



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Critica Istituzionale e pensiero
postcoloniale: le contro-narrazioni di Fred
Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker

Relatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Laureanda

Mariavittoria Pirera

Matricola 883000

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

Introduzione.....	p. 4	
Capitolo 1		
La Critica Istituzionale		
1. 1 Istituzioni sotto inchiesta. I movimenti anti-istituzionali.....	p. 6	
1. 1. 1 I pionieri della Critica Istituzionale.....	p. 11	
1. 1. 2 Hans Haacke e gli intrighi di potere istituzionali.....	p. 22	
1. 2 L’affermarsi di una politica identitaria a favore delle minoranze	p. 27	
1. 2. 1 Nuovi linguaggi e meccanismi della Critica Istituzionale.....	p. 30	
1. 2. 2 Le due generazioni a confronto.....	p. 40	
Capitolo 2		
Le comunità etniche e l’esclusione istituzionale.....		p. 45
2. 1 Le rivendicazioni etniche nella Critica Istituzionale.....	p. 51	
2. 1. 1 L’ideologia postcoloniale.....	p. 64	
2. 1. 2 L’Altro e la ricerca di un’identità culturale.....	p. 69	
2. 2 Le strategie di decolonizzazione culturale.....	p. 71	
2. 2. 1 La decolonizzazione della memoria museale e le restituzioni.....	p. 75	
2. 2. 2 La decolonizzazione dell’arte pubblica.....	p. 78	
Capitolo 3		
La rappresentazione postcoloniale delle ingiustizie razziali in Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker.....		p. 82
3. 1 Fred Wilson e la sovversione delle regole espositive: rendere “visibile” l’invisibile.....	p. 83	
3. 1. 1 Il corpo nero diventa “visibile”	p. 96	
3. 1. 2 Fred Wilson e gli ostacoli di decolonizzazione culturale dell’arte pubblica.....	p. 103	

3. 2 Yinka Shonibare, “ibrido-postcoloniale”	p. 107
3. 2. 1 La mobilitazione sociale del corpo nero.....	p. 116
3. 2. 2 <i>Nelson’s Ship in a Bottle</i> : un confronto pubblico tra passato e presente.....	p. 122
3. 3 Kara Walker, narratrice irriverente e inaffidabile.....	p. 127
3. 3. 1 L’iper-sessualizzazione del corpo afroamericano femminile.....	p. 139
3. 3. 2 <i>Fons Americanus</i> , il simbolo di un sintomo culturale di decolonizzazione.....	p. 145
Conclusioni.....	p. 152
Immagini.....	p. 155
Bibliografia.....	p. 211
Sitografia.....	p. 221

Introduzione

Con la presente tesi si intende approfondire la seconda fase della cosiddetta Critica Istituzionale da una prospettiva principalmente postcoloniale, attraverso l'analisi delle teorie e delle ricerche artistiche di alcuni dei suoi protagonisti più influenti, attivi negli Stati Uniti e nel Regno Unito tra la fine degli anni Ottanta e i primi decenni del Duemila. Sono stati scelti tre casi studio, Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker, che consentono di inquadrare le strategie artistiche contemporanee di decolonizzazione delle istituzioni d'arte rivolte alla costruzione di narrazioni multiculturali alternative e di una memoria collettiva più inclusiva. Particolare attenzione è prestata sia al contesto storico, sociale e politico, sia agli episodi di censura e dissenso alla base delle azioni dei movimenti artistici anti-istituzionali (AWC e BECC) e dei singoli artisti di Critica Istituzionale. Inoltre, viene posto l'accento sul comportamento ambivalente e, talvolta, controverso dei professionisti del settore (curatori, direttori e docenti), degli artisti stessi e dell'opinione pubblica che, inconsapevolmente o consapevolmente, hanno contribuito ad alimentare le ideologie retrograde istituzionali.

Il primo capitolo della tesi propone un quadro generale della nascita e dello sviluppo della Critica Istituzionale dalla seconda metà degli anni Sessanta alla fine degli anni Novanta, mediante la selezione di alcuni lavori esemplari sia dei pionieri della "prima generazione" (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher), sia della "seconda generazione" (Andrea Fraser, Louise Lawler e Carey Young). Gli interventi proposti permettono di marcare le analogie e le discordanze tra le due fasi, e di evidenziare gli elementi (le teorie postcoloniali e l'ascesa del femminismo) alla base dello slittamento prospettico da una generazione all'altra. Inoltre, si argomentano le cause della progressiva istituzionalizzazione delle due fasi nei programmi espositivi museali, che ha provocato la presunta "morte" della Critica Istituzionale.

Il secondo capitolo è dedicato alle influenze del pensiero postcoloniale e alle lotte contro la discriminazione razziale, causate dall'eredità dell'ideologia coloniale, all'interno delle istituzioni culturali. In particolare, attraverso l'analisi di alcuni significativi lavori di artisti afrodiscendenti e nativi americani della "seconda generazione" (Renée Green, Amalia Mesa-Bains e James Luna), si evidenziano i

meccanismi che regolano i conflitti tra le comunità postcoloniali e le istituzioni d'arte; oltre agli accorgimenti impiegati per decostruire l'immagine stereotipata dell'Altro e della "razza" radicata nella cultura di massa popolare. Infine, si argomentano le più recenti teorie e strategie di decolonizzazione culturale a favore di una maggiore inclusività; dalla restituzione dei manufatti arbitrariamente acquistati durante l'era coloniale, alla distruzione violenta dei monumenti d'arte pubblica di personaggi storici controversi.

Il terzo e ultimo capitolo è riservato all'approfondimento dei tre casi studio individuati (Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker) e del loro percorso artistico dagli anni Ottanta fino ai primi decenni del Duemila. Particolare importanza è prestata al ruolo del corpo afrodiscendente, sia come oggetto razziale "invisibile", sia come strumento di sovversione della narrazione "ufficiale" (istituzionale). La riduzione dell'identità culturale degli individui afrodiscendenti a meri feticci stereotipati e la loro esclusione dalla costruzione della memoria storica operano da comune denominatore tra i tre artisti, sebbene in ciascuno assumano risonanze diverse. In ultimo, per ogni artista è presentato un intervento nell'ambito dell'arte pubblica con un pronunciato carattere di decolonizzazione culturale. Attraverso le commissioni pubbliche di *E Pluribus Unum (Out of Many)* di Wilson, *Nelson's Ship in a Bottle* di Shonibare (2011) e *Fons Americanus* di Walker (2019), si evidenziano le ambiguità e le dispute insite nei meccanismi di decolonizzazione culturale, nonché la difficoltà della loro applicazione.

