

1 / 2012

SOMMARIO

PER UN MUSEO POSTCOLONIALE

Iain Chambers, Memorie, musei e potere

1. LA SFIDA POSTCOLONIALE

Margherita Parati, Gennaro Postiglione, Clelia Pozzi, «Vibrations» e «ordre compliqué»

Giulia Crechi, Il Museo della Normalità Europea

Alessandra De Angelis, Tra intangibilità e contaminazione

Mariangela Orabona, Spazi di invenzione tra delega e cattura

Beatrice Ferrara, «Hydra Decapita»

2. ARCHIVI FUTURI

Silvana Carotenuto, Archè e visione femminile

Manuela Esposito, La Natura è archiviabile?

Annalisa Piccirillo, «Ricor-danze»

3. SCAVANDO GLI SPAZI MUSEALI

Viviana Cravano, Musée o parc à thème du Quai Branly?

Gianluca Catta, Giusy Muzzopappa, «Middle passages»

Celeste Ianniciello, I «musei-mondo» dell'arte contemporanea

Lidia Curti, Oltre le quattro mura bianche

estetica.

studi e ricerche

1
2012

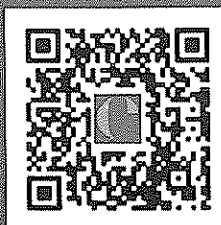
estetica. studi e ricerche

estetica.

studi e ricerche

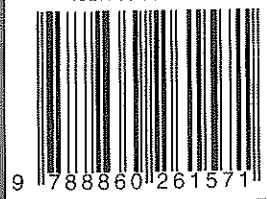
rivista semestrale

1 / 2012



ISSN 2039-6635

ISBN 88-6026-157-1



€ 25,00

9 788860 261571



LUCIANO EDITORE

estetica. studi e ricerche

rivista semestrale, pubblica saggi con *double blind peer review*
www.esteticastudiericerche.com

ISSN 2039-6635
ISBN 978-88-6026-157-1

direttore responsabile:
Dario Giugliano

comitato editoriale:

Luca Bagetto, Alessandro Bertinetto, Silvana Carotenuto, Annamaria Contini, Luca Farulli (ref. redazione di Stuttgart), Gianluca Garelli (vicedirettore), Dario Giugliano (direttore), Federico Luisetti, Markus Ophälders, Nicola Perullo, Fabio Polidori, Ettore Rocca, Stella Santacatterina

comitato scientifico:

Lluís X. Álvarez (Universidad de Oviedo), Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Homi K. Bhabha (Harvard University), Olaf Breidbach (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Giuliana Bruno (Harvard University), Massimo Cacciari (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Peter Carravetta (Stony Brook University), Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia), Iain Chambers (Università di Napoli «L'Orientale»), Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale), Rosanna Cioffi (Seconda Università di Napoli), Lidia Curti (Università di Napoli «L'Orientale»), Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre), Pina De Luca (Università di Salerno), Fabrizio Desideri (Università di Firenze), Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma «La Sapienza»), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Félix Duque (Universidad Autónoma de Madrid), Günter Figal (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Manfred Frank (Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Elio Franzini (Università di Milano), Carlo Gentili (Università di Bologna), Anna Giannatiempo Quinzio (Università di Perugia), Paul Gilroy (London School of Economics), Sergio Givone (Università di Firenze), Tonino Griffero (Università di Roma «Tor Vergata»), Evelyne Grossman (Université Paris 7 «Denis Diderot»), Jerrold Levinson (University of Maryland), Grazia Marchianò (Università di Siena-Arezzo), Aldo Masullo (Università di Napoli «Federico II»), Raffaele Milani (Università di Bologna), Giampiero Moretti (Università di Napoli «L'Orientale»), Vittoria Perrone Compagni (Università di Firenze), Mario Pezzella (Scuola Normale Superiore di Pisa), Franco Rella (Università IUAV di Venezia), Roberto Salizzoni (Università di Torino), Paolo Tortonese (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Aldo Trione (Università di Napoli «Federico II»), Gianni Vattimo (Università di Torino), Federico Vercellone (Università di Torino), Stefano Zecchi (Università di Milano)

redazione centrale:

Giulia Annunziata, Tommaso Ariemma, Silvia Maria Esposito, Patrizia Mazzina,
Tiziana Pangrazi, Domenico Spinosa (caporedattore), Marco Stimolo
c/o Luciano editore, Piazza S. Maria la Nova 44, I-80134 Napoli

redazione di Bologna:

Francesco Cattaneo (caporedattore), Stefano Marino
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Bologna, via Zamboni 38, I-40126 Bologna

redazione di Firenze:

Vittorio Biagini (caporedattore), Giuseppe Gulizia, Susanna Mati, Katia Rossi, Martino Rossi Monti,
Andrea Sartini, Benedetta Zaccarello
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Firenze, via Bolognese 52, I-50139 Firenze

redazione di Milano:

Giancarlo Lacchin (caporedattore), Simone Sferrazza
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Milano, via Festa del Perdono 7, I-20122 Milano

redazione di Perugia:

Francesco Forlin (caporedattore), Massimiliano Marianelli
Via G. Galilei 1, I-06126 Perugia

redazione di Stuttgart:

Georg Maag
c/o Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung, Universität Stuttgart,
Geschwister-Scholl-Str. 24, D-70174 Stuttgart

redazione di Torino:

Roberto Bamberg, Daria Dibitonto, Ezio Gamba, Alberto Martinengo, Davide Sisto (caporedattore),
Benedetta Saglietti, Claudio Tarditi
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Torino, via Sant'Ottavio 20, I-10124 Torino

redazione di Udine-Trieste:

Damiano Cantone (caporedattore), Simone Furlani, Massimiliano Nicoli, Massimiliano Roveretto, Luca Taddio
Via Tavagnacco 145, I-33100 Udine

abbonamento 2012:

Italia €40,00 - Europa €50,00 - tutti gli altri Paesi \$ 75,00
versamento su c.c. IT 05 C 01030 03400 PREP 94976575
intestato a Giovanni Luciano

inviare la ricevuta del versamento per fax al +39 (0) 81 552 15 97 o per email a abbonamenti@esteticastudiericerche.com specificando nominativo e indirizzo a cui far arrivare i volumi l'abbonamento ha decorrenza dal 1 gennaio al 31 dicembre di ogni anno; se non disdetto entro il 31 dicembre, si intende rinnovato per l'anno successivo.

registrazione del Tribunale di Napoli n. 83 del 26 ottobre 2010

Stampa: Graficart, Formia (LT)

© 2012 Luciano editore

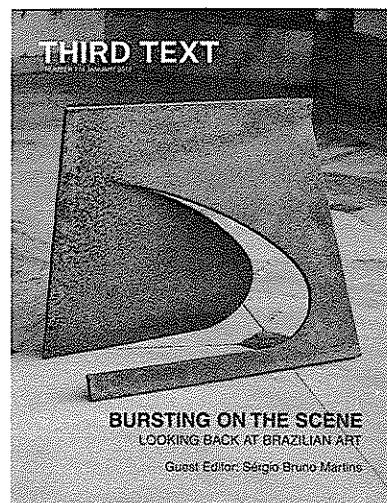
Via P. Francesco Denza 7, I-80138
Piazza S. Maria la Nova 44, I-80134 - Napoli - www.lucianoeditore.net

Per un museo postcoloniale

Durante una riunione recente a Barcellona, organizzata nell'ambito dei lavori della rete MeLa (European Museums in an age of migrations), è emerso un dibattito sul rapporto tra storia e memoria. L'opera a cura di Pierre Nora (*Les Lieux de mémoire*, tre volumi, Gallimard, Paris 1984-1992) è stata evocata, e qualcuno ha insistito sulla necessità di mantenere la distinzione netta tra le due dimensioni. A parte la difficoltà di separare i due concetti/campi a causa della loro dipendenza reciproca dalla sintassi della rappresentazione – né l'uno né l'altro possono apparire e acquistare visibilità senza tale mediazione (almeno nell'egemonia oculare che gestisce il regime della *verità* nell'Occidente) – il museo deve sempre rifiutare questa separazione. Come luogo della storia (o almeno di un certo tipo di storia) dove è catalogata e organizzata anche un'ipotetica memoria collettiva, il museo è destinato a fornire lo spazio ambiguo sorretto dalla potenza dell'immagine che ancora la narrazione del nostro tempo, frustrando il desiderio di staccare la memoria dalla storia, o meglio, dalla storiografia. Dopotutto, cos'è questa *storia* se non la narrazione riconosciuta dalla storiografia, dove la memoria – sia individuale sia collettiva – è raccolta e convertita in un verdetto sul senso del passato? Come richiesta di rimemorazione e rimozione, di traduzione e *transfert*, di collegamento e perdita, il passato non è semplicemente un oggetto da dividere tra diversi protocolli disciplinari (la storiografia e la psicoanalisi, per esempio). Sostenuto nelle pieghe contemporanee dei linguaggi del presente, il passato come «paese straniero» (David Lowenthal) non è materia morta, ma piuttosto un archivio vibrante *che rende il presente estraneo a se stesso*, producendo uno spaesamento contemporaneo.

Secondo Georges Didi-Huberman (*Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Boringhieri, Torino 2007), questo sarebbe il «tempo esuberante» dell'immagine. Qui il tempo irrompe nel presente per decomporre il nostro tempo e le sue configurazioni: «l'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda». A questo punto, indagare l'immagine è indagare l'oggetto *storia* e il concetto di storicità. In questa petizione del più-del-passato e del più-del-presente provocato dall'immagine stessa, la storia diventa una cesura, segnata dalle differenze e dall'incommensurabile che erodono la strumentalità rigida della

THIRD TEXT



FORTHCOMING ISSUE 115

Featuring: Avatar in the Palestinian (Imagi)nation



www.thirdtext.com

FREE CONTENT:

Free introduction to *Busting on the Scene*
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09528822.2012.641215>

Free sample issue:
<http://www.tandfonline.com/toc/ctte20/24/6>

Virtual Special Issue: A Selection from Cross Media
<http://www.tandf.co.uk/journals/explore/third-text-vsi.pdf>

Subscribe online and view pricing:
<http://www.tandfonline.com/action/pricing?journalCode=ctte>

Bookshop Distribution
www.centra2book.com

Brazilian artists constantly face the task of building their 'own walking ground' wherever they go. An inescapable trait of Brazilian art is the insistent reworking of its constitutive displacement. It is not a question of what can be acceptably classified under the label of 'Brazilian Art' but to think Brazilian art itself as a question. The articles in this issue should not be taken as a survey of Brazilian art because, strictly speaking, Brazilian Art is precisely – and reflexively – *not whole*. Readers will gain a better sense of what Brazilian art is from the historical knowledge of why it is worth calling into question.

Sérgio Bruno Martins	Bursting on the Scene: An Introduction
Edited by Felipe Scovino and Sérgio Bruno Martins	Moacir dos Anjos and Agnaldo Farlas in Conversation with Felipe Scovino
Rafael Cardoso	The Brazilianness of Brazilian Art: Discourses on Art and National Identity, c 1850–1930
Ana Cândida de Avelar	Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr at the 4th São Paulo Bienal
Gláucia Villas Bôas	Geopolitical Criteria and the Classification of Art
Tânia Rivera	Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark
Luke Skrebowski	Revolution in the Aesthetic Revolution: Hélio Oiticica and the Concept of <i>Creleisure</i>
Sérgio Bruno Martins	Phenomenological Openness, Historicist Closure: Revisiting the <i>Theory of the Non-Object</i>
Irene V Small	Exit and Impasse: Ferreira Gullar and the 'New History' of the Last Avant-Garde
Aleca Le Blanc	<i>Palmeiras</i> and <i>Pilotis</i> : Promoting Brazil with Modern Architecture
Guilherme Wlsnik	Public Space on the Run: Brazilian Art and Architecture at the End of the 1960s
Isobel Whitelegg	Brazil, Latin America: The World: The Bienal de São Paulo as a Latin American Question
	The Uroboros Effect: Brazilian Contemporary Art as Self-Consuming

Indice

Per un museo postcoloniale	p. 3
IAN CHAMBERS	
Memorie, musei e potere	» 5
1. LA SFIDA POSTCOLONIALE	
MARGHERITA PARATI, GENNARO POSTIGLIONE, CLELIA POZZI	
«Vibrations» e «ordre compliqué»: strategie per immaginare il museo postcoloniale	» 23
GIULIA GRECHI	
Il Museo della Normalità Europea. L'arte contemporanea e la costruzione visuale dell'identità Europea	» 37
ALESSANDRA DE ANGELIS	
Tra intangibilità e contaminazione. I musei, l'avvenire e la cura delle memorie	» 55
MARIANGELA ORABONA	
Spazi di invenzione tra delega e cattura	» 69
BEATRICE FERRARA	
«Hydra Decapita»: prospettive museali «extra-terrestri»	» 83
2. ARCHIVI FUTURI	
«L'archivio futuro»: danza, donne e dimora	» 99
SILVANA CAROTENUTO	
Archè e visione femminile: una chora di lingua	» 101
MANUELA ESPOSITO	
La Natura è archiviabile? Pratiche di memoria femminile	» 117
ANNALISA PICCIRILLO	
«Ricor-danze»: l'archiviazione sospesa di Isabel Rocamora	» 131

3. SCAVANDO GLI SPAZI MUSEALI

- VIVIANA GRAVANO
Musée o parc à thème du Quai Branly?
La deriva neo-coloniale della cultura museale a Parigi p. 151
- GIANLUCA GATTA, GIUSY MUZZOPAPPA
«Middle passages», musealizzazione e soggettività a Bristol
e Lampedusa » 167
- CELESTE IANNICIELLO
I «musei-mondo» dell'arte contemporanea. Tracce locali
di percorsi globali » 183
- LIDIA CURTI
Oltre le quattro mura bianche: una rete di possibilità » 199
- NOTE SUGLI AUTORI » 215

1 / maggio 2011

estetica. studi e ricerche

ROSARIO ASSUNTO, Vita e arte

CONTRIBUTI

Nota introduttiva: Scrivere di estetica in Italia (d. g.)

FEDERICO LUISETTI, Fantasmi dei viventi

ANNAMARIA CONTINI, Il modello della creazione artistica nella
riflessione biologica di Claude BernardLUCA BAGETTO, D'accordo per mentire. Realtà e rappresentazio-
ne in Girard e Vattimo

NICOLA PERULLO, Esperienza estetica, cucina, gastronomia

ALESSANDRO BERTINETTO, Vedere la musica

GIANLUCA GARELLI, Fede e *Wahrnehmung* nella *Fenomenologia
dello spirito*

FOCUS

STELLA SANTACATTERINA, Pietro Ruffo: un'arte di territori scon-
finatiGINA ANNUNZIATA: Dopo la Rivoluzione. Fadhel Jaïbi e Jalila Bac-
car sulla situazione culturale e politica in Tunisia

SAGGI

SILVANO PETROSINO, L'abitare artistico. Heidegger, la Bibbia,
RothkoCHIARA GIANNI, Ernst Bloch e Ludwig Klages. Temporalità e filo-
sofia del soggetto alle soglie del mitoMARIO VERGANI, La voce e l'ingiunzione etica. Per una fenomeno-
logia della relazionalità vocale

POIETICHE

FLAVIO ERMINI, Il paradiso perduto dell'ombra

LUIGI CARAMIELLO, Il grande equivoco dell'avanguardia

i tratti di un orrore filosofico e di una speculazione extraterritoriale».45

La posta in gioco, in questo quadro mobile in cui – per dirla con Sybille Fisher – è necessario abbandonare ogni visione «teleologica» della modernità, è proprio il senso di cosa voglia dire «essere moderni».46 Attraverso la considerazione nel lungo termine della presenza, in un quadro globale allargato e transcontinentale, degli spettri della sudditanza, della schiavitù, del lavoro non salariato, della precarietà, il senso attuale del termine «precario» – fortemente sentito nel contesto congiunturale della crisi presente su cui Otolith riflette – si apre ad accogliere un senso che va al di là della rivendicazione di una presunta stabile «normalità» che sarebbe «nostra», per comprendere come il posizionamento della crisi e della instabilità, e di conseguenza le strategie di lotta, attraversino in maniera costitutiva e tuttavia non omogenea il paesaggio affettivo di una modernità i cui confini si sfrangiano nello spazio e nel tempo, in una costellazione critica mobile. Una ricerca e una sfida – che *Hydra Decapita* lancia all'immagine e attraverso l'immagine – che il «museo postcoloniale» al tempo della crisi e del lavoro immateriale è invitato a raccogliere.

Archivi futuri

⁴⁵ Rispettivamente: OG, «Initial Report 3.0. On the pilot study on the minimal behaviour preconditions for the partial demilitarization of permanent habitation in microgravity», in *Time*, cit., p.5; *Trembling*, cit.

⁴⁶ S. Fisher, *Modernity disavowed. Haiti and the cultures of slavery in the age of revolution*, Duke, Durham (NC) 2004, p. 34.

«L'archivio futuro»: danza, donne e dimora

La scrittura qui presentata, dopo aver acquisito come suo sostrato teorico l'intensità dei contributi filosofici e critici sulla questione dell'archivio, decide di ritornare al testo derridiano *Mal d'archivio* – che si presenta importante non solo per gli sviluppi operativi e di riflessione che ha generato (si pensi al testo *Refiguring the archive*, dedicato al Sudafrica e alla ricostruzione della memoria negata dall'*apartheid*), quanto perché dona alcune linee specifiche d'investigazione.¹ I saggi qui inclusi, infatti, vogliono lavorare sulla ri-formulazione di un archivio «futuro» seguendo i tratti essenziali proposti dal filosofo franco-algerino: la condizione dell'archivio classico; la sua «differenza» quando è abitato da chi e da ciò che storicamente, ideologicamente, strutturalmente, è da esso emarginato (l'alterità in senso generico, assoluto ed «eccessivo» rispetto alla canonizzazione che l'archivio presuppone e sancisce); la possibilità che l'archivio, il suo pensiero e la sua pratica, nella ri-formulazione a partire dalla marginalità, si esponga all'«evento» – a ciò che viene, all'imprevisto, all'incalcolabile che la contemporaneità (sia essa la responsabilità, l'avvenire o la democrazia) gli affida come compito futuro.

Questo ha significato seguire alcune precise linee di analisi: l'archivio che Derrida identifica con la «disciplina» della psicanalisi, la pratica teorica predisposta al recupero della memoria; l'archivio come «patriarchivio» – legato all'istituzione del maschile, della metafisica fallocratica, nei suoi meccanismi di riproduzione storica e culturale; l'archivio quale *archè*, luogo «esteriore», architettonico, della raccolta di materiale da archiviare, conservare, tramandare. A questa tripartizione, che si pone sul lato della considerazione canonica e classica dell'archivio, le riflessioni che seguono vorrebbero affiancare, in termini di «differenza», le dinamiche di un'altra disciplina, la «danza», l'arte effimera per eccellenza e quindi non archiviabile, «sospesa», pur sempre esposta alle tecnologie mnemoniche del corpo; quindi, vorremmo verificare cosa succede all'archivio quando esso si dona le forme del «matriarchivio», con l'entrata in scena di una poetica «naturale» pensata e realizzata dalle «donne»; infine, vorremmo proporre, di contro all'architettura dell'archivio, al suo spazio occidentale e maschile, l'idea di *chora* o di «dimora» femminile, come suggerito dal lavoro performativo di alcune artiste contemporanee, dedicato

al recupero di uno spazio «altro» di una cultura «altra».

Ciò che, in ogni caso, preme alla scrittura qui esposta è l'ultimo passo della riflessione derridiana, in un passaggio delicato: se l'archivio istituzionale si dà come «costativo» (la conoscenza di ciò che è), se la videodanza contemporanea, l'aurora femminile, la dimora mediterranea recuperano una performatività «altra» dell'archivio, è possibile, infine, immaginare un'archiviazione che si ponga oltre sia il costativo che il performativo? È possibile che il performativo stesso – già così scandaloso per l'archivio, nell'immutevolezza, autorità e staticità del suo sapere «talismanico» (Achille Mbembe) – sia superato in vista dell'evento, di ciò che accade, dell'aver luogo, della possibilità che la creazione vera e propria di un archivio futuro si ponga tra la promessa dell'a-venire e la minaccia dei nostri tempi ostili e complessificati?

s. c.

SILVANA CAROTENUTO

Archè e visione femminile: una chora di lingua

«In fondo, l'urna di lingua dà molto più sicurezza che l'investimento dell'archivio, con tutto il suo cemento superarmato, a destinazione dei nostri nipoti extraterrestri».¹

Cos'è l'urna di lingua? Perché dovrebbe assicurare e proteggere la memoria meglio del luogo deputato alla sua conservazione, l'archivio? Come può essa trasmettere il ricordo in modo più sicuro che le mura fortificate dell'*archè*? Il ragionamento del filosofo è complesso; si potrebbe tentare di spiegarlo facendo appello a un mito fondatore dell'esistenza – occidentale, che ha diramazioni essenziali in culture «altre»: il mito di Prometeo e il dono del «fuoco» – se l'urna è ciò che ne accoglie il prodotto, le ceneri che le fiamme producono.² Fuoco, fiamme, e ceneri: Prometeo dona agli uomini il «fuoco», la tecnica, immediatamente posta sulla soglia della sua forza «distruttiva» e/o «creativa». È l'inizio del «tempo tecnologico», direbbe Bernard Stiegler, esposto alla scelta tra la distruzione (dell'antico) e la creazione (del nuovo) – col fuoco, tramite la tecnica, l'umanità si confronta con la responsabilità imprescindibile.³ Le «fiamme», quindi: l'esternalizzazione del fuoco che, soprattutto in vista della scelta responsabile, rappresenta la trasmissione della scintilla del fuoco, il passaggio da una generazione all'altra, la costituzione di un mondo assillato (*haunted*) dall'altro, dalla memoria altrui. La «cenere», infine: la fiamma del fuoco è, già e sempre, memoria della sua cenere, delle infinite ceneri d'infiniti altri fuochi – il racconto mitico dice che, se il seme di Prometeo deve essere tenuto costantemente sotto la cenere, «bisogna andare dal vicino a chiedergli un tizzone per ravvivarlo».⁴

Cosa significa questo mito per l'archivio? Il fuoco può sempre lambire le sue mura, bruciare le sue carte; le fiamme possono sempre minacciarne le fondamenta; sempre, però, le ceneri resteranno, sopite, brucianti, nascoste, nell'impossibile capacità di tenere la memoria

¹ J. Derrida, *Ciò che resta del fuoco*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 27-28.

² J.-P. Vernant, *Pandora, la prima donna*, Einaudi, Torino 2008.

³ F. Frabetti, *Rethinking the digital humanities in the context of originary technicity*, «Cultural Machine», vol. 12, 2011.

⁴ J.-P. Vernant, *Pandora, la prima donna*, cit., p. 24.

di sé e/o di disperderla nell'aria, nella terra; le ceneri, a metà tra ciò che è morto, negato, dimenticato, bruciato, e ciò che rimane, al suo fragile interno, vivo, vitale, pronto a riaccendersi. Esse hanno solo bisogno di una «urna» per conservarsi – le parole ceneri, *cinders*, *cendres*, ceneri, *embers*, *ashes*, trovano nella lingua la *chora* per eccellenza, la lingua tecnica, la tecnica della lingua, il ricettacolo, l'archivio di ciò che è negato ma che rimane vivo e ardente nelle ceneri. La lingua/le lingue che, senza proteggersi dalla propria fragilità, mantengono la traccia – la cenere – di sé, la traccia di lingua o la lingua che traccia – non solo nel recupero di ciò che è stato, ma per indicare, con la traccia, la direzione verso il futuro della destinazione, esponendosi all'aporia dell'avvenire, all'*address* – il rischio aporetico di esporsi all'accoglienza oppure alla dispersione delle ceneri, di ciò che l'urna conserva – non per accumulare, universalizzare o dominare, ma per aprirsi alla propria futuribilità.

L'«urna» della lingua, quindi, come «archivio» del futuro – bruciata all'interno da una passione mnemotecnica ospitale del negato, del rimosso, del sopito, e, allo stesso tempo, capace di farsi spazio di un'infinita responsabilità – la «scelta» voluta dal dono del fuoco di Prometeo, il «tempo tecnologico» dell'urgente compito di prendersi cura della memoria, l'incipit dell'opera/re nel presente, la promessa – già e sempre un «atto» – del futuro. Passato, opera e promessa – l'urna della lingua accoglie il passato, lo espone all'opera tecnica, lo indirizza all'avvenire, secondo le promesse delle sue scelte tecniche/logiche: invece che cementificare, rinchiudere, assolutizzare, il «contenuto» evoca, suggerisce, simula, devia; dipenderà, sempre e solo, dalla responsabilità della passione per le «ceneri» – per ciò che fu, per ciò che si espone all'opera, per ciò che aspira al futuro.

L'archivio vitale di Pandora

Il mito di Prometeo, in realtà, dice ancora altro. Un'ulteriore animazione agita il suo racconto: si tratta del dono di Pandora – è il suo «nome» – fatto agli uomini, il frutto della *techne* dell'arte del fabbro Efesto, la donna la cui lingua si pone sulla soglia tra apparenza e realtà, finzione e verità – l'arte. Simile a un ladro, associato all'animalità, la figura appassiona il mito: la sua bellezza e seduzione «arde» gli uomini, li brucia dal di dentro, con un'inflammata passione, fino alla morte. Del resto, Pandora è colei che, aprendo l'orcio, disperde nell'aria l'imprevedibile, la malattia, il lutto, la morte, ciò che non può essere anticipato, gli «eventi», i *kaka* imprevedibili e incontrollabili

dell'esistenza. Dal suo ventre, inoltre, a riconferma di ciò, ma anche a controbilanciare la morte che ella innesta nell'esistenza, nasce l'opera, la creatura, la novità, la singolarità infinita del nuovo, che porta con sé la ricostituzione della catena umana – tra i vuoti, tra le generazioni, nella storia. L'apertura dell'oltre alla vita; il ventre femminile come *chora* dell'opera; l'orcio, infine, vera «urna» del futuro: al fondo (proprio come il derridaiano «In fondo, l'urna di lingua...»), Pandora lascia l'*elpis*, la «speranza» mista a timore, l'anelito verso ciò che «non c'è più» e ciò che «non è ancora». La promessa, senza alcuna certezza cementificata, è lì, tremante ma resistente, sopita ma viva e vitale, in attesa del suo *à-venir*.

Il saggio che segue vorrebbe pensare all'archivio futuro come all'urna di lingua, seguirne il fuoco, le fiamme e le ceneri, a partire dal dono creativo, dall'opera/re e dalle promesse di tre artiste – un'alleanza di Pandore contemporanee – diasporiche, transazionali, operanti nel mondo globalizzato: Zineb Sedira, Lalla Essayidi e Zoulikha Bouabdellah. Accomunate da un fuoco creativo inarrestabile, queste artiste riflettono sulla tecnica della performance, accogliendo le ceneri del proprio passato – la diaspora, la colonizzazione, il patriarcato, il conflitto – allo stesso tempo, prendendosi cura della scintilla del nuovo, del vitale, della vita. Le lingue delle loro opere tracciano la cura, l'ospitalità necessaria, verso la memoria, per appassionare ancor più il presente dell'operare tecnico, la sperimentazione, l'innovazione, l'invenzione – è la scelta etica, la responsabilità creativa della loro arte. Inoltre, il fine, lavorando, operando nell'arte visiva, nel movimento delle immagini, è quello di promettere il futuro con singolari «evocazioni», «suggerimenti», «deviazioni trasgressive», in vista di un altro mondo – «forse», capace di aprire infine le porte di cemento armato dell'archivio all'altro, alla differenza, alla venuta del futuro.

Zineb Sedira, Lalla Essayidi e Zoulikha Bouabdellah ripensano il passato – familiare, storico, artistico, culturale – e, allo stesso tempo, aprono l'orcio degli eventi della vita; dai loro «ventri» creativi, le opere mettono in «atto» la vita come arte e l'arte come vita, imprevedibile, in-visibile, impadronabile, in divenire e in trasformazione. Il loro profondo desiderio, pur pensando costantemente all'archivio delle lingue tecniche (schermi digitali, capitoli di libri, gesti d'infaticabili scritture, segni fatti di materie illuminate, tracce, resti e residui della storia, tutti archiviabili, tutti capaci di incidere negli scaffali di un archivio postcoloniale), in realtà, è di aprire, dagli schermi, il fondo dell'*elpis*: riflettere ancora, produrre ancora, promettere sempre. Per colei che osserverà, parteciperà, sarà toccata dalle opere, responsabilmente decisa a contro-firmarle nell'acco-

glienza della memoria, nella trasmissione del fare, nella scintilla della promessa – sempre in bilico tra ciò che «non c'è più» e ciò che «non esiste ancora».

La «sofferenza del prenatale»: gli schermi intimi di Zineb Sedira

Non posso gettare o progettare se non sono stato gettato io stesso, alla nascita.

J. Derrida

Zineb Sedira, nata in Francia nel 1963, da genitori algerini, con domicilio in Gran Bretagna, apre l'archivio del futuro in modo singolare ed esemplare: la sua arte performativa accoglie intimamente la cura della memoria, operando creativamente il presente con le sperimentazioni estetiche, e riuscendo a comunicare poeticamente la promessa di un futuro nella continuità del proprio percorso artistico.⁵ La sua opera, infatti, sembra segnata da atti diversi di riflessione e d'articolazione – una fase in cui Sedira iscrive la memoria dell'intimo, del familiare sui suoi schermi iniziali (2000-2003); un ritorno in Algeria dopo dodici anni di assenza, che le offre il materiale-matrice-matter della terra d'origine, che lei traduce nelle immagini straordinarie di un viaggio nel Mar Mediterraneo (2004-2009); quindi, la scoperta di un «faro» sulla costa algerina, al cui interno/esterno i video si fanno «archivio» dell'archivio lì conservato: i registri dei guardiani, i libri delle firme dei visitatori. Memoria di sé e del proprio intimo, viaggio ed elaborazione del mondo, segni illuminati a proteggere le tracce luminose della scrittura – fuoco, fiamme e ceneri. Sedira è animata da un gettito di creatività infinita, il gettito nella storia – familiare e collettiva; il gettito della storia – il trasporto, il viaggio, l'abbandono, il frammento; ciò che la storia getta, e che va preservato con l'arte, la bellezza, la vita:

Sedira ha completato un viaggio per finire tutti i viaggi, ed ha trovato una specie di risoluzione nell'atto di arrivare a un riposo, un «tornare a casa» nel film stesso. C'è un'accettazione dei piaceri dell'assenza, l'alimento della nostalgia e la gioia dell'arrivo. È questa prospettiva emozionante [mobile: *moving*] sul destino e sul desiderio che risuona eloquentemente nei film di

⁵ Vedi <http://www.zinebsedira.com>; e <http://vimeo.com> - alla voce Z. Sedira.

Sedira girati in Algeria. L'atto di gentile abbandono suggerisce un altro cardine vitale su cui il prossimo corpo dell'opera dell'artista potrebbe girare.⁶

Il cardine vitale su cui gira l'esistenza artistica di Zineb Sedira ha una lunga storia, se non in termini temporali, per intensità e passione creativa; in realtà, essa sembra installarsi all'origine su una «sofferenza specifica»: l'appartenenza a una storia coloniale, l'esservi gettati ancor prima della nascita, in un atto che mette in discussione la lingua, la comunicazione, il non-detto e l'interdetto. È l'intensissimo capitolo iniziale dell'archivio di Sedira, il primo *turn/giro* che la sua passione di sperimentazione affronta; solo dopo aver girato questa boa, il viaggio può aprirsi al mare, raggiungendo il faro della sua «risoluzione».

È l'artista stessa a indicare la traiettoria (*trajectory*), il passo che si articolerà nel tempo; presentando la sua poetica-video al Brooklyn Museum al Forum dei «Global Feminisms» (2007), Sedira ragiona su tre video: «Mother tongue» (2002), «Retelling histories: my mother told me...» (2003) e «Mother, father and I» (2003)⁷. Le opere formano una trilogia dedicata alla questione della «identity politics», legandosi, inizialmente, alla questione della lingua, la lingua materna, la madre lingua; quindi, al racconto della madre inteso a riempire i buchi imposti dalla storia coloniale, con la prospettiva di una donna nella propria «casa»; infine, al desiderio di perforare l'interdetto che la colonizzazione ha imposto, impresso nelle storie di una comunità, tramite il racconto paterno. Sedira parte da ciò – lo fa convinta della necessità di inquadrare tecnicamente la questione, ciò che si potrebbe chiamare la sua «natura nuda» (vs la «natura morta»), col coraggio necessario ad affrontare la nudità, cruda e dolorosa, della natura della lingua diasporica.

«Ciò che eccede la traduzione appartiene veramente alla lingua»⁸ – «Mother tongue» è un'installazione a tre schermi che presentano tre coppie di attrici: la madre e Sedira, l'artista e la figlia, la figlia e la nonna. Sembrerebbe un trittico di famiglia; in realtà, è il confronto fra tre generazioni di donne, tre età, tre momenti storici e geografici, tre lingue differenti: nel primo schermo, la madre parla in arabo e Sedira le risponde in francese; con la figlia, il dialogo avviene in fran-

⁶ Cherry Smith, «Zineb Sedira» - [http://www.luxonline.org.uk/artists/zineb_sedira/essay\(5\).html](http://www.luxonline.org.uk/artists/zineb_sedira/essay(5).html) [n.t.].

⁷ Su YouTube, vedi «Brooklyn Museum global feminisms Zineb Sedira».

⁸ J. Derrida, «to Unsense the subjectile», in J. Derrida, P. Thévenin (a cura di), *The secret art of Antonin Artaud*, The Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge (Mass.), 1998, p. 65 [n.t.].

cese e in inglese; tra la nipote e la nonna, nell'inglese e nell'arabo usato, sembra che la comunicazione – almeno quella verbale – si interrompa. I dialoghi durano cinque minuti ciascuno, e vanno ascoltati in cuffia – è la Babele delle lingue a iscriversi negli schermi, all'interno dei contorni, quindi, nel corpo dell'ascoltatore/ascoltatrice. Le donne, nelle loro differenze essenziali, sono «gettate» nella lingua; la lingua madre non è più unica, non appartiene più alla trasmissione; progressivamente (in realtà, nello scarto del passaggio tecnico da un video all'altro), essa non permette più alcuna comunicazione – almeno nell'accezione verbale, se è vero, come dice l'artista, che la nonna e la nipote, pur non possedendo una lingua comune, sono pur intime nella vicinanza del legame d'amore e di riconoscenza.⁹ In ogni caso, la natura dell'esperienza diasporica è lì, nuda e cruda, ad aleggiare (nel suo peso e volume specifico) tra i gli schermi esposti alla visione e all'ascolto. La superficie-video, disconnessa dalle cuffie, sembrerebbe rassicurante; in realtà, il gettito vocale, il tono, l'intonazione, la parola tradotta in suono – *mots/motets* – fanno risuonare la natura «folle» della lingua madre, la differenza, la non-unicità dell'unico, la sostituibilità dell'insostituibile, la traducibilità soltanto dell'intraducibile.¹⁰

L'affetto di sofferenza, nella luminosità e gentilezza dell'immagine, è profondo, e inarrestabile: Sedira vuole conoscere, sapere, comprendere. Con la lingua «altra», ella interroga la madre, ponendo entrambe a «recitare», sedute intorno ad un tavolo, di profilo, inquadrato dallo schermo di «Retelling histories: my mother told me...». Il gettito della storia – il racconto della madre e la curiosità della figlia – inizia ad affrontare ciò che non è stato detto, dimenticato, rimasto sopito nell'esperienza della sopravvivenza all'orrore. La madre, dopo più di trentacinque anni in Francia, parla solo l'arabo (la lingua del colonizzato); stimolata dalla urgenza della figlia che la interroga in francese (la lingua del colonizzatore; Sedira si descrive quale «eredità» o *legacy* della colonizzazione), la donna racconta la vita nella colonia, e, insieme, i traumi del ricordo: la guerra, le donne violentate, la violenza quotidiana, la sottomissione, la paura, il silenzio. Sedira, al Forum, ripete: «è stata un'opera emozionante ma difficile, molto difficile». La difficoltà segna, in realtà, il cambiamento: nel video che segue, intitolato «Mother, father and I», per la prima volta appare un uomo nell'arte di Sedira, il padre, il quale non solo ritorna al non-detto, ma fa

⁹ Vedi la presentazione citata su YouTube.

¹⁰ J. Derrida, *Monolinguisimo dell'altro, o la protesi d'origine*, Cortina, Milano, 2004, p. 45; e C. Zamboni, *Derrida, tra la lingua materna e lingua dell'altro*, in www.diotima.filosofe.it.

emergere l'inter-detto: «Ringrazio i miei genitori per aver avuto la cura di non voler disturbare la nostra infanzia in Francia; eppure, in me, c'era qualcosa di mancante, un gap nella mia comprensione – essere nate in Francia nel 1963, subito dopo la perdita della colonia, significava confrontarsi continuamente con il razzismo. In Francia, sapevo di non essere francese; in Algeria, non ero algerina. Era in gioco l'intera questione della autenticità».¹¹ Il processo di rivelazione è lungo, consta di tre ore di registrazione, di cui Sedira trattiene venti minuti per ciascuno schermo, sottraendo la propria voce, installata su uno schermo sulla parete opposta ai video dei genitori. Sedira lascia la scena al padre, che continua a usare il francese e l'arabo, e alla madre che insiste in arabo – i pezzi del puzzle rivelano l'incompreso e l'incomprensibile: «Ora capivo perché mio zio aveva una benda sull'occhio: era stato torturato».¹²

La «sofferenza del prenatale» ha raggiunto un punto d'arrivo – le cose ora possono mettersi in prospettiva. Il gettito può tradursi in traiettoria, girando il «nonsenso» o la follia della lingua diasporica, e il «fuori senso» della storia ri-narrata e narrata per la prima volta, nel «pensiero» performativo di un altro senso: «*Sinnen* originariamente significa: viaggiare, tendere a, prendere una direzione; la radice indogermanica *sent* e *set* significa via».¹³ Sedira comincia il viaggio sulle sponde del Mediterraneo, mettendo in atto degli straordinari esperimenti visivi, dei veri e propri attraversamenti del gettito della storia: la fuga, il transito, l'ossessione, la partenza, la vista, il mare, lo spazio riusabile, i naufragi, gli arenamenti, il «non-senso» marittimo, la fine del viaggio – citiamo soltanto i titoli delle opere che inquadrano la produzione fotografica di Sedira dal 2006 al 2009, agiti ancor più in profondità (è il mare stesso a farsi opera) dai video dello stesso periodo, che insistono sull'architettura dell'abbandono, sulle carcasse di navi distrutte, sparse sul *landscape*, sulle tombe galleggianti in quel mare carico delle esistenze infrante dei migranti d'oggi.

La traiettoria avanza, fino al declino e alla fine della strada, addirittura al «dead end» del viaggio, nel 2010. L'arte di Sedira avverte una battuta d'arresto; eppure, il gettito infuocato riprende a cercare i «guardiani d'immagini», a volere una guida nel mare del tempo: «Lighthouse in the Sea of Time» (parte 1, 2, 3) si apre sul faro di Cap Caxime, costruito, in un luogo remoto, vicino ad Algeri, nel 1868: in questo spazio, l'opera di Sedira si rianima, si articola ulteriormente –

¹¹ Vedi la presentazione citata su YouTube.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1990, p. 57.

è il gettito di luce del faro a ravvivare il movimento della sua creatività, triste per aver osservato così a lungo «ciò che è stato», come confessa Sedira in un'intervista a Stephen Foster.¹⁴ In realtà, la scatola della luce, il faro, è l'archivio privilegiato per la materia illuminata delle immagini che l'artista continua a produrre – le immagini fisse: «La luce che viene dall'alto, le lenti rotte, i registri del faro» (fotografie su carta Hahnemule); e le immagini in movimento: «La vita di un guardiano del faro», «La salita», «Nomi attraverso il tempo: il diario di un guardiano, e la scrittura attraverso il tempo: il libro dei visitatori», «Il Museo delle Tracce». La risoluzione di Zineb Sedira è in pieno atto; solo il futuro dirà gli altri gettiti della sua creazione *à-venir*...

La nascita della lingua: le foto calligrafate di Lalla Essaydi

Attraverso la membrana, e la mia propria pelle. Sono gettato prima ancora di essere capace di gettare, nella nascita.

J. Derrida

Sto scrivendo. Sto scrivendo su di me, sto scrivendo su di lei. La storia cominciò a essere scritta il momento che cominciò il presente. Sto chiedendo, come posso essere simultaneamente dentro e fuori? Non sapevo che questo mondo esistesse, pensavo esistesse solo nella mia mente, nei miei sogni. E ora eccomi qui, un libro aperto.

Dentro la copertina del libro, i capitoli sono caotici e confusi. La copertina dice più del libro. Capitolo uno è in realtà la conclusione. Capitolo due manca. Capitolo tre costruisce un riferimento allo sconosciuto, e il resto del libro è ancora in progresso. Alcuni paragrafi sono scritti e ri-scritti e alcuni sono completamente cancellati con la speranza che non saranno mai letti. Alcuni sono in grassetto così da mettersi in mostra. Alcune pagine sono tagliate alcune di fresco. I tagli nella carta fanno a volte sanguinare il lettore, riflettendo la persona dentro. Alcuni caratteri sono scritti per me, da autori conosciuti e sconosciuti. Tira fuori una persona dal suo bozzolo e guardala tremare di confusione. Mantenersi attaccata alle idee, a volte dormendo (a volte no) con una visione così reale, una visione

¹⁴ Vedi, su YouTube, «Zined Sedira: Seafaring (extract)».

di un mondo perfetto. Nello stress della confusione: un capitolo senza numero comincia, e finisce.

Un dialogo tra la libertà e i sogni. Dibattere, lottare, la speranza arriva strisciando in silenzio, ma forte. Più leggi, più io ricordo, più comprendo che l'aspettativa è una lama tagliente che rompe le pagine e sveste l'anima. A volte crea problemi ed è doloroso. Un capitolo è oscurato dall'assenza e nulla lo può rendere radiante. Le parole scritte sulla carta spesso abbastanza da far sì che io senta il sangue che sgorga dalla pelle, sotto la carta. Leggendo, mi domando, è questa nascita o suicidio? Qui posso sollevare la questione: sono indipendente o no? Oppure sono autonoma abbastanza per sognare? Mi sento senza vergogna quando mi confronto con la mia nudità.¹⁵

Dopo la realizzazione di «Mother, father and I», prima dell'inizio del viaggio nel Mediterraneo, Zineb Sedira crea un breve video intitolato «Jinns» (2003): la magia di tre figure rinchiusi negli schermi, silhouettes bianche che fanno da sfondo all'emergere di un'ulteriore figura, di cui soltanto i piedi iniziano a materializzarsi sulla scena. Incanto – tono, intonazione, denotazione, e «incantamento» – la nascita è un atto incantato. Lalla Essaydi, nata in Marocco, vissuta in Arabia Saudita, residente a New York, inizia il suo «libro» – i cui capitoli e pagine sono le «donne» –¹⁶ con una nascita incantatoria, un incanto a metà tra *spell* e *bliss*, un tormento e una benedizione. Le sue foto mostrano una miriade di donne, quasi sempre distese, sole o in gruppo, con bambini o con colombe, circondate da veli, drappi, tende, reti; sui loro corpi sfilano, in modo ossessivo, persistente, veramente incantatorio, i caratteri di una scrittura calligrafica, incisa dall'artista su quegli stessi corpi, a mano, con l'henna, in un lavoro lento, preciso, pieno di volume. Il motivo si ripete a infinito, sugli schermi unici, doppi o tripli; le figure, sole o insieme, reiterano la bellezza dei corpi velati, sottoposte alla giacenza dallo sguardo dell'altro, e dalla scrittura sacra, interdotta alle donne musulmane, ma appropriata di Essaydi.

Il «libro» sembra uscito da un sogno – non è l'inconscio già carta, già supporto multimediale¹⁷ – facendosi iscrizione di una «memoria assoluta»: le immagini, le frasi, le lettere si «gettano» dentro lo scher-

¹⁵ Mia traduzione (s. c.) della scrittura calligrafica di Lalla Essaydi, sulla versione inglese pubblicata in <http://www.kashyahildebrand.org/zurich/essaydi/essaydi002.html>.

¹⁶ Vedi <http://www.waterhousedodd.com/routes/assets/pdf/LALLA%20ESSAYDI.pdf>.

¹⁷ Cfr. J. Derrida, «Freud e la scena della scrittura», in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990².

mo fotografico, sulla striscia di carta, come l'elettrogramma di una storia – personale, individuale, collettiva, di genere; i corpi, le idee, le parole, le frasi, i pensieri, le lacrime registrano, fedelmente e poliritmicamente, il nascere sulla carta – è il gettito di Essaydi, uno *spurt* che sostiene la sua creatività «archiviale». Che tipo di archivio è questo? Che cosa tiene in traccia le donne, distese, velate nello schermo, doppiamente velate sullo/dallo schermo? Che cosa indicizza la (sopra)posizione degli strati, dei livelli dei corpi e dei segni? Lalla Essaydi parla di «gerarchia» e di «fluidità» – le parole sono importanti per l'incanto fotografico prodotto ed esposto.

La «gerarchia» – l'artista ha una formazione pittorica, che utilizza per riprodurre (produrre di nuovo) nella contemporaneità l'immaginario orientalista della pittura occidentale nei confronti delle donne «altre» – Jean August Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Léon Gerome e l'intera progenie che ha fatto «nascere» il femminile volendolo «soggetto», «assoggettato», sottomesso alla creazione.¹⁸ Ancor più, nelle loro mani, sotto lo sguardo s/velatore, il corpo delle donne è divenuto, all'origine e nella storia, il supporto tecnico della pittura stessa, la materia che essi formavano per garantirsi il sostegno da incidere; la posizione «soggiacente» non indicava soltanto il ruolo sottomesso delle donne; ancor più, l'assoggettamento del corpo femminile diventava la «superficie» vuota su cui/dentro la quale si disponeva, disposta «sotto», l'opera pittorica in formazione, in atto, in sviluppo. Il femminile si faceva spazio d'infinite (come infiniti sono gli atti delle fotografie di Essaydi) proiezioni: pelle, film, rollino, *parchment* – l'invenzione del supporto, la materia pittorica, l'alterità femminile espropriata da sé e appropriata dall'Occidente. Allo stesso modo, la femminilità riguarda l'Oriente: l'operazione patriarcale che sottometteva il femminile, posto, assoggettato, quindi espulso dalla scrittura, dalla sacralità, dal gesto creativo, in una grammatica calligrafica che ne negava il corpo, incidendolo, gerarchizzandolo, velandolo.

Poste tra i due tratti culturali, le fotografie di Essaydi sembrerebbero formare il «libro» – archivio della passività delle donne – del Marocco, e, insieme, per insistenza ossessiva, occidentali e globalizzate.¹⁹ In realtà, qui, la passività non si oppone all'attività (è un universo decostruttivo): il movimento interno/esterno delle foto segna, sullo sfondo del suo inquadrarsi, «il farsi-opus o l'archivio del lavoro ope-

¹⁸ Vedi «Lalla Essaydi at Williams College. Deconstructing Gerome's "The Slave Market"» - <http://www.maverick-arts.com/cgi-bin/MAVERICK?action=article&issue=222>.

¹⁹ Vedi http://www.houkgallery.com/exhibitions/2011-03-10_lalla-essaydi.

rativo».²⁰ Che cosa significa ciò? La risposta è la «fluidità» dell'immagine. In particolare, Essaydi gioca con il senso in-transitivo/transitivo del verbo «giacere» – *to lie*: la foto inquadra la posizione supina, sottomessa e assoggetta, del femminile e, insieme, mette in «opera» la sua capacità di «fondare», di mettere il «fondamento» (in realtà, è un suggerimento, una volatilità, l'indicazione di un desiderio) alla nascita di un'altra visione, una visione «altra». Quella di Essaydi è un'operazione complessa – come è complessa la condizione delle donne, dice l'artista – che non risparmia nulla: lo spazio della foto, il tempo della sua iscrizione tecnica, la visione, il tatto, la voce. Cercheremo di seguirne il tratto – che è qui la questione.

Lo «spazio» – nella foto di Essaydi, il femminile è corpo-soggetto e corpo-sostanza della sedimentazione del *support* occidentale; esso è, allo stesso tempo, escluso, coperto, negato dalla iscrizione musulmana. In realtà, tra il fondo e la superficie, il sotto e il sopra, il dentro e il fuori, la profondità e il piano, il sostegno e il pannello, lo «spazio» dell'immagine comincia ad animarsi, a mobilizzarsi, arricchendosi di spessore; nello iato tra i piani iscritti e intrecciati, le figure e le lettere cominciano a separarsi, sottoposte a una forza in forza (*dynamis*) che istaura, sullo schermo, il potere virtuale e dinamico della virtualità: «Essa governa un'anamnesi (decostruttiva, se volete) di tutti i concetti e le fantasie che sono sedimentate insieme nella nostra esperienza della lettera, della scrittura e lettura».²¹ La memoria decostruttiva tiene a cuore il gettito della storia, la linearità della frase pittorica/letteraria canonica, ma decide di operarne la di-sedimentazione. Nell'iscrizione di Essaydi, che ri-formula pittoricamente, e che re-inscrive il segno, i legami cominciano a dis-farsi, a sfaldarsi; essi si «aprono»: tra il fondo e la superficie, l'inserzione della scrittura delle lettere arabe, posta, a mano con l'henna, sui corpi delle donne (un processo che, a volte richiede, mesi di lavoro), precipita le forme; è l'apertura dell'immagine alla figurazione dell'alterità: «Tra il giacere e il gettare, il *subjectile* è una figura dell'altro verso cui dovremmo smettere di proiettare alcunché».²²

Partecipa alla figurazione il «tempo» delle foto: i riferimenti alla scrittura sacra, alla pittura ottocentesca, alla fotografia orientalista, sono strumentali, pur se sistematici, alla messa in scena di tutti gli elementi, le proiezioni, i desideri, i fantasmata di un periodo storico (pittorico, culturale e filosofico), ancora egemonico ma che, qui, nella rielaborazione di Essaydi, non appartiene più alla stessa fase, alla frase

²⁰ J. Derrida, «Paper or me, you know... (new speculations on a luxury of the poor)», in *Paper machine*, Stanford U. P., Stanford 2005, p. 42 [n.t.].

²¹ Ivi, pp. 53-54 [n.t.].

²² J. Derrida, «to Unsense...», cit. p.78 [n.t.].

unilineare, alla sincronia, alla simultaneità e alla sinapsi del quadro riprodotto; non c'è più l'aderenza, patriarcale e misogina, tra la posizione e la gerarchia. I livelli sovra-posti disturbano la superficie, rompono l'aderenza, mobilitano la visione – il tempo della costruzione dell'assoggettamento femminile è finito. EcriT/ecrAn/ecrIN – lo «scritto», lo «schermo» e lo «screening» — hanno in comune la parola TAIN, la foglia di stagno al fondo dello specchio; in realtà, nel gioco delle immagini, dei segni e della carta, la superficie non «riflette» più. E non è finita solo la sottomissione delle donne, ma anche l'archivio, che conserva e incripta la superficie, e, con esso, per eccesso di scrittura, la «forma-carta della conoscenza». È il tempo di un'altra epochè, di un altro tempo, la nascita di un altro corpo, di un altro comportamento, di un altro inconscio – che sospenda la proibizione, e si riappropri del corpo espropriato.

Visione, tocco, voce – l'urgenza spaziale e storica di tale riappropriazione, in verità, non è «scritta» nelle foto, ma «evocata» o «suggerita»: nel tremito tra le parti, non nasce un nuovo soggetto; c'è solo un movimento coreografico – «pitto-coreografico», diremmo – dove l'organico, il sotto-stante, il supino, il morto, il corpo matrice-materiale-materno, il ricettacolo inerte, l'esteriorità della materia, l'epigrafe, il supplemento tecnico e paragonale, si espellono da soli, «stranieri» al *frame*. È il viaggio delle lettere che, come in una fecondazione artificiale, incubano... un altro spirito, bruciante, concreto, tangibile, esorcizzante. Lo *spell* tocca il passato; il *bliss* benedice l'espulsione dell'assoggettato; *ne pas être/naitre* – urge l'atto di una nascita; la «piega» della fotografia sul senso scritto, inscritto ed esposto, reclama una nuova destinazione. Spazio sovrapposto, diacronia del tempo, visione annunciata, tocco di linea di is/es-scrizione – la scrittura, viaggiando straniera nel mondo riprodotto, esposto, reso inattuale, ha la propria sonorità; è la voce del futuro: nella tensione estrema tra il «diritto» e il «rovescio», tra la gabbia della visione, l'iscrizione del segno scritturale, e la presa delle foto, la promessa «suggerita» da Essaydi è il rifiuto della sottomissione, la rottura del principio di gerarchia, la forza di una propulsione che faccia, in fine, «convergere i territori», gli esseri e le forme rappresentative. Il pensiero, la scrittura, la visione, sottoposte al fare tecnico, etico, e innovativo, sono coinvolti in una promessa, che è già in atto: «La risposta verrà da decisioni e eventi, da ciò che la scrittura di un futuro, che non può essere anticipato, farà di essa, da ciò che farà *per* la letteratura e *per* la filosofia, da ciò che farà *a esse*».²³

²³ J. Derrida, «Paper or me...», cit. p. 64 [n.t.].

La «deviazione del motivo»: i neon colorati di Zoulikha Bouabdellah

Ho imparato le parole,
Mi hanno insegnato cose.
A mia volta insegno loro
[un nuovo modo di agire.
A. Artaud

Nel fra-tempo che il futuro farà l'*a-venir*, quale sarebbe un nuovo modo di agire delle parole? Potrebbero rispondere a questa domanda l'arte performativa di Zoulikha Bouabdellah, nata a Mosca, da genitori algerini spostatisi in Francia. Anche qui troviamo la forza propellente, il gettito instancabile, tumultuoso, vitale; anche qui l'opera si fa vita e viceversa, dalla nascita, attraverso la materia, per giungere, ancora una volta, alla scrittura. In quest'opera «trasbordante», l'archivio futuro, però, non avviene nella «sofferenza del prenatale» o nell'ossessione di una nascita al mondo, ma nell'insubordinazione, nella trasgressione, nella «deviazione» delle parole della cultura – con ironia, sorpresa, *jouissance*, con «una certa risata».²⁴

Bouabdellah parte dal racconto della nascita. La storia è lasciata alla madre; a lei tocca l'immaginazione: «Immagino: lei imprecava il suo stato di donna in dolore in francese? In arabo? Mentre l'ostetrica dava i suoi consigli in russo... sono stata marcata inconsciamente dai bollori culturali che riempivano la sala... ci saranno state sicuramente infermiere ucraine, georgiane, lituane».²⁵ Alla madre la storia; a lei l'immaginazione che opera per «deviazione», l'*écart* alleato delle donne da Sheherazade, l'opera che oltrepassa i limiti, che realizza uno slittamento e, insieme, un rinnovamento dei legami tra gli elementi, le strutture, le forme, i concetti, le credenze, i valori le materie, i simboli, gli stereotipi, i generi, i sessi.

La lista è letterale: l'opera/re di ZB sembra, anche qui, voler archiviare tutto – dal 2000, nelle residenze in Sudafrica, America, Palestina e Siria, il gettito trasgressivo si è (s)misurato con ogni materia e genere: installazioni, brevi aneddoti in forma di video, fotografie che giocano con fogli di carta (in «Chéri», sono esposti 365 disegni, con scritte in *laque* rossa), inchiostro e acrilico, legno, plexiglass trasparente,

²⁴ Per Bouabdellah, la questione è di re-inventare l'eros – soprattutto nel mondo musulmano, dove il «fantasma del supplemento della *jouissance* "femminile" è più codificato». Vedi <http://www.bankgalerie.com/content/pop/pagezoulikha/pageartistezoul.php>.

²⁵ Vedi <http://www.bankgalerie.com/content/pop/pagezoulikha/biozoul.php>.

poliestere gelatinoso, megafoni, legni e reti («Carre blanc sur fond noir», 2006), couscoussiere modificate (dall'intrigante titolo «Morisque, Marranos», 2006), argilla e foglie d'oro («Autoportrait ou la pucelle», 2008), ferro laccato, legno laccato, resina, polvere, luci al neon. Le opere usano ampolle, paillette, lampadine, busti di manichini, veli, reggiseni, ricami dorati su velluto; esse s'in-scrivono in trittici o in diaporami; scelgono il rosso, il bianco o il bue monocromo; citano poesie, musica, cinema. In tale sforzo creativo, in realtà, all'archivio di ZB sta a cuore la deviazione del *motif*: l'artista ripete che bisogna «dipartire dal cammino battuto, e cambiare i codici». I codici e la (de)codificazione, intervenendo all'animazione dei *motifs* culturali – una parola che ha un certo vantaggio nel «sostituire la dinamica e l'energia di una 'mozione' (movimento, mobilità, emozione) con la stabilità di un *-ject* [jet] che si installerebbe nell'inerzia di un soggetto o oggetto». ²⁶ Nel linguaggio volutamente «popolare» di ZB, si potrebbe dire che bisogna toccare «gli stereotipi»; in realtà, l'attenzione deviana- te va al cuore dei motivi della cultura visiva contemporanea.

In uno dei primi video, «Ecran» (2002), la deviazione avviene con la scrittura, sulla soglia tra la luce e l'oscurità. ²⁷ Una donna, illuminata dalla luce di un televisore, che mostra il viso immobile di un uomo, copre con la mano, gradualmente, lo schermo con una sostanza corporea, coprente, dall'alto in basso. Mentre la luce del televisore si oscura, così si estingue la luce che permette di filmare l'evento; la scena smette di esistere quando è coperto lo schermo intero. Bianco e nero, luce e oscurità, vuoto e pieno: l'immagine, per rivelarsi, ha bisogno di luce, da essa indissociabile; la luce elettrica, solare, interna. Il suo contrario è il buio, l'assenza d'immagini nel vuoto – ciò che, in vero, costituisce il fondo da cui si solleva l'immagine, il nero ricco perché, in esso, esistono le immagini a-venire. Per l'artista, la magia dell'«immagine in movimento» è il legame tra gli opposti – la luce e l'oscurità.

Schermo, invisibilità, unione degli opposti, superamento della dialettica: un'altra deviazione è alla base di «Walk on the Sky: Pisces», un'installazione a tre dimensioni che ricrea il cielo notturno con un sistema di diadi che emettono luce, montati su un soffitto d'alluminio, a formare la costellazione di stelle. Il pavimento, a sua volta, è uno specchio che riflette la pulsione modellata dalle stelle colorate, appese tre metri più in alto. Il principale *motif* in «atto» è la stella poligona, la configurazione geometrica chiave nell'arte islamica, qui ripresa dai «disegni traduttori» di Abd al-Raham al-Sufi (903-986), l'astrono-

²⁶ J. Derrida, «to Unsense...», cit., p. 72 [n.t.].

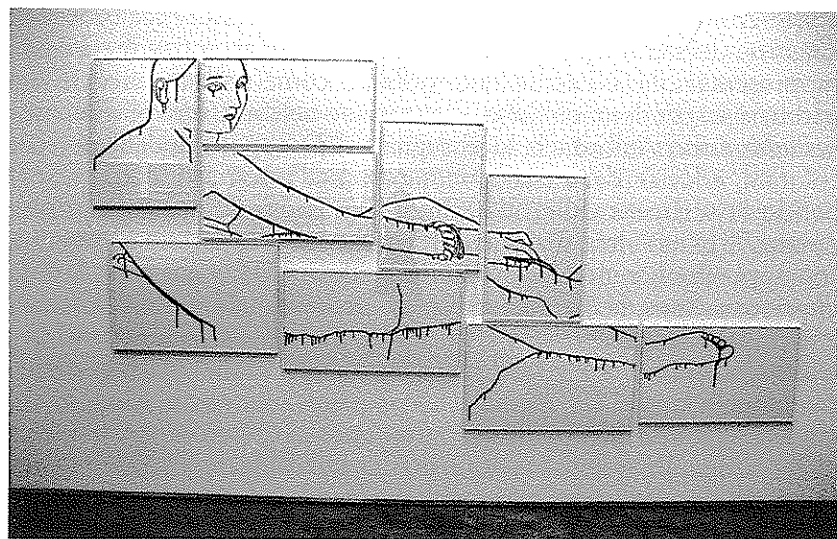
²⁷ Vedi <http://zoulikhab.com>.

mo persiano autore del *Libro delle stelle fisse*; l'altro *motif* è la storia della Regina di Sheba, nel suo incontro con il Re Salomone: l'istallazione ricorda il pavimento di vetro che il re fece credere alla regina fosse d'acqua: «il mio lavoro è un omaggio alla scienza, all'intelligenza globale. Il periodo tra il nono e il quindicesimo secolo fu l'era in cui la cultura islamica costruiva ponti tra gli spazi, dove il desiderio di conoscenza trascendeva limiti e categorie culturali». ²⁸

Astrologia, Bibbia, Corano, cielo e terra, alto e basso, uomo e donna, saggezza, astuzia, riuscita: Lyotard direbbe che ZB realizza, oltre la figura-immagine (che rompe con i contorni della silhouette), oltre la figura-forma (che rompe con l'unità, la forma unificata), la «differenza» che va verso la figura-matrice: in «Set Me Free From My Chains», dei neon trasparenti a forma di lettere giganti, a metà tra la rappresentazione e l'astrazione, pulsano come sculture viventi alle pareti, si sospendono dall'alto, s'incrociano nell'aria, scrivono la parola *Hobb, Love, Amore* – la luce, segnata dalla copertura della polvere colorata, «devia» dalla tradizione araba dell'assenza di corpi, assorbendo la scrittura calligrafica come l'astrazione velata della forma umana. ²⁹ In un'altra sezione dell'istallazione, le lettere al neon si sovrappongono e si uniscono, intitolandosi a «Due amanti»: in una ulteriore sezione, la carta trascrive la danza sensuale di Samia Gamal, attrice del classico egiziano «Afrita Haneme» (Genie Lady, 1949), e, insieme, il sonno dell'attore spaventato dalla vitalità troppo «seducente» della donna (la striscia si accompagna alle parole «Se solo...», «Se solo...», «Se solo...»); il «Noun» (la cosa e il titolo) si anima; su tutto, la figura per eccellenza, la «Gran Odalisque» di Ingres, sottoposta alla tecnica monocroma di ZB, si frammenta in nove pannelli, nella discontinuità della linea infranta, una vera e propria «de-viazione» dall'intenzione del pittore – lo sguardo e le (s)proporzioni del corpo della figura femminile rompono la linea, incorporano la complessità femminile, frammentano la sua rappresentazione. Il titolo dell'opera è «Ruins» – le rovine, le tracce del passato, e il loro presente «rovinarsi»; forse, sulle linee frammentate, nella de-viazione in atto, le parole avranno capito come agire in un nuovo modo? Forse, consapevole della minaccia, sempre possibile, della distruttibilità o della «trasgressione», l'archivio saprà infine aprirsi alla infinita, inarrestabile, vitalità delle parole...

²⁸ Vedi <http://artradarjournal.com/2009/05/04/abraaj-capital-art-prize-fills-a-void-in-the-art-prize-world>.

²⁹ Vedi <http://www.ivde.net/artists/vlbox/engine/swf/player.swf?url=../data/video/Zoulikha-AICHI-video.flv&volume=100>.



Z. Bouabdellah, *The Ruins*, lacquer su carta © Z. Bouabdellah. Cortesia della Galleria Isabelle van den Eynde.

MANUELA ESPOSITO

La Natura è archiviabile? Le pratiche di una memoria femminile

Nella pratica d'archiviazione contemporanea i «margini» contano, nella definizione del limite interno ed esterno dell'archivio, soprattutto per rimetterne in discussione l'intera formazione. Se il «patriarchivio» ha escluso da sé le donne e la Natura, riposizionare al centro dell'attenzione gli archivi femminili e naturali non solo mette in gioco la «differenza» e l'alterità, ma apre lo spazio dell'archiviazione a una futuribilità, soffermandosi su nuove (im)possibilità di raccontare, registrare e consegnare la memoria passata a un a-venire sempre più sospeso, liquido e incerto, tra la minaccia e la promessa del futuro.

I «margini» – la funzione dell'archivio consiste nel tramandare alle generazioni future la memoria del passato, attraverso la catalogazione dei documenti scritti, al fine di portare avanti una verità storica. Nel processo selettivo dell'archiviazione, l'intreccio indissolubile tra memoria e oblio lega l'archivio alle relazioni di potere che ne determinano la costituzione, destinando determinati materiali al ricordo e relegandone altri alla dimenticanza. La pratica dell'archiviazione non è mai stata neutra o naturale, in quanto ha sempre riprodotto le logiche del pensiero occidentale, fondato sui binarismi e predisposto alla gerarchizzazione del mondo in coppie d'opposti, per giustificare la marginalizzazione dei soggetti, dei luoghi e delle culture. In *Mal d'archivio*, Jacques Derrida svela le regole e i criteri alle fondamenta della pratica archiviante, ponendo l'accento sulla derivazione della parola «archivio» dall'«archêion» greco, in un riferimento sia al «topos», dimora, che al «nomos», legge, dell'archivio. Gli arconti costituiscono una figura essenziale in quanto rivestono il doppio ruolo di «guardiani» del luogo e di «garanti» della legge. La funzione «ermeneutica» di interpretazione dei documenti cela il potere dell'archivio: rendere visibile o invisibile, includere o escludere, scegliere o eliminare materiali, documenti, fatti. La funzione archiva è definita da Derrida come «patriarchica, senza la quale nessun archivio si metterebbe in scena e apparirebbe come tale».¹ Non è un caso che gli arconti siano uomini: è proprio la connivenza col patriarcato a far emergere un concetto di

¹ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1996), Filema, Napoli 2005, p. 13.