogue with its diverse publics³⁰⁷.

“All the World’s Futures” non si rinchiusse nella fede verso i valori irriducibili e universali dell'arte, che considerava gli artisti come meccanici presentatori delle loro pratiche, ma si pose come mediatrice delle contraddizioni della condizione umana, con l'obiettivo di creare una corrispondenza tra l'arte e gli eventi contemporanei, grazie alla quale poter riflettere sullo *stato delle cose*. Nel corso della presentazione del suo programma, Enwezor espose e descrisse lo *stato delle cose* come la condizione di caos in cui tutte le regioni del mondo stavano continuando a vivere, caratterizzata dalla sovrapposizione di violenti disordini, dolore e brutalità, disperazione e distruzione, che ancora permanevano e dominavano la realtà³⁰⁸.

In questo regno di dissoluzione e di allerta permanente, di crolli e indeterminanze in cui «Images appear and recede. Language becomes guttural, turns to stone; while in the burgeoning art system contemporary art turns cold in a repose of formalist rigor mortis³⁰⁹», Enwezor non ritenne irragionevole pensare a una necessaria riflessione sulle aporie della percezione³¹⁰.

³⁰⁶ Cfr. *Biennale Arte 2015 - Conferenza stampa...*

³⁰⁷ OKWUI ENWEZOR, *The State of Things*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 16–21, qui p. 17.

³⁰⁸ Ivi, p. 18.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Tra gli esempi di opere presenti in Biennale che affrontarono l'aporia della percezione di particolare interesse furono *NOW* (2015) di Chantal Akerman e *Vertigo Sea* (2015) di John Akomfrah. *NOW* (Fig. 28), progettata per la Biennale del 2015, era una videoinstallazione immersiva formata da cinque schermi sospesi e da proiezioni a pavimento disposte in una sala buia dell'Arsenale. Filmati veloci ritraevano paesaggi mediterranei aridi, pietosi e alieni, accompagnati da un *mélange* di suoni violenti di bombardamenti, spari, esplosioni, suoni di uccelli, canti dei nativi americani. Akerman disse di voler fare vivere la paura, la guerra, la fuga e il disastro e, in un'intervista del 2011, affermò: «It's better to evoke; this sinks in better both in oneself and in the viewer. Literal images in the



Fig. 28 Chantal Akerman, *NOW*, 2015 – Videoinstallazione in HD a canale multiplo

Può un'opera d'arte essere testimone del suo tempo e sfidare, con il suo carattere visionario, a vedere molto più in là e al di là dell'apparenza prosaica delle cose? Per rispondere a questa domanda Enwezor prese a prestito l'interpretazione del filosofo e critico Walter Benjamin dell'acquerello dipinto nel 1920 da Paul Klee, *Angelus Novus* (Fig. 29), oggi conservato presso il Museo d'Israele a Gerusalemme. Nel 1921 l'opera era stata acquistata dal filosofo che, nel suo saggio *Sul concetto di storia*, la descrisse con le seguenti parole:

Un dipinto di Klee intitolato *Angelus Novus* mostra un angelo che sembra sul punto di allontanarsi da qualcosa che sta contemplando con sguardo bloccato. I suoi occhi sono fissi, la bocca è aperta, le ali spiegate. Così ci si raffigura l'angelo della storia. Il suo volto è rivolto al passato. Laddove leggiamo una catena di eventi, lui vede un'unica catastrofe che continua ad accumulare rovine su rovine e le scaglia ai suoi piedi. L'angelo vorrebbe restare, risvegliare i morti e riparare ciò che è

end are no longer moving; you have to take a different route so that people before you can exist and feel, truly confronting the images»: NICOLE BRENEZ, *Chantal Akerman: The Pajama Interview* [<http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>], consultato il 3/12/2023. *Vertigo Sea*, una videoinstallazione a tre canali dell'artista ghanese di stanza a Londra John Akomfrah, accostava scene potenti di caccia alle balene al largo delle coste di Terranova, di caccia agli orsi polari sulle colate di ghiaccio dell'Artico, di banchi chilometrici di pesci e plancton, di visioni dell'istinto predatorio di tutte le forme di vita marina, ma anche di corpi neri allineati nella stiva di una nave negriera, di boat people vietnamiti in fuga dal loro Paese, di prigionieri politici gettati in mare e della vista fin troppo comune di rifugiati su imbarcazioni di fortuna. La nozione di vertigine suggeriva una perdita di equilibrio e una mancanza di bilanciamento, che aveva una relazione con la vertiginosa forma non lineare dell'installazione, mentre l'uso di film a tre canali presentava non solo una molteplicità di narrazioni, ma anche di percezioni. L'uso democratico dello schermo diviso significava che nessuno poteva vedere la stessa serie di immagini nello stesso momento. Oltre a un paesaggio sonoro astratto e viscoso di umidità, vento e rumore bianco, la narrazione audio si sviluppava a partire da fonti letterarie. Le influenze principali di Akomfrah furono le speculazioni filosofiche di Herman Melville in *Moby Dick* e *Whale Nation* di Heathcote Williams, un poema epico che celebrava la storia, l'intelligenza e la maestosità dei più grandi mammiferi della terra. Cfr. T.J. DEMOS, *On terror and beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea*, (6 luglio 2021) [<https://www.revistaatlantica.com/en/on-terror-and-beauty-john-akomfrahs-vertigo-sea/>], consultato il 6/1/2024.

stato distrutto. Ma una tempesta sta soffiando dal Paradiso, che ha ingabbiato le sue ali con tale violenza che l'angelo non può più chiuderle. La tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, cui volge le spalle, mentre il cumulo di rovine davanti a lui cresce verso il cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso³¹¹.



Fig. 29 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920 – Olio e acquerello su carta

Benjamin, che redasse il saggio nel 1940, mentre cercava di sfuggire alla Gestapo, descrisse l'immagine di Klee come la rappresentazione di una creatura che, ad ali spiegate e travolta da

³¹¹ WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, 1950, tr. it. Torino, Einaudi, 1997, pp. 35–37. Composto da diciotto paragrafi numerati, il breve saggio fu scritto da Benjamin poco prima di tentare la fuga dalla Francia di Vichy, dove i funzionari del governo collaborazionista francese consegnavano i rifugiati ebrei come Benjamin alla Gestapo nazista. Le tesi sono l'ultima opera importante che Benjamin completò prima di fuggire in Spagna dove, temendo la cattura da parte dei nazisti, morì suicida il 26 settembre 1940. Egli consegnò il manoscritto ad Hannah Arendt che a sua volta lo trasmise a Adorno in America per la pubblicazione: nel volume commemorativo ciclostilato prodotto dall'Istituto di Ricerca Sociale della Scuola di Francoforte nel 1942, in una versione francese (tradotta dallo stesso Benjamin) nel 1947 e infine in un periodico tedesco nel 1950. Una recente biografia della Arendt racconta la storia di come il saggio fu portato, come una preziosa reliquia, da Lisbona a New York: il libro venne letto ad alta voce tra un gruppo di rifugiati a Lisbona, in attesa della nave che li avrebbe portati via dalla dall'Europa invasa dai nazisti. RONALD BEINER, *Walter Benjamin's Philosophy of History*, in "Political Theory" 12 (1984), 3, pp. 423–434, qui p. 431.

una tempesta, veniva spinta via dai tempi rovinosi e catastrofici del suo passato e del suo presente per essere sospinta verso il futuro³¹².

Le ali dell'angelo agganciano il vento come vele, ma per un attimo la creatura si oppone al turbine, resistendo a una forza ritenuta irresistibile. Per tutta la sua apparente fermezza, tuttavia, la determinazione dell'angelo a rimanere nel presente sembra in definitiva incerta: cambierà improvvisamente idea e ci lascerà? Si lascerà trasportare? Perché altrimenti dargli le ali? In qualsiasi modo la si guardi, la permanenza della creatura in questo istante senza tempo, in questo luogo senza spazio, è un'illusione di rappresentazione. Secondo Enwezor, il miracolo di questo disegno minuscolo e quasi rudimentale smentiva il suo potere visivo, ben oltre la sua effettiva rappresentazione e Benjamin aveva intuito nel piccolo segno di Klee ciò che, in realtà, non vi era registrato e nemmeno dipinto³¹³. Lesse invece l'*Angelus Novus* allegoricamente, vedendo il quadro con chiari occhi storici, come diagnosi di ciò che era venuto prima e come anticipazione di ciò che doveva ancora venire³¹⁴. Allo stesso tempo, Benjamin rifletteva sulla

³¹² L'*Angelus Novus* di Paul Klee è una figura dalle asimmetrie equilibrate: la parte superiore del corpo e lo sguardo leggermente inclinati verso destra, la metà inferiore, che si contrappone alla disposizione, spostata a sinistra del costume e degli arti. L'evidenza di questa composizione alata, la sua suggestione di movimento orizzontale e la sua collocazione centrale nella composizione (che definisce uno spazio altrimenti privo di coordinate) conferiscono all'angelo una inquieta fissità. Anche nell'innocenza della sua allegorizzazione canonica, l'immagine ricorda lontanamente il volto malinconico degli orologi pietrificati, che colpiscono per l'assenza del tempo. L'apparente sospensione - in equilibrio - del movimento dell'angelo tra campi invisibili, uno davanti e uno dietro di lui, evoca già l'atto di bilanciamento del tempo; mentre il passato e il futuro sono in bilico, il presente sembra statico o assente. Trascinata in egual misura in entrambe le direzioni, è una figura di alleanze divise, rispettivamente la punizione e il sacrificio umano, in balia del capriccio del passato e alla mercé del futuro. Cfr. SYLWIA DOMINIKA CHROSTOWSKA, *Angelus Novus, Angst of History*, in "Diacritics" 40 (2012), 1, pp. 42–68, qui p. 45.

³¹³ Cfr. ENWEZOR, *The State of Things...cit.*, p. 18.

³¹⁴ Nel suo enigmatico libro *Sul concetto di storia*, strutturato in 20 brevi frammenti o Tesi, Benjamin sembrò definire la posizione dello storicista autocosciente, in contrapposizione al falso storicismo di coloro che mancavano di un'autentica coscienza storica. Pur non staccandosi dalle categorie materialiste, né ripudiandole, egli tentò di ridefinire e chiarire la natura della sua fedeltà ad esse. Il materialismo storico si era sempre definito in termini di aspettative rivoluzionarie per il futuro e il passato storico era sempre stato analizzato in termini di ciò che doveva essere. Benjamin rovesciò rigorosamente questa prospettiva sostenendo che il materialismo storico doveva essere definito da una certa relazione con il passato, ponendosi non verso la totalità del processo storico, ma solo verso alcuni istanti per rendere di nuovo interi i frammenti. Nelle Tesi di Benjamin la storia veniva vista come radicalmente frammentata e il compito dell'angelo era quello di stabilire una relazione redentiva con i frammenti. Questa concezione è certamente lontana dall'idea della storia come processo razionalmente intelligibile dello storicista. Secondo la prospettiva dello storicismo, la verità storica è sempre lì, in attesa di essere contemplata. Era questa l'opinione di Gottfried Keller, citato nella tesi V, secondo cui «La verità non ci sfuggirà»: non c'era urgenza per la riflessione storica, perché i fatti erano sempre lì ad aspettare di essere contemplati. Questo ragionamento, secondo Benjamin, segnava il punto esatto in cui il materialismo storico tagliava lo storicismo. Per il materialismo storico, al contrario, il passato doveva essere afferrato nel momento in cui «balena in un attimo di pericolo» (Tesi VI) e perdendo il momento, il passato diventava irrecuperabile. Lo storico materialista, secondo Benjamin, era governato dalla percezione della precarietà del passato, e questa percezione conferiva alla riflessione storica l'urgenza che mancava allo storicismo nella sua visione contemplativa: laddove lo storicista vedeva una «catena di avvenimenti» inerte, il materialista storico scorgeva un vaso rotto da riparare, un passato in rovina da salvare, un antenato abbandonato da risvegliare (Tesi IX). Per questo motivo Benjamin riteneva importante apprezzare le catastrofi della storia, che insegnavano che lo stato di emergenza non era l'eccezione ma la regola (Tesi VIII). In conclusione, per il filosofo la storia era un mucchio di detriti e l'affermazione del progresso aveva lo scopo di distogliere lo sguardo dai detriti non rimossi (Tesi IX). Cfr. BENJAMIN, *Sul concetto di...*

teologia della violenza, sulla crisi dell'umanesimo e sulla catastrofe che si stava allora verificando in Europa, una sciagura che avrebbe in seguito inghiottito milioni di vite umane e ridotto il continente in detriti. Gli stessi detriti, proseguiva Enwezor, che abbondavano in ogni angolo del panorama globale, ricordando i rottami e i detriti evanescenti di precedenti catastrofi ammassati ai piedi dell'angelo della storia nell'*Angelus Novus*.

Partendo dalla teoria del filosofo, secondo cui le immagini non erano una rappresentazione della realtà, bensì modelli e archetipi per riconoscere il passato e giudicare la realtà storica, Enwezor impostò la sua Biennale come un punto di partenza per riflettere sul rapporto tra il passato, con i suoi relitti e residui ancora fumanti, il presente, con le sue precarietà, fragilità, e incompiutezze e il futuro, con le sue incertezze. Aggiunse inoltre che «the ruptures that abound around every corner of the global landscape today do indeed recall the evanescent debris of previous catastrophes piled at the feet of the angel of history in *Angelus Novus*³¹⁵», interpretando metaforicamente l'immagine della figura angelica come un medium in grado di risvegliare dalla cecità della storia dove fatti storici e personaggi si ripetono sempre due volte «once as tragedy, and again, as farce³¹⁶».

³¹⁵ Cfr. ENWEZOR, *The State of Things...* cit., p. 19

³¹⁶ Ibidem. Enwezor riprese l'incipit del libro *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* di Karl Marx scritto nel 1852, secondo cui le entità storiche si presentano due volte, riferendosi rispettivamente alle vicende di Napoleone I e di suo nipote Luigi Napoleone (Napoleone III). Il 18 brumaio (9 novembre) 1799, Napoleone Bonaparte rovesciò con un colpo di stato il regime dei Direttori e instaurò in Francia la sua tirannide, da cui nacque, qualche anno dopo, l'Impero. Il 2 dicembre 1851, Luigi Napoleone ripeté il gesto dello zio, cancellando la repubblica del 1848 come questi aveva distrutto la repubblica del 1793. Da queste premesse deriva il titolo dell'opera di Marx. La presentazione degli eventi francesi tra il 1848 e il 1851 si apre così: «Hegel osserva da qualche parte che tutti i fatti e i personaggi di grande importanza nella storia del mondo si verificano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa. Caussidiere per Danton, Louis Blanc per Robespierre, la Montagna del 1848-1851 per la Montagna del 1793-1795, il Nipote per lo Zio. E la stessa caricatura si ritrova nelle circostanze della seconda edizione del 18° Brumaio!»: KARL MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, 1852, tr. it. Roma, Editori Riuniti, 1964, p. 43. Con le prime righe de *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte* Marx stabilì per sé il ruolo di commentatore attivo e consapevole che, con la sua revisione del passato, stava rielaborando la storia e, in parte, gli eventi che narrava. La sovrapposizione tra la scrittura della storia e gli eventi stessi risultava evidente nel secondo paragrafo: «Gli uomini fanno la propria storia, ma non la fanno in modo arbitrario, in circostanze scelte da loro stessi, bensì nelle circostanze che essi trovano immediatamente davanti a sé, determinate dai fatti e dalla tradizione»: ibidem. Questa frase può essere letta come un commento sulla natura della scrittura della storia e sulla natura degli eventi. Scrivere il testo della storia significava agire all'interno di una tradizione definita da scritti precedenti, che ogni nuovo testo in parte ricapitolava e trasformava. Marx intrecciò nel tessuto della sua narrazione il parallelo tra il farsi della storia come insieme di eventi e il farsi del testo su quegli eventi. Ne *Il 18 brumaio*, le implicazioni concettuali della forma erano intimamente legate alla natura dell'interpretazione di Marx e al suo ruolo di interprete. La configurazione degli eventi dal 1848 al 1851, in un ampio schema di segmenti interconnessi, la caratterizzazione fornita per ciascun segmento e i tipi di strutture sintattiche utilizzate per realizzare tali caratterizzazioni, si combinavano per sottolineare il significato della ripetizione, compreso il posto che la ripetizione inevitabilmente occupava nel tentativo di scrivere la storia. Parte di questo significato è implicito nell'ambiguità dell'uso ricorrente del verbo "ripetere" che, in quanto transitivo e intransitivo, può indicare sia l'atto del parlare come narrazione sia il ripetersi degli eventi. L'autore di qualsiasi opera storiografica si sforza di ripetere nel linguaggio ciò che si è verificato originariamente come evento. Per Marx, tuttavia, l'atto di ripetere nel linguaggio diventava una ricorrenza trasformante, dove attuava due compiti di confronto essenziali per la storiografia, il confronto degli eventi in esame con altri eventi e il confronto della

L'angelo inquietante, umanoide ma chiaramente non umano, con i suoi capelli a voluta, gli artigli e l'espressione illeggibile fu il simbolo dell'immagine dialettica³¹⁷ nella Biennale di Enwezor, ma rappresentava anche una figura che improvvisamente, togliendosi il camuffamento, poteva tendere un'imboscata al fruitore disinvolto³¹⁸. Infatti, il curatore, dopo avere citato i versi di Benjamin, presentò lo stesso angelo come un *Avenging Angel* - un angelo vendicatore con il compito di aiutare a interpretare la cecità nei confronti della storia che si ripete ciclicamente. E Enwezor, riflettendo sulla cecità della storia e chiedendosi come e dove si posizionava l'arte «in this process of endless historical returns³¹⁹», guardò in maniera storica e critica al sistema della Biennale veneziana.

propria strategia interpretativa con altri tipi di commenti storici. Cfr. JOHN PAUL RIQUELME, *The Eighteenth Brumaire of Karl Marx as Symbolic Action*, in "History and Theory" 19 (1980), 1, pp. 58-72, qui pp. 59-60.

³¹⁷ Il termine *immagine dialettica* fece la sua comparsa nell'opera magna progettata da Benjamin, nota come *Passagenwerk*. Con oltre 1.300 pagine, nella versione assemblata per la pubblicazione da Rolf Tiedemann più di quarant'anni dopo la morte di Benjamin, i trentasei *convoluti* e i vari paralipomeni formano un edificio incompiuto, privo di un disegno teorico che ne preveda la forma definitiva. Il lascito di Benjamin presenta un'immagine in cui un cantiere sembrava fondersi con una rovina. Al centro del manoscritto, come se fosse al centro della sua rete, "Convolute N" conservava una raccolta di riflessioni sotto il titolo "Teoria della conoscenza, teoria del progresso", tra le quali si legge: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di arresto. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non è un processo ma un'immagine, a salti. Solo le immagini dialettiche sono immagini autentiche (cioè non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra, è il linguaggio»: WALTER BENJAMIN, a cura di ROLF TIEDEMANN, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, 1982, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, Frammento N 3, 1, p. 539.

³¹⁸ La frase è ripresa dal libro *Strada a senso unico* dove Benjamin descrisse l'uso delle citazioni nei suoi lavori come «briganti ai bordi della strada, che balzano fuori armati e strappano l'assenso all'ozioso viandante»: WALTER BENJAMIN, a cura di GIULIO SCHIAVONI, *Strada a senso unico*, 1928, tr. it. Torino, Einaudi, 2006, p. 61.

³¹⁹ ENWEZOR, *The State of Things... cit.*, p. 19

4.1 ALL THE WORLD'S FUTURE: COSTRUIRE E DECONSTRUIRE

Lo storico Eric John Hobsbawm definì il *lungo XIX secolo* come il periodo di 125 anni incominciato con lo scoppio della Rivoluzione francese nel 1789 e terminato con l'inizio della Prima guerra mondiale nel 1914³²⁰.

Partendo da questo assunto Enwezor affermò che, nell'anno di fondazione della Biennale di Venezia (1895), la società moderna aveva, per oltre un secolo, conosciuto e vissuto innumerevoli grandi cambiamenti, con effetti e ricadute riconoscibili anche nel XXI secolo. A partire dalla creazione della nazione americana, alla fine del XVIII secolo, l'intenso periodo storico fu segnato dall'abolizione della schiavitù, dalla Rivoluzione francese, dalla Rivoluzione industriale con i suoi progressi tecnologici, dall'invenzione del cinematografo, dalle macchine

³²⁰ Eric John Hobsbawm scrisse una trilogia composta dalle opere *L'età della rivoluzione: 1789-1848* (1962), *Il trionfo della borghesia, 1848-75* (1975) e *L'età degli imperi: 1875-1914* (1987). Un quarto libro, *Il secolo breve 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi* (1994) rappresenta il seguito della trilogia. Hobsbawm aprì *L'età della rivoluzione: 1789-1848* elencando molti nuovi termini e parole che avevano assunto il loro significato moderno nell'arco di tempo dei 59 anni descritti nel libro; alcuni esempi di tali termini innovativi furono: industriale, classe media, classe operaia, socialismo e statistiche. L'autore usò questi esempi per delineare e descrivere la potente rivoluzione avvenuta tra il 1789 e il 1848 e per sottolineare come tale trasformazione avrebbe trasformato la società umana e creato il mondo moderno così come lo si conosce oggi. Il motore del cambiamento fu la cosiddetta *doppia rivoluzione*: da un lato quella francese e dall'altro quella industriale inglese, con l'impatto della prima principalmente sul piano politico e della seconda su quello socioeconomico. Le idee scaturite da questa *doppia rivoluzione* si sarebbero sviluppate e avrebbero interagito tra loro e, nel processo, avrebbero contribuito alla costruzione di molte delle ideologie, delle concezioni e delle norme della società moderna quali ad esempio: la sovranità popolare, il rapporto e la dinamica tra datore di lavoro-impiegato, la divisione della società in classi economiche-reddituali in contrapposizione alle proprietà o agli ordini come nel Medioevo e nella prima Europa moderna, la promozione per competenza e merito piuttosto che per privilegio aristocratico. ERIC JOHN HOBSBAWM, *L'età della rivoluzione: 1789-1848*, 1962, tr.it. Milano, Rizzoli, 1999. Nel secondo volume della trilogia, Hobsbawm riprese da dove aveva lasciato in *L'età della rivoluzione: 1789-1848*, approfondendo nella prima parte l'analisi sulle rivoluzioni del 1848 e delineando i notevoli successi prima del loro definitivo crollo, soppressione o consolidamento - nel caso della Francia, il rovesciamento della Monarchia di Luglio, l'instaurazione della Seconda Repubblica e poi la sua soppressione da parte di Luigi Napoleone, che da presidente della Seconda Repubblica si trasformò nell'imperatore Napoleone III del Secondo Impero francese. Nella seconda e nella terza parte, Hobsbawm tracciò la storia dell'ascesa del capitalismo moderno, una parola che secondo lui era entrata per la prima volta nel vocabolario economico e politico negli anni Sessanta del XIX secolo. Con l'economia che si espandeva e cominciava a penetrare in parti del mondo che non erano mai state veramente integrate nel sistema economico globale, il periodo coperto da *Il trionfo della borghesia: 1848-1875* fu testimone dei primi passi verso quella che verrà successivamente definita globalizzazione. ERIC JOHN HOBSBAWM, *Il trionfo della borghesia: 1848-1875*, 1975, tr.it. Roma-Bari, Laterza, 1998. Nell'*Età degli imperi: 1875-1914*, Hobsbawm partì ancora una volta dall'economia, constatando la crisi di redditività alla base della lunga depressione nella Gran Bretagna vittoriana dagli anni Settanta agli anni Novanta del XIX secolo. Inoltre, esplorò quella che definì la "globalizzazione dell'economia" nel XIX secolo (non come un fenomeno emerso negli anni Novanta del Novecento, come spesso sostiene la teoria recente), testimone della creazione di un'unica economia globale che aveva raggiunto progressivamente gli angoli più remoti del mondo, una rete sempre più fitta di transazioni economiche, comunicazioni e movimenti di beni, denaro e persone che collegavano i Paesi sviluppati tra loro e con il mondo non sviluppato. Quello che negli anni Novanta del XIX secolo fu definito il nuovo imperialismo era, secondo Hobsbawm, figlio di un'epoca di competizioni tra economie nazionali industriali-capitalistiche rivali, intensificata dalla pressione per assicurare e salvaguardare i mercati in un periodo di incertezza commerciale. Obiettivo centrale de *L'età degli imperi* fu mostrare come l'era della pace, della sicura civiltà borghese, della crescente ricchezza degli imperi occidentali portasse in sé l'embrione della guerra, delle rivoluzioni e delle crisi che vi posero fine: ERIC JOHN HOBSBAWM, *L'età degli imperi 1875-1914*, 1987, tr.it. Roma-Bari, Laterza, 1987.

da guerra su scala industriale e dalla creazione del movimento operaio globale³²¹. Per ironia della sorte, l'avvento del *lungo XIX secolo*, costellato dai grandi ideali di libertà, fraternità ed eguaglianza della Rivoluzione francese, lasciò il posto a un epilogo rovinoso, con la grande illusione dell'ideale di progresso frenato da una terribile guerra che avrebbe annientato un'intera generazione.

Nell'introduzione del catalogo Enwezor asserì che, sebbene la Biennale fosse nata nel *lungo XIX secolo*, non fu sempre in grado di riflettere le travagliate condizioni storiche del suo tempo e, soprattutto nei primi anni, non si allineò con gli sviluppi del modernismo né con le innovazioni delle avanguardie europee. Tale frattura fu ancora più evidente durante gli anni cupi del fascismo, dagli anni Trenta all'ultima Biennale organizzata durante la Seconda guerra mondiale, nel 1942:

Images of the works on view in the exhibitions between 1930 and 1942 are revelatory. When we thumb through pages of the catalogues and see examples of the works that were on display, we are confronted not only by a jumble of conservative figurative sculptures and Fascist painterly kitsch, but forgettable art, as well artists who have disappeared into the mist of time³²².

Nel 1948 era stata organizzata la XXIV Biennale³²³, la prima a essere allestita dopo la pausa imposta dalla Seconda guerra mondiale che, secondo il curatore, tacque sul fascismo, a differenza di documenta del 1955, che sfruttò l'occasione per esaminare l'eredità degli abusi politici dell'arte sotto il Terzo Reich, durante gli anni del nazismo.

³²¹ Cfr. ENWEZOR, *The State of Things...cit.*, p. 19

³²² Ibidem.

³²³ «Torna l'Esposizione Internazionale d'Arte, la prima del dopoguerra e del dopo-fascismo, con una grande mostra di carattere riassuntivo. Il Segretario Generale, lo storico dell'arte Rodolfo Pallucchini, riparte dagli Impressionisti (proposti da Roberto Longhi) e da moltissimi protagonisti dell'arte contemporanea (Chagall, Klee, Braque, Delvaux, Ensor, Magritte). Retrospectiva di Picasso presentata da Guttuso. Pallucchini invita Peggy Guggenheim a esporre la sua celeberrima collezione newyorkese»: *Gli anni del secondo dopoguerra*, (12 aprile 2017) [<https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra>], consultato l'8/12/2023.

Nel Bollettino d'Arte del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo si leggeva: «L'aver mostrato a un quarto di milione di italiani questo vasto assieme di opere d'arte straniera, di artisti e di momenti di autentica inventività, dovrebbe avere un benefico effetto sull'intelligenza dell'arte moderna in Italia. Chè da un lato essa dovrebbe cominciare a presentarsi alle menti del nostro pubblico nella sua complessità e multanimità e tenacia, e, dall'altro, non si dovrebbero più prendere per esplosioni di genialità individuale fatti di palmare derivazione e si dovrebbe sentir più largamente l'esigenza di rendersi conto dei valori espressivi effettivi che sono sotto linguaggi figurativi assimilati»: GIORGIO CASTELFRANCO, *La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in "Bollettino d'Arte", 1948, 3, pp. 277-287, qui p. 280. La Biennale del 1948, con la presentazione dei capolavori dell'impressionismo proposti da Roberto Longhi, della collezione di Peggy Guggenheim e di artisti come Otto Dix, Karl Hofer e Max Pechstein intendeva di fatto restituire nuova dignità all'arte definita "degenerata" negli anni del Nazismo, così come ricoprire un ruolo internazionale esponendo opere d'arte non oggettiva come non si era mai visto fino ad allora nel Vecchio continente. Cfr. ibidem.

Con la volontà di non entrare in una storia di dominazione culturale, il curatore vedeva la Biennale di Venezia come un crogiolo sociale e culturale in cui per oltre un secolo si erano giocate relazioni di potere antagoniste. In un'intervista rilasciata a Michelle Kuo per “Art Forum”, disse di avere riletto la storia della Biennale e di avere riflettuto su alcuni punti ciechi e storie d'ombra. Ad esempio, i Giardini potevano essere letti come una traiettoria dell'Impero: nel 1907 fu costruito il primo padiglione nazionale, quello del Belgio³²⁴. A quel tempo, il re belga Leopoldo II era ancora il sovrano del Congo, la più grande colonia dell'Europa occidentale. Durante il dominio belga, la popolazione del Paese, che contava venti milioni di abitanti, fu decimata e ridotta quasi della metà. Nel 1909 fu costruito il padiglione britannico «one more site where the sun never set³²⁵». E nel 1914 fu costruito il padiglione russo, un progetto di quella che era ancora la Russia zarista³²⁶. Ma le numerose storie della Biennale

³²⁴ In contrasto con la sua storia passata, il padiglione del Belgio presentò alla 56ª Biennale di Venezia le opere dell'artista statunitense e residente in Belgio Vincent Meessen e di altri artisti ospiti internazionali. Lavorando in stretta collaborazione, Meessen e la curatrice Katerina Gregos avevano sviluppato una mostra collettiva internazionale e tematica che accoglieva dieci artisti provenienti da quattro continenti e - per la prima volta nel Padiglione belga - anche artisti provenienti dall'Africa. Il titolo *Personne et les autres* derivava da un'opera teatrale perduta di André Frankin, critico d'arte belga affiliato all'Internazionale Lettrista e Situazionista. L'esposizione, prendendo spunto dalla storia del Padiglione stesso e dal contesto internazionale della Biennale dei primi anni, indagò le conseguenze dell'interazione politica, storica, culturale e artistica tra l'Europa e l'Africa durante l'epoca della modernità coloniale e nel periodo successivo. Attraverso l'analisi di microstorie sconosciute o trascurate, avvenute al di fuori e in reazione alle gerarchie coloniali accettate, *Personne et les autres* mise in luce versioni alternative della modernità, emerse come risultato di incontri e scontri coloniali. Il progetto contestava l'idea eurocentrica di una modernità unica, attraverso l'analisi di un'eredità d'avanguardia condivisa, segnata dall'impollinazione artistica e intellettuale tra Europa e Africa, con l'obiettivo di fornire una visione delle forme diverse e spesso ibride - artistiche, culturali e intellettuali - che erano state generate dagli incontri coloniali. Cfr. *Project Description – Personne et les autres* [<http://www.personne-et-les-autres.be/project-description/>], consultato il 9/12/2023. Al centro del programma espositivo l'opera audiovisiva di Meessen, *One.Two.Three*, girata a Kinshasa e recentemente acquisita dal Centre National des Arts Plastiques (CNAP) a Parigi. Il lavoro si concentrava sul ruolo degli studenti congolesi nell'avventura dell'Internazionale Situazionista a metà degli anni Sessanta, sia a Parigi che a Bruxelles. Nel maggio del '68, uno di loro compose una canzone di protesta in *kikongo*, una delle lingue congolesi. Ritrovata negli archivi del situazionista belga Raoul Vaneigem, questa composizione, finora sconosciuta, è stata rivisitata grazie a Meessen e al suo autore, Joseph Mbelolo ya Mpiku. Messa in musica da giovani donne locali nel leggendario club di rumba “Un Deux Trois”, la composizione rinnovava il possibile significato di lotta sociale, mentre una rivolta popolare veniva violentemente repressa all'epoca delle riprese. Cfr. *Vincent Meessen* [<https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cgERrBR>], consultato il 9/12/2023.

³²⁵ OKWUI ENWEZOR, MICHELLE KUO, *Okwui Enwezor talks with Michelle Kuo about the upcoming 56th Venice Biennale*, (1 maggio 2015) [<https://www.artforum.com/columns/okwui-enwezor-talks-with-michelle-kuo-about-the-upcoming-56th-venice-biennale-223829/>], consultato il 9/12/2023.

³²⁶ Le trattative per la costruzione del padiglione russo iniziarono nel 1912, su spinta di Antonio Fradeletto che fu «uno dei più convinti oppositori al dominio asburgico nell'Europa Centro-Orientale»: MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914)*, Tesi di Dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, Ciclo XXIII, anno di discussione 2011 (Tutor: prof.ssa Silvia Burini), p. 151. Fradeletto era «fermamente convinto della necessità di un'alleanza con l'Impero zarista, avvertita non soltanto come “tanto più opportuna, tanto più utile” per ambizioni comuni nella penisola balcanica, ma anche come “contro rassicurazione” utile a “proteggere uno fra gli alleati contro gli eventuali tentativi di sopraffazione dell'altro”, intendendo, con queste parole, la monarchia danubiana»: Ivi p. 183. Nel 1914 si instaurarono tra l'Italia e la Russia preziose alleanze, tanto che fu la stessa granduchessa Marija Pavlovna della famiglia reale a scegliere personalmente l'appezzamento di terreno dei Giardini su cui erigere il padiglione Imperiale. La cerimonia di inaugurazione del Padiglione russo fu senza precedenti: «con la traversata del Canal Grande da parte della lancia imperiale, sul cui albero erano state issate la bandiera italiana e russa. L'identificazione di Marija Pavlovna con lo Zar fu palesata quando, al passaggio

erano costituite anche dalle lotte per l'emancipazione e Enwezor decise di entrare in dialogo con quelli che considerava i momenti di rottura. Andando alla ricerca di episodi dimenticati in cui la manifestazione aveva accompagnato movimenti di rivolta o di insurrezione, Enwezor tornò ai periodi in cui, di fronte alla critica sociale, l'organizzazione si era impegnata a riformare le sue modalità di funzionamento e le sue pratiche. Egli collocò la 56^a edizione del 2015 nella tradizione delle Biennali veneziane tenutesi all'indomani del maggio 1968³²⁷ e sulla scia dei movimenti di indipendenza nazionale delle ex colonie. In un momento in cui l'ordine del mondo veniva decostruito ovunque, attraverso le lotte e le proteste, la Biennale aveva cercato di trasformarsi per tenere conto dei legami tra la cultura contemporanea e l'organizzazione sociale del mondo vivente. Nel 1970 aveva abolito il Gran Premio e abbandonato le mostre monografiche o agiografiche a favore di quelle tematiche³²⁸. Questa

dell'imbarcazione per il bacino di San Marco, la granduchessa fu salutata con ventuno colpi di cannone, tradizionalmente riservati ai soli capi di Stato»: ivi, p. 191.

³²⁷ Sull'onda della protesta globale, nella primavera del 1968 gli studenti veneziani minacciarono di occupare i Giardini della Biennale impedendo l'inaugurazione della mostra e il 17 giugno sugli edifici di Venezia apparve il manifesto dattiloscritto del "Comitato di boicottaggio della Biennale", firmato da vari artisti veneziani e rivolto a studenti, operai e cittadini. Il comitato si associò alla voce di protesta degli studenti esortando gli artisti invitati alla 34^a Esposizione Internazionale d'Arte a ritirare le loro opere per contestare la struttura repressiva del capitale. Il manifesto si concludeva con l'avvertimento che il 18 giugno, giorno della vernice per i giornalisti, la contestazione si sarebbe manifestata in lotta. La mattina stessa i Giardini furono presidiati da massicce forze dell'ordine, mentre i contestatori pronunciavano i loro slogan con un megafono. Vista l'impressionante militarizzazione della zona, i manifestanti si mantennero a debita distanza, senza alcuna intenzione di agire, mentre nel pomeriggio dello stesso giorno, in piazza San Marco, si svolse il corteo di protesta capeggiato dal musicista Luigi Nono e dal pittore Emilio Vedova. Sotto gli occhi dei giornalisti di tutto il mondo e dei cittadini, la Celere caricò a più riprese il corteo e l'azione fu descritta come inconcepibilmente violenta, perché immotivata dato l'esiguo numero e l'inoffensività dei manifestanti. A fronte dell'inaudita durezza dell'attacco della Polizia, molti degli artisti e dei Paesi partecipanti si unirono alla protesta rifiutandosi di esporre e, il giorno dopo gli scontri, Venezia si svegliò con la sua laguna e i suoi canali colorati di verde brillante: un gesto simbolico nel corso di una performance non autorizzata che l'artista argentino Nicolas Garcia Urriburu dovette giustificare in questura. Il 24 giugno, gli studenti decisero la disoccupazione e nei primi giorni di luglio i Giardini cominciarono a tornare alla normalità. Per un approfondimento sulle tensioni della XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte si veda, ad esempio: *Contestazione alla Biennale di Venezia 1968*, (5 giugno 2018) [<https://www.youtube.com/watch?v=z9-X39IQ7Vc>], consultato il 11/12/2023; MARIA VITTORIA MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di Dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, Ciclo XXII, anno di discussione 2011 (Tutor: prof. Carlos Basualdo) [<http://dspace.unive.it/handle/10579/1125>], consultato il 10/12/2023; FLAVIA FOSSA MARGUTTI, *Le muse inquiete: la Biennale di Venezia di fronte alla storia*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico della Biennale di Venezia, 2020.

³²⁸ La 35^a Esposizione Internazionale d'Arte del 1970 fu definita a più voci "sperimentale" e anche se il suo processo in divenire fu irto di difficoltà burocratiche, politiche, organizzative e amministrative, pose le basi per il sistema a venire. Dopo le pesanti manifestazioni del 1968, l'istituzione rimase commissariata e, in mancanza di un consiglio di amministrazione, il 31 marzo del 1969 la *Gazzetta Ufficiale* annunciò la nomina temporanea a commissario straordinario di Gian Alberto dell'Acqua, mentre il 2 aprile 1969 l'assemblea del personale eleggeva il "Comitato di lavoro" che avrebbe coadiuvato il commissario straordinario nell'elaborazione del programma. Si trattò di un primo esempio di autogestione del personale dell'ente, in opposizione allo stagnante immobilismo politico. L'assemblea del personale pose diversi vincoli che il direttore straordinario e i direttori avrebbero dovuto accettare: tra questi l'abolizione di ogni aspetto concorsuale a premi e la proposta per una politica dei prezzi che consentisse la fruizione a nuove categorie di pubblico. Inoltre, le mostre d'arte avrebbero dovuto avere carattere sperimentale e interdisciplinare, aprendosi a diversi settori. Il commissario straordinario nominò Umbro Apollonio direttore organizzativo unico per la 35^a Esposizione internazionale d'arte e si decise di convocare un comitato di esperti internazionali per la realizzazione della mostra. Inoltre, nell'ottica di una nuova esposizione sperimentale

risposta ai richiami del tempo presente fu rafforzata quando Carlo Ripa di Meana³²⁹ decise di far uscire la Biennale dalla sua enclave protettiva e di dedicare l'edizione del 1974 al Cile. In segno di protesta contro il colpo di Stato del generale Pinochet, invitò artisti stranieri e italiani a scendere nelle strade della città lagunare nell'ambito di un programma multidisciplinare di eventi a cui furono invitati studenti, intellettuali, attivisti, residenti e visitatori³³⁰. Nella sua

e rinnovata, si propose di tematizzare la mostra speciale. Il direttore organizzativo, con il supporto di Dietrich Mahlow e Luciano Caramel, ideò la mostra speciale tematica dal titolo "Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale", che voleva collaudare la programmazione sperimentale proposta dal Comitato di lavoro, mettendo alla prova una formula che avrebbe potuto essere il primo passo per trasformare il modello espositivo della Biennale. Ma il progetto che avrebbe cambiato il volto della Biennale d'Arte si compì solo parzialmente. Nel 1970 il ritardo organizzativo aveva influito sia a livello teorico, sia a livello pratico e tecnico e ciò causò la realizzazione soltanto in minima parte del programma. Cfr. MARTINI, *La Biennale di Venezia...* cit., pp. 60-70.

³²⁹ Dopo i gravi problemi organizzativi e funzionali della Biennale, conseguenti al ritardo con il quale era stata affrontata la questione del suo riordinamento legislativo, il 20 marzo del 1974 il Consiglio direttivo si riunì per la prima volta iniziando il lungo percorso di ristrutturazione della manifestazione. Fu stilato un "Piano quadriennale" che doveva statuire la filosofia dell'istituzione riformata e fu eletto presidente Carlo Ripa di Meana. Il "Piano quadriennale" stabilì strumenti, criteri e metodi di gestione, mettendo in primo piano la libertà di espressione, il carattere permanente e la conferma della vocazione internazionale della Biennale. Tra i tratti distintivi e qualificanti del Piano ci fu la volontà di instaurare un rapporto con i giovani e le diverse categorie sociali affinché «lo spettatore-fruitor passivo possa trasformarsi nello spettatore-fruitor attivo, protagonista e committente; ciò suppone rapporti organici, a livello nazionale e internazionale, con i movimenti che portano critiche ed estetiche, con gli organi e i centri di produzione culturale, con gli istituti universitari e le scuole, con l'associazionismo» e l'impegno di adottare una linea democratica e antifascista. In tale direzione il "Piano Quadriennale" si prefissò di instaurare rapporti con Paesi oppressi da regimi fascisti, con artisti e organizzazioni culturali operanti in esilio e artisti e operatori culturali attivi in Paesi estranei al bacino dell'arte contemporanea occidentale «nell'intento di determinare stimoli fecondi a contatto con i valori permanenti delle antiche culture asiatiche, delle contestazioni rivoluzionarie dei paesi latino-americani, e con la domanda civile delle nuove comunità statuali arabo-africane»: FRANCESCO MASELLI, *Che cos'è la nuova Biennale*, in "Belfagor" 30 (1975), 3, pp. 359–362, qui p. 362.

³³⁰ Nell'ottobre del 1973, Dario Fo, drammaturgo radicale e membro del Partito Comunista Italiano, presentò in anteprima uno spettacolo teatrale intitolato "Guerra di popolo in Cile". Lo spettacolo utilizzava il colpo di stato militare avvenuto in Cile appena un mese prima come piattaforma per affrontare lo stato tumultuoso della politica italiana. Lo spettacolo di Fo tracciava infatti un parallelo tra il Cile e l'Italia, citando eventi reali e alleanze internazionali di partito per esporre la natura tenue del sistema parlamentare e affermare che l'Italia, come il Cile, era a rischio di un colpo di Stato. Cfr. TOM BEHAN, *Allende, Berlinguer, Pinochet... and Dario Fo*, in *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970s*, London, Routledge, gennaio 2006, pp. 163–174, qui p. 165. Il paragonare tra Cile e Italia fu una mossa retorica ripetuta alla Biennale di Venezia dell'anno successivo. La Biennale del 1974 infatti rispose alla tragedia cilena presentando una serie di eventi dal titolo "Libertà al Cile" e il sottotitolo "Per una cultura democratica e antifascista". Il programma venne impostato sulla politica e sull'impegno civico, al fine di recidere i legami storici della Biennale con il fascismo e placare alcune delle critiche che le erano state rivolte per molti anni e che erano esplose nel corso delle manifestazioni del 1968. A causa del tempo necessario per la ristrutturazione, tuttavia, gli organizzatori non ebbero il tempo necessario per includere negli eventi del 1974 la consueta rosa di espositori internazionali. L'organizzazione presentò invece un programma che Carlo Ripa di Meana definì un "prologo", per indicare l'intenzione dell'istituzione di impegnarsi con un pubblico estraneo al mondo dell'arte, di presentare una piattaforma per l'educazione e di abbracciare pratiche artistiche più sperimentali. CARLO RIPA DI MEANA, FIORELLA MINERVINO, *Architetando la Biennale / Carlo Ripa di Meana*, in "BolaffiArte" 42, 1974, pp. 80–81, qui p. 80. Per la trentasettesima edizione, la Biennale di Venezia del 1974 presentò una serie di programmi politicamente orientati che, invece di concentrarsi sul consueto pubblico del mondo dell'arte internazionale, cercarono di coinvolgere una popolazione locale, regionale e non specializzata, modificando radicalmente la forma della mostra. Spostarono le installazioni di arte visiva dalla loro tradizionale collocazione nei Giardini di Castello e le integrarono negli spazi pubblici di Venezia e nei suoi quartieri esterni. Le installazioni presentavano fotografie documentarie del Cile, manifesti di propaganda cilena del 1970-74 e murali a tema politico che richiamavano le forme di produzione culturale del Paese sudamericano. Il programma offrì anche proiezioni di film, spettacoli teatrali e tavole rotonde che incitavano alla solidarietà, con l'obiettivo di impattare sulla politica internazionale. Inoltre, la vedova di Allende, Hortencia, e i

stessa forma, quella edizione rifuggiva da pratiche che potessero essere in linea con il neoliberismo di cui il Cile di Pinochet era diventato il portabandiera più brutale e radicale. Enwezor vide il 1974 come un antidoto al residuo negativo: uno degli sporadici casi in cui Venezia si era confrontata con una catastrofe contemporanea, e aveva messo in atto una critica radicale:

The dedication of that year's program of events to Chile and again. Fascism remains one of the most explicit attempts, in recent memory, by which an exhibition of the stature of the Biennale not only responds to, but courageously steps forward to share, the historic stage with the political and social contexts of its time. It goes without saying in view of the turmoil that now exists around the world, that the Biennales Event del 1974 has been a curatorial inspiration³³¹.

La Biennale doveva riscoprire la vocazione espressa negli eventi del 1974, al fine di porre in discussione le regole del sistema dell'arte convenzionale, sfasate rispetto agli sviluppi storici contemporanei. L'attuale rapporto disinvolto e indiscutibile del sistema dell'arte con il potere, il suo amore per gli orpelli e i privilegi, la sua stessa arrendevolezza al potere, rappresentava l'assoluta farsa della pretesa di autonomia radicale dell'arte, ma anche la sua totale impotenza a essere trasformativa.

Lo slancio per l'ottimizzazione della 56^a Biennale venne ancora una volta dal passato, da un tempo in cui era naturale per artisti, registi, compositori e performer dell'era post-moderna andare oltre i confini disciplinari e liberarsi dal giogo della gabbia dorata delle istituzioni e dei mercati, per cercare nuovi linguaggi e concetti che li allineassero ad altri strumenti discorsivi. Enwezor citò, nell'introduzione del catalogo di "All the World's Futures", Michel Foucault che, nella sua prefazione alla traduzione americana del libro *L'Anti-Oedipe: capitalismo et schizophrénie* di Gilles Deleuze e Félix Guattari, aveva ricordato gli anni dal 1945 al 1965³³²

politici del defunto governo di Unità Popolare (UP) furono invitati a partecipare ad alcune delle tavole rotonde. Sindacalisti e politici cileni e veneziani si riunirono a Porto Marghera per discutere della struttura sindacale, delle condizioni di lavoro e dello stato della classe operaia in Cile prima e dopo il colpo di Stato. Ariel Dorfman, ex consulente culturale del governo di Unidad Popular, e il poeta cileno Bernardo Baytelman, presiedettero un gruppo di studenti a Mestre, in Piazzale Candiani, per discutere di riforme in Italia. "Libertà al Cile" fu più di un evento di solidarietà o di un indicatore del cambiamento della Biennale; utilizzò esplicitamente la mostra internazionale come piattaforma per discutere di politica globale e per incitare alla riflessione sullo stato attuale e futuro della politica italiana e internazionale. Cfr. RAVEN FALQUEZ MUNSELL, *Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale*, in "Art Journal" 74 (2015), 2, pp. 44–61, qui p. 45.

³³¹ OKWUI ENWEZOR, *The Akhand Path: To Read Without Stopping*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, 2015, pp. 210–213, qui p. 210.

³³² Enwezor, riportando il pensiero di Michel Foucault, compie in effetti un errore di interpretazione del testo, definendo «appassionati, giubilanti, enigmatici» gli anni dal 1945 al 1965 e non i cinque anni successivi, come sottolineato dal filosofo: «In his preface to Gilles Deleuze and Félix Guattari's book *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Michel Foucault recalls this moment, specifically the years 1945 to 1965 in Europe. He refers to that period as the "impassioned, jubilant, enigmatic years»»: OKWUI ENWEZOR, *The State of Things... cit.*, p. 19.

come dominati da «un pensare ritenuto corretto, un preciso stile del discorso politico, una precisa etica dell'intellettuale³³³», mentre aveva descritto i cinque successivi come «appassionati, giubilanti, enigmatici³³⁴». Foucault proseguiva, argomentando una necessaria resistenza a quello che chiamò:

not only historical fascism, the fascism of Hitler and Mussolini – which was able to mobilize and use the desire of the masses so effectively – but also the fascism in us all, in our heads and in our everyday behaviour, the fascism that causes us to love power, to desire the very thing that dominates and exploits us³³⁵.

Per liberare l'arte dal disallineamento epistemologico che la sottometteva (nel passato come nel presente) alle logiche del potere e al criterio della crescita del valore di scambio, inversamente proporzionale al suo valore culturale e artistico, il curatore ritenne opportuno sviluppare un orizzonte critico per disegnare una mostra d'arte che andasse oltre i confini del potere stesso. Come per Foucault, che aveva immaginato un'arte fondata su nozioni in apparenza astratte come molteplicità, flussi, dispositivi e concatenamenti per poter «vivere contraria a tutte le forme di fascismo, siano esse già presenti o incombenti³³⁶», Enwezor concepì “All the World's Futures” come una manifestazione di scetticismo nei confronti delle certezze morte che, per anni, erano state la merce di scambio del sistema dell'arte contemporanea³³⁷.

Durante la conferenza stampa del 5 marzo 2015, il curatore immaginò inoltre la Biennale come uno spazio di residui, «an atomized space whose shards and fragments creates a kind of molecular density³³⁸» da cui partire non per costruire, ma per decostruire i muri che separavano le pluralità degli scenari prossimi venturi dei futuri del mondo³³⁹, per cui “All the World's

³³³ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Anti-Oedipus*, 1972, London, Bloomsbury Academic, 2004, p. xiii.

³³⁴ Ibidem. In quegli anni Marx e Freud avevano ripreso slancio, in nome di una politica rivoluzionaria e anti-repressiva, ma il risveglio del progetto utopico degli anni Trenta non si conformava più al modello della tradizione marxista e le nuove lotte, pur brandendo vecchi stendardi, avevano spostato e conquistato nuove zone, in cerca di risposte concrete: cfr. *ivi*, p. xiv.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Exploding Gardens*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: all the world's futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, 2015, pp. 90–95, qui p. 93.

³³⁸ *Biennale Arte 2015 - Conferenza stampa...cit.*

³³⁹ L'arte, secondo Enwezor, aveva il potere di fare riflettere e pensare alle incertezze, alle precarietà e ai presagi di quella che Ulrich Beck definì la “società del rischio”, dove gli effetti collaterali indesiderati della modernizzazione – tecnologici e ecologici – sembravano avere la meglio sui sistemi ideati per contenerli, creando crisi e instabilità del tutto nuove. ULRICH BECK, *La società del rischio: verso una seconda modernità*, 1986, tr. it. Roma, Carocci editore, 2013. Nel contesto immaginato da Beck non era possibile avere un'unica visione e una narrazione omogenea del futuro, un'unica idea monolitica di pensare il mondo a livello culturale, sociale e politico. La narrazione monolitica era diventata sempre più insostenibile e non poteva più reggere, per cui era necessario ripensare a nuovi e molteplici quadri di riferimento, ad altri percorsi per costituire singolari versioni del futuro e nuove direzioni da prendere. Il curatore riteneva che parte del senso di incertezza sul futuro avesse a che fare con

Futures” fu «a proposal about building as much as it [was] about unbuilding³⁴⁰»: in questo senso egli intese il residuo non come cenere spenta, bensì come carbone ancora fumante del passato, reale e vivo.

In tutta la mostra il passato e il presente vissero intrecciati, in costante flusso e riflusso, mentre la visione della contemporaneità venne illustrata come influenzata dalla storia, dalla memoria, dalla perdita, dall'assenza e dallo spostamento. L'interconnessione di situazioni e eventi apparentemente scollegati contribuì a creare una rassegna frammentata e sovrapposta, contraddistinta da un approccio multidisciplinare che sfidava le rigide distinzioni tra ciò che era o doveva essere considerato arte. Al posto di un unico tema omnicomprensivo, un'idea generale o un messaggio da trasmettere, dati da diverse forme e pratiche in un campo visivo unificato, Enwezor puntò su una serie di filtri sovrapposti e una coreografia iterativa, vicina all'idea di montaggio dialettico del regista e sceneggiatore Sergej Michajlovič Ėjzenštejn³⁴¹:

quello che definì *post-occidentalismo*, inteso come lo scetticismo del mondo non occidentale nei confronti della saggezza essenziale che era monopolio dell'Occidente. Quindi, per pensare al futuro, per proiettarsi in avanti, propose lenti diverse per immaginare tutti i futuri del mondo: «What if, say, in Nigeria we don't get it right? And we don't become like London, don't have the same luxury brands, along the same streets, owned by the same two companies? What if Beijing does not become like Washington? Is it possible to have multiple ways of looking at social conditions that are not necessarily in alignment with the dominant Western ways of thinking? [...] That's why George W. Bush and the neocons' version of enlightened despotism did not take hold in Afghanistan and Iraq. That's why there are multiple insurgencies occurring around us—political, intellectual, philosophical, and economic. There is a search for alternatives»: ENWEZOR, KUO, *Okwui Enwezor talks...*cit. “All the World's Futures” fu dunque strutturata sulla logica della molteplicità e basata sull'idea che non si potessero imporre nuovi assetti globali, né definire le visioni e le prospettive dell'arte attraverso un sistema unico e una visione unitaria della creatività.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Sergej Michajlovič Ėjzenštejn è considerato un pioniere della teoria e della pratica del montaggio. Uno dei suoi contributi più significativi fu lo sviluppo di un nuovo metodo di tagliare e montare la pellicola al termine delle riprese per produrre una rapida progressione panoramica di immagini che proiettassero con forza un'idea. Del montaggio intellettuale scrisse: «Intellectual montage is montage not of generally physiological overtone sounds, but of sounds and overtones of an intellectual sort: i.e., conflict-juxtaposition of accompanying intellectual affects»: SERGEJ MICHAJLOVIČ ĖJZENŠTEJN, *Film Form: Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and Company New York, 1949, p. 82. Ėjzenštejn riteneva che il montaggio potesse essere utilizzato per qualcosa di più della semplice esposizione di una scena o di un momento e, attraverso un collegamento di immagini in collisione, creò metafore cinematografiche. È noto in particolare per i film muti *Sciopero* (1925), *La corazzata Potemkin* (1925) e *Ottobre* (1928), nonché per le epopee storiche *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan il Terribile* (1944, 1958). Il montaggio intellettuale, attraverso gli attriti provocati dall'accostamento di forme e immagini diverse, aveva il fine di produrre opere che non erano unità organiche, ma piuttosto campi conflittuali, polarizzati, attraversati da contrasti e tensioni di ogni tipo, che agivano sullo spettatore per stimolare un processo di elaborazione concettuale. «A work of art, understood dynamically, is just this process of arranging images in the feelings and mind of the spectator. It is this that constitutes the peculiarity of a truly vital work of art and distinguishes it from a lifeless one, in which the spectator receives the represented result of a given consummated process of creation, instead of being drawn into the process as it occurs»: SERGEJ MICHAJLOVIČ ĖJZENŠTEJN, *The film sense*, New York, Harcourt, Brace and Company New York, 1942, p. 16. Ėjzenštejn inoltre desiderava fare un film sul *Capitale*, e non si trattava di un semplice desiderio. Fu un progetto attentamente considerato, intensamente discusso, parzialmente studiato, provvisoriamente pianificato. Le note di lavoro iniziarono mentre stava montando *Ottobre* (1927-1928), commissionato per celebrare il decimo anniversario della Rivoluzione e pronto per l'uscita il 14 marzo 1928. Nel dicembre dello stesso anno, Ėjzenštejn, scrivendo a Léon Moussinac a Parigi delle incomprensioni sulla ricezione di *Ottobre* all'estero, disse che i film del futuro avrebbero avuto a che fare con la filosofia. E aggiunse: «It is true that I won't get to this for another year or a year and a half since the

I don't have a theme, but I have a statement of intent through the title. And through that statement of intent, one creates a frame, and those frames are a series of filters that one can use to perceive—to scan, if you will—the body of the exhibition³⁴².

field is absolutely untouched. Tabula rasa. And it will be necessary to do a lot of sketching before trying to treat such an enormous theme without compromising it»: LÉON MOUSSINAC, *Sergei Eisenstein*, New York, Crown Publishers, 1964, pp. 28–29. La funzione del montaggio, secondo Èjzenštejn, era maieutica e la sua forza risiedeva nell'immagine stessa, che nasceva e si assemblava nella percezione dello spettatore. Quest'ultimo non solo vedeva gli elementi rappresentati dell'opera finita, ma sperimentava anche il processo dinamico dell'emergere e dell'assemblaggio dell'immagine proprio come era stato vissuto dall'autore. Cfr. ÈJZENŠTEJN, *The film sense...*cit., p. 32. Ai Giardini della Biennale, il regista Alexander Kluge presentò, come videoinstallazione a tre canali, un documentario di nove ore dal titolo *Nachrichten aus der ideologischen Antike, Marx, Eisenstein – Das Kapital*, la propria costruzione del progetto incompiuto di Èjzenštejn di filmare *Il Capitale* di Karl Marx.

³⁴² LUKE, *Okwui Enwezor, this year's Venice...*cit.

4.2 TRE FILTRI E UNA PLURALITÀ DI FUTURI

«Is the future a wager or a prediction?»³⁴³ Il futuro è una scommessa o una previsione? si chiese Enwezor considerando che, nonostante tutte le speranze, i sogni e gli ideali che l'arte poteva offrire, le insicurezze, i conflitti e le migrazioni forzate continuavano senza sosta in tutto il mondo, offrendo poche speranze di una risoluzione a breve termine dei gravi problemi che attanagliavano la società globale, guerre incluse. La sua attenzione si concentrò dunque sulla presentazione di una pluralità di futuri possibili attraverso l'uso di tre filtri intersecanti, che circoscrissero una costellazione di parametri, a partire dai quali immaginare e realizzare una eterogeneità di pratiche in una logica di visioni e prospettive multiple. I tre filtri furono denominati “Garden of Disorder” – Il Giardino del Disordine, “Liveness: On Epic Duration” – Vivacità: Sulla Durata Epica, e “Capital: A Live Reading” – Leggere il capitale dal vivo³⁴⁴. Nell'ambito di questo campo dialettico, definito *Parlamento delle Forme*³⁴⁵, dove si intrecciarono immagini, oggetti, parole, movimenti, azioni, testi, partiture, sceneggiature e suoni, il curatore immaginò “All the World's Futures” non confinata e costretta entro i limiti dei modelli espositivi convenzionali e ritenne che il pubblico, negli atti di guardare, ascoltare, rispondere, impegnarsi e parlare, avrebbe potuto dare un senso agli sconvolgimenti della contemporaneità e cogliere le sfumature della realtà globale, plasmata da riallineamenti, aggiustamenti, ricalibrizioni, mobilità e mutamento di forma.

Formata da un percorso espositivo articolato dal Padiglione Centrale (Giardini) all'Arsenale, la 56^a Esposizione Internazionale d'Arte incluse 136 artisti, dei quali 89 presenti per la prima volta, provenienti da 53 paesi. Enwezor privilegiò nuove proposte e opere concepite specificamente da artisti, registi, coreografi, performer, compositori e scrittori che, come un'orchestra su un palcoscenico, occuparono gli spazi della Biennale: le nuove produzioni realizzate furono 59. Gli eventi collaterali ufficiali ammessi dal curatore e promossi da enti e istituzioni internazionali, con allestimenti e iniziative in vari luoghi della città, furono 44

³⁴³ ENWEZOR, *Exploding Gardens...*cit., p. 93.

³⁴⁴ Cfr. ibidem.

³⁴⁵ Per *Parlamento delle Forme* Enwezor intese un luogo di incontro per pensare alla vitalità, alla necessità e all'importanza dell'arte nella vita e nella cultura comune. Il *Parlamento* fu inoltre una strategia per richiamare l'attenzione su una riflessione di Walter Benjamin che scriveva che non c'era una sola immagine della civiltà che non fosse essa stessa un'immagine della barbarie (Benjamin usò il termine “documento” e non “immagine”). BENJAMIN, *Sul concetto di...*cit., p. 31. Il curatore, con il suo *Parlamento*, ambiva a fare riflettere non solo su eventi di ampia portata mediatica, come ad esempio la distruzione intenzionale del patrimonio culturale in Iraq o l'esplosione dei Buddha di Bamiyan, ma anche su altre forme di distruzioni in corso, come, ad esempio, la battaglia tra la Grecia e il British Museum per i Marmi Elgin. Lo strumento scelto per dar vita al *Parlamento delle Forme* fu la conversazione tra forme e pratiche, con una predominanza dell'uso delle parole, parlate, lette, recitate, cantate, dipinte o disegnate. Cfr. LUKE, *Okwui Enwezor, this year's Venice...*

affiancati da 89 partecipazioni nazionali negli storici padiglioni ai Giardini, all'Arsenale e nel centro storico di Venezia. Cinque i paesi presenti per la prima volta: Grenada, Mauritius, Mongolia, Repubblica del Mozambico, Repubblica delle Seychelles, mentre Ecuador, Filippine e Guatemala parteciparono all'edizione del 2015 dopo una lunga assenza.

Il primo filtro, "Garden of Disorder", fu collocato ai Giardini e al Padiglione Centrale, alle Corderie, al Giardino delle Vergini, all'Arsenale e in altri spazi della città. Enwezor utilizzò la storia dei Giardini e dei padiglioni nazionali come metafora attraverso cui esplorare lo stato attuale delle cose, ovvero la struttura pervasiva del disordine nella geopolitica globale, nell'ambiente e nell'economia. Più che una semplice area per un'esposizione, i Giardini rappresentavano un teatro di processi di determinazione nazionale e di sconvolgimenti sociali, così come uno spazio rappresentativo di incredibili mutazioni e instabilità, di rotture e discontinuità. Il Padiglione Centrale, ad esempio, eretto nel 1894 e noto allora come "Pro Arte", con la sua facciata liberty e la torreggiante vittoria alata appollaiata in cima al frontone, nel corso di molti decenni aveva subito numerose modifiche, ognuna delle quali esprimeva un diverso stile architettonico o un cambiamento dei venti politici. Analoghi adattamenti, avvenuti sulle facciate di diversi padiglioni nazionali sparsi per il parco, segnalavano non solo trasformazioni nel linguaggio architettonico, ma in alcuni casi rispecchiavano anche transizioni e cambiamenti politici nelle nazioni che gli edifici rappresentavano. Poiché la Biennale di Venezia, dall'anno della sua inaugurazione aveva vissuto ininterrottamente alla confluenza di processi dinamici non solo nei campi dell'arte, ma anche in quelli politici, sociali, tecnologici e economici, la visione utopica del giardino come spazio tranquillo e idilliaco lasciava il posto ad un luogo di disordine, esplosivo e perturbato dalla storia che lo circondava³⁴⁶.

Partendo dall'assemblamento dei padiglioni nazionali Enwezor evocò una visione globale degli anni tumultuosi del rapido progresso economico, contrassegnato dall'incremento dei redditi, dalle innovazioni in ambito scientifico, tecnologico, medico e manifatturiero, riflettendo sui movimenti politici di massa che si battevano per i diritti dei lavoratori e delle donne, per il voto, l'uguaglianza, i diritti civili e la partecipazione politica. Paradossalmente, questi cambiamenti furono anche il motore trainante delle trasformazioni che avevano modificato l'intero scenario della modernità globale, con confini e territori ridisegnati da guerre e conflitti, popolazioni indigene ridotte a società fragili decimate, migrazioni di massa di milioni di

³⁴⁶ Cfr. ENWEZOR, *Exploding Gardens...*cit., pp. 91-93.

europei (italiani, ebrei, polacchi, russi, irlandesi) verso altri continenti in cerca di nuovi orizzonti.

Il curatore interpretò dunque i Giardini come il luogo ultimo di un mondo disordinato, simbolo di conflitti che stavano ancora una volta disfacendo e rifacendo i confini nazionali, di sfigurazioni territoriali e geopolitiche e di divisioni apocalittiche che avevano prodotto entità come Al Qaeda e lo Stato Islamico dell'Iraq e della Siria³⁴⁷.

Il percorso labirintico tra due i Giardini - da quello Centrale a quello delle Vergini - fu allestito con opere che raccontavano storie che dovevano essere ascoltate. Le storie riguardavano le distinzioni di potere e la gerarchia di classe, l'ingiustizia sociale, le migrazioni di massa, l'assenza e la perdita. Nello spirito di Edward Said, i temi dello sfollamento e dell'esilio abbondarono nelle opere tessute insieme dai fili stracciati della vita quotidiana, influenzate dall'effetto a lungo termine della storia e dalle sue implicazioni su ciò che avveniva nel presente. Una profusione di parole, di testi e di riferimenti letterari scritti, parlati, cantati, recitati, proiettati, scolpiti, disegnati, sussurrati, mormorati o semplicemente dedotti punteggiarono queste narrazioni.

Un primo sguardo al padiglione centrale, lungo il viale alberato dei Giardini, bastava per constatare che la considerazione di tutti i futuri del mondo implicava una valutazione - e forse una riscrittura - di alcune narrazioni del passato. In cima alla facciata bianca e luminosa della struttura il duetto di Oscar Murillo e Glenn Ligon (Fig. 30) accoglieva il visitatore, con una proposta di due opere autonome, ma interdipendenti. La ventina di tele nere sfilacciate dell'artista colombiano Murillo³⁴⁸, *Signaling devices in now bastard territory*, annerite con olio, fili e sporcizia, alcune densamente pennellate di indaco e appese come sipari al porticato, danzavano sulle loro linee diagonali proprio sotto al testo al neon di Ligon, *A Small Band*. L'opera recitava *blues blood bruise* e sovrascriveva la scritta *La Biennale*, rendendo le forme poco chiare dove le lettere si sovrapponevano. Le lettere inquiete, che imploravano praticamente di saltare giù dal tetto, annunciavano i temi della violenza, della sofferenza, della morte e del dolore, nonché il ruolo della musica come mezzo di resistenza e potere collettivo e alludevano a ciò che lo spettatore avrebbe trovato all'interno della mostra: il messaggio di

³⁴⁷ Cfr. *ibidem*.

³⁴⁸ Oscar Murillo è un artista colombiano che vive e lavora a Londra. Emigrato in Gran Bretagna con i genitori all'età di dieci anni, proviene da una delle più grandi aree colombiane produttrici di canna da zucchero, ed è fuggito da quello che descrive come il tumulto economico che affliggeva il Paese: «I have constant awareness of my own privilege, growing up in London, being educated. It makes you think about those people who are lacking those things»: PETER ASPDEN, *Oscar Murillo: 'I want them to come into the show and skip a heartbeat'*, (29 marzo 2019) [<https://www.ft.com/content/109dabce-501f-11e9-9c76-bf4a0ce37d49>], consultato il 18/12/2023. Passando attraverso le tele sfilacciate, sulla parete retrostante del padiglione centrale era appesa una piccola copia fotografica di documenti di lavoro firmata nel 1982 dal giovane Belisario Caicedo-Florez, padre di Murillo.

Ligon continuava con quattro grandi lavori su tela appesi in una stanza a sé stante all'interno del padiglione: *Come Out #12; #13; #14; #15*. Su di essi, le parole “Come Out to Show Them”³⁴⁹ erano sovrastampate ripetutamente in nero - brulicanti e raccolte al punto da essere illeggibili in alcuni punti, come la foschia che nasconde senza far scomparire. In quelle tele semplici e tintinnanti si potevano quasi sentire le parole che inciampavano l'una nell'altra, un coro indistinguibile in alcune parti, una voce chiara in altre. Sia l'opera *Come Out* che *A Small Band* citavano la testimonianza di Daniel Hamm, uno degli Harlem Six³⁵⁰, i sei giovani neri arrestati per omicidio durante le rivolte di Harlem del 1964 e condannati all'ergastolo nel 1965, sulla base di confessioni rese coercitivamente durante la custodia alla stazione di polizia. La descrizione di Hamm della brutalità delle forze dell'ordine, registrata 50 anni prima, appariva di devastante attualità sullo sfondo delle proteste di Baltimora avvenute dopo la morte di Freddie Gray il 12 aprile del 2015, ucciso per mano dei poliziotti: non l'ultima di un'orribile successione di ingiustizie che si reiteravano e che riflettevano la natura tesa del rapporto tra le

³⁴⁹ Nel 1966 il musicista Steve Reich realizzò una composizione sonora intitolata *Come Out*. Iniziava con la voce di un uomo: “I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them”. Questa frase si ripeteva altre due volte, seguita dal frammento “come out to show them” e proseguiva per quasi tredici minuti, fino a quando il parlato diventava musica attraverso il solo ritmo. Reich mise in loop il brano su due canali che iniziavano all'unisono e si allontanavano gradualmente dalla sincronia, in modo che la frase completa “come out to show them” rimanesse unita solo per pochi minuti. In un effetto chiamato *phase shifting* i due canali continuavano a riprodursi fuori sincrono e la coda della frase “show them” scivolava dietro la ripetizione staccata di “come out to-come out to-come out to” con un'intensità ritmica. La voce che si dissolveva in *Come Out* era di Daniel Hamm. Quando, nell'aprile del 1964, un banco di frutta nel quartiere di Harlem fu rovesciato e il proprietario suonò un fischiello per impedire ai bambini portoricani e afroamericani di prendere la frutta caduta, la polizia antisommossa, che pattugliava regolarmente la zona, arrivò sul posto. Daniel Hamm e molti altri giovani afroamericani, intervenuti per proteggere i bambini dalla minaccia di un uso eccessivo della forza, furono trattenuti durante la notte e duramente picchiati dalla polizia. Hamm era contuso, ma non sanguinava e gli agenti lo ritennero non idoneo alle cure mediche. Poiché la voce del dolore era inefficace, Hamm si procurò una ferita: “I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them”. Nel 2014 l'artista Glenn Ligon ospitò una classe in visita al suo studio e alcuni partecipanti gli chiesero che musica stesse suonando: era *Come Out* di Steve Reich. Ligon apprezzava la musica di Reich e vedeva in lui uno spirito affine, in particolar modo per l'utilizzo della ripetizione come tecnica di astrazione, che rispecchiava il suo modo di lavorare. Tuttavia, non fu prima di quella visita, che avvenne in un periodo in cui si verificarono numerosi episodi di violenza contro gli afroamericani, che scorse in *Come Out* un'inquietante risonanza concettuale sia con la sua pratica che con la ripetizione della brutalità verso le minoranze, replicata senza interruzione, anno dopo anno, generazione dopo generazione. Cfr. ELLEN Y. TANI, “Come Out to Show Them”: *Speech and Ambivalence in the Work of Steve Reich and Glenn Ligon*, (23 dicembre 2019) [<http://artjournal.collegeart.org/?p=13202>], consultato il 18/12/2023.

³⁵⁰ Gli Harlem Six furono un gruppo di giovani afroamericani che, il 29 aprile 1964, poche settimane dopo gli eventi del banco di frutta noti come “The Little Fruit Stand Riot”, vennero ingiustamente accusati dell'omicidio di un negoziante ebreo bianco ad Harlem. Sebbene la loro colpevolezza non sia mai stata provata, tutti si dichiararono colpevoli e le loro confessioni iniziali furono ottenute sotto costrizione fisica e tra i dubbi sulla possibilità di un processo equo. La resistenza collettiva del gruppo alle sofferenze fisiche e ai pregiudizi giudiziari attirò l'attenzione di importanti personalità, tra cui James Baldwin e alimentò le proteste locali contro il rafforzamento della polizia a New York. Cfr. CARL SUDDLER, *The Color of Justice without Prejudice: Youth, Race, and Crime in the Case of the Harlem Six*, in “American Studies” 57 (2018), 1/2, pp. 57–78, qui pp. 58-60.

forze di polizia e le comunità - e più in generale la tensione nelle relazioni razziali - in tutti gli Stati Uniti³⁵¹.



Fig. 30 Glenn Ligon, *A Small Band*, 2015 – neon e vernice. Oscar Murillo, *Signaling devices in now bastard territory*, 2015 - venti tele dipinte ad olio ancorate a bandiera, colori a olio solidi, filo e terra su tela

L'innegabile bellezza dell'installazione conferì leggerezza a una proposta altrimenti tagliente, che riportava alla mente la riflessione del teorico culturale Stuart Hall sulla crisi dell'immigrazione nella Gran Bretagna degli anni Settanta:

Blacks become the bearers, the signifiers... This is not a crisis of race. But race punctuates and periodizes the crisis. Race is the lens through which people come to perceive that a crisis is developing³⁵².

Le vele di Murillo assieme al neon di Ligon erano necessarie e dure - non nel senso di difficili, ma piuttosto abbastanza forti da resistere alle avversità e alle interpretazioni incaute.

³⁵¹ Si veda l'elenco degli afroamericani disarmati uccisi da agenti delle forze dell'ordine negli Stati Uniti: *List of unarmed African Americans killed by law enforcement officers in the United States*, in *Wikipedia*, 16 dicembre 2023

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_unarmed_African_Americans_killed_by_law_enforcement_officers_in_the_United_States&oldid=1190113081], consultato il 18/12/2023.

³⁵² STUART HALL, *Race and Reaction*, in *Five Views of Multi-racial Britain: Talks on Race Relations Broadcast by BBC TV.*, United Kingdom, Commission for Racial Equality, 1978, p. 31.

Superate le tele danzanti di Murillo, le parole sospese e leggere di Pier Paolo Pasolini che recita la poesia *La Guinea*³⁵³, emanate da un dispositivo di registrazione, accoglievano i visitatori all'ingresso della Sala Chini, interamente allestita con le opere di Fabio Mauri. L'ancora risonante *Il Muro Occidentale o del Pianto*³⁵⁴ fronteggiava la *Macchina per Fissare Acquerelli* (Fig. 31), mentre tutt'attorno una serie di dipinti, che simulavano schermi cinematografici o televisivi rettangolari, recavano le scritte *The End* e *La Fine*, quest'ultima leggibile anche sul gradino superiore della grande scala da cantiere di *La Macchina per Fissare gli Acquerelli*. Un ricordo del lavoro di Mauri con l'amico regista e poeta Pier Paolo Pasolini, sotto forma di una fotografia ingrandita e ricoperta di plastica, ritraeva i due uomini durante le prove dello spettacolo *Che cos'è il fascismo*³⁵⁵, messo in scena originariamente nel 1971.

³⁵³ Pier Paolo Pasolini compose *La Guinea* nel febbraio 1962, subito dopo il ritorno da un viaggio nel continente africano, che costituiva l'antefatto biografico del componimento. Nel maggio dello stesso anno i versi furono registrati, dalla viva voce del poeta, negli studi romani della RCA. Il poemetto apparve a stampa su "Palatina", nel fascicolo del giugno 1962, in una stesura diversa dalla versione letta negli studi romani, per la presenza di una serie di minute variazioni destinate a trovare conferma nell'ultima versione, infine pubblicata nella raccolta *Poesia in forma di rosa* del 1964. Cfr. GINO TELLINI, «*La Guinea*» di Pasolini, in "Nuovi Orizzonti" 59–60, 1978, pp. 7–38, qui p. 7-8.

³⁵⁴ *Il Muro Occidentale o del Pianto* era stato esposto per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1993, curata da Achille Bonito Oliva. Si presentava come un muro di circa quattro metri realizzato con vecchie valigie, alcune delle quali recanti indirizzi di destinazioni mai raggiunte. Quel muro di bagagli abbandonati, un monumento ai rifugiati e alle vittime dei campi nazisti, comprendeva una serie di cassette, una pianta viva che cresceva tra le fessure e un'immagine di *Ebrea*, la performance di Mauri realizzata per la prima volta nell'ottobre 1971 alla Galleria Barozzi di Venezia e riproposta alla stessa Biennale di Bonito Oliva. Al centro della scena una donna senza vestiti, circondata da oggetti qualunque, saponette, sci, finiture per cavalli, realizzati con denti, pelle, capelli, ossa. Di fronte a uno specchio si tagliava ciocche di capelli e le incollava dove il suo volto era riflesso, fino a formare una stella di David, la stessa che era impressa sul suo petto. Mauri, nelle sue opere, indagò il razzismo come fenomeno universale, prendendo come esempio supremo l'antisemitismo che raggiunse il suo apice negli anni Quaranta, pur ritendendo che la violenza contro la comunità ebraica fu solo una delle tante facce di forme discriminatorie che, pur cambiando forma, rimanevano sostanzialmente le stesse. In questo senso l'artista riconobbe in ogni tipo di razzismo la stessa matrice di quello nazista, le cui radici non cessavano di alimentare sempre nuovi germogli. Scriveva Mauri: «In Ebraica il razzismo ebraico (anti) sta per quello negro, come per ogni altra specie o sottospecie di razzismo. La cui legge, in ultimo, può riassumersi in: "discriminare l'uomo a motivo di un disvalore. O, ugualmente, di un valore." In cui discriminare è il contrario di un giudizio. È la condanna per segni non individui, ma infinitamente traslati, però "obiettivi", esterni e collettivi, operata sull'uomo»: FABIO MAURI, *Ebrea (performance) (MOSTRE) - Fabio Mauri* [<https://www.fabiomauri.com/mostre/elenco-mostre/mostra-ebrea-performance-1.html>], consultato il 23/12/2023. A distanza di quasi cinquant'anni dalla prima produzione di *Ebrea*, le opere di Mauri esposte ai Giardini della Biennale avevano la capacità di indagare contemporaneamente il passato, il presente e il futuro e di fare riflettere su una scottante e attuale verità: il razzismo e più in generale la discriminazione di razza erano temi estremamente vivi e ancora strumentalizzati a fini politici e propagandistici e le valigie in cuoio e in legno di varie dimensioni simboleggiavano i bagagli degli individui erranti contemporanei costretti a fuggire da guerre, persecuzioni e esodi forzati. Mauri disse dell'opera *Il Muro Occidentale o del Pianto*: «È una costruzione di provenienze dissimili che sta in piedi da sola, senza altro sostegno che la propria evidente complessità. Il morbido, il duro, il cartone, il cuoio sono, in questo muro, pietre e persone, un unico collage autoportante... Muro è a filo come una vera parete, ed è sconnesso, a volumi variabili, nell'altro lato. Proprio come la composizione moderna delle trasmissioni. Dettate da numerose cause si presentano eccessivamente enigmatiche per essere subito composte e decifrate»: *Fabio Mauri: Il Muro Occidentale o del Pianto - Arte* [<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/01/Fabio-Mauri-Il-Muro-Occidentale-o-del-Pianto-4031be35-bccc-4c0e-8aca-fb56589909e4.html>], consultato il 23/12/2023.

³⁵⁵ La performance *Che cos'è il Fascismo* venne presentata per la prima volta il 2 aprile 1971 a Roma, presso gli Studi Cinematografici Safa Palatino e fece parte del seminario "Gesto e comportamento nell'arte d'oggi", ideato dallo scrittore Giorgio Pressburger per gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, affidato a due critici –



Fig. 31 Fabio Mauri, *Il Muro Occidentale o del Pianto*, 1993 - valigie, casse, borse e involucri in cuoio, tela e legno e *Macchina per fissare acquerelli*, 2007 - ferro, legno, gomma.

Viste nel loro insieme, le opere di Mauri non avevano perso nulla della loro forza estetica e della loro rilevanza politica. Rivolgevano l'attenzione alla crisi dei rifugiati, indagavano il potere dell'ascesa dei mezzi di comunicazione su schermo e le possibilità dell'arte, che *La Guinea* di Pasolini invocava come ancora in grado di produrre un cambiamento. Tuttavia, la colonna sonora di un cortometraggio proiettato nella sala adiacente interrompeva la voce sonora e edificante di Pasolini con i suoni inquietanti di un uomo che sembrava soffocare e tossire senza sosta, messi in scena da *L'homme qui tousse*³⁵⁶ di Christian Boltanski. Questa

Achille Bonito Oliva e Germano Celant – e tre artisti – Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto e Fabio Mauri. La sera del 2 aprile il pubblico fu convocato negli stabilimenti della società cinematografica per una festa in onore del generale Ernst von Hussel: nel quadro di un principio rigoroso di classificazione, alcune delle tribune furono riservate ai membri delle diverse corporazioni (ingegneri, accademici, stampa, stampa straniera, ecc.) mentre altre furono riservate agli ebrei, riconoscibili dalla stella di David. Al centro, lo spazio scenico fu contrassegnato da un tappeto con una grande svastica nera su fondo bianco in campo rosso; in alto, uno schermo sul quale si potevano leggere le parole “The End”. La performance si ispirava al ricordo della visita di Adolf Hitler in Italia ai primi di maggio del 1938 e all’edizione dei ludi juveniles di quello stesso anno, alla quale Mauri aveva partecipato con la squadra di Bologna assieme ai suoi amici Pasolini e Cavazza. Il testo distribuito agli spettatori citava: «In Che cosa è il fascismo non si aspira a una forma ideale [...] Qui si sperimenta, in poco tempo, l’ideologia falsa, l’abisso della Superficialità istituzionalizzata, la Tautologia del Potere assoluto, la malignità intima della Bugia nascosta nell’ordine, la vergogna delle confusione culturale, l’irresponsabilità di chi avoca a sé la libertà di giudizio collettivo, l’inganno della giovinezza che porta grazia e fiducia a fare da preludio a ogni proprio massacro. L’errore lega con qualsiasi altra cosa, soprattutto con la verità e la bellezza. La sciocchezza della natura innocente è complice ingenua di ogni male»: FABIO MAURI, *Note tecniche comunque disorganiche sull’azione “Che cosa è il fascismo”*, in *Scritti in mostra: l’avanguardia come zona: 1958-2008 (La cultura)*, Milano, Il saggiatore, 2019, pp. 21–24, qui p. 21.

³⁵⁶ *L'homme qui tousse* è un film di tre minuti in 16 mm, uscito nel 1969. Nato il 6 settembre 1944, giorno della liberazione di Parigi, da madre cattolica e padre ebreo, Boltanski aveva ereditato molte delle ansie e delle angosce del periodo dell'occupazione nazista, che influenzarono il suo lavoro con temi quali la memoria, l'identità,

collisione di voci e immagini intensificava la percezione dei visitatori: l'uomo stava espressionisticamente tossendo ciò che non poteva altrimenti digerire o elaborare? Oppure l'opera, così come venne presentata nella sua ambientazione, metteva in scena un disgusto viscerale nei confronti delle modalità di contemplazione estetica (ciò che vomitava sembra vernice), compresa la Biennale stessa come forma di spettacolo culturale e parco divertimenti?



Fig. 32 Christian Boltanski, *Animitas*, 2014 - video HD, colore, suono (24 ore), filmato a Talabre, San Pedro de Atacama, Cile

Qualche sala più avanti un'altra scena sconcertante: Thomas Hirschhorn incastrò un'installazione immaginifica in un'area relativamente ristretta, *Roof Off* (Fig. 33): muri crollati, lastre di cemento cadute, cumuli di cartongesso franato, il tutto decorato da cavi scoperti e tubi maciullati. La scultura cadeva dall'alto, il pavimento era pieno di calcinacci, i

l'assenza, la perdita e la morte. In *L'homme qui tousse* un uomo tossisce sangue in una stanza apparentemente vuota, forse una soffitta, dove l'unica fonte di luce è una finestra sullo sfondo. Non è chiaro se si tratti di un prigioniero - le sue catene non sono reali, ma di certo non può muoversi, né è chiaro cosa ci sia dall'altra parte della finestra. Inizialmente occupa solo una piccola parte dell'inquadratura, è l'oscurità che prende il sopravvento, ma poi la macchina da presa inizia ad avvicinarsi e lo spettatore assiste alla sofferenza come se fosse realmente dentro la scena. In mezzo al sangue che ricopre i vestiti e il volto mascherato da bende e cartapesta c'è un essere incapace di godere dei suoi sensi, un uomo forse alienato, intrappolato nella sua incapacità di lottare per continuare a respirare. In netto contrasto con l'aspra durezza de *L'homme qui tousse*, Boltanski presentò alle Corderie dell'Arsenale la sua ultima opera, *Animitas* (Fig. 32). Realizzata in una regione remota ed estrema del deserto di Atacama, in Cile, la video installazione della durata di 24 ore, mostrava più di 300 piccole campanelle appese al limite di lunghi steli che, mosse dal vento, producevano una musica dolce e celestiale. Il deserto cileno è uno dei luoghi al mondo dove si possono vedere meglio le stelle e le campanelle erano la riproduzione della carta del cielo della notte del 6 settembre 1944, data di nascita dell'artista. Tra le regioni più aride della terra, inospitale all'estremo, il deserto cileno incarna le nozioni di infinito e morte. L'artista lo descrisse come un cimitero dell'anima, il sito dove il dittatore Pinochet fece sparire migliaia di persone, studenti, comunisti, socialisti, sindacalisti, indigeni - minacce ideologiche alla visione del fascismo abbinato all'economia del libero mercato - durante la cosiddetta "Carovana della Morte" del 1973. Cfr. *Biennale Arte 2015 - Christian Boltanski*, (6 agosto 2015) [<https://www.youtube.com/watch?v=hZuIEHHptCs>], consultato il 23/12/2023.

condotti argentati dell'aria condizionata si staccavano dalle pareti e tutto rischiava di crollare in qualsiasi momento a causa di una forza esterna, una forza abissale, incommensurabile. Forse una perdita, un'inondazione, un'esplosione, una bomba, o un terremoto, in ogni caso, provocata da una situazione imprevedibile. Improvvisamente, a causa del buco nel tetto e della forza di gravità, tutto si allargava e appariva alla vista, gettando nuova luce sui legami e sulle connessioni nascoste, esplodendo in una nuova dinamica, svelando nuove meccaniche e rendendo visibile l'invisibile. L'opera di Thomas Hirschhorn era fatta di rottami e beffe, sogni utopici, proclami filosofici e possibilismi e il visitatore non poteva sfuggire alla sua logica implacabile: *Roof Off* chiedeva di alzare la testa, aprire gli occhi, e affrontare anche ciò che non si voleva vedere. In una mostra che Enwezor volle prevalentemente costituita da opere che avevano a che fare con le parole dette, cantate, recitate, scritte, proiettate, scolpite, disegnate o dipinte, la scultura esplosa di Hirschhorn fu accompagnata da materiale testuale proveniente da libri di filosofia greca antica, da Talete ad Aristotele, da Platone a Socrate. Tutti i testi erano riportati su fogli di carta fotocopiati, integrati in *Roof Off* come materiale isolante precedentemente inserito nello spazio sopra il finto soffitto e si presentavano per quello che erano: puro materiale di riempimento. L'artista desiderava che lo spettatore si confrontasse con i testi filosofici greci antichi non per comprenderli, ma per cercare di trovare un sistema per affrontare le complessità conflittuali e contraddittorie della contemporaneità. Egli scrisse: «Philosophy, like Art, wants me to look up and figure out another understanding³⁵⁷».

³⁵⁷ THOMAS HIRSCHHORN, “*Roof Off*” (2015), (gennaio 2015) [<http://www.thomashirschhorn.com/roof-off/>], consultato il 23/12/2023.



Fig. 33 Thomas Hirschhorn, *Roof Off*, 2014 – Installazione site specific

Il ruolo dell'elemento testuale in molte delle opere esposte in “All the World’s Futures” non cercava dunque di avere un impatto visivo immediato, ma piuttosto ambiva a mettere in discussione le convenzioni del linguaggio come forma statica, come ad esempio nella serie *Everything* e nell'installazione *The Rules of the Game #1-3* di Adrian Piper³⁵⁸. L'ampio corpus di lavori intitolato *Everything*, iniziato dall'artista nel 2003 nel corso di una battaglia legale contro il Wellesley College dove era docente di filosofia, derivava interamente dalle sue esperienze di vita. A causa dell'ambiente di lavoro ostile in cui si trovava e di diversi conflitti con l'istituzione, del deteriorarsi della sua situazione professionale, della sua salute, delle sue

³⁵⁸ Adrian Margaret Smith Piper è un'artista concettuale e filosofa kantiana statunitense che affronta l'ostracismo professionale, l'alterità e il razzismo utilizzando vari media tradizionali e non per provocare il confronto e la riflessione. L'opera d'arte di Piper deriva dalle sue esperienze di vita ed è un'incarnazione delle paradossali categorie razziali che le sono state assegnate. A partire dall'agosto 1970 eseguì una serie di azioni non annunciate nelle strade di New York che chiamò *Catalysis*. Secondo le sue descrizioni, affrontava i passanti ignari mentre era vistosamente addobbata con abiti maleodoranti, vernice bagnata o altri accessori ripugnanti. Provocando aggressivamente il disagio dei suoi inconsapevoli spettatori, Piper si proponeva di scuoterli dalla sicurezza delle loro banali aspettative sul mondo. Per esempio, nell'autunno del 1970, Piper visitò il Met senza essere invitata per eseguire *Catalysis VII* masticando gomma, soffiando grandi bolle e lasciando che il chewing-gum aderisse al suo viso e ai suoi vestiti e spiegò l'azione come un'intrusione conflittuale nel più tradizionale dei musei, nel tentativo di renderlo un contesto alternativo per la sua arte. Impegnandosi in *Catalysis VII* all'interno del Met, Piper infranse temporaneamente le regole dell'istituzione, dissipando l'autorità del museo stesso. Negli scritti pubblicati contemporaneamente alle sue azioni, sostenne che lo scopo era costringere gli spettatori a ripensare il loro rapporto con l'ambiente circostante grazie alla presenza di un soggetto sconosciuto e conflittuale. La catalisi si riferisce a un'azione di cambiamento della velocità in una reazione chimica avviata da un catalizzatore. Nella sperimentazione di Piper, lei diventò un catalizzatore nel tentativo di attuare un cambiamento sociale e razziale. Sperava che ogni spettatore sperimentasse un momentaneo decentramento dell'identità, portandolo all'ansia e a una consapevole riflessione su di sé. Cfr. JOHN P. BOWLES, 4. *Catalysis: Feminist Art and Experience*, in *Race, Gender, and Embodiment*, New York, USA, Duke University Press, 2011, pp. 162–204, qui p. 162.

finanze e del suo benessere emotivo, Piper decise di elaborare le sue emozioni raccogliendo i ricordi fotografici personali delle sue ormai discutibili amicizie. Scontrandosi con la consapevolezza che molte delle relazioni professionali che aveva avuto non erano basate su un affetto genuino, ma sulla convenienza e sul calcolo dell'interesse personale, utilizzò le fotografie dell'opera *I am Some Body, The Body of my Friends* (1995) come base per lo sviluppo della serie *Everything*. Le stesse immagini furono fotocopiate, ingrandite in bianco e nero e stampate su carta millimetrata, i volti furono cancellati, logorando l'immagine e la carta, e il testo *Everything will be taken away* fu sovrastampato nel colore del sangue secco³⁵⁹. Il gesto di sbiadire i volti delle persone che non risposero alla sua richiesta di aiuto fu un atto performativo di disconnessione e di fiducia svanita, un esercizio spirituale e una presa di coscienza di ciò che Piper definì un distacco da «all the relationships, communities, values, and practices that make anomaly and ostracism possible³⁶⁰». L'intera serie si sviluppava a partire dalla ripetizione del mantra *Everything will be taken away* (scritto anche su quattro lavagne vintage) come promemoria simbolico dell'impermanenza della vita, o forse come frase punitiva che ricordava un *Memento Mori* (Fig. 34).

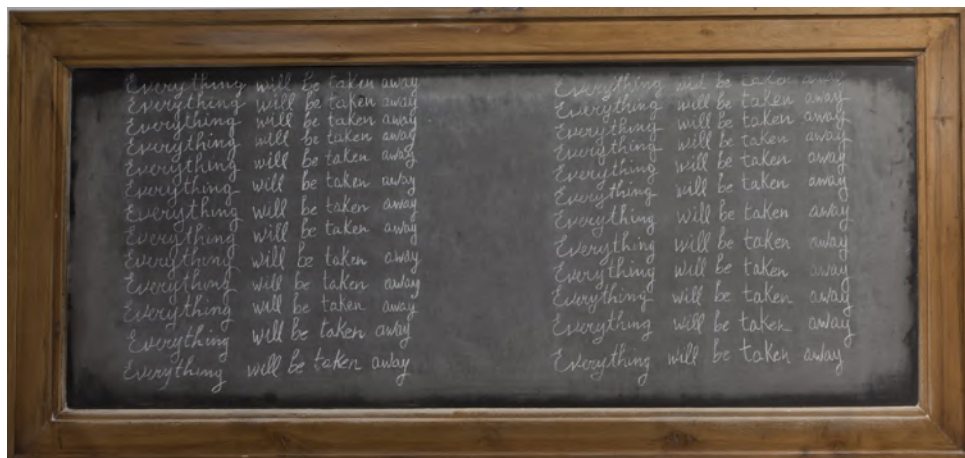


Fig. 34 Adrian Piper, *Everything # 21*, 2010-2013 - lavagna a muro, cornice in legno laccato

In *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game # 1-3*, opera che valse all'artista il Leone d'Oro³⁶¹, gli spettatori furono invitati a firmare dei contratti dove accettavano di seguire

³⁵⁹ Cfr. ADRIAN PIPER, *Escape to Berlin: a travel memoir = Flucht nach Berlin: eine Reiseerinnerung*, Berlin, Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin, 2018, pp. 159–163.

³⁶⁰ Cit in LAUREN O'NEILL-BUTLER, *Adrian Piper*, (1 maggio 2008) [<https://www.artforum.com/events/adrian-piper-6-199294/>], consultato il 24/12/2023.

³⁶¹ Il Leone d'oro per il miglior artista di "All the World's Futures" a Adrian Piper fu assegnato con la seguente motivazione: «Artista d'avanguardia, Piper ha rinnovato la pratica concettuale inserendovi la soggettività personale – del suo essere, del suo pubblico e delle platee in generale. Le sue presentazioni invitano a impegnarsi in una pratica permanente di responsabilità personale e richiamano l'attenzione al carattere effimero e fugace dei

una serie di regole definite dall'artista. Tre scrivanie circolari dorate, posizionate davanti a pareti grigio ardesia alte circa due metri, ciascuna recante tre testi in vinile dorato in rilievo, accolsero il pubblico dell'Arsenale. Con l'assistenza degli addetti alla reception, i visitatori furono invitati a firmare un contratto con cui si impegnavano volontariamente ad allineare le proprie azioni future a principi etici quali l'onestà e l'affidabilità. Le *Dichiarazioni Personali*, in formato digitale, vennero conservate su iPad e i firmatari ricevettero una stampa cartacea delle stesse come documentazione. Sotto la supervisione dello staff permanente della Biennale, Adrian Piper istruì e formò i performer addetti all'accoglienza e alla elaborazione delle *Dichiarazioni Personali*. Parte del loro compito fu quello di assicurare ai firmatari che avrebbero ricevuto via e-mail una copia digitale completa del Registro o dei Registri a cui avevano aderito, dopo la chiusura della mostra. In totale, i firmatari del TPTR furono più di 4.500³⁶². *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game # 1-3* fu allo stesso tempo un'installazione e una performance partecipativa di gruppo. Attraverso un processo dialogico affrontò il tema della costruzione della fiducia con un riferimento esplicito alle relazioni interpersonali non limitandosi a invitare i visitatori a fare una dichiarazione personale, ma spronandoli anche a riflettere sulle loro azioni e sulle conseguenti conseguenze a livello politico, economico e sociale. Anche le promesse sono contratti, che ci legano gli uni agli altri e sono presenti in tutte le nostre strutture. I contratti sono orientati al futuro e poiché qualsiasi promessa implica un futuro, deve essere preservata dalla contaminazione o dall'amnesia. Tuttavia, i contratti - come le parole, il denaro e altri accordi di valore - procedono solo quando tutti gli individui coinvolti sono d'accordo che funzioneranno. Il primo dei contratti invitò gli spettatori a valutare l'inestimabile (I will always be too expensive to buy), il secondo fu una dichiarazione di onestà a parole (I will always mean what I say) e il terzo una promessa a non mentire (I will always do what I say I am going to do). In un'epoca contraddistinta da contraddizioni e divisioni sociali, l'opera di Piper fu un tentativo flessibile e pluralistico di fare riflettere sull'importanza del lavoro congiunto, a livello individuale e collettivo.

L'esplorazione della struttura pervasiva del disordine nelle sale dell'Arsenale proseguiva con un chiaro monito: i neon d'allarme di Bruce Nauman, le motoseghe di Monica Bonvicini, le maschere disumane di Melvin Edwards e i disegni di macchine da guerra zoomorfe di Abu Bakarr Mansaray e non mancò neppure il carro armato di Pino Pascali. Nella prima sala,

sistemi di valori»: *Biennale Arte 2015 2015 | Biennale Arte 2015 - Premi*, (24 ottobre 2017) [<https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-premi>], consultato il 25/12/2023.

³⁶² Cfr. ADRIAN PIPER, *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1, #2, #3. THE DESTINY AND INTERPRETATIONS OF THE WORK ARE PART OF THE WORK.*, (31 maggio 2016) [http://adrianpiper.com/art/docs/Piper2016TPTR_InterimReport-1.pdf], consultato il 24/12/2023.

l'accostamento delle cinque installazioni di tubi al neon di Nauman, dedicati alla violenza del linguaggio, con la produzione tradizionale di coltelli dell'artista algerino Adel Abdessemed trafisse lo spettatore con un'intensità fisica e mentale sconcertante (Fig. 35): la sfavillante opera di Nauman *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, presentando le sue sei parole come fatti colorati, ma inesorabili dialogava con i grappoli di coltelli di *Nymphéas*³⁶³ di Adel Abdessemed, che spuntavano dal terreno come piante minacciose.



Fig. 35 Bruce Nauman, *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, 1983 – neon; Adel Abdessemed, *Nymphéas*, 2015 - insieme di coltelli

Seguendo il tono di intensità della prima sala, un forte ritmo di tamburi aumentava il livello viscerale, e gli spettatori incontrarono un assalto di opere visivamente dure, implacabili, suggestioni di macchinari inflessibili, di violenza rimbombante. Dalle costruzioni di rottami metallici anneriti di Mel Edwards³⁶⁴, il primo scultore afroamericano a esporre da solo al

³⁶³ Lavorando con materiali e immagini familiari, Abdessemed li manipola per creare opere inaspettate con forti dichiarazioni socio-politiche. Le *Nymphéas*, rivisitazione contemporanea del sacro soggetto del tardo Monet, realizzate per provocare una intensa reazione nello spettatore, rappresentavano una perfetta metafora della crudeltà quotidiana permeata di brutalità, durezza e martirio. Allo stesso tempo l'opera di Abdessemed faceva riflettere sulla violenza insita nella costruzione delle regole imposte dalla società globalizzata che, pur non ricorrendo a forme di violenza diretta, spesso non è meno vincolante e impositiva.

³⁶⁴ Un'intera parete dell'Arsenale fu dedicata a circa quindici opere della serie *Lynching Fragment* di Melvin Edwards in un percorso scultoreo su un tema che derivava dalla memoria privata e dall'esperienza collettiva afroamericana. Nato e cresciuto a Houston, in Texas, in una comunità segregata, con una residenza di cinque anni a Dayton, in Ohio, durante la sua infanzia Edwards non visse appieno l'impatto della segregazione. Nel 1953 fu uno dei due studenti della sua scuola superiore, composta esclusivamente da neri, a essere selezionato per seguire i corsi d'arte al Museo di Belle Arti di Houston. Il successivo trasferimento a Los Angeles gli riservò un'importante rivelazione sulle tensioni razziali. Dall'infanzia in cui modellava tomahawk alla scoperta che tra i suoi antenati c'era un fabbro africano che lavorava come schiavo nell'America coloniale, Edwards ha sempre cercato di capire le forme. Lo scultore afroamericano David Hammons disse di lui nel corso di un'intervista: «I was influenced in a way by Mel Edwards's work. He had a show at the Whitney in 1970 where he used a lot of chains and wires. That was the first abstract piece of art that I saw that had cultural value in it for black people. I couldn't believe

Whitney Museum of American Art nel 1970, ai mazzi di motoseghe, spalmati di poliuretano nero e appesi al soffitto e somiglianti a *avenging angels* dell'artista italiana Monica Bonvicini³⁶⁵, a *The Throne Of Non Slavery* creato con pistole e fucili dell'artista mozambicano Gonçalo Mabunda³⁶⁶, la tavolozza di colori scelta da Enwezor fu dominata dal nero profondo. A parte i tormentati neon di Nauman, certamente non ci furono morbide macchie impressioniste.

that piece when I saw it because I didn't think you could make abstract art with a message»: KELLIE JONES, *Interview with David Hammons*, in *Eyeminded: living and writing contemporary art*, Durham, NC, Duke University Press, 2011, pp. 247–262, qui p. 249. Le sculture della serie *Lynch Fragment* furono realizzate in tre periodi: dal 1963 al 1967, nel 1973 e dal 1978 a oggi. Ognuno degli oltre 200 rilievi in acciaio saldato appesi a parete, per lo più all'altezza degli occhi, incorpora oggetti metallici trovati come catene, chiodi ferroviari, zappe, ganci, serrature, martelli e forbici che evocano il lavoro manuale associato alla schiavitù e all'oppressione. L'uso degli strumenti e la metafora tematica di Edwards si sono dimostrati straordinariamente flessibili per abbracciare la storia afro-americana, non solo negli Stati Uniti, ma anche in altri paesi. Le fonti di ispirazione furono le storie di famiglia ascoltate durante la sua infanzia a Houston e Dayton; il senso di conflitto provato in California all'epoca della storica Marcia per i diritti civili su Washington, quando iniziò la serie; le divisioni razziali e sociali incontrate dopo il suo trasferimento a New York nel 1967. Gli esempi recenti sono più eterogenei e si riferiscono a tematiche più ampie, come ad esempio i conflitti in Medio Oriente. Solo poche opere della serie affrontano direttamente episodi di linciaggio, ma egli esige che la continuità del titolo porti quella scala di intensità e quel tipo di potere a tutte le sue sculture. Cfr. ELISE ARCHIAS, *In Defense of Interiority: Melvin Edwards Early Work*, in "Arts", 12 (2023), 6 [<https://www.mdpi.com/2076-0752/12/6/247>]; JOAN MARTER, *Melvin Edwards Liberation and Remembrance*, in "Sculpture", 4, maggio 2016, pp. 44–49.

³⁶⁵ Con le sue inquietanti installazioni su larga scala, Monica Bonvicini esplora i legami tra architettura, strutture di potere, genere e spazio sfidando campi prevalentemente dominati dagli uomini e mettendo in luce le differenze di genere degli spazi costruiti. Per la 56^a Biennale Monica Bonvicini ha creato *Latent Combustion*, una serie di cinque sculture appese al soffitto tramite delle catene e composte da diverse motoseghe immerse in poliuretano nero. Le varie spade delle motoseghe emergevano dal conglomerato monumentale, che appariva sia lucido che opaco grazie a un rivestimento plastico. Un lavoro ipnotico e potente, oltre che sinistro e pieno di energia subliminale. Appesi come spade di Damocle, questi oggetti minacciosi assumevano collettivamente l'aspetto di una reliquia storica o di un fossile dragato dal fondo di una fossa di catrame. Il titolo *Latent Combustion* si riferiva all'effettiva combustione dei motori delle motoseghe e allo stesso tempo racchiudeva simultaneamente l'idea di shock, agitazione e tumulto e di stato dormiente. I materiali prodotti manualmente e industrialmente furono utilizzati dall'artista per criticare alcuni simboli maschili del potere, in quanto ricordavano strumenti e utensili utilizzati per lavori manuali che richiedevano forza e che erano prevalentemente eseguiti da uomini.

³⁶⁶ Gonçalo Mabunda attinge alla memoria collettiva del suo Paese, il Mozambico, uscito solo di recente da una lunga e terribile guerra civile e lavora con armi recuperate nel 1992, alla fine del conflitto durato sedici anni che ha diviso la regione. Nelle sue sculture dà forme antropomorfe ad AK47, lanciarazzi, pistole e altri oggetti di distruzione. Le armi da guerra disattivate hanno forti connotazioni politiche, ma i bellissimi oggetti che crea trasmettono anche una riflessione positiva sul potere trasformativo dell'arte e sulla resilienza e creatività delle società civili africane. Secondo l'artista, il trono funge da attributo di potere, simboleggia il dominio conquistato con le armi di cui è composto e ricorda un oggetto della tradizione di arte etnica africana. Un modo ironico per commentare la violenta guerra civile che ha isolato il Mozambico per un lungo periodo, ma anche per denunciare la meschinità di tutti i poteri ottenuti con la violenza.



Fig. 36 Gonçalo Mabunda, *The Throne of Non Slavery*, 2014 - armi de commissionate saldate

All'alternarsi dello snodo labirintico dei percorsi espositivi dell'Arsenale, avvolti dal ricorso costante al silenzio contrapposto a suoni di ogni tipo, trovarono infine spazio le deformanti corrosività di Marlene Dumas, la sacralità variopinta di Chris Ofili e le riverse monumentali fisicità, disperatamente in consunzione, di Georg Baselitz³⁶⁷. Il tutto a indicare quanto il tempo, la corporeità e la ripetizione attraversarono il lavoro sia dei grandi artisti affermati, come quelli appena citati, sia la schiera delle nuove generazioni coinvolte, molte delle quali provenienti da zone geografiche ora in fermento, alcune periferiche e altre sulla via del proprio affacciarsi sulla scena internazionale.

“All the World’s Futures” trasformò i Giardini e l'Arsenale in un viaggio fisico, ricco di pittura e di scultura, forte, denso, martellante, a tratti labirintico, composto specialmente da opere di ampie dimensioni e presentate, in molti casi, in forma di serie, come a dire che la ripetizione rafforza il messaggio. Risultò anche una mostra forse assai tetra e cupa che, riflettendo sulle minacce del presente, evocava «the multiple specters that haunt the global scene today³⁶⁸». E il messaggio di Enwezor arrivò, inequivocabile: i valori su cui poggiava la società globale erano evanescenti, le guerre infuriavano in mille luoghi, la violenza, nelle sue diverse forme e circostanze, era onnipresente. Ci si poteva adattare alla convivenza con l'orrore e scegliere di non sentire o vedere oppure ci si poteva addentrare nella realtà globale contemporanea e, grazie

³⁶⁷ Chris Ofili, nato a Londra e residente a Trinidad, presentò quattro nuovi dipinti sorprendenti e misteriosi - tutte figure dense e fluenti - in un piccolo spazio simile a una cappella all'interno dell'Arsenale, mentre George Baselitz presentò otto dipinti di grandi dimensioni di uomini nudi a testa in giù.

³⁶⁸ Cfr. ENWEZOR, *Exploding Gardens...cit.*, pp. 92.

alla costellazione di filtri, intravedere il costante riallineamento, aggiustamento, ricalibrazione e mutamento di forma che la permeava.

4.3 BRING THE NOISE

Come cantavano i Public Enemy in *Bring the Noise*, Enwezor portò il rumore alla Biennale³⁶⁹. Disse di non essere interessato alla creazione di un tempo morto, dove l'opera statica aspettava immobile lo sguardo dello spettatore e arricchì "All the World's Futures" di esperienze attuali, iterazioni quotidiane e dissimili, texture diverse. In questo modo i visitatori avrebbero visto le opere accadere davanti ai loro occhi. Inoltre, iniettò nella mostra una serie di momenti pre-visivi che ebbero a che fare con la voce, con l'oralità, e con le parole, non solo scritte, proiettate, scolpite, disegnate o dipinte, ma anche dette, cantate, urlate e recitate.

Con il secondo filtro "Liveness: On Epic Duration" egli scelse di rinnovare il potenziale della capacità temporale della Biennale. Nella ricerca di un linguaggio e di un metodo per l'esposizione, si concentrò sull'idea di una manifestazione spaziale e temporale incessantemente incompleta, strutturata da una logica dello svolgimento di un programma di eventi dal vivo, vissuto all'intersezione tra vivacità e visualizzazione. L'intenzione fu dunque quella di resistere all'omogeneizzazione e alla monotonia del pacchetto distribuito a tutti nello stesso modo³⁷⁰, grazie all'introduzione di una confluenza di forme e pratiche che si unirono e convissero in una Biennale aperta e mai immobile.

Gli ampi corridoi inseriti nella struttura architettonica di forma rettangolare, che contraddistingue le Corderie, furono teatro della performance *In the Midst of Things*³⁷¹ (Fig. 37) della coppia cubano-americana di stanza a Portorico Allora&Calzadilla. Tra le sculture

³⁶⁹ Cfr. ENWEZOR, KUO, *Okwui Enwezor talks... Bring the Noise* è una canzone del gruppo hip hop americano Public Enemy, che ha visto anche la partecipazione della leggendaria band thrash metal Anthrax. La collaborazione ha dato vita a un brano innovativo che combina elementi hip hop e heavy metal. Pubblicata per la prima volta nell'album "It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back" nel 1988 e successivamente in una versione rielaborata, nota come *Bring the Noise remix*, è stata inclusa nell'album "Attack of the Killer B's" degli Anthrax nel 1991. La canzone è nota per il suo sound aggressivo ed energico nonché per i suoi testi a sfondo politico, caratteristici dello stile del gruppo. La collaborazione tra Public Enemy e Anthrax ha contribuito a colmare il divario tra hip hop e metal, mostrando la versatilità di entrambi i generi e contribuendo all'evoluzione della musica tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta ed è spesso citata come un momento cruciale nella storia della musica crossover. Cfr. SIMON REYNOLDS, *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*, Berkeley, Calif, Soft Skull Press, 2011, pp. 47–56.

³⁷⁰ Cfr. LUKE, *Okwui Enwezor, this year's Venice...*

³⁷¹ *In the Midst of Things* nacque in concomitanza di un altro progetto che gli artisti stavano attuando per il Festival d'Autunno di Parigi nel 2009, per il quale realizzarono un film dal titolo *Apotome*. L'opera era basata sulla storia di due elefanti che furono portati a Parigi durante la Rivoluzione Francese e per i quali, nel maggio del 1798, fu improvvisato un concerto al fine di stabilire se la musica umana potesse essere una forma di vera comunicazione interspecie. Nella lista dei brani musicali che vennero eseguiti in quell'occasione era incluso il pezzo di Haydn ispirato al libro della *Genesi* e al *Paradiso Perduto* di John Milton, poema epico in versi bianchi, che racconta della caduta in disgrazia dell'uomo, la tentazione di Adamo ed Eva da parte dell'angelo caduto Satana e la loro espulsione dal Giardino dell'Eden. Cfr. *Biennale Arte 2015 - Allora&Calzadilla*, (16 giugno 2015) [<https://www.youtube.com/watch?v=OjExGVk-DoQ>], consultato il 27/12/2023.

inquietanti di Melvin Edwards e le opere opache di Daniel Boyde, gli artisti misero in scena un'opera corale con musiche di Gene Coleman, eseguita dall'ensemble vocale Voxnova Italia e basata sull'oratorio *La creazione* (1796-98) di Joseph Haydn. Essi consideravano la voce come un'istanza da esplorare, in particolare per riflettere sulla relazione tra la voce come dispositivo semiotico attraverso cui comunicare pensieri semplici e complessi e la voce come un insieme di suoni che potevano esprimere significati esistenti al di fuori del linguaggio. Usando fonti musicali provenienti da molti luoghi diversi, con tecniche di canto buddiste o tibetane o del canto armonico, Coleman creò una cacofonia ricca di sensazioni vocali che andavano dalla musica antica, alla rinascimentale, dalla Grand Opera alla musica contemporanea e ognuno di questi effetti musicali equivalse a differenti porte di accesso attraverso le quali il pubblico avrebbe potuto entrare in sintonia con la performance³⁷².



Fig. 37 Allora&Calzadilla, *In The Midst of Things*, 2015 - Performance

Sempre alle Corderie dell'Arsenale, Dora García proseguì il lavoro sul linguaggio e la comunicazione iniziato con le sue opere degli anni precedenti presentando la performance *The Sinthome Score*, generata dalla lettura della traduzione inglese non ufficiale del seminario di Jacques Lacan numero XXIII *Le Sinthome*³⁷³. L'interpretazione del testo fu presentata

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Nel testo di Lacan, *Le Séminaire livre XXIII, Le Sinthome* (1975-1976), il filosofo utilizzò gli scritti di James Joyce per ampliare il suo modello dei tre anelli del Nodo Borromeo, ossia Immaginario, Reale, Simbolico. La sovversione del linguaggio di Joyce diventò un modo per annodarli insieme e per evitare il loro collasso nella follia: il *synthome* è un omaggio alla propensione dello scrittore irlandese per l'etimologia, i portmanteaus e il poliglottismo. Cfr. BERYL SCHLOSSMAN, *Mirrors/ Lacan with Joyce*, (27 luglio 2017)

ininterrottamente alla Biennale, con due attori che si esibivano in coppia, dei quali uno leggeva il libro (la copertina sembrava una pubblicazione di spartiti musicali) dal titolo *The Sinthome Score* e il secondo eseguiva una serie di movimenti che cambiavano ogni volta che il lettore iniziava un nuovo capitolo, seguendo le istruzioni del libro. L'opera di García fu accompagnata da dieci serie di movimenti, ognuno disegnato per ciascuna delle dieci lezioni di Lacan e la partitura e la notazione coreografica accolsero altresì partecipanti del pubblico che poterono decidere come e quando entrare nella conversazione.

Anche le storie trasmesse attraverso il linguaggio universale della musica risuonarono in “All the World's Futures”. Tra i numerosi artisti partecipanti con una profonda comprensione del potere della musica ci fu il sudafricano Kay Hassan³⁷⁴. In *Empire Medley* due pianoforti vennero collocati in modo drammatico al centro dello spazio; un pianoforte bianco in piedi suonava un arrangiamento di John White e un pianoforte nero, posizionato a terra, rimaneva in silenzio. Tutt'intorno collage colorati stropicciati e sfrangiati ai bordi, simili alle immagini dei cartelloni pubblicitari, con ritratti di individui che gremivano strade brulicanti di città sudafricane: popolazioni di madri, lavoratori, diseredati, migranti, ragazzi di strada. I soggetti ritratti erano personaggi che l'artista incontrava per le strade di Johannesburg, ma potevano essere individui provenienti dall'Africa occidentale o da qualsiasi altra parte del mondo. In un articolo di ottobre 2000 pubblicato su ArtThrob egli affermò che: «Our lives have always been torn and put together and torn - people have always been pushed around. You see it in the streets, in the kids begging, those eyes, the way they look at you. Imagine being a parent, and having kids that have to be fed, but you have no money, - so what do you do - you have to commit a crime. But I don't only reflect what is happening in South Africa, it's a reflection of what is happening in this world³⁷⁵».

[<https://breac.nd.edu/articles/mirrors-lacan-with-joyce-theory-psychoanalysis-and-literature/>], consultato il 31/12/2023.

³⁷⁴ Kay Hassan è un artista sudafricano nato nella township di Johannesburg di Alexandra nel 1956. Sua madre produceva birra tradizionale in uno shebeen, sfidando le leggi dell'apartheid e le ripetute incursioni della polizia. Hassan passa con facilità da opere in scala ridotta a fotografie, a video, a installazioni che incorporano oggetti trovati, fino a enormi costruzioni di carta, a volte troppo grandi per alcuni spazi museali. Queste ultime sono le opere per cui l'artista è più conosciuto. Le immagini dei cartelloni pubblicitari e la cultura del consumo che essi promuovono hanno ispirato le narrazioni di Hassan e una tecnica innovativa: egli trasforma gli annunci di carta strappandoli, decostruendoli e poi ricostruendoli, utilizzando i frammenti colorati e le immagini parziali per creare ritratti pittorici a collage. Cfr. RORY BESTER, *Kay Hassan: Borders and Borderlands*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 10 (1999), 1, pp. 18–23, qui p. 18.

³⁷⁵ SUE WILLIAMSON, *Kay Hassan opens at the SANG*, 38, ottobre 2000 [<https://artthrob.co.za/00oct/artbio.html>], consultato il 28/12/2023.

Prima ancora di entrare nella sala dedicata all'installazione video *Fara Fara* del regista svedese Måns Månsson e dell'artista tedesco Carsten Höller³⁷⁶, il ritmo contagioso della musica congolese straripava dall'interno dello spazio con l'intensità di un sound system giamaicano. La videoinstallazione a due schermi raccontava una forma di sfida sonora tra due musicisti rivali di Kinshasa - Werrason e Koffi Olomidé. La rivalità tra queste superstar venne riportata in uno stile documentaristico accattivante che rivelava le sfaccettature delle loro personalità e dei loro stili musicali individuali, ma anche la complessità della musica congolese in generale. La tradizione popolare, che vede due musicisti rivali esibirsi l'uno contro l'altro di fronte a folle di migliaia di persone, è profondamente radicata nella scena musicale congolese. *Fara Fara*, che significa faccia a faccia in lingua lingala, è una competizione musicale in cui due musicisti si esibiscono contemporaneamente su palchi diversi, suonando il più a lungo possibile. Simile a uno scontro sonoro giamaicano in cui i musicisti si sfidano per vincere, in questo caso il reggae e la dancehall sono sostituiti dai suoni caratteristici del *soukous*, la rumba congolese, che tipicamente presenta un'intensa interazione tra molte chitarre, unita a un ritmo e a una melodia che devono tanto alla rumba cubana quanto alla musica indigena dei villaggi. Come rivelava il film, la competizione non si limitava necessariamente al talento musicale. I musicisti facevano uso di tutti i metodi e mezzi per influenzare il pubblico a loro favore, tra cui la teatralità, la danza, la gimcana e il pavoneggiamento, con un abbigliamento sgargiante come fattore altrettanto decisivo. I luoghi e i suoni di Kinshasa presero vita in questo film colorato, quasi elettrizzante, che offrì una visione del contesto, della storia e dell'impatto politico della musica nella Repubblica Democratica del Congo³⁷⁷.

³⁷⁶ Carsten Höller è salito alla ribalta negli anni Novanta insieme a un gruppo di artisti, tra cui Maurizio Cattelan, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija e Andrea Zittel, che lavoravano in modo trasversale per reimmaginare l'esperienza e lo spazio dell'arte. Nel suo lavoro Höller crea situazioni che mettono in discussione le forme familiari di percezione e consentono ai visitatori di sperimentare su se stessi, spesso invitando il pubblico a partecipare attivamente ad ambienti cosiddetti "influenti". Nei Giardini della Biennale espose una vecchia giostra di un parco divertimenti del 1969 dal titolo *RB Ride*. Höller la definì una trappola per i visitatori: la giostra, coloratissima e con seggiolini che giravano in cerchio, compiva un giro ogni quarto d'ora, contraddicendo la funzione primaria della giostra e le aspettative del pubblico. L'artista modificò il movimento dell'apparecchio rallentando la rotazione in modo da negare la forza centrifuga, causa di ebbrezza ed euforia e di una percezione puramente fisica dell'esperienza. Höller iniziò a presentare giostre in ambito artistico nel 1998, modificandole in qualche modo rispetto a ciò che ci si aspetta da un parco divertimenti, il più delle volte attraverso la velocità, o talvolta la direzione di rotazione. In un saggio del catalogo per la mostra di Carsten Höller alla Kunsthau Bregenz nel 2008, Carl Roitmeister scrisse, a proposito delle opere del carosello: «This is the age-old artistic ploy of defamiliarizing the commonplace in combination with the age-old artistic ploy represented by the Duchamp-style readymade. But two age-old ploys do not add up to a new one...The title of the carousel, R B Ride, doesn't get us anywhere, because R B merely stands for Robles Bouso, the name of the now-defunct Spanish company that made the fairground device. The year of manufacture is 1969, the year of the failed revolution»: CARSTEN HÖLLER, CARL ROITMEISTER, *Carsten Höller - Carrousel*, Bregenz, Kunsthau Bregenz, 2008, p. 22.

³⁷⁷ Cfr. SEAN O'TOOLE, *What's Up, Mister Höller?* - *ART AFRICA Magazine*, (19 marzo 2020) [<https://artafricamagazine.org/whats-up-mister-holler/>], consultato il 28/12/2023.



Fig. 38 Carsten Höller & Måns Månsson, *Fara Fara*, 2014 - installazione video a due canali, film 35mm digitalizzato

Le performance, i film e le installazioni presentate da Enwezor a “All the World's Futures” coniugarono dunque diverse proposte di espressione artistica e le parole, i canti, le letture e le musiche, convivendo in un ipnotico intreccio, furono diffusamente presenti in tutti i siti principali della Biennale. In una costellazione di voci gli artisti contribuirono attivamente alla costruzione del *Parlamento delle Forme*, che trovò il suo luogo eletto nello spazio della Biblioteca dell’Arsenale, ridenominato Arena³⁷⁸. Locata al centro del padiglione centrale e definita da Enwezor il sistema nervoso dell’esposizione, fu progettata dall’architetto africano, di stanza a Londra, David Adjaye e fece da perno all’intero percorso espositivo³⁷⁹. Portando avanti il concetto di “Liveness: On Epic Duration”, l’Arena rappresentò il luogo di raccolta e

³⁷⁸ L’idea di Enwezor di utilizzare l’Arena come punto focale della Biennale fu ispirata dalla Biennale del 1974 e dalla sua protesta ai disordini politici e sociali in corso in Cile all’indomani del violento colpo di Stato con cui il generale Augusto Pinochet aveva rovesciato il governo di Salvador Allende. Enwezor elaborò il significato degli eventi della Biennale del 1974 in un estratto del suo saggio *Addendum*: «The dedication of the program of events to Chile and against fascism remains one of the most explicit attempts, in recent memory, by which an exhibition of the stature of the Art Biennale not only responds to, but courageously steps forward to share the historical stage with the political and social contexts of its time. It goes without saying that, in view of the current turmoil around the world, that the Biennale’s of 1974 has been a curatorial inspiration. In response to this remarkable episode and the rich documentation it generated, the 56th International Art Exhibition: All the World’s Futures, will introduce the ARENA, an active space dedicated to continuous live programming across disciplines and located within the Central Pavilion in the Giardini»: *Biennale Arte 2015 - All the World’s Futures*, (19 ottobre 2017) [<https://www.labiennale.org/en/art/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>], consultato il 28/12/2023.

³⁷⁹ Lo spazio dell’Arena ruotava attorno a un palcoscenico centrale, la cui architettura fu oscurata da tende a tutta altezza per concentrare l’attenzione su una grande piattaforma rossa al centro. Questa venne circondata da sedute su tre lati, con la parte anteriore rialzata rispetto all’ingresso. Adjaye la descrisse come «a multi-directional chamber, the structure offers a range of viewing experiences that encourage the idea of exhibition as stage»: *La Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World’s Futures - Adjaye Associates* [<https://www.adjaye.com/work/la-biennale-di-venezias-56th-international-art-exhibition-all-the-worlds-futures/>], consultato il 29/12/2023.

il palcoscenico della parola parlata, dell'arte della canzone, dei recital, delle proiezioni cinematografiche e da forum per discussioni pubbliche.

Ma fu soprattutto lo spazio attivo che diede vita al terzo e ultimo filtro pensato da Enwezor: “*Capital: A Live Reading - Leggere il Capitale dal vivo*”. Ogni giorno, incessantemente e senza pause per tutto il periodo di apertura dell’esposizione, seguendo il rito Sikh dell’Akhand Path³⁸⁰, un gruppo di attori, diretti dal regista britannico Isaac Julien, lesse tutti e quattro volumi del libro *Das Kapital* di Karl Marx dal palcoscenico dell’Arena. Ispirandosi al libro *Reading Capital* del 1965 dei filosofi marxisti Louis Althusser e Étienne Balibar, Enwezor volle fare riflettere sulla contemporaneità delle tematiche marxiste, che a suo avviso ancora trasparivano nei drammi, nelle dispute, nei conflitti, nelle sconfitte e nelle vittorie delle vicende quotidiane. Nelle prime righe di *Reading Capital*, Althusser scrisse:

Since we came into the world, we have read *Capital* constantly in the writings and speeches of those who have read it for us, well or ill, both the dead and the living, Engels, Kautsky, Plekhanov, Lenin, Rosa Luxemburg, Trotsky, Stalin, Gramsci, the leaders of the workers’ organizations, their supporters and opponents: philosophers, economists, politicians. We have read bits of it, the ‘fragments’ which the conjuncture had ‘selected’ for us³⁸¹.

Althusser, nel corso dei seminari all’École Normale Supérieure, lesse assieme ai suoi studenti il *Capitale* completo³⁸², alla lettera, riga per riga adottando un approccio filosofico e

³⁸⁰ Cfr. ENWEZOR, *The Akhand Path...cit.*, p. 210. L’Akhand Path (akhand = ininterrotto, senza pause; path = lettura) è una pratica Sikh che prevede la recita ininterrotta del *Guru Granth Sahib*, libro sacro di oltre 1400 pagine, dall’inizio alla fine e viene normalmente completata entro 48 ore. Questo rituale sacro si dice che porti pace e conforto ai lettori e a chi ascolta passivamente la recita. La staffetta di recitanti, che si alternano nella lettura delle Scritture, deve garantire che non ci siano interruzioni. Non si sa quando e come sia nata l’usanza di recitare il volume nella sua interezza in una funzione continua. Le congetture la fanno risalire a metà del XVIII secolo, un periodo turbolento della storia Sikh, caratterizzato da persecuzioni religiose da parte dei Moghul, che dispersero i Sikh in luoghi lontani. In quei tempi di esilio e di incertezza, si ritiene che sia nata la pratica di eseguire la lettura del Libro sacro con una recita continua. Cfr. *What is an Akhand Path?* [<https://www.sikhdharma.org/prayer/akhand-paths/what-is-an-akhand-path/>], consultato il 31/12/2023.

³⁸¹ LOUIS ALTHUSSER, ÉTIENNE BALIBAR, DAVID FERNBACH, *Reading capital: the complete edition*, 1965, London; New York, Verso, the imprint of New Left Books, 2015, p. 2. Nel catalogo di “All the World’s Futures” Enwezor inserì la copia agli appunti in versione originale di Louis Althusser dedicati al *Séminaire sur LE CAPITAL* del 1965: «Un séminaire sur LE CAPITAL aura lieu à l’École à partir de la seconde semaine de janvier 65. Il aura pour objet : l’identification et l’élucidation de la théorie mise en œuvre dans LE CAPITAL, et impliquée dans ses analyses. Son propos ne sera donc pas "économique" au sens strict (étude des "mécanismes économiques" décrits par Marx), ni "logique" au sens étroit (étude de la "méthode 'exposition et d'analyse de Marx), - mais épistémologique (étude du système des concepts de Marx dans leur rapport à leur objet.)»»: LOUIS ALTHUSSER, *Announcement and Seminar Plan for the Seminar Lire le Capital (1954-1965)*, in *La Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: all the world’s futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, 2015, pp. 280–306, qui p. 280.

³⁸² *Reading Capital* si basò su una serie di seminari tenuti presso l’École Normale Supérieure francese, una scuola, allora esclusivamente maschile, istituita allo scopo di rifondare il sistema educativo dopo la Rivoluzione francese. Il contesto politico fu la reazione alla denuncia di Stalin da parte del Partito Comunista Sovietico. Per criticare le pratiche dei partiti comunisti a lui contemporanei Althusser ritenne necessario tornare a Marx e l’approccio che

definendosi non interessato al contenuto economico o storico del libro, né alla sua logica interna. Egli si dimostrò curioso di indagare sia la questione della specificità del suo oggetto, sia la questione della specificità del suo rapporto con quell'oggetto, cioè la natura del tipo di discorso messo in atto per trattare l'oggetto stesso³⁸³.

Anche secondo Enwezor il capitalismo doveva essere interpretato non solo come il principio unico di una struttura produttiva che organizzava lo stato delle cose, ma soprattutto come un processo dalle forme poliedriche che influenzava «the appearance of things³⁸⁴» ovvero il modo in cui le cose si manifestavano, apparivano in modo sensibile e concreto e diventavano riconoscibili trasformandosi in immagini nel mondo. *The State of Things* citate dal curatore furono le stesse che preoccuparono Marx per tutta la vita: il lavoro sulla teoria del valore, le relazioni di classe, l'universalizzazione del denaro come unità di valore, il processo di accumulazione e circolazione del capitale, lo sfruttamento dei lavoratori, la caduta dei salari con l'aumento della popolazione. Tutte quelle questioni rimasero essenzialmente incompiute e il trattamento radicale di quelle idee fu il motivo per cui Marx suscitò tanta passione a sinistra e profondo rancore e odio a destra³⁸⁵. Enwezor scelse deliberatamente la lettura ininterrotta di *Das Kapital* perché esortava alla riflessione e al dibattito sul concetto di capitale. Come disse David Harvey, nella video installazione *KAPITAL*³⁸⁶ presentata a “All the World’s Futures”

adottò fu saldamente basato sulla lettura critica della Bibbia da parte del filosofo Spinoza nel XVII secolo che gli permise di contestare l'uso politico che della Bibbia fecero le varie Chiese e sette del suo tempo. Althusser scrisse di Spinoza: «He was also the first in the world to have proposed both a theory of history and a philosophy of the opacity of the immediate. With him, for the first time ever, a man linked together in this way the essence of reading and the essence of history in a theory of the difference between the imaginary and the true»: ALTHUSSER, BALIBAR, FERNBACH, *Reading capital...cit.*, pp. 4-5.

³⁸³ Leggere *Il Capitale* come filosofo significava per Althusser mettere in discussione la relazione specifica tra il discorso sul capitale e il capitale stesso al fine di determinare il posto dello stesso nella storia della conoscenza. Una lettura filosofica poteva dischiudere questioni epistemologiche attraverso domande necessarie quali: il capitale è semplicemente un prodotto ideologico? Si tratta di una continuazione o addirittura rappresenta il culmine dell'economia politica classica? Il capitale costituisce una vera e propria mutazione epistemologica del suo oggetto, della sua teoria e del suo metodo? È il momento fondativo di una nuova disciplina, un vero e proprio evento, una rivoluzione teorica, l'inizio assoluto della storia di una scienza? Secondo Althusser la lettura filosofica de *Il Capitale* fu «a guilty reading, but not one that absolves its crime on confessing it. On the contrary, it takes the responsibility for its crime as a ‘justified crime’ and defends it by proving its necessity. It is therefore a special reading which exculpates itself as a reading by posing every guilty reading the very question that unmasks its innocence, the mere question of its innocence: what is it to read?»: *ivi*, p. 3.

³⁸⁴ ENWEZOR, *Exploding Gardens...cit.*, p. 93.

³⁸⁵ ENWEZOR, KUO, *Okwui Enwezor talks...cit.*

³⁸⁶ *KAPITAL* è un'opera su due schermi incentrata su una conversazione alla Hayward Gallery di Londra tra il regista Isaac Julien e il geografo marxista David Harvey. Julien apriva il film chiedendo ad Harvey perché il capitale fosse così difficile da rappresentare. In seguito, nel libro *Marx, Capital, and the Madness of Economic Reason* del 2017, Harvey si riferì alla totalità del capitale come ad un ecosistema: « The totality here is not that of a single organism such as the human body. It is an ecosystemic totality with multiple competing or collaborative species of activity, with an evolutionary history open to invasions, new divisions of labour and new technologies, a system in which some species and sub-systems die out while others form and flourish, at the same time as the flows of energy create dynamic changes pointing to all manner of evolutionary possibilities»: DAVID HARVEY, *Marx, capital and the madness of economic reason*, New York, NY, Oxford University Press, 2018, p. 46.

da Isaac Julien, il capitalismo era come la forza di gravità che esisteva solo in base ai suoi effetti. Non era un particolare tra gli altri, era semmai il tessuto connettivo, l'elemento di congiunzione su cui si innestavano i vari particolari.

Non essendo possibile totalizzare e guardare nell'insieme il concetto di *Capitale*, che tutto organizzava e orchestrava attraverso le miriadi di varianti e versioni che facevano parte del mondo, Enwezor sollecitò gli artisti e gli spettatori a pensare a una realtà costellata da una molteplicità disordinata di particolari, un accostamento continuo di prospettive, visioni e angolazioni frammentate³⁸⁷. La scelta di Marx e della lettura de *Il Capitale* per l'intera durata dell'esposizione fu anche un filtro per aiutare a scorgere una analogia tra la complessità delle forme del capitalismo e la molteplicità di forme e di immagini accumulate nel formato Biennale, ben lontane da una rappresentazione onnicomprensiva e totalizzante dello stato dell'arte della contemporaneità. La decisione di mettere nell'Arena performance e letture pubbliche per sette mesi, così come di inserire opere troppo lunghe per poter essere viste nella loro interezza, furono indizi o filtri per cogliere l'idea di una impossibile visione completa, globale e totalizzante dell'arte. Un esempio, tra gli oltre 20 film che vennero proiettati all'Arena, fu il lungometraggio su tre schermi della durata di 9 ore (che superava l'orario di apertura della Biennale stessa) *News from Ideological Antiquity*, che Alexander Kluge aveva dedicato al mancato film di Èjzenštejn su *Il Capitale*.

Enwezor invitò il visitatore a entrare concettualmente nel processo fluido, continuo, incessantemente incompleto della mostra e lo esortò, attraverso una serie di azioni disarticolate nello spazio e nel tempo, a resistere all'omogeneizzazione e alla monotonia dell'uguale.

Anche se le sue scelte attirarono numerose critiche³⁸⁸ non fu una Biennale cupa e decadente, come molti la definirono: il curatore articolò un'idea di un mondo futuro oppresso ma non arreso, arrabbiato ma furiosamente vitale.

³⁸⁷ Una scelta che ricordava il processo del montaggio dialettico di Èjzenštejn che, come precedentemente descritto, affermò: «Intellectual montage is montage not of generally physiological overtone sounds, but of sounds and overtones of an intellectual sort: i.e., conflict-juxtaposition of accompanying intellectual affects»:

³⁸⁸ «All the World's Futures» è stata etichettata dalla stampa come una «Biennale terzomondista, piena di video di arte sociale»: LUCA BEATRICE, *La Biennale diventa «afroglobale»*, in "ilGiornale.it", 5 dicembre 2013, «una anomalia nel mondo dell'arte contemporanea diretta da un analista di politica internazionale e non da un curatore»: FRANCESCO BONAMI, *Enwezor un africano a Venezia*, in "La Stampa", 5 dicembre 2013, «la Biennale delle moltitudini, della documentazione, dell'accumulo di materiale che soffoca con la sua pretesa totalitaria»: SOFIA SILVA, *Lezioni di anatomia sociale a Venezia. Arrendersi, goderne.*, in "Il Foglio", 8 maggio 2015, «la Biennale dell'invasione, un concentrato apocalittico di banalità terzomondiste, morosa, senza gioia e brutta»: RENATO BARILLI, *Biennale di Venezia 2015.*, (16 maggio 2015) [<https://www.tribune.com/attualita/2015/05/biennale-di-venezias-2015-lopinione-di-renato-barilli/>], consultato il 7/1/2024. Robert Storr, che era stato pesantemente criticato da Enwezor per l'organizzazione della Biennale del 2007, disse del curatore della 56ª edizione: «È un demagogo che rigira le sue teorie a seconda delle occasioni istituzionali e delle ambizioni. Non sono interessato a ciò che dice su qualsiasi argomento perché ho avuto un sacco di esperienze di prima mano con il suo bullismo di convenienza e il suo atteggiamento di auto-promozione per sapere che non significa nulla. Ciò che mi sorprende

è che gli sia stato dato l'incarico come amministratore di una mostra che aveva precedentemente denigrato come un giocattolo per oligarchi e per il mercato dell'arte»: cit. in: MARIO ENRICO GIACOMELLI, *Il comico e il demagogo. La critica d'arte secondo Robert Storr*, (8 maggio 2015) [<https://www.artribune.com/attualita/2015/05/il-comico-e-il-demagogo-la-critica-darte-secondo-robert-storr/>], consultato il 7/1/2024. Con l'articolo "I am a critic, get me out of here", Waldemar Januszczak scrisse che Enwezor era così impegnato ad accusare il capitalismo dello sfruttamento economico dei Paesi sottosviluppati del Sud del mondo da non riconoscere che stava facendo la stessa cosa: «The problem here is that the culture doing the bashing – the curatorial culture that has taken over art, led by Enwezor himself – is a much more successful colonialist than Britain ever was. Everywhere you turn in the grim marathon, you encounter the same things, a dull mix of texts, graphs, installations and videos, prefaced by yard after yard of meaningless curator-speak»: WALDEMAR JANUSZCZAK, *I'm an art critic get me out of here! This Venice Biennale is a grim feast of international politics, self-obsession and complaint*, in "The Sunday Times", 17 maggio 2015.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1.1 PER LE STRADE DI NEW YORK

1. “The Portable Lower East Side: New Africa”. Vol. 10, No. 1 – 1993. Fonte dell’immagine *Kurt Hollander - The Portable Lower East Side: New Africa* – in Printed Matter Inc. <https://www.printedmatter.org/catalog/58838/>

1.2 L'IMMAGINARIO COLONIALE: LA FOTOGRAFIA AFRICANA AL GUGGENHEIM

2. Seydou Keïta, Untitled - 1958/1959 - Stampa alla gelatina ai sali d'argento, Dimensioni 51.4 × 39.7 cm. Fonte dell’immagine <https://www.moma.org/collection/works/50585>)

3. Seydou Keita, Untitled - 1948/1954- Stampa alla gelatina ai sali d'argento. Fonte dell’immagine <https://www.seydoukeitaphotographer.com/galerie/icons/>)

4. Samuel Fosso, 70's Lifestyle (SM 16) - 1975-1978 – Stampa alla gelatina ai sali d'argento. Fonte dell’immagine <https://samuefosso.com/works/70s-lifestyle-series/>

1.3 ICONA, GIGANTE, RIMAPPATORE, IDOLO, RADICALE POSTCOLONIALE: TUTTI PARLANO DI OKWUI ENWEZOR

5. Jane Alexander, Butcher Boys - 1985-86 - Gesso rinforzato, ossa di animali, corna, pittura ad olio, panca di legno. Fonte dell’immagine <https://imbaliartbooks.org.za/jane-alexander/>

6. Yinka Shonibare, 100 Years, 2000 - Emulsione, acrilico su tessuto di cotone stampato a cera olandese, parete dipinta, dimensioni 250 × 850 × 4.5 cm. Fonte dell’immagine <https://yinkashonibare.com/artwork/100-years-2000/>

7. Carrie Mae Weems, From Here I Saw What Happened and I Cried, 1995-1996 – Stampa cromogenica e vetro sabbato. Fonte dell’immagine <https://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>

2.1 AFRICUS JOHANNESBURG BIENNALE 1995. BUTISI TART?

8. Copertina del catalogo di “Africus”, la prima Biennale di Johannesburg – 1995. Fonte dell’immagine <https://www.abebooks.it/Africus-Johannesburg-Biennale-February-April-1995/30177865362/bd>

2.2 UN ANTROPOLOGO IN MISSIONE PER UNA HOME MADE BIENNALE

9. Ritratto a figura intera di Sarah Baartman, 1810, © The Trustees of the British Museum. Fonte dell’immagine https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1917-1208-3712

10. The Wild Dancing Bushman, 1917, Dreamland Circus Slideshow (Coney Island). Fonte dell’immagine <https://digital.library.illinoisstate.edu/digital/collection/CircusSelects/id/3>

11. Immagine tratta dal catalogo della mostra "MISCAST: Negotiating the Presence of the Bushmen", 1997 - South African National Gallery, pp. 16-17. Fonte dell'immagine PIPPA SKOTNES, "Miscast: negotiating the presence of the Bushmen", Cape Town, South Africa, University of Cape Town Press. <https://archive.org/details/miscastnegotiati0000unse>

2.4 ARRIVEDERCI VENEZIA!

12. Hans Haacke, *The Vindication of Dulcie September*, 1997 - Installazione site specific. Fonte dell'immagine https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/trade_routes_book_issuu

13. Andries Botha, *Home*, 1997 - Installazione site specific. Fonte dell'immagine <https://arthrob.co.za/00apr/artbio.html>

14. Ernesto Pujol, *Saturn's Table*, 1997 - Installazione site specific. Fonte dell'immagine CAROL BECKER, Interview with Okwui Enwezor, in "Art Journal" 57, n. 2, p. 97.

15. Eugenio Dittborn, *Airmail Painting No 66*, 1990 - Fotoserigrafia su tessuto in due parti. Fonte dell'immagine <https://harvardartmuseums.org/collections/object/342699>

16. Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996 – 1997 – Installazione site specific, Tessuti olandesi in cotone stampato a cera, riproduzioni di mobili, parafuoco, tappeti e arredi di scena. Fonte dell'immagine <https://yinkashonibare.com/artwork/the-victorian-philanthropists-parlour-1996--1997/>

17. Frédéric Bruly Bouabré, *Knowledge of the World*, 1995 - Penna a sfera e matita colorata su cartoncino, dimensioni 11 x 16cm. Fonte dell'immagine <https://www.caacart.com/artiste/bruly-bouabr-fr-d-ric/>

18. Huang Yong Ping, *The doomsday*, 1997 - tecnica mista, olio su carta e stampe alla gelatina d'argento, dimensioni: 64,8 x 50,8 cm. Fonte dell'immagine https://www.artnet.com/artists/huang-yong-ping/the-doomsday-da-xian-BqN_LJVshLXme9CYT02KvQ2

19. Andreas Gursky, *Hong Kong Island*, 1994 - stampa cromogenica a colori, dimensioni 94.2 x 119.5cm. Fonte dell'immagine <https://www.andreasgursky.com/en/works/1994/hong-kong-island>

20. Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio, *Pageant*, 1997 – Installazione video site specific. Fonte dell'immagine <https://dsrny.com/project/pageant>

21. Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Fonte dell'immagine <https://alfredojaar.net/projects/1996/the-rwanda-project/the-eyes-of-gutete-emerita/>

22. Jocelyn Taylor, *Alien at Rest*, 1996 – Installazione video. Fonte dell'immagine http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/silva/silva4-28-17.asp

23. Fatima Tuggar, *Turntable*, 1996 - Lettore di dischi, dischi di rafia con etichette, musica di Barmani Choge.

Fonte dell'immagine

http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/silva/silva4-28-18.asp

24. Tracey Rose, *Span II*, 1997 – Video Installazione performativa alla South African National Gallery.

Fonte dell'immagine <https://hair-matters.org/Tracey-Rose-Span-II>

25. Moshekwa Langa, *Temporal Distance (with a criminal intent). You will find us in the best places...*, 1997 - Installazione a terra.

Fonte dell'immagine <https://arthur.io/art/moshekwa-langa/temporal-distance-with-a-criminal-intent-you-will-find-us-in-the-best->

3. DECENTRAMENTO

26. Documenta 11 Platform 5: Catalogo dell'Esposizione.

Fonte dell'immagine <https://www.flickr.com/photos/artexh/13910883158>

27. Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002 - Installazione site specific a Kassel.

Fonte dell'immagine <https://www.documenta-platform6.de/bildergalerie-platform-5/>

4. IL GRANDE SLAM: SZEEMANN + ENWEZOR

28. Chantal Akerman, *NOW*, 2015 – Videoinstallazione in HD a canale multiplo.

Fonte dell'immagine <https://chantalakerman.foundation/works/now/>

29. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920 – Olio e acquerello su carta.

Fonte dell'immagine

https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Klee_-_Angelus_Novus_-_1920.jpg

4.2 TRE FILTRI E UNA PLURALITÀ DI FUTURI

30. Glenn Ligon, *A Small Band*, 2015 – neon e vernice. Oscar Murillo, *Signaling devices in now bastard territory*, 2015 - venti tele dipinte ad olio ancorate a bandiera, colori a olio solidi, filo e terra su tela.

Fonte dell'immagine <https://artsandculture.google.com/asset/a-small-band-glenn-ligon/7gEbl7qf7pbG7w?hl=it>

31. Fabio Mauri, *Il Muro Occidentale o del Pianto*, 1993 – valige, casse, borse e involucri in cuoio, tela e legno e *Macchina per fissare acquerelli*, 2007 - ferro, legno, gomma.

Fonte dell'immagine <https://artsandculture.google.com/asset/central-pavilion-room-1/4QFnv-j3BPHM3Q?hl=it>

32. Christian Boltanski, *Animitas*, 2014 - video HD, colore, suono (24 ore), filmato a Talabre, San Pedro de Atacama, Cile.

Immagine tratta dal video <https://www.youtube.com/watch?v=hZuIEHHptCs&t=3s>

33. Thomas Hirschhorn, *Roof Off*, 2014 – Installazione site specific.

Fonte dell'immagine <https://artsandculture.google.com/story/VgVhGbvqXLnqIA?hl=it>

34. Adrian Piper, *Everything # 21*, 2010-2013 - lavagna a muro, cornice in legno laccato.
Fonte dell'immagine <https://artsandculture.google.com/asset/everything-21-adrian-piper/kgHxznaFRaGW6A?hl=it>

35. Bruce Nauman, *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain*, 1983 – neon; Adel Abdessemed, *Nymphéas*, 2015 - insieme di coltelli.
Fonte dell'immagine <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-okwui-enwezor-venice-biennale-all-the-worlds-futures>

36. Gonçalo Mabunda, *The Throne of Non Slavery*, 2014 - armi de commissione saldate.
Fonte dell'immagine <https://artsandculture.google.com/asset/the-throne-of-non-slavery/SAGjmFOI7d4OTg>

4.3 BRING THE NOISE

37. Allora & Calzadilla, *In The Midst of Things*, 2015 – Performance.
Immagine tratta dal video https://youtu.be/OjExGVk-DoQ?si=I-h_FIKASm6pOJAu

38. Carsten Höller & Måns Månsson, *Fara Fara*, 2014 - installazione video a due canali, film 35mm digitalizzato.
Immagine tratta dal video <https://youtu.be/Tti6uZogDSE?si=Ryuub19DgW3sVi5c>

NOTA BIBLIOGRAFICA

2023

ELISE ARCHIAS, *In Defense of Interiority: Melvin Edwards's Early Work*, in "Arts" 12, n. 6, pp. 2-16. [<https://www.mdpi.com/2076-0752/12/6/247>], consultato il 10/12/2023.

2021

NADJA SAYEJ, *Grief and grievance: how artists respond to racial violence in America*, in "The Guardian", sezione *Art and design*.

[<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/feb/04/new-museum-grief-and-grievance-exhibition>], consultato il 9/7/2023.

NATASHA BECKER, *In The Wake of Okwui Enwezor*, in "Nka Journal of Contemporary African Art", 48, pp. 14–22.

ELVAN ZABUNYAN, *Decolonizing contemporary art exhibitions*, in *Decolonizing colonial heritage*, London, Routledge, pp. 152–172.

2020

TIM ADAMS, *The big picture: remembering Okwui Enwezor, a giant of the art world*, in "The Guardian", sezione *Culture*. [<https://www.theguardian.com/culture/2020/nov/15/the-big-picture-remembering-okwui-enwezor-a-giant-of-the-art-world>], consultato il 24/6/2023.

MARIA CRISTINA ERCOLESSI, *L'ESPERIENZA della Truth and Reconciliation Commission (TRC) in Sudafrica*, in *Testimonianze e testimoni nella storia del tempo presente*, Firenze, Editpress, pp. 165–180.

FLAVIA FOSSA MARGUTTI, *Le muse inquiete: la Biennale di Venezia di fronte alla storia*, Venezia, La Biennale di Venezia, Archivio storico della Biennale di Venezia.

ANTHONY GARDNER – CHARLES GREEN, *Okwui Enwezor's Johannesburg Biennale: Curating in Times of Crisis*, in "documenta Studies #8", pp. 1–18.

2019

ARIELLA AÏSHA AZOULAY, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books.

TEJU COLE, *When the camera was a weapon of imperialism. (And when it still is.)*, in "The New York Times Magazine".

MASSIMILIANO GIONI – GARY CARRION-MURAYARI, *Landings: Okwui Enwezor in conversation with Massimiliano Gioni*, in *Nari Ward: We the People*, Phaidon Press, pp. 74–81.

MAURI, FABIO, *Note tecniche comunque disorganiche sull'azione "Che cosa è il fascismo"*, in *Scritti in mostra: l'avanguardia come zona: 1958-2008 (La cultura)* a cura di Francesca Alfano Miglietti Milano, Il saggiatore, pp. 21–24.

JÖRG HEISER, *How Curator Okwui Enwezor (1963-2019) Changed the Course of Art*, in "Frieze", 203. [<https://www.frieze.com/article/how-curator-okwui-enwezor-1963-2019-changed-course-art>], consultato il 24/6/2023.

2018

DAVID HARVEY, *Marx, capital and the madness of economic reason*, New York, NY, Oxford University Press.

JASON FARAGO, *Curator Who Shaped a Global View of Contemporary Art Is Leaving His Post*, in "The New York Times", sezione Arts.

ADRIAN PIPER, *Escape to Berlin: a travel memoir = Flucht nach Berlin: eine Reiseerinnerung*, Berlin, Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin.

CARL SUDDLER, *The Color of Justice without Prejudice: Youth, Race, and Crime in the Case of the Harlem Six*, in "American Studies" 57, n. 1/2, pp. 57–78.

2017

KATHRYN M. FLOYD, *d is for documenta: Institutional Identity for a Periodic Exhibition*, in "oncurating" 33, pp. 9–19.

WALTER GRASSKAMP, *Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback—documenta as an "International Exhibition" (1955 – 1972)*, in "oncurating" 33, pp. 97–108.

MÖNTMANN, NINA, *Plunging into the World: On the Potential of Periodic Exhibitions to Reconfigure the Contemporary Moment*, in "oncurating" 33, pp. 122–131.

2016

OKWUI ENWEZOR – KATY SIEGEL – ULRICH WILMES – HAUS DER KUNST MÜNCHEN (a cura di), *Postwar: art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, Munich ; New York, Haus der Kunst: Prestel.

JULIAN GO, *Postcolonial thought and social theory*, New York, NY, Oxford University Press.

CHARLES GREEN – ANTHONY GARDNER, *Biennials, triennials, and Documenta: the exhibitions that created contemporary art*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA, John Wiley & Sons Ltd.

JOAN MARTER, *Melvin Edwards Liberation and Remembrance*, in "Sculpture", pp. 44–49.

STASJA PATOELJA, KOOT, *Contradictions of capitalism in the South African Kalahari: Indigenous Bushmen, their brand and baasskap in tourism*, in "Journal of Sustainable Tourism" 24, n. 8–9, pp. 1211–1226.

2015

LOUIS ALTHUSSER, *Announcement and Seminar Plan for the Seminar Lire le Capital (1954-1965)*, in *La Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, pp. 280–306.

OKWUI ENWEZOR, *The State of Things*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, pp. 16–21.

OKWUI ENWEZOR, *Exploding Gardens*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, pp. 90–95.

OKWUI ENWEZOR, *The Akhand Path: To Read Without Stopping*, in *la Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures*, Venice, Italy, Marsilio Editori, pp. 210–213.

CHRISTIAN HØGSBJERG, *Remembering the Fifth Pan-African Congress*, in "African Studies Bulletin" 77, pp. 119–139.

WALDEMAR JANUSZCZAK, *I'm an art critic get me out of here! This Venice Biennale is a grim feast of international politics, self-obsession and complaint*, in "The Sunday Times", pp. 27–28.

RAVEN FALQUEZ MUNSELL, *Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale*, in "Art Journal" 74, n. 2, pp. 44–61.

SOFIA SILVA, *Lezioni di anatomia sociale a Venezia. Arrendersi, Goderne.*, in "Il Foglio".

2014

OLIVER MARCHART, *The Globalization of Art and the 'Biennials of Resistance': A History of the Biennials from the Periphery*, in "World Art" 4, n. 2, pp. 263–276.

ZEKE TURNER, *How Okwui Enwezor Changed the Art World*, in "Wall Street Journal", sezione *Life and Style*. [<http://online.wsj.com/articles/how-okwui-enwezor-changed-the-art-world-1410187570>], consultato il 24/6/2023.

2013

LUCA BEATRICE, *La Biennale diventa «afroglobale»*, in "ilGiornale.it", sezione *Cultura e Spettacoli*.

FRANCESCO BONAMI, *Enwezor un africano a Venezia*, in "La Stampa".

PRITA MEIER, *At Home in the World Portrait Photography and Swahili Mercantile Aesthetics*, in *A companion to modern African art*, a cura di GITTI SALAMI, MONICA BLACKMUN VISONÀ (*Blackwell companions to art history*), Chichester, West Sussex; Malden, MA, Wiley Blackwell, pp. 96–112.

FIONA SIEGENTHALER, *Visualizing the Mental City: The Exploration of Cultural and Subjective Topographies by Contemporary Performance Artists in Johannesburg*, in "Research in African Literatures" 44, n. 2, pp. 163–176.

2012

SYLWIA DOMINIKA CHROSTOWSKA, *Angelus Novus, Angst of History*, in "Diacritics" 40, n. 1, pp. 42–68.

OKWUI ENWEZOR (a cura di), *Intense proximity: an anthology of the near and the far*, Paris, Centre national des arts plastiques Tour Atlantique: Artlys.

OKWUI ENWEZOR, *Reflections*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, pp. 11–17. [https://issuu.com/stevensonctandjhb/docs/trade_routes_book_issuu?e=9663888/5488475], consultato il 10/05/2023

ANGELA FERREIRA, *Reflections*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, pp. 53–55.

COLIN RICHARDS, *Reflections [Curator, Graft]*, in *Trade routes revisited: a project marking the 15th anniversary of the second Johannesburg Biennale: 1997-2012*, a cura di JOOST BOSLAND, SOPHIE PERRYER, Cape Town and Johannesburg, Stevenson, pp. 48–50.

LAURA ROULET, *Ana Mendieta as Cultural Connector with Cuba*, in "American Art" 26, n. 2, pp. 21–27.

WILLY THAYER, *Eugenio Dittborn: No Man's Land Paintings*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", 29, pp. 81–94.

2011

MATTEO BERTELÉ, *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914)*, Tesi di Dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, Ciclo XXIII, anno di discussione 2011 (Tutor: prof.ssa Silvia Burini).

JOHN P. BOWLES, *4. Catalysis: Feminist Art and Experience*, in *Race, Gender, and Embodiment*, New York, USA, Duke University Press, pp. 162–204.

KELLIE JONES, *Interview with David Hammons*, in *Eyeminded: living and writing contemporary art*, Durham, NC, Duke University Press, pp. 247–262.

MARIA VITTORIA MARTINI, *La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di Dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, Ciclo XXII, anno di discussione 2011 (Tutor: prof. Carlos Basualdo).

SIMON REYNOLDS, *Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop*, Berkeley, California, Soft Skull Press.

2010

TENLEY BICK, *Horror Histories: Apartheid and the Abject Body in the Work of Jane Alexander*, in "African Arts" 43, n. 4, pp. 30–41.

RANJIT HOSKOTE, *Biennials of resistance: Reflections on the seventh Gwangju Biennial*, in *The biennial reader*, a cura di ELENA FILIPOVIC, MARIEKE VAN HAL, SOLVEIG ØVSTEBØ, Ostfildern, Hatje Cantz, pp. 306–321.

SYLVESTER OKWUNODU OGBECHIE, *The curator as culture broker: a critique of the curatorial regime of Okwui Enwezor in the discourse of contemporary African art*, in "Africa South Art Initiative: Artists' Forum". [https://asai.co.za/wp-content/uploads/2021/08/ASAI_Word-View_Sylvester-Okwunodu-Ogbechie_The-Curator-as-Culture-Broker_2010.pdf], consultato il 12/06/2023.

2009

CLIFTON C. CRAIS – PAMELA SCULLY, *Sara Baartman and the Hottentot Venus: a ghost story and a biography*, Princeton, Princeton Univ. Press.

ÉDOUARD GLISSANT, *Philosophie de la relation: poésie en étendue*, Paris, Gallimard.

MICHÈLE LAMONT, *The Dignity of Working Men: Morality and the Boundaries of Race, Class, and Immigration*, Harvard University Press.

2008

REX BUTLER, *Curating the World*, in "Australian and New Zealand Journal of Art" 9, n. 1/2, pp. 14–21.

TOYIN FALOLA – MATTHEW M., HEATON, *A History of Nigeria*, Cambridge, Cambridge University Press.

CARSTEN HÖLLER – CARL ROITMEISTER, *Carsten Höller - Carrousel*, Bregenz, Kunsthaus Bregenz.

2007

JANE DUNCAN, *Nation Building and Globalisation in the Visual Arts: A Case Study of Art Projects of the Greater Johannesburg Metropolitan Council (GJMC)*, Johannesburg, South Africa, University of the Witwatersrand.

PAUL O'NEILL– ANDREASEN SØREN (a cura di), *Curating subjects*, London, Open Editions.

2006

TOM BEHAN, *Allende, Berlinguer, Pinochet... and Dario Fo*, in *Speaking Out and Silencing: Culture, Society and Politics in Italy in the 1970s*, London, Routledge, pp. 163–174.

OKWUI ENWEZOR, *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society: 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*, Fundación Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla.

ARMESTO FELIPE FERNÁNDEZ, *Esploratori: dai popoli cacciatori alla civiltà globale*, tr. it. Milano, Bruno Mondadori, 2008

ÉDOUARD GLISSANT, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard.

LEE-AT MEYEROV, *The use of hair as a manifestation of cultural and gender identity in the works of Tracey Rose*, Johannesburg, University of the Witwatersrand.

2005

YONG PING HUANG – PHILIPPE VERGNE, *House of oracles: a Huang Yong Ping retrospective*, Minneapolis, Minn.: New York, Walker Art Center.

2004

NANCY L. CLARK – WILLIAM H. WORGER, *South Africa: The rise and fall of apartheid*, Routledge, 2016.

OKWUI ENWEZOR, *The Enigma of the Rainbow Nation: Contemporary South African Art at the Crossroads of History*, in *Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*, a cura di SOPHIE PERRYER (*Personal Affects: Power and Poetics in Contemporary South African Art*), New York, Museum for African Art in association with Spier, Cape Town, pp. 23–43.

SADIAH QURESHI, *Displaying Sara Baartman, the 'Hottentot Venus'*, in "History of science" 42, n. 2, pp. 233–257.

GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, tr. it. Roma, Meltemi.

2003

ANDREW CRAMPTON, *The art of nation-building: (re)presenting political transition at the South African National Gallery*, in "Cultural Geographies" 10, n. 2, pp. 218–242.

OKWUI ENWEZOR, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in "Research in African Literatures" 34, n. 4, pp. 57–82.

2002

CAROL BECKER – OKWUI ENWEZOR, *A Conversation with Okwui Enwezor*, in "Art Journal" 61, n. 2, pp. 8–27.

OKWUI ENWEZOR, *The black Box*, in *Documenta 11, Platform 5: Exhibition: Catalogue*, a cura di DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM VERANSTALTUNGS-GMBH, DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM VERANSTALTUNGS-GMBH, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, pp. 42–55.

JOHANNES TSHEOLA, *South Africa in GEAR: 'A better life for all' or a zero-sum game of globalization?* in "GeoJournal" 57, n. 1, pp. 15–28.

MICHAEL HARDT – ANTONIO NEGRI, *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*, tr. it. Milano, Rizzoli, 2013.

2001

OKWUI ENWEZOR, *The short century: independence and liberation movements in Africa, 1945-1994. An Introduction*, in *The short century: independence and liberation movements in Africa, 1945-1994*, a cura di CHINUA ACHEBE, OKWUI ENWEZOR, MUSEUM VILLA STUCK, Munich ; New York, Prestel, pp. 10–17.

TERENCE RANGER, *Colonialism, Consciousness and the Camera*, in "Past & Present", 171, pp. 203–215.

PETER UVIN, *Reading the Rwandan Genocide*, in "International Studies Review" 3, n. 3, pp. 75–99.

2000

LINDSAY BREMNER, *Reinventing the Johannesburg inner city*, in "Cities" 17, pp. 185–193.

JOHN ALAN FARMER, *Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles*, in "Art Journal" 59, n. 3, pp. 34–43.

1999

RORY BESTER, *Kay Hassan: Borders and Borderlands*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 10, n. 1, pp. 18–23.

RORY BESTER – BARBARA BUNTMAN, *Bushman(ia) and Photographic Intervention*, in "African Arts" 32, n. 4, pp. 50–94.

EDDIE CHAMBERS, a cura di GILANE TAWADROS – VICTORIA CLARKE, *Run Through the Jungle: Selected Writings*, London, Institute of International Visual Arts (inIVA).

OKWUI ENWEZOR, *Tricking the Mind: The Work of Yinka Shonibare*, in *Yinka Shonibare: dressing down*, Birmingham, Ikon Gallery, pp. 8–18.

HELEN M. HINTJENS, *Explaining the 1994 genocide in Rwanda*, in "The Journal of Modern African Studies" 37, n. 2, pp. 241–286.

NAOMI KLEIN, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, tr. it. Milano, Dalai Editore, 2007

SIMON LEUNG – JANET A. KAPLAN, *Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay*, in "Art Journal", 58, n. 3, pp. 86–99.

CHARLES L. NIER III, *Perpetuation of Segregation: Toward a New Historical and Legal Interpretation of Redlining under the Fair Housing Act*, 32 *J. Marshall L. Rev.* 617 (1999), in "UIC Law Review" 32, n. 3, pp. 617–665.

1998

CAROL BECKER, *Interview with Okwui Enwezor*, in "Art Journal" 57, n. 2, pp. 101–107.

CAROL BECKER – OKWUI ENWEZOR, *The Second Johannesburg Biennale*, in "Art Journal" 57, n. 2, pp. 86–107.

HANS BELTING, *Contradiction and Criticism*, in *The Archive of Development*, a cura di ANNETTE W. BALKEMA, HENK SLAGER (*Lier & Boog*), vol. 13, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 16–25.

JEN BUDNEY, *Who's it for?* in "Third Text" 12, n. 42, pp. 88–94.

MATTHEW DEBORD, *Routes of Passage: The 2nd Johannesburg biennale*, in "Nka Journal of Contemporary African Art" 8, pp. 40–45.

CHRISTIAN HAYE, *Spin City*, in "Frieze" 38, pp. 48–51.

HOU HANRU, *Working in Johannesburg for «Hong Kong, etc. »*, in *Atlantica - Desde Sudafrica. Para Okwui Enwezor*, Gran Canaria, Spain, Tabapress, pp. 146–150.

SHANNEN HILL – ELIZABETH RANKIN, *Review of Important and Exportant*, in "African Arts" 31, n. 3, pp. 76–78.

KELLIE JONES, *Life's Little Necessities. Installations by women in the nineties.*, in *Atlantica - Desde Sudafrica. Para Okwui Enwezor*, a cura di OCTAVIO ZAYA, Gran Canaria, Spain, Tabapress, pp. 165–171.

GERARDO MOSQUERA, *Important and Exportant*, in "Atlántica Revista de Arte y Pensamiento", 19, pp. 151–164.

KARIN PRELLER, *The 1995 and 1997 Johannesburg Biennales as a 'reflection' of contemporary South African art*, in "de arte" 33, n. 57, pp. 28–47.

ROBERTA SMITH, *Nigerian to Direct Next Documenta*, in "New York Times (1923-)", p. 1.

1997

JAMES CLIFFORD, *Routes: travel and translation in the late twentieth century*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

OKWUI ENWEZOR, *A Question of Place : Revisions, Reassessments, Diaspora*, in *Transforming the crown : African, Asian & Caribbean artists in Britain, 1966-1996*, a cura di MORA J. BEAUCHAMP-BYRD, FRANKLIN SIRMANS, New York, Franklin H. Williams Caribbean Cultural Center/African Diaspora Institute New York.

OKWUI ENWEZOR, *the joke is on you: The Work of Yinka Shonibare*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 6, n. 1, pp. 10–11.

OKWUI ENWEZOR, *Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World.*, in *Trade routes: history + geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 7–12.

OKWUI ENWEZOR, *Reframing the black subject ideology and fantasy in contemporary South African representation*, in "Third Text" 11, n. 40, pp. 21–40.

HOU HANRU, *Hong Kong Etc.*, in *Trade routes: history + geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 316–319.

KELLIE JONES, *Life's Little Necessities. Installations by Women in the 1990s*, in *Trade routes: history + geography: 2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg

Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 286-315.

GERARDO MOSQUERA, *Important and Exportant*, in *Trade routes: history + geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 268–271.

COLIN RICHARDS, *Graft*, in *Trade routes: history + geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 234–237.

SASKIA SASSEN, *Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims*, in *Trade routes: history +geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 56–62.

PAUL SZTULMAN – CATHERINE DAVID, a cura di DOCUMENTA UND MUSEUM FRIDERICIANUM GMBH, *Documenta X: short guide/Kurzführer*, Berlin, Hatje Cantz Verlag.

YU, YEON KIM, *Transversion*, in *Trade routes: history +geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 347–349.

OCTAVIO ZAYA, *Alternating Currents: Around Precarious Discursive Constructions*, in *Trade routes: history +geography:2nd Johannesburg Biennale 1997*, a cura di COLIN RICHARDS, Johannesburg, South Africa: Den Haag, Netherlands, Johannesburg, Greater Johannesburg Metropolitan Council; Prince Claus Fund for Culture and Development; Thorold's Africana Books, pp. 63–67.

Developing a strategic perspective on South African foreign policy, in "South African Journal of International Affairs" 5, n. 1, pp. 170–184.

1996

ANN BERNSTEIN, *Cities and the global economy: new challenges for South Africa*, vol. 3, Johannesburg, South Africa, Centre for Development and Enterprise.

HOMI K. BHABHA – STUART HALL – BELL HOOKS, *Dialogue*, in *The fact of blackness: Frantz Fanon and visual representation*, a cura di ALAN READ, London, Seattle, Institute of Contemporary Arts; Bay Press, pp. 38–47.

DEPARTMENT OF ARTS, CULTURE, SCIENCE AND TECHNOLOGY, *All our Legacies, our Common Future. White Paper on Arts, Culture and Heritage*, Pretoria, Department of Arts, Culture, Science and Technology. [<https://www.gov.za/documents/arts-and-culture-white-paper>], consultato il 01/06/2023.

OKWUI ENWEZOR, *Retrospecting Africa '95. Occupied Territories: Power. Access and African Art.*, in "Glendora Review: African Quarterly on the Arts" 1, n. 3, pp. 29–34.

OKWUI ENWEZOR – OLIU OGUIBE– OCTAVIO ZAYA – SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM (a cura di), *In/sight: African photographers, 1940 to the present*, New York, Guggenheim Museum : Distributed by Abrams.

SANDRA GIANNATTASIO, *La Biennale di Bonito Oliva annuncia a Venezia le tendenze di fine secolo*, in "Avanti!", sezione *A Cultura*, p. 18.

HERMANN GILIOME, *Being Afrikaans in the new (multilingual) South Africa.*, in "New Contree" 40, pp. 59–74.

DAVID KOLOANE, *A Perspective*, in "African Arts" 29, n. 1, pp. 50–56.

NANCY VAN LEYDEN, *Africa95. A Critical Assessment of the Exhibition at the Royal Academy (Africa95. Évaluation critique de l'exposition de la Royal Academy)*, in "Cahiers d'Études Africaines", 36, n. 141/142, pp. 237–241.

NELSON MANDELA, *Address by President Nelson Mandela at the unveiling of the mural celebrating the adoption of the new constitution Cape Town, 8 May 1996 | South African History Online* [<https://www.sahistory.org.za/archive/address-president-nelson-mandela-unveiling-mural-celebrating-adoption-new-constitution-cape>], consultato il 14/8/2023.

JASMIN RAMIREZ, *Jocelyn Taylor at Deicht Projects*, in "Art in America" 4, pp. 112–115.

CHRISTIAN M, ROGERSON, *Image enhancement and local economic development in Johannesburg*, in "Urban Forum" 7, n. 2, pp. 139–158.

PIPPA SKOTNES, *Miscast: negotiating the presence of the Bushmen*, Cape Town, South Africa, University of Cape Town Press.

SOUTH AFRICA. DEPARTMENT OF FINANCE, *Growth, Employment and Redistribution: A Macroeconomic Strategy*, vol. 1, Department of Finance, Republic of South Africa.

CAROL SQUIERS, *Seeing Africa Through African Eyes*, in "New York Times (1923-)", p. 1.

1995

NATASHA BECKER, *Africus Johannesburg Biennale 1995. Butisi Tart?* in *Globalization and Contemporary Art*, a cura di HARRIS JONATHAN, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2011.

HANS BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte? eine Revision nach zehn Jahren*, München, C.H. Beck.

CANDICE BREITZ, *The first Johannesburg Biennale: Work in progress*, in "Third Text" 9, n. 31, pp. 89–94.

OKWUI ENWEZOR, *The Inverted Sign: Rereading Frédéric Bruly Bouabré*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 2, n. 1, pp. 44–49.

ANDRÉ MAGNIN, *Seydou Keita*, in "African Arts" 28, n. 4, pp. 91–95.

TUMELO MOSAKA – OCTAVIO ZAYA, *Black Looks, White Myths Race, Gender and Representation*, in "Nka: Journal of Contemporary African Art" 3, n. 1, pp. 10–13.

ANDRIES W. OLIPHANT, *Report of the Arts and Culture Task Group presented to the Minister of Arts, Culture, Science and Technology*, Pretoria, Arts and Culture Task Group.

RUTH ROSENGARTEN, *Inside Out*, in "Frieze", 23, 8 giugno 1995, pp. 43–49.

BERND SCHERER, *Johannesburg biennale: Interview with Lorna Ferguson*, in "Third Text" 9 , n. 31, pp. 83–88.

CHRISTOPHER TILL – LORNA FERGUSON, *Africus: Johannesburg Biennale, 28 February-30 April 1995*, Braamfontein, And Johannesburg, [South Africa] : Johannesburg, Greater Johannesburg Transitional Metropolitan Council ; Thorold's Africana Books.

1994

HOMI K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, tr. it. Roma, Meltemi Editore, 2001

OKWUI ENWEZOR, *Redrawing the boundaries: towards a new African art discourse*, in "Nka Journal of Contemporary African Art", 1, pp. 3–7.

GERARDO MOSQUERA, *Some problems in transcultural curating*, in *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, a cura di JEAN FISHER, London, Kala Press, pp. 133–139.

White Paper on Reconstruction and Development, Cape Town, South Africa, Parliament of the Republic of South Africa.

[https://www.gov.za/sites/default/files/gcis_document/201409/160850.pdf]

1993

DAVID BATE, *Photography and the colonial vision*, in "Third Text" 7, 22, pp. 81–91.

DARREL MOORE, *Black Popular Culture*, in "Border/Lines", 29/30, pp. 88–92.

EDWARD W. SAID, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, tr.it. Roma, Gamberetti, 1998.

NIGEL WORDEN, *The making of modern South Africa: conquest, apartheid, democracy*, Chichester, West Sussex ; Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2012^{5th ed.}

1992

PAUL GILROY, *The end of antiracism*, in «Race», culture, and difference, a cura di JAMES DONALD, ALI RATTANSI, London ; Newbury Park, Sage Publications in association with the Open University, pp. 49–61.

BELL HOOKS, *Black Looks: Race and Representation*, Boston MA, South End Press.

CATHERINE A. LUTZ, JANE L. COLLINS, *Reading National Geographic*, University of Chicago Press,

1991

FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Durham, NC, Duke Univ. Press.

ALBIE SACHS, *Black is beautiful, brown is beautiful, white is beautiful: towards a rainbow culture in a united South Africa. D.C.S. Oosthuizen Memorial Lecture*, Southern Cape (SA), Department of Philosophy, Rhodes University.

KHACHIG TÖLÖLYAN, *The nation-state and its others: In lieu of a preface*, in "Diaspora: A Journal of Transnational Studies" 1, pp. 3–7.

SUSAN MULLIN VOGEL, *Africa explores: 20th century African art*, New York : Munich : New York City, Center for African Art ; Prestel-Verlag ; Distributed in the U.S. of America and Canada by Neues Pub. Co.

1990

BRENSON MICHEAL, *Contemporary Works From Africa*, in "New York Times (1923-)", p. 1.

1989

NEIL PARSONS, *Frantz or Klikko, The Wild Dancing Bushman: A Case Study in Khoisan Stereotyping*, in "Botswana Notes and Records" 20, pp. 71–76.

1988

FREDERIC JAMESON, *Cognitive Mapping*, in *Marxism and the interpretation of culture*, a cura di CARY NELSON, LAWRENCE GROSSBERG, Urbana, University of Illinois Press, pp. 343–354.

VALENTIN-YVES MUDIMBE, *L'invenzione dell'Africa*, tr.it Roma, Meltemi Editore, 2007

1987

DAVID GOLDBLATT – NADINE GORDIMER, *David Goldblatt: Home Land*, in "Aperture", 108, pp. 42–69.

ERIC JOHN HOBBSAWM, *L'età degli imperi 1875-1914*, tr. It. Roma-Bari, Laterza, 1987.

1986

BECK ULRICH *La società del rischio: verso una seconda modernità*, tr. it. Roma, Carocci editore, 2013.

1984

ROLAND BARTHES *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, vol. 4, tr. it. Torino, Einaudi, 1988, pp. 51–56.

RONALD BEINER, *Walter Benjamin's Philosophy of History*, in "Political Theory" 12, 3, pp. 423–434.

1983

BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, tr. it. Roma, Manifestolibri, 2000.

HANS BELTING, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, tr. it. Torino, Einaudi, 1990.

1982

WALTER BENJAMIN, a cura di ROLF TIEDEMANN, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, tr. it. Torino, Einaudi, 2000.

1980

JULIA KRISTEVA, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, tr. it. Milano, Spirali Edizioni, 2006

JOHN PAUL RIQUELME, *The Eighteenth Brumaire of Karl Marx as Symbolic Action*, in "History and Theory" 19, 1, pp. 58–72.

1978

STUART HALL, *Race and Reaction*, in *Five Views of Multi-racial Britain: Talks on Race Relations Broadcast by BBC TV*, United Kingdom, Commission for Racial Equality.

REM KOOLHAAS, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New York, Oxford University Press.

GINO TELLINI, «*La Guinea*» di Pasolini, in "Nuovi Orizzonti" 59–60, pp. 7–38.

1975

ERIC JOHN HOBSBAWM, *IL trionfo della borghesia: 1848-1875*, tr.it. Roma-Bari, Laterza, 1998

FRANCESCO MASELLI, *Che cos'è la nuova Biennale*, in "Belfagor" 30, 3, pp. 359–362.

1974

CARLO RIPA DI MEANA – FIORELLA MINERVINO, *Architettando la Biennale / Carlo Ripa di Meana*, in "BolaffiArte" 42, pp. 80–81.

1972

GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI, *Anti-Oedipus*, London, Bloomsbury Academic, 2004.

1966

SAADIA TOUVAL, *Treaties, Borders, and the Partition of Africa*, in "The Journal of African History" 7 (1966), 2, pp. 279–293.

1965

LOUIS ALTHUSSER – ÉTIENNE BALIBAR – DAVID FERNBACH, *Reading capital: the complete edition*, tr. it. London ; New York, Verso, 2015.

1964

LEON MOUSSINAC, *Sergei Eisenstein*, New York, Crown Publishers.

1962

ERIC JOHN HOBSBAWM, *L'età della rivoluzione: 1789-1848*, tr.it. Milano, Rizzoli, 1999.

1955

ANGADIPURAM APPADORAI, *The Bandung Conference*, in "India Quarterly" 11, 3, pp. 207–235.

ENLAI ZHOU, *Main Speech by Premier Zhou Enlai, Head of the Delegation of the People's Republic of China, Distributed at the Plenary Session of the Asian–African Conference*, in "Washington DC: Wilson Center Digital Archive".

1952

FRANTZ FANON, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, tr.it. Pisa, ETS, 2015.

1950

WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, tr. it. Torino, Einaudi, 1997.

1949

SERGEJ MICHAJLOVIČ ĚJZENŠTEJN, *Film Form: Essays in Film Theory*, New York, Harcourt, Brace and Company New York.

1948

CASTELFRANCO, GIORGIO, *La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, in "Bollettino d'Arte" 4, n. 3, pp. 277–287.

1942

SERGEJ MICHAJLOVIČ ĚJZENŠTEJN, *The film sense*, New York, Harcourt, Brace and Company New York.

1928

WALTER BENJAMIN, a cura di SCHIAVONI, GIULIO, *Strada a senso unico*, tr. it. Torino, Einaudi, 2006.

1903

W.E.B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, New Heaven & London, Yale University Press, 2015.

1899

CONRAD, JOSEPH, *Cuore di Tenebra*, tr. it. Torino, Einaudi, 2016.

1893

ARTHUR RIMBAUD, *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance Typographique, M.-J. Poot Compagnie.

1852

KARL MARX, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, tr. it. Roma, Editori Riuniti, 1964.

1837

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Berlino, Duncker und Humblot, 1848.

NOTA SITOGRAFICA

ADRIAN PIPER, *Okwui Enwezor* – in Art Forum

[<https://www.artforum.com/print/201906/okwui-enwezor-79930>], consultato il 5/7/2023.

ADRIAN PIPER, *The Probable Trust Registry: The Rules of the Game #1, #2, #3. THE DESTINY AND INTERPRETATIONS OF THE WORK ARE PART OF THE WORK*. (31 maggio 2016) – in Adrian Piper [http://adrianpiper.com/art/docs/Piper2016TPTR_InterimReport-1.pdf], consultato il 24/12/2023.

African Arts [<https://direct.mit.edu/afar>], consultato il 15/7/2023.

Africus Another planet (5 maggio 1995) – in Mail&Guardian

[<https://mg.co.za/article/1995-05-05-africus-another-planet/>], consultato il 31/7/2023.

AMELIA AMES, *Can the Whitney Biennial Ever Live Up to Its Controversial, Politically-Charged 1993 Exhibition?* – in Art Space

[http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the-whitney-biennial-1993-the-role-of-institutions-in-a-turbulent-society], consultato il 18/10/2023.

ANDREW M. GOLDSTEIN, *Yinka Shonibare MBE on Art, Africa, and Why He's So Fond of the Queen* (20 dicembre 2014) – in Artspace

[http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/yinka-shonibare-interview/], consultato il 27/6/2023.

Atopolis: «A stitch in Time» - Interview with David Medalla and Adam Nankervis (20 marzo 2015) – in YouTube

[https://www.youtube.com/watch?v=e9IA_Vrkypc], consultato il 16/9/2023.

BEN LUKE, *Okwui Enwezor, this year's Venice director, on making sense of «a global landscape that again lies shattered and in disarray»* (30 aprile 2015) – in The Art Newspaper

[<https://www.theartnewspaper.com/2015/05/01/okwui-enwezor-this-years-venice-director-on-making-sense-of-a-global-landscape-that-again-lies-shattered-and-in-disarray/>], consultato il 27/11/2023.

BERYL SCHLOSSMAN, *Mirrors/Lacan with Joyce/* (27 luglio 2017) – in Breac, a Digital Journal on Irish Studies [<https://breac.nd.edu/articles/mirrors-lacan-with-joyce-theory-psychoanalysis-and-literature/>], consultato il 31/12/2023.

Bice Curiger, curator of Venice Biennale | Journal Interview (5 giugno 2011) – YouTube

[<https://www.youtube.com/watch?v=4tfHYYsXSW8>], consultato il 2/12/2023.

Biennale Arte 2015 - Conferenza stampa di presentazione (9 marzo 2015) – in YouTube

[https://www.youtube.com/watch?v=8eEI_nzmum8], consultato il 27/11/2023.

Biennale Arte 2015 - Bice Curiger (4 giugno 2015) – in YouTube

[<https://www.youtube.com/watch?v=S9AhOgwLdVM>], consultato il 2/12/2023.

Biennale Arte 2015 - Allora & Calzadilla (16 giugno 2015) – in YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=OjExGVk-DoQ>], consultato il 27/12/2023.

Biennale Arte 2015 - Christian Boltanski (6 agosto 2015) – in YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=hZuIEHHptCs>], consultato il 23/12/2023.

Biennale Arte 2015 - All the World's Futures (19 ottobre 2017) – in La Biennale [<https://www.labiennale.org/en/art/2015/biennale-arte-2015-all-worlds-futures>], consultato il 28/12/2023.

Biennale Arte 2015 | Biennale Arte 2015 - Premi (24 ottobre 2017) – in La Biennale [<https://www.labiennale.org/it/arte/2015/biennale-arte-2015-premi>], consultato il 25/12/2023.

BRENDA ATKISON, *Routes to global culture* (10 ottobre 1997) – in Mail&Guardian [<https://mg.co.za/article/1997-10-10-routes-to-global-culture/>], consultato il 19/8/2023.

BRENDA ATKISON, *Behind the biennale blues* (12 dicembre 1997) – in Mail&Guardian [<https://mg.co.za/article/1997-12-12-behind-the-biennale-blues/>], consultato il 27/8/2023.

CAROL BECKER– ANDRIES BOTHA, *You Cannot Go Home to Another Place: An Interview with Andries Botha* (1 dicembre 1998) – in Sculpture Magazine [<https://sculpturemagazine.art/you-cannot-go-home-to-another-place-an-interview-with-andries-botha/>], consultato il 11/9/2023.

CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Art | William Kentridge* (28 agosto 1998) in Kentridge Studio [<https://www.kentridge.studio/william-kentridges-ubu-projects/>], consultato il 25/9/2023.

Certification of the Amended Text of the Constitution of The Republic Of South Africa, 1996 (CCT37/96) [1996] ZACC 24; 1997 (1) BCLR 1; 1997 (2) SA 97 (4 December 1996) – in Southern African Legal Information Institute [<http://www.saflii.org/za/cases/ZACC/1996/24.html>], consultato il 24/7/2023.

CHIKA OKEKE-AGULU, *Interview with Okwui Enwezor, Director of the 56th Venice Biennale* (6 dicembre 2013) – in HuffPost [https://www.huffpost.com/entry/interview-with-okwui-enwe_b_4380378], consultato il 27/11/2023.

Contestazione alla Biennale di Venezia 1968 (5 giugno 2018) – in YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=z9-X391Q7Vc>], consultato il 11/12/2023.

DAN CAMERON, *The Endless Biennial* (1 dicembre 1997) – in Art Forum [<https://www.artforum.com/columns/the-endless-biennial-201667/>], consultato l'8/10/2023.

DAN HANCOX, *No Logo at 20: have we lost the battle against the total branding of our lives?*, in "The Observer", sezione *Books*, 11 agosto 2019 [<https://www.theguardian.com/books/2019/aug/11/no-logo-naomi-klein-20-years-on-interview>], consultato il 24/9/2023.

DIAWARA, MANTHIA, *Moving Company: The Second Johannesburg biennale* (marzo 1998) – in Art Forum

[<https://www.artforum.com/print/199803/moving-company-the-second-johannesburg-biennale-32652>], consultato il 19/8/2023.

documenta - Retrospective – in documenta

[<https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta>], consultato il 29/7/2023.

Edward Said on Culture and Imperialism @YorkUniversity (1993) (21 ottobre 2019) – in YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=TlmfOpSpqUc>], consultato il 14/3/2023.

El Anatsui: Triumphant Scale. Retrospective at Kunstmuseum Bern (7 giugno 2020) – in YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=jjZ3xK2UmXw>], consultato il 3/7/2023.

Ellen Pau – in Kiang Malingue Contemporary Art Gallery

[<https://kiangmalingue.com/artists/ellen-pau/>], consultato il 7/11/2023.

ELLEN Y. TANI, “*Come Out to Show Them*”: *Speech and Ambivalence in the Work of Steve Reich and Glenn Ligon* (23 dicembre 2019) – in Art Journal [<http://artjournal.collegeart.org/?p=13202>], consultato il 18/12/2023.

Exhibitions – in New Museum Digital Archive

[<https://archive.newmuseum.org/exhibitions/206>], consultato il 15/7/2023.

FABIO MAURI, *Ebrea (performance) (MOSTRE)* – in Fabio Mauri [<https://www.fabiomauri.com/mostre/elenco-mostre/mostra-ebrea-performance-1.html>], consultato il 23/12/2023.

Fabio Mauri: Il Muro Occidentale o del Pianto – in Rai Cultura

[<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2021/01/Fabio-Mauri-Il-Muro-Occidentale-o-del-Pianto-4031be35-bcee-4c0e-8aca-fb56589909e4.html>], consultato il 23/12/2023.

Frank Bowling's Americas – in Museum of Fine Arts, Boston

[<https://www.mfa.org/exhibition/frank-bowling-america>], consultato il 17/7/2023.

Gli anni del secondo dopoguerra (12 aprile 2017) – in La Biennale

[<https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra>], consultato l'8/12/2023.

HAZEL FRIEDMAN, *The curator as God* (10 ottobre 1997) – in Mail&Guardian

[<https://mg.co.za/article/1997-10-10-the-curator-as-god/>], consultato il 26/8/2023.

HELENA KONTOVA – HANS ULRICH OBRIST, *The Better Biennale* (23 ottobre 2017) – in Flash Art [<https://flash---art.it/article/the-better-biennale/>], consultato il 20/6/2023.

HOU HANRU, *Interview, 1997* (5 luglio 1997) – in Universes.art

[<https://universes.art/en/magazine/articles/1997/hou-hanru>], consultato il 24/9/2023.

Inaugural Curatorial Research Fellows in Honor of Okwui Enwezor Are Announced (15 giugno 2021) – in Contemporary And (C&)

[<https://contemporaryand.com/fr/magazines/inaugural-curatorial-research-fellows-in-honor-of-okwui-enwezor-are-announced/>], consultato il 7/7/2023.

Iniva (19 dicembre 2016) in iniva [<https://iniva.org/>], consultato il 10/7/2023.

In/sight: African Photographers, 1940 to the Present (24 maggio 1996) – in Guggenheim Museum [<https://www.guggenheim.org/exhibition/insight-african-photographers-1940-to-the-present>], consultato il 19/6/2023.

JASON FARAGO, *Okwui Enwezor, Curator Who Remapped Art World, Dies at 55*, in "The New York Times", sezione *Obituaries*, 18 marzo 2019 [<https://www.nytimes.com/2019/03/18/obituaries/okwui-enwezor-dead.html>], consultato il 24/6/2023.

JASON FARAGO, *El Anatsui's Monumental New Show Is an Act of Justice*, in "The New York Times", sezione *Arts*, 28 marzo 2019 [<https://www.nytimes.com/2019/03/28/arts/design/el-anatsui-art-review-munich.html>], consultato il 3/7/2023.

KATHRYN SMITH, *ArtThrob Inquiry: What has happened to Stephan Balkenhol's Global Couple?* (28 dicembre 1999) – in ArtThrob [<https://artthrob.co.za/99dec/news.html>], consultato il 24/9/2023.

Keith Piper - Exploded City (27 aprile 2017) – in Vimeo [<https://vimeo.com/215026399>], consultato l'8/11/2023.

Kurt Hollander - The Portable Lower East Side: New Africa – in Printed Matter Inc. [<https://www.printedmatter.org/catalog/58838/>], consultato il 17/6/2023.

La Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition: All the World's Futures – in Adjaye Associates [<https://www.adjaye.com/work/la-biennale-di-venezia-56th-international-art-exhibition-all-the-worlds-futures/>], consultato il 29/12/2023.

LAUREN O'NEILL-BUTLER, *Adrian Piper* (1 maggio 2008) – in Art Forum [<https://www.artforum.com/events/adrian-piper-6-199294/>], consultato il 24/12/2023.

List of unarmed African Americans killed by law enforcement officers in the United States, in Wikipedia [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=List_of_unarmed_African_Americans_killed_by_law_enforcement_officers_in_the_United_States&oldid=1190113081], consultato il 18/12/2023.

LORNA SIMPSON, *Call Waiting, 1997* – in Lorna Simpson Studio [<https://lsimpsonstudio.com/films/call-waiting-1997>], consultato il 8/11/2023.

MARIO ENRICO GIACOMELLI, *Il comico e il demagogo. La critica d'arte secondo Robert Storr* (8 maggio 2015) – in Art Tribune [<https://www.artribune.com/attualita/2015/05/il-comico-e-il-demagogo-la-critica-darte-secondo-robert-storr/>], consultato il 7/1/2024.

Massimiliano Gioni, il Palazzo Enciclopedico - intervista (31 maggio 2013) – YouTube [<https://www.youtube.com/watch?v=37kaaLS49O0>], consultato il 2/12/2023.

NADINE GORDIMER, *Obituary: Barney Simon* (3 luglio 1995) – in Independent [<https://www.independent.co.uk/news/people/obituary-barney-simon-1589772.html>], consultato il 18/9/2023.

NICOLA HUMPHRIES, *Great Lives - Sir David Adjaye on Okwui Enwezor - BBC Sounds* (15 settembre 2020) – in BBC [<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/m000mj2b>], consultato il 15/4/2023.

NICOLE BRENEZ, *Chantal Akerman: The Pajama Interview* – in Lola Journal [<http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>], consultato il 3/12/2023.

Nka Journal of Contemporary African Art – in NKA Journal of Contemporary African Art [<https://read.dukeupress.edu/nka>], consultato il 18/6/2023.

OKWUI ENWEZOR - *Interview, 1997* (30 luglio 1997) – in Universes.art [<https://universes.art/en/magazine/articles/1997/okwui-enwezor>], consultato il 30/6/2023.

OKWUI ENWEZOR – MICHELLE KUO, *Okwui Enwezor talks with Michelle Kuo about the upcoming 56th Venice Biennale* (1 maggio 2015) – in Art Forum [<https://www.artforum.com/columns/okwui-enwezor-talks-with-michelle-kuo-about-the-upcoming-56th-venice-biennale-223829/>], consultato il 9/12/2023.

OKWUI ENWEZOR, *Platform1 Democracy Unrealized* – in documenta [<https://www.documenta-platform6.de/>], consultato il 20/10/2023.

OKWUI ENWEZOR, *Platform2 Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* – in documenta [https://www.documenta-platform6.de/platform2_documenta11_broschuere/], consultato il 20/10/2023.

OKWUI ENWEZOR, *Platform4 Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* in documenta [https://www.documenta-platform6.de/platform4_documenta11_broschuere/], consultato il 21/10/2023.

PADDY HEPSTON, *The wild dancing bushman; his history and story of his discovery in the Kalahari Desert, South Africa by Capt. M. P. Hepston - Selections from the Circus and Allied Arts Collection* – in Milner Library, Illinois State University [<https://digital.library.illinoisstate.edu/digital/collection/CircusSelects/id/4>], consultato il 21/3/2023.

PAUL WEBSTER, *France keeps a hold on Black Venus*, in "The Guardian", sezione *World news*, (2 aprile 2000) [<https://www.theguardian.com/world/2000/apr/02/paulwebster.theobserver1>], consultato il 14/3/2023.

PETER ASPDEN, *Oscar Murillo: 'I want them to come into the show and skip a heartbeat'* in "Financial Times" (29 marzo 2019) [<https://www.ft.com/content/109dabce-501f-11e9-9c76-bf4a0ce37d49>], consultato il 18/12/2023.

Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–1965 (14 ottobre 2016) – in Haus der Kunst [<https://www.hausderkunst.de/en/exhibitions/postwar-art-between-the-pacific-and-the-atlantic-1945-1965>], consultato il 15/7/2023.

President Nelson Mandela: 1994 Presidential Inauguration – in South African Government [<https://www.gov.za/statement-president-african-national-congress-nelson-mandela-his-inauguration-president-democratic>], consultato il 22/7/2023.

Project Description – Personne et les autres – in Personne et les autres [<http://www.personne-et-les-autres.be/project-description/>], consultato il 9/12/2023.

RENATO BARILLI, *Biennale di Venezia 2015* (16 maggio 2015) – in Art Tribune [<https://www.arttribune.com/attualita/2015/05/biennale-di-venezia-2015-lopinione-di-renato-barilli/>], consultato il 7/1/2024.

RENÉE GREEN, *For Okwui Enwezor by Renée Green Looking Back on a Contemporary in the Global Mix* (1 luglio 2019) – in Texte zur Kunst. [<https://www.textezurkunst.de/en/articles/okwui-enwezor-renee-green/>], consultato il 17/6/2023.

RISE AND FALL OF APARTHEID – in PAC Milano [<https://www.pacmilano.it/exhibitions/rise-and-fall-of-apartheid-3/>], consultato il 15/7/2023.

RÓISÍN TAPPONI – HOOR AL QASIMI, *Hoor al Qasimi on Decentralizing this Year's Sharjah Biennial* (3 marzo 2023) – in Frieze [<https://www.frieze.com/article/hoor-al-qasimi-decentralizing-years-sharjah-biennial>], consultato il 9/7/2023.

Samuel Fosso: The Man with a Thousand Faces – in Walther Collection [<https://www.walthercollection.com/en/neu-uhl/exhibitions/samuel-fosso-the-man-with-a-thousand-faces>], consultato il 23/6/2023.

SAPA - 14 Oct 97 - TRC QUIZZES PIK ON LONDON BOMBING, DULCIE SEPTEMBER MURDER (14 ottobre 1997) – in South African Press Association, 1997 [<https://www.justice.gov.za/trc/media/1997/9710/s971014d.htm>], consultato il 11/9/2023.

SAPA - 14 Oct 97 - VLOK APOLOGISES FOR UNFORTUNATE DEATHS (14 ottobre 1997) – in South African Press Association, 1997 [<https://www.justice.gov.za/trc/media/1997/9710/s971014f.htm>], consultato il 19/8/2023.

SEAN O'TOOLE, *What's Up, Mister Höller?* - *ART AFRICA Magazine* (19 marzo 2020) – in Art African Magazine [<https://artafricamagazine.org/whats-up-mister-holler/>], consultato il 28/12/2023.

Sharjah Art Foundation [<https://sharjahart.org/biennial-15>], consultato il 17/7/2023.

SUE WILLIAMSON, *Kay Hassan opens at the SANG*, 38, (ottobre 2000) – in ArtThrob [<https://artthrob.co.za/00oct/artbio.html>], consultato il 28/12/2023.

SUE WILLIAMSON, *Tracey Rose by Sue Williamson* (marzo 2001) – in ArtThrob [<http://www.artthrob.co.za/01mar/artbio.html>], consultato il 30/9/2023.

T.J., DEMOS, *On terror and beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea* (6 luglio 2021) – in Revista Atlantica [<https://www.revistaatlantica.com/en/on-terror-and-beauty-john-akomfrahs-vertigo-sea/>], consultato il 6/1/2024.

TATE, *El Anatsui to be next Hyundai Commission artist for Tate Modern's Turbine Hall* – in Tate Press Release [<https://www.tate.org.uk/press/press-releases/el-anatsui-to-be-next-hyundai-commission-artist-for-tate-moderns-turbine-hall>], consultato il 17/7/2023.

The Constitutional Court Art Collection – in Constitution Hill [<https://www.constitutionhill.org.za/pages/constitutional-court-art-collection>], consultato il 14/8/2023.

The International Review of African American Art Archives [<https://online.hamptonu.edu/product-category/the-international-review-of-african-american-art/>], consultato il 15/7/2023.

The Murder of Dulcie September and many other Black Female Activists and the Threat Their Legacies Pose – in Nelson Mandela Foundation [<https://www.nelsonmandela.org/news/entry/the-murder-of-dulcie-september-and-many-other-black-female-activists-and-the-threat-their-legacies-pose>], consultato il 11/9/2023.

The New Razzle-Dazzle: El Anatsui on His 'Gem'-Encrusted Tapestries, in 2008 (28 agosto 2015) – in ARTnews [<https://www.artnews.com/art-news/retrospective/the-new-razzle-dazzle-el-anatsui-on-his-gem-encrusted-tapestries-in-2008-4841/>], consultato il 3/7/2023.

The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994 – in MoMA [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4749>], consultato il 15/7/2023.

THOMAS HIRSCHHORN, “*Bataille Monument*” (2002) – in Thomas Hirschhorn [<http://www.thomashirschhorn.com/bataille-monument/>], consultato il 22/10/2023.

THOMAS HIRSCHHORN, “*Roof Off*” (2015) (gennaio 2015) – in Thomas Hirschhorn [<http://www.thomashirschhorn.com/roof-off/>], consultato il 23/12/2023.

THOMAS MCEVILLEY, *Thomas McEvelley on Arrivederci Venice: The Third World Biennials* – in Art Forum [<https://www.artforum.com/print/reviews/199309/arrivederci-venice-the-third-world-biennials-55032>], consultato il 30/8/2023.

Tim Griffin talks with curator Okwui Enwezor about the 7th Gwangju Biennale – in Art Forum [<https://www.artforum.com/print/200807/tim-griffin-talks-with-curator-okwui-enwezor-about-the-7th-gwangju-biennale-20932>], consultato il 30/6/2023.

ULRIKE KNÖFEL, *Okwui Enwezor über seinen schmählichen Abschied aus München*, in "Der Spiegel", sezione *Kultur*, 17 agosto 2018 [<https://www.spiegel.de/kultur/okwui-enwezor-ueber-seinen-schmaehlichen-abschied-aus-muenchen-a-00000000-0002-0001-0000-000158955211>], consultato il 15/7/2023.

UTE META BAUER, *The Space of Documenta11. Documenta11 as a Zone of Activity* (2002) – in documenta
[<https://www.documenta-platform6.de/the-space-of-documenta11-documenta11-as-a-zone-of-activity/>], consultato il 18/10/2023.

Vincent Meessen – in Centre Pompidou
[<https://www.centrepompidou.fr/en/program/calendar/event/cgERrBR>], consultato il 9/12/2023.

What is an Akhand Path? – in Sikh Dharma International
[<https://www.sikhdharma.org/prayer/akhand-paths/what-is-an-akhand-path/>], consultato il 31/12/2023.

YINKA SHONIBARE, TIM GRIFFIN, INTRODUCTION, JAMES MEYER, MODERATOR, FRANCESCO BONAMI, CATHERINE DAVID, OKWUI ENWEZOR, HANS-ULRICH OBRIST, MARTHA ROSLER, AND YINKA, *Global Tendencies: Globalism and the large-scale exhibitions* (novembre 2003) – in Art Forum
[<https://www.artforum.com/print/200309/global-tendencies-globalism-and-the-large-scale-exhibition-5682>], consultato il 26/8/2023.