Capitolo 1

La Critica Istituzionale

1. 1 Istituzioni sotto inchiesta. I movimenti anti-istituzionali

Dalla seconda metà degli anni Sessanta gli Stati Uniti e l'Europa occidentale furono travolti da un'intensa stagione di manifestazioni socio-culturali, che vide l'ascesa di una nuova e forte classe di studenti e operai di carattere anticonformista. In completa rottura con la generazione precedente e affiancati dall'emergente comunità hippy, gli universitari e i lavoratori cominciarono a ribellarsi ai sistemi istituzionali, giungendo, in alcuni casi, a scatenare delle vere rivoluzioni. A innescare le rivolte furono le agitazioni alla Berkeley University of California nell'autunno del 1964, quando le autorità del campus si rifiutarono di concedere ad alcuni allievi l'uso di infrastrutture per lo svolgimento di attività politiche extracurricolari¹. Gli studenti interpretarono l'intransigenza e il rifiuto del consiglio amministrativo come una violazione dei propri privilegi, non solo studenteschi, ma anche civili. Mossi dal desiderio di proteggere il proprio diritto alla libertà di parola molti allievi si riunirono formando il gruppo *Free Speech Movement*². Fin da subito i militanti iniziarono a pianificare diverse proteste, che si riversarono in tutto il paese, radunando sostenitori sia negli altri campus universitari, sia negli ambienti operai³. Mentre aumentavano i simpatizzanti per la causa, si ampliavano anche gli obiettivi del *Free Speech Movement*, che arrivarono a includere altre problematiche come la segregazione razziale, la disuguaglianza di genere e la controversa partecipazione statunitense al conflitto in Indocina⁴.

Si trattò di un sentimento di malcontento incontenibile che si estese rapidamente dalla California fino all'Europa occidentale. Dove, sull'esempio dei cugini americani, si svolsero scioperi nelle fabbriche, occupazioni studentesche e manifestazioni di massa per le strade. Le esperienze europee, che miravano a demolire le strutture istituzionali

¹ P. Pagani, *Radici filosofiche del Sessantotto internazionale*, in "Rivista di studi Politici Internazionali" aprile-giugno 2018, vol. 85, n. 2 (338), pp. 249-282, qui p. 249.

² Ibidem.

³ R. Cohen, *Berkley Free Speech Movement: Paving the Way for Campus Activism*, in "OAH Magazine of History", vol. 1, n. 1, 1985, pp. 16-18, qui p. 16.

⁴ Il conflitto in Indocina, conosciuta come la guerra in Vietnam, fu una guerra civile per l'indipendenza e l'unificazione del paese tra il 1955 e il 1975, che coinvolse i vietcong e lo sforzo bellico americano; P. Pagani, *Radici filosofiche del Sessantotto internazionale*, cit., p. 249.

e capitaliste imposte dalla politica contemporanea⁵, raggiunsero il culmine con le dimostrazioni parigine del 1968, quando uno sciopero di quasi nove milioni di lavoratori bloccò l'intero stato per diverse settimane⁶. Sebbene tali agitazioni non portarono a un effettivo rovesciamento degli equilibri politici e sociali ebbero, tuttavia, il merito di provocare un ripensamento radicale dei valori tradizionali e culturali in tutti i settori, da quello lavorativo a quello domestico, compreso quello artistico.

Il mondo dell'arte, difatti, non rimase indifferente a questo vortice di cambiamenti che lo investirono completamente andando a influenzare un'intera generazione di pittori e scultori. Questi trovarono nei movimenti di protesta un efficace strumento per mettere in discussione l'organizzazione e l'amministrazione dei sistemi rappresentativi tradizionali, sviluppando, così, una forte critica istituzionale e museale⁷.

Il termine istituzione non indica solamente il luogo fisico dove le opere vengono conservate ed esposte, bensì quell'insieme di reti sociali che si nascondono nei meccanismi su cui gallerie, biennali, fondazioni, riviste specializzate e case d'asta si basano⁸. Le istituzioni culturali, in particolare modo, come spiegò Benjamin H. D. Buchloh, detenevano il potere di stabilire “the conditions of culture consumption” e la capacità di trasformare la produzione artistica “into a tool of ideological control and cultural legitimation”⁹. In altre parole, le istituzioni d'arte avevano il totale controllo su cosa fosse meritevole di essere considerato “cultura”, al punto da manipolare il significato delle opere affinché questo si adeguasse al programma epistemologico, politico ed economico, che i musei volevano divulgare¹⁰. Si trattava di una prerogativa che portò le diverse comunità artistiche, soprattutto quella newyorkese, a pretendere una maggiore neutralità e inclusività nei programmi espositivi. Inoltre, gli artisti cominciarono a reclamare la proprietà del proprio lavoro, e dunque, il diritto di

⁵ Ibidem.

⁶ Lo sciopero generale, iniziato il 13 maggio, nacque in seguito alla presentazione del Piano Fouchet per la riforma del sistema scolastico e universitario. Attraverso una severa selezione, il progetto prevedeva una limitazione all'accesso alle università solamente ai migliori studenti; P. Pagani, *Radici filosofiche del Sessantotto internazionale*, cit., pp. 270-271.

⁷ P. Piotrowski, *From Museum Critique to the Critical Museum*, New York-London, Routledge, 2015, p. 2.

⁸ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in “Artforum”, 2005, pp. 100-106, qui p. 103.

⁹ B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in “October”, vol. 55, 1990, pp. 105-143, qui, p. 143.

¹⁰ Ibidem.

controllare la sua distribuzione e la sua acquisizione¹¹. Per Okwui Enwezor si trattava di un cambiamento nato come conseguenza di quello che definiva “Duchamp effect”¹². Per cui l’artista non era più solamente colui che decideva che cosa fosse un oggetto d’arte, oppure cosa poteva esserlo, ma anche colui che controllava la sua narratività¹³. Fu proprio questo desiderio di controllo a spingere lo scultore greco Vassilakis Takis a introdursi, insieme ad alcuni amici e colleghi, al Museum of Modern Art (MoMa) di New York per rimuovere la sua scultura cinetica, *Tele-sculpture* (1960), dalla sala in cui era esposta¹⁴. L’opera, acquistata dal museo, era stata inclusa nella mostra collettiva *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, senza previo consenso dell’artista¹⁵. Come testimoniano le cronache dell’epoca, dopo avere rimosso la scultura, Takis chiese un colloquio privato con il direttore del museo, Bates Lowry Papers, con il quale si accordò per fare spostare l’installazione nei depositi. A seguito dell’incidente Takis pubblicò un volantino dove dichiarava che il suo gesto doveva essere considerato come:

“the first in a series of acts against the stagnant policies of art museums all over the world. Let us unite, artists with scientists, students with workers, to change these anachronistic situations into information centres for all artistic activities”¹⁶.

L’episodio segnò un punto di svolta nell’ambiente artistico americano, provocando la formazione di associazioni attiviste e boicottaggi ai danni delle maggiori istituzioni d’arte private e pubbliche¹⁷. Parallelamente, azioni simili cominciarono a svilupparsi in alcuni dei centri europei più importanti. In Francia, per esempio, nel 1968 un

¹¹ M. Asher, *September 21–October 12, 1974, Claire Copley Gallery, inc., Los Angeles, California (1974)*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist’s Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 150-154, qui p. 152.

¹² O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in State of Permanent Transition*, in “Research in African Literatures”, vol. 34, n. 4, 2003, pp. 57-82, qui p. 60.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Vassilakis Takis fece irruzione nell’istituzione d’arte il 3 gennaio 1969; J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2009, p. 13.

¹⁵ *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* fu una mostra collettiva organizzata dal MoMa ed esposta dal 27 novembre 1968 al 9 febbraio 1969. L’esposizione raccoglieva le più importanti ricerche di arte tecnologica del panorama artistico realizzate in quel periodo; J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical practice in the Vietnam War Wra*, cit., p. 13. Per un approfondimento si consiglia la consultazione del catalogo: K. G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, I ed. (1969), New York, New York Graphic Society, 2017.

¹⁶ J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, cit., p. 13.

¹⁷ F. Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, in “October”, vol. 73, 1995, pp. 71-89, qui p. 81.

centinaio di artisti protestarono davanti al Museo d'Arte Moderna di Parigi, mentre in Italia un consistente gruppo di pittori e scultori occupò la Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma¹⁸. Nello stesso anno a Venezia venne organizzato, in occasione della XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, un comitato di "Boicottaggio della Biennale" che si impegnava nella distribuzione di volantini educativi che esortavano gli artisti, dei diversi padiglioni, a ritirare il proprio lavoro¹⁹. Le azioni di protesta erano, in aggiunta, incitate da discorsi pubblici, come quello tenuto da Jean Toche nel 1969 a New York. Per l'artista tutti gli interventi di sabotaggio avrebbero dovuto attaccare quelle istituzioni culturali, che più delle altre, detenevano il monopolio dell'arte²⁰. Inoltre, secondo Toche non bisognava accontentarsi di una semplice riforma amministrativa museale, ma bisognava aspirare a un'inclusione effettiva degli artisti nella gestione delle istituzioni²¹. Ancora, durante un discorso pubblico alla School of Visual Art di New York nel 1969, Carl Andre e Robert Barry suggerirono agli astanti di abbandonare il mondo dell'arte per creare dimensioni espositive alternative e officiose, dove gli artisti potessero avere il potere sul proprio lavoro, liberandosi, pertanto, dalle costrizioni istituzionali²². Emerse, così, un fenomeno legato allo sviluppo di nuovi spazi espositivi, che, a differenza di quelli tradizionali, non erano necessariamente rivolti alla distribuzione e, quindi, alla mercificazione dell'arte²³.

Per lo sviluppo delle proteste istituzionali svolsero un ruolo cruciale le azioni attiviste dell'*Art Workers Coalition* (AWC), un gruppo che vantava tra i suoi fondatori artisti minimalisti e concettuali di spicco come Lucy Lippard, Robert Smithson e Hans Haacke²⁴. Si trattava di una coalizione di tendenza anarchica, senza un leader o un

¹⁸ S. Portinari, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio Editori, 2018, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 63.

²⁰ J. Touche, *Art Worker's Coalition Open Hearing Statement*, in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 94-97, qui p. 94.

²¹ Ibidem.

²² Si trattò di un discorso organizzato dall'AWC, articolato in sette interventi e a cui presero parte un centinaio di operatori artistici, tra cui sessant'uno artisti e curatori. Tra i diversi partecipanti all'udienza figurano oltre Carl Andre e Robert Barry: Gregory Battcock, Selma Brody, Frederick Castle, Mark di Suvero, Hollis Frampton, Dan Graham, Alex Gross, Haacke, Robert Hot, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lippard, Tom Lloyd, Barnett Newman, Lil Picard, Faith Ringgold, Theresa Schwarz, Seth Siegelau, Gene Swenson e Jean Toche; J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, cit., p. 16.

²³ Ivi, p. 154.

²⁴ Ivi, p. 16.

programma estetico fisso e i cui membri si differenziavano sia per linguaggio estetico che per metodologia²⁵. Mediante il suo lavoro teorico e pratico, l'AWC cominciò a demolire l'idea dell'opera d'arte come semplice oggetto estetico e commerciabile, attribuendole nuovi significati sociali che la rendessero politicamente utile. Parallelamente, il gruppo sosteneva la necessità di una "democratizzazione" dei musei, affermando che se le istituzioni culturali fossero state realmente democratiche, come si definivano, allora l'amministrazione interna e i programmi espositivi avrebbero dovuto riflettere la comunità nella sua generalità e multiculturalità. Questo, implicava dunque un superamento degli schemi tradizioni a favore di una maggiore inclusività razziale e di genere²⁶. Tali riflessioni si riassunsero nel *13 demands*, ovvero una lista di richieste indirizzate al direttore del MoMa, datata il 28 gennaio del 1969 e firmata da un "group of artists and critics"²⁷. Il documento non solo dimostrava chiaramente come gli artisti avessero cominciato a identificarsi come lavoratori del mondo dell'arte, ma testimoniava l'esigenza di un ampliamento e una diversificazione dei soggetti rappresentati. Per esempio, nel secondo punto gli artisti chiedevano la formazione di una "A section of the Museum, under the direction of black artists, should be devoted to showing the accomplishments of black artists". Ed ancora, con il punto successivo domandavano che "The Museum's activities should be extended into the Black, Spanish and other communities. It should also encourage exhibits with which these groups can identify"²⁸.

Una differente preoccupazione che emergeva da *13 demands* riguardava invece la commercialità delle opere d'arte, il cui carattere mobile aveva fatto sì che, queste fossero costantemente soggette a molteplici riformulazioni, difficilmente controllabili sia da un punto di vista finanziario, che conservativo²⁹. Come sosteneva Julia Bryan-Wilson, gli artisti provarono a contrastare la circolazione del loro lavoro mediante due strategie: da una parte smettendo di produrre opere d'arte in quanto tali e dall'altra

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ M. Elligott, *From the Archives: Faith Ringgold, The Art Workers Coalition and the Fight for Inclusion at the Museum of Modern Art*, in "Inside/Out", 2016; https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/07/29/from-the-archives-faith-ringgold-the-art-workers-coalition-and-the-fight-for-inclusion-at-the-museum-of-modern-art/ [ultimo accesso 18 novembre 2022].

²⁸ J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, cit., p. 18.

²⁹ Ivi, p. 17.

creando installazioni site-specific³⁰. Un'interessante strategia di controllo fu quella avanzata da Seth Siegelaub che, con l'aiuto dell'amico e avvocato Robert Projansky, redisse uno dei primi contratti per tutelare gli interessi economici degli artisti in caso di rivendita, riproduzione e prestito³¹. Il documento, intitolato *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, ottenne un successo tale che non solo venne tradotto in diverse lingue (inglese, francese, tedesco e italiano) ma venne adottato da molti membri della comunità artistica, alcuni dei quali lo impiegano tutt'ora³².

Se da una parte l'AWC divenne il modello di riferimento per la formazione di altri movimenti e gruppi artistici americani ed europei, come il collettivo *Guerrilla Art Action Group* (GAAG)³³, dall'altra parte alcuni membri del settore sostenevano che i suoi interventi non fossero abbastanza efficaci e concreti. Questo fece sì che, cominciarono a formarsi nuove cellule attiviste basate su azioni più dirette, come *Art Strike*, *Emergency Cultural Government* e *Woman Artists in Revolution* le cui proteste furono in grado di provocare gravi danni sia all'immagine, che all'economia del MoMa e del Whitney Museum of American Art. Per tutto il decennio successivo, le istituzioni culturali continuarono a essere oggetto critiche e denunce sempre più incontenibili sia da parte di gruppi organizzati, sia di singoli artisti i cui lavori contestavano le oppressioni istituzionali.

1. 1. 1 Pionieri della Critica Istituzionale

Nella strenua lotta contro le istituzioni culturali e la mercificazione dell'arte, molti artisti e attivisti, dunque, cominciarono ad adoperare il proprio lavoro come strumento di indagine per smascherare gli interessi economici e politici che sottostavano ai meccanismi di rappresentazione tradizionale. In particolare ebbero una forte risonanza

³⁰ Ibidem.

³¹ S. Siegelaub, R. Projansky, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*; <https://primaryinformation.org/files/english.pdf> [ultimo accesso 18 luglio 2022].

³² Ibidem.

³³ Il *Guerrilla Art Action Group* (GAAG) nacque nel 1969 a New York, e includeva figure di spicco quali Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson e Silvana. Durante la sua attività organizzò diverse proteste in strada e performance di denuncia estremamente provocatorie contro le istituzioni culturali più prestigiose. Il movimento cessò la sua attività nel 1976; J. Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, in *New Institutionalism*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2003, pp. 89–109, qui p. 101; L. Lippard, *Six Years*, California (1973) II ed. (1997), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001, p. X; R. Goldberg, *Performance live art since the 60s*, (1998), New York, Thames & Hudson, 2004, p. 47.

alcuni artisti internazionali, di natura per lo più minimalista e concettuale, i cui interventi e teorie cominciarono a essere note sotto l'appellativo di Critica Istituzionale³⁴. Sebbene questo termine circolasse già dalla fine degli anni Sessanta, fece la sua comparsa per la prima volta in un testo scritto solamente nel decennio successivo, nel saggio di Mel Ramsden, *On Practice* (1975)³⁵. Ramsden sosteneva l'importanza di dovere attaccare senza sosta il sistema dell'imperialismo artistico. Egli usava il termine di Critica Istituzionale per identificare alcuni artisti definibili come "politics"³⁶, i quali, non solo si distinguevano per una pratica artistica politicizzata, ma mostravano un notevole interesse per quelle problematiche legate al mercato, che solitamente venivano ignorate dalla maggior parte dei lavoratori del mondo dell'arte³⁷. Se Ramsden si limitava a menzionare Daniel Buren e Hans Haacke, proponendo un quadro parziale di questa propensione artistica, al contrario, Buchloh, nel suo saggio *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions* (1990), ne restituì un'immagine più approfondita includendo anche il collega Marcel Broodthaers³⁸. È interessante constatare che in entrambi i saggi gli autori trattavano la Critica Istituzionale non tanto come un movimento, quanto come una pratica artistica definita da alcuni obiettivi ed elementi comuni. Infatti, se da un lato c'era una propensione a etichettare la Critica Istituzionale come movimento, per esempio Hito Steyerl lo descrisse come "social movement within the arts scene"³⁹; dall'altra vi erano alcuni teorici, come Brian Holmes, che sostenevano si trattasse di una categorizzazione impropria, poiché i suoi "membri" non avevano mai espresso la volontà di unirsi ufficialmente in un gruppo⁴⁰. Difatti, al contrario dei dadaisti e dei

³⁴ A. Alberro, S. Breitwieser, *Art After Conceptual Art*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2006, p. 14.

³⁵ Mel Ramsden è un'artista concettuale e membro dal 1970 del collettivo *Art & Language* fondato a Coventry tra il 1967 e il 1968 da Terry Atkinson, David Bainbridge, Micheal Baldwin Harold Hurrell. Il gruppo metteva in discussione i presupposti critici della pratica e della critica dell'arte moderna tradizionale. Per ulteriore approfondimento sul gruppo si consiglia la consultazione di C. Harrison, *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.

³⁶ A. Alberro, *Institutions, Critique, and Institutional Critique*, cit., p. 8; M. Ramsden, *On Practice*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 170-190, qui p. 192.

³⁷ Ibidem.

³⁸ B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969*, cit., p. 136.

³⁹ H. Steyerl, *The Institution of Critique*, in "Transversal text", 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

⁴⁰ A. Alberro, S. Breitwieser, *Art After Conceptual Art*, cit., p. 14; B. Holmes, *Extra disciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Towards a New Critique of Institutions*,

surrealisti, gli artisti associati alla Critica Istituzionale non possedevano un vero manifesto e le loro pratiche divergevano sia da un punto di vista estetico che formale⁴¹. Nonostante ciò, era possibile individuare degli elementi costanti nelle loro ricerche, come la predilezione verso le installazioni site-specific e l'uso di forme di ready-made⁴². Inoltre, come affermava Frazer Ward, gli artisti registrati alla Critica Istituzionale condividevano l'interesse per l'analisi dei siti in cui l'arte veniva presentata, sia che si trattassero di luoghi ufficiali (musei e gallerie), di produzione artistica (studio d'artista), oppure di elaborazione del discorso artistico (riviste, cataloghi, rubriche).

Uno dei primi interventi di Critica Istituzionale noti alla critica contemporanea fu l'installazione site-specific *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972) di Broodthaers. Come raccontò l'artista in un'intervista con Freddy de Vree, l'idea del progetto era nata in seguito ai movimenti di protesta che avevano scosso il Belgio e, in particolare, l'occupazione della *Salle des Marbles* al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles nel 1968⁴³. Coinvolgendo alcuni amici artisti, collezionisti, galleristi e curatori, Broodthaers cominciò a riflettere sulle istituzioni culturali belghe e sulla loro partecipazione alla definizione del concetto di arte; cercando, tra l'altro, di comprendere quali fossero le cause del loro malfunzionamento⁴⁴. Per uno di questi incontri, che si svolgevano a casa dell'artista, Broodthaers si fece prestare da una compagnia di trasporti, *Continental Menkes*, delle casse da imballaggio da adoperare come sedie⁴⁵. Quando queste arrivarono, l'artista le dispose nella stanza come se fossero opere d'arte notando come il processo di allestimento fosse analogo a quello

“Transversal text”, 2007; <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/en> [ultimo accesso 10 ottobre 2021].

⁴¹ B. Holmes, *Extra disciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Towards a New Critique of Institutions*, cit.

⁴² G. Raunig, G. Ray, *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly Books, 2009, p. XIV; P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, tr. ing. di M. Shaw, in *Theory History of Literature*, vol. 4, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 215.

⁴³ M. Teti, *Occupying UCI Chris Burden's "Five Day Locker" Piece as Institutional Critique*, in “RACAR: revue d'art Canadienne”, vol. 43, n. 1, 2018, pp. 39-52, qui p. 50.

⁴⁴ M. Broodthaers, *a Conversation with Freddy de Vree, 1969, (1969)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 82-84, qui p. 82; S. König, *a Work of art as an experimental exhibition. Broodthaers and the Eagle*, 2018; <https://journals.openedition.org/angles/1050?lang=en> [ultimo accesso 8 agosto 2022]; Per un ulteriore approfondimento si consiglia la consultazione del testo R. Borgemeister, C. Cullens, “*Section des Figures*”: *The Eagle from the Oligocene to the Present*, in “October”, vol. 42, 1987, pp. 135-154.

⁴⁵ S. König, *a Work of art as an experimental exhibition. Broodthaers and the Eagle*, cit.

impiegato per l'organizzazione di una vera mostra. In seguito, stampò delle cartoline con riproduzioni di opere d'arte ottocentesche e dipinse sul vetro d'una finestra la scritta "Museum" e sul muro esterno del suo giardino il titolo "Département des Aigles" (Fig. 1; 2)⁴⁶. Usando semplicemente oggetti di uso quotidiano (poster, etichette, didascalie e materiale da imballaggio) Broodthaers creò il suo personale museo di cui era, allo stesso tempo, curatore, addetto stampa e amministratore. Nel corso di quattro anni il *Musée d'Art Moderne* venne messo in scena in diversi luoghi e momenti differenti, ogni volta con una sezione nuova⁴⁷. A ogni riproposizione il *Musée d'Art Moderne* veniva gradualmente assorbito nella macchina commerciale del mercato dell'arte, che non solo ne trasformava il significato, ma ne alterava la natura stessa⁴⁸. Tale inevitabile processo di assorbimento portò Broodthaers a decidere di vendere il "narrative museum" della *Section Financière* nel 1970 mediante un annuncio sul catalogo della fiera Art Cologne, rompendo, così, con lo schema distributivo del mercato dell'arte⁴⁹.

Scegliendo di costruire un museo immaginario e replicando le stesse funzioni che definivano le strutture istituzionali culturali, come esporre e conservare, l'artista mostrava la struttura artificiale di questi luoghi. Infatti, sebbene il museo fittizio di Broodthaers possedesse le caratteristiche estetiche e formali di uno vero, in realtà non era altro che una elaborata menzogna studiata dall'artista per ingannare lo spettatore. Questa intenzione non era celata, ma al contrario, era ben marcata dalla scritta "*this is not a work of art*" che accompagnava alcuni oggetti⁵⁰. Così facendo Broodthaers metteva in scena una metafora sull'inganno promosso dai musei tradizionali e dai suoi addetti, che per l'artista non facevano altro che presentare al pubblico una verità parziale e ben selezionata, che si confaceva alla missione personale di divulgazione dell'istituzione⁵¹. Per Broodthaers *Musée d'Art Moderne* si caratterizzava per un duplice significato:

⁴⁶ M. Broodthaers, *a Conversation with Freddy de Vree, 1969, (1969)*, cit., p. 83.

⁴⁷ Di seguito la lista complete delle sezioni: Section XIXème Siècle (Bruxelles, 1968); Section Littéraire (Anversa, 1969); Section XIXème Siècle (bis) (Dusseldorf, 1970); Section Financière (Colonia, 1971); Section des Figures (Dusseldorf, 1972); Section Publicité, Section d'Art Moderne e Section d'Art Ancien, Galerie du XXème Siècle (Documenta, Kassel, 1972); S. König, *a Work of art as an experimental exhibition. Broodthaers and the Eagle*, cit.

⁴⁸ M. Broodthaers, *a conversation with Freddy de Vree, 1969, (1969)*, cit., p. 83.

⁴⁹ S. König, *a Work of art as an experimental exhibition. Broodthaers and the Eagle*, cit.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

[...] It plays the role of, on the one hand, a political parody of art shows, and on the other hand an artistic parody of political events. Which is in fact what official museums and institutions like Documenta do. With the difference, however, that a work of fiction allows you to capture reality and at the same time what it conceals⁵².

Ancora più rilevante, con il museo immaginario Broodthaers aveva creato uno spazio alternativo, al di fuori delle strutture e dei canoni ordinari, in cui era libero di poter analizzare sia la politica museale, sia le relazioni tra arte e società⁵³. Oltre a ciò, con *Musée d'Art Moderne*, l'artista cercò di verificare le reazioni del pubblico e, in particolar modo, se questo era in grado, oppure di no, di riconoscere il museo come forma d'arte⁵⁴. L'esperimento divenne, nel corso del tempo, sempre più elaborato, raggiungendo in *Section des Figures* alla Kunsthalle di Düsseldorf del 1972, un aspetto fortemente illusorio, dove i confini tra realtà e finzione divennero talmente labili, che per i visitatori fu estremamente arduo distinguere il museo fittizio di Broodthaers dal resto del museo (Fig. 3)⁵⁵. Questo dimostrava una certa incapacità da parte del pubblico di riconoscere la realtà dalla finzione e di considerare arte tutto ciò che gli veniva presentato come tale.

Si trattava di una propensione rilevata anche da Michael Asher, considerato da alcuni critici contemporanei come la controparte americana di Critica Istituzionale di Broodthaers. Riprendendo la lezione duchampiana del ready-made, Asher utilizzava oggetti esistenti per creare installazioni site-specific che esploravano le gerarchie estetiche e culturali dei sistemi di raffigurazione dei musei e delle gallerie. La sua pratica, come la descrisse Buchloh, era guidata dal costante desiderio di comprendere quando e dove avesse origine quella “false consciousness in the production and reception of material and discursive representations”⁵⁶. Tra gli interventi più significativi di Asher, in tale senso, si può menzionare l'installazione *Münster Caravan* (1977-2007), presentata per la prima volta al Skulptur Projekte a Munster nel

⁵² D. Snauwaert, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972 – The Artist as Curator #5*, in “Mousse Magazine”, n. 46, 2015; <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/> [ultimo accesso 18 luglio 2022].

⁵³ M. Broodthaers, *a conversation with Freddy de Vree, 1969, (1969)*, cit., p. 83.

⁵⁴ S. König, *a Work of art as an experimental exhibition. Broodthaers and the Eagle*, cit.

⁵⁵ Per questa particolare sezione Broodthaers raccolse 260 manufatti originali.

⁵⁶ B. H. D. Buchloh, *Michael Asher*, in “Artforum”, 2013; <https://www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39885> [ultimo accesso 21 luglio 2022].

1977⁵⁷. Il lavoro consisteva in una tradizionale roulotte da campeggio a noleggio, che l'artista parcheggiava ogni settimana in un punto diverso della città: davanti agli uffici, all'ingresso dei parchi, vicino a un canale, di fronte all'ingresso dei negozi e in cantieri industriali (Fig. 4)⁵⁸. Così facendo, l'artista allontanava gradualmente la roulotte dal centro della città e dal luogo della mostra, portando gli spettatori verso la periferia. Nel museo i visitatori potevano trovare le informazioni su dove la roulotte fosse ubicata in quella settimana e come raggiungerla. Nell'area di parcheggio, tuttavia, non era presente alcun elemento che inducesse i passanti a credere che quel veicolo fosse un'opera d'arte. Insieme al volantino, che funzionava da mappa, il progetto era documentato da una serie di fotografie della roulotte nel paesaggio urbano e degli spettatori alla ricerca della macchina. Nel corso di trent'anni (1977; 1987; 1997; 2007) Asher venne invitato a partecipare al *Skulptur Projekte*, dove ripresentava puntualmente la medesima roulotte bianca, che spostava seguendo l'itinerario del 1977 (Fig. 5; 6). Come affermò James Voorhies, così facendo, Asher sovvertì l'idea che un'artista fosse obbligato a dover sempre presentare un progetto, un lavoro nuovo⁵⁹. Nelle sue diverse edizioni, Asher mostrò come la roulotte fosse considerata arte solamente in relazione ai discorsi che la riconoscevano e la valorizzavano come tale. Infatti, per Andrea Fraser l'artista dimostrò come la riduzione di un oggetto ad arte, non dipendeva unicamente dalla sua collocazione fisica nella struttura istituzionale, ma anche dalle cornici concettuali che gravavano su di essa. Pertanto, l'istituzionalizzazione dell'arte non sottostava esclusivamente ai musei e alle gallerie, ma anche al pubblico⁶⁰.

Nel suo complesso *Münster Caravan* si trattò di un intervento di “dislocazione”, che prevedeva lo spostamento di oggetti o elementi, da uno spazio all'altro, senza intervenire fisicamente su di esso⁶¹. Malgrado questi non prevedessero alcuna alterazione materiale dell'oggetto, spesso venivano ostacolati dalle istituzioni d'arte poiché preoccupate che il loro dislocamento potesse, in qualche modo, danneggiare l'integrità dell'opera. Tali limitazioni non solo alimentavano il deterioramento delle

⁵⁷ La mostra fu organizzata da Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte e curata da Kasper König; A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit., p. 103.

⁵⁸ A. Rorimer, *Michael Asher: Context as Content*, (1990) in “InterReview”, 2004, pp. 1-7, qui p. 3.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit., p. 103.

⁶¹ A. Rorimer, *Michael Asher: Context as Content*, cit., p. 5.

relazioni tra artisti e istituzioni, ma dimostravano il potere decisionale che queste ultime avevano sulla produzione di un'artista, che era costretto ad adeguarsi se voleva essere esposto. Questa autorità si manifestava sotto diverse forme di censura, che sebbene da una parte colpivano gli artisti, dall'altra contribuivano a nutrire le proteste e a forme nuove forme di Critica Istituzionale. Per esempio, in occasione dell'esposizione collettiva *73 American Exhibition* all'Art Institute di Chicago del 1979, Asher aveva pianificato di invertire le posizioni dei due leoni in bronzo di Edward L. Kemeys, che fiancheggiano l'ingresso principale del museo⁶². Con questa alterazione Asher mirava a mettere in discussione i significati simbolici e istituzionali connessi alle decorazioni architettoniche dell'edificio neo-rinascimentale⁶³. Sebbene il curatore, James Speyer, avesse approvato il progetto, quest'ultimo venne ostacolato dall'amministrazione interna del museo, poiché reputato totalmente inappropriato. In una nota indirizzata a Speyer, il cancelliere del museo accusava il curatore di avere consapevolmente dimenticato di menzionare lo spostamento delle sculture nella lista dei contenuti della mostra. Il promemoria si concludeva con il seguente commento:

Although you probably deliberately neglected to tell me anything about reversing the positions of the Kemeys lions at the front entrance when we discussed the contents of the *73rd American Exhibition*, I have heard that you intend (apparently with official approval, which I find totally incomprehensible) to take this action. I find this so completely revolting and unworthy not only of you but also of the Art Institute, that I must state very plainly that this department will refuse to do anything further towards the collecting, packing, shipping or insuring of all objects lent to this exhibition⁶⁴.

Davanti alle minacce dell'amministrazione Speyer, che non poteva permettersi di perdere alcun finanziamento, a causa degli oneri della mostra, invitò Asher a

⁶² La mostra biennale era stata concepita per presentare gli esempi più recenti di arte contemporanea. Nel 1973 l'esposizione fu organizzata dal curatore James Speyer e da Anne Rorimer, curatrice associata, raccoglieva i lavori di sedici artisti: Robert Barry; Dan Graham; Michael Heizer, On Kawara, Sol Lewitt, Agnes Martin, Bruce Nauman, Maria Norman, Allen Ruppesberg, Edward Ruscha, Robert Rymson, Fred Sandback, Richard Serra, Frenck Stella e Lawrence Weiner. I leoni furono eseguiti in bronzo dallo scultore americano Edward Kemeys su commissione nel 1983. Attualmente sono disposti davanti all'ingresso dell'Art Institute fin dal 1894.

J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, in "October", vol. 120, 2007, pp. 71-86, qui p. 75.

⁶³ A. Rorimer, *Michael Asher: Recent work*, in "Artforum", aprile 1980; <https://www.artforum.com/print/198004/michael-asher-recent-work-35818> [ultimo accesso 19 luglio 2022].

⁶⁴ J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, cit., p. 75.

presentare un progetto alternativo che si confacesse ai criteri valutativi della commissione. Il nuovo intervento *Jean-Antoine Houdon's George Washington 1787/1917* (1979), che venne immediatamente approvato senza contestazioni, consisteva nel trasferire il calco in bronzo, a grandezza naturale, del presidente George Washington dai gradini dell'ingresso del museo all'interno della Gallerie di Pittura e Scultura Europea, sala 219 (Fig. 7; 8)⁶⁵. Originariamente il monumento commemorativo era stato posizionato sotto l'arco centrale e in seguito, dopo qualche anno, spostato verso l'esterno, in prossimità della scalinata (Fig. 9).

Fatta eccezione per questa minima variazione, la scultura non subì ulteriori spostamenti. Rispetto al suo luogo originario, la sala 219 era alquanto piccola e allestita con opere del XVIII secolo, stesso periodo stilistico della riproduzione. Tuttavia, era facile riscontrare una certa discontinuità estetica tra le opere esposte e la statua⁶⁶. A causa del suo stato conservativo mediocre, provocato dalla lunga esposizione all'esterno, il calco era in completa rottura visiva con le altre opere presenti. I dipinti e le sculture preesistenti erano disposti in modo ravvicinato secondo il modello museologico settecentesco, per cui c'era l'usanza di coprire tutti gli spazi delle pareti per evitare vuoti⁶⁷. In un breve testo, appositamente scritto per la guida della sala, l'artista spiegò le proprie intenzioni affermando che:

[...] with this work, I am interested in the way sculpture functions when viewed in an eighteenth-century context rather than in relation to the facade of the building. [...] Once inside Gallery 219, the sculpture can be seen in connection with other examples of other European works from the same period⁶⁸.

Con questa semplice azione Asher innescò una riflessione sul rapporto tra spettatori e opere pubbliche, mostrando come il loro significato possa trasformarsi quando queste

⁶⁵ La scultura originaria in marmo bianco fu commissionata dallo stato della Virginia nel 1784 all'artista francese Jean Antoine Houdon. Il ritratto, firmato 1788, giunse dalla Francia negli Stati Uniti solamente nel 1796. Furono eseguite ventidue riproduzioni in calco, che vennero poi distribuite in diverse città. L'Art Institute di Chicago acquistò la riproduzione nel 1917 durante la prima Guerra mondiale durante una fervente atmosfera di patriottismo. Dal 1917 al 1925 la riproduzione venne esposta su un piedistallo alto quattro piedi davanti all'ingresso dell'Art Institute sotto l'arco principale della facciata; A. Rorimer, *Michael Asher: Recent work*, cit.; J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, cit.

⁶⁶ J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, cit., p. 82.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ A. Rorimer, *Michael Asher: Context as Content*, cit.

vengono decontestualizzate. Asher non solo creò un'opera che a sua volta non poteva essere ricontestualizzata, mantenendo il medesimo significato, ma fece sì che l'intero contenuto della sala 219 diventasse parte integrante dell'installazione, trasformandolo in qualcosa di nuovo e di diverso⁶⁹. Infatti, come affermava Alexander Alberro spostando il calco, non solo questo venne spogliato del suo significato commemorativo e della sua monumentalità, ma anche i significati degli oggetti presenti nella sala 219 vennero sconvolti⁷⁰. Con la sua dislocazione Asher aveva riconfermato il valore estetico dell'oggetto in quanto scultura impedendo, così al museo di ridurla nuovamente al suo precedente uso simbolico⁷¹. Per Hal Foster grazie al suo intervento Asher era riuscito a sottolineare alcuni limiti del museo come luogo di memoria storica e collettiva, infatti, la scultura non riuscì mai, a prescindere dalla sua posizione all'interno o all'esterno del museo, ad assumere un valore storico⁷². Una volta rimossa dal suo piedistallo, la statua non era più né un monumento commemorativo né un oggetto d'arte.

Oltre alle resistenze e ai confini imposti dai musei, gli artisti dovevano scontrarsi anche con i curatori che, molto spesso, erano riconosciuti dai membri della Critica Istituzionale come i principali complici del decadimento dell'ordine culturale. Secondo Robert Smithson, uno dei principali artisti associati alla Critica Istituzionale, per esempio, il confinamento culturale si verificava quando era il curatore a imporre i limiti alla mostra, mentre questi dovevano essere valutati e stabiliti dagli artisti stessi. Si trattava di una limitazione, tuttavia, che non era imposta all'artista come individuo, ma alla sua produzione materiale. Nel suo saggio *Cultural Confinement* (1972) Smithson sosteneva, appunto, che:

The function of the warden-curator is to separate art ineffective, abstracted, safe and politically lobotomized, it is ready to be consumed by society. All is reduced

⁶⁹ A. Rorimer, *Michael Asher: Recent work*, cit.

⁷⁰ A. Alberro, *Michael Asher*, in "Arte in America", 2012; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/michael-asher-62960/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

⁷¹ J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, cit., p. 82.

⁷² Dopo una serie di traslochi la statua fu ridestinata all'edificio del Municipio cittadino; H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1996, p. 236.

to visual folder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement⁷³.

Per Smithson le limitazioni istituzionali e le diatribe erano spesso alimentate anche dagli artisti stessi, che credevano ingenuamente di avere qualche forma di controllo, mentre, in realtà, con le loro azioni, non facevano altro che diventare corresponsabili di quel sistema che tanto cercavano di demolire. Si trattava di una idea condivisa anche dal collega Daniel Buren per cui la manipolazione del significato dell'arte non era altro che un:

careful camouflage undertaken by the prevalent bourgeois ideology, assisted by the artists themselves. A camouflage which has until now made it possible to transform "the reality of the world into an image of the world, and History into Nature"⁷⁴.

Un episodio che sembrava comprovare le teorie di Smithson e Buren, sulla complicità degli artisti nel supportare le ideologie istituzionali, fu la controversa partecipazione di Buren alla *VI International Exhibition* svoltasi al Guggenheim di New York nel 1971⁷⁵. In occasione della sesta edizione del *Guggenheim International Exhibition* il direttore del museo, Thomas Messer, aveva invitato una rosa di ventuno artisti provenienti da diverse parti del paese a presentare un lavoro⁷⁶. Rispetto alle mostre precedenti, caratterizzate da una struttura internazionale, nell'esposizione del 1971 predominò una maggioranza di artisti americani e in particolare newyorkesi⁷⁷. Infatti, solamente sette artisti, sui ventuno invitati, non erano locali⁷⁸. Per la mostra Buren ideò

⁷³ R. Smithson, *Cultural Confinement* (1972), in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 140-142, qui p. 140.

⁷⁴ D. Buren, *The Function of the Museum* (1971), in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 101-106, qui p. 105.

⁷⁵ J. Carrick, *The assassination of Marcel Duchamp: Collectivism and Contestation*, in "Oxford Art Journal", vol. 31, n. 1, 2008, pp. 1-25, qui p. 16.

⁷⁶ Nel 1956 il Guggenheim di New York istituì una mostra annuale intitolata *Guggenheim International Exhibition*, che esaminava gli sviluppi artistici in tutto il mondo e premiava un'artista dalla rosa dei partecipanti internazionali. Nel corso degli anni sessanta l'esposizione subì diversi mutamenti contenutistici e formali, mostrando uno slittamento del gusto dall'Espressionismo astratto all'arte post-minimale e concettuale. Il programma della mostra si concluse nel 1971.

⁷⁷ A. Alberro, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in "October", 1997, pp. 57-84, qui p. 57.

⁷⁸ La mostra, curata da Diane Waldman e Edward J. Fry, includeva i seguenti artisti: Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Walter De Maria, Antonio Dias, Jan Dibbets, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merx, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Jiro Takamatsu e Lawrence Weiner; A.

un'installazione site-specific composta da due parti; ciascuna consisteva in una tela in cotone con righe verticali bianche e blu e larghe 8,7 centimetri⁷⁹. La prima tela, lunga 1,5 metri e larga 10, doveva essere esposta all'esterno del museo, appesa all'88esima strada, mentre la seconda, alta 20 metri e larga sempre 10, doveva trovarsi all'interno del Guggenheim, sospesa nel vuoto al centro della spirale intorno a cui si sviluppano le scale (Fig. 10; 11)⁸⁰. A causa del suo effetto visivo, la seconda parte dell'installazione venne subito considerata troppo ingombrante sia da un punto di vista concettuale che fisico⁸¹. Il comitato museale propose a Buren di attuare delle modifiche affinché l'opera assumesse un aspetto più consono per il luogo. Come ricordò Alberro, per l'artista si trattò di una richiesta inaccettabile, poiché, qualsiasi cambiamento avrebbe equivalso a una mutilazione intollerabile del proprio lavoro⁸². Il giorno prima dell'inaugurazione della mostra l'amministrazione decise, senza ulteriori consultazioni con Buren, di rimuovere l'opera dal programma espositivo, dichiarando che l'installazione era in totale contrasto con gli altri lavori esposti⁸³. Se da una parte molti professionisti dell'arte reputassero questa scusa priva di fondamento, poiché diversi partecipanti prepararono una petizione in cui manifestavano il loro disappunto; dall'altra non si trattava di una completa invenzione del museo. Negli anni a seguire l'artista francese continuò a dichiarare che la censura, perché di censura si trattava, fu attuata sotto la pressione di una particolare avanguardia, i cui membri erano protetti da potenti gallerie in grado di esercitare forti influenze sul museo⁸⁴. Tale ipotesi fu avvalorata anche da Alberro che ricordò come Dan Flavin, Donald Judd, Walter De Maria, Michael Heizer e Joseph Kosuth si rifiutarono di firmare la petizione a favore di Buren⁸⁵.

Dal 1966 Buren si dedicò alle problematiche sulla ricezione e sulle relazioni espositive che legano gli oggetti d'arte all'ambiente che li ospita e li contiene ottenendo così la

Alberro, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, cit., p. 84.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ivi, p. 69.

⁸³ Ivi, p. 68.

⁸⁴ Ivi, p. 75.

⁸⁵ Ivi, p. 73.

nomea di artista di Critica Istituzionale⁸⁶. Per Buchloh con la sua Critica Istituzionale Buren si concentrò sull'analisi del sito storico e sulla funzione dei costrutti estetici all'interno delle istituzioni⁸⁷. Con i suoi interventi cercò di spostare l'attenzione dello spettatore dall'oggetto d'arte alla cornice sottostante. Alcune delle sue considerazioni più importanti erano raccolte nei testi manifesto *Function of the Museun* (1970) e *Function of the Studio* (1971) nei quali l'artista si dedicò a una profonda analisi del processo con cui i musei attribuiscono alle opere d'arte un aggiunto valore economico e culturale. Secondo Buren il termine museo, non si riferiva esclusivamente all'istituzione propriamente detta, ma a tutti quegli spazi che pretendono di essere un centro di divulgazione culturale⁸⁸. Per l'artista l'opera d'arte riesce a mostrarsi, il più possibile, nella sua realtà solamente nel luogo in cui nasce, ovvero nello studio del suo creatore. Infatti, nel momento in cui viene a contatto con i musei, questi, immediatamente, impongono su di essa una cornice, sia fisica che estetica, che snaturalizza il suo contenuto⁸⁹. In questo modo, l'opera non solo viene confinata in uno spazio che non è il suo luogo originale, ma assume anche una serie di significati che non erano stati nemmeno considerati dall'artista, ma che al contrario riflettono perfettamente gli interessi finanziari e ideologici della classe dominante. Ciò, per Buren, faceva sì che lo spettatore, inconsapevolmente, fosse costretto a considerare l'arte solamente mediante un unico punto di vista, ovvero quello monolitico delle istituzioni⁹⁰.

1. 1. 2 Hans Haacke e gli intrighi di potere istituzionali

Se la pratica di Asher e Buren si concentrava sui costrutti estetici delle istituzioni d'arte, indagando lo spazio come luogo storico, Broodthaers e Haacke ne rivelavano le condizioni materiali e ideologiche, svelando i loro imbrogli⁹¹. Insieme ad Asher, Haacke era considerato dall'opinione artistica internazionale come uno dei padri

⁸⁶ B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, cit., p. 137.

⁸⁷ Ivi, p. 48.

⁸⁸ Ivi, p. 103.

⁸⁹ D. Buren, *The Function of the Studio (1971)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 110-117, qui p. 113.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibidem.

fondatori della Critica Istituzionale. Con i suoi interventi aveva riformulato il sito dell'arte come cornice istituzionale in termini: sociali, economici e politici, impiegando questi termini come contenuto stesso dei suoi lavori⁹². In altre parole, Haacke affrontò le strutture istituzionali come complessi intrecci relazionali ed economici soggetti ai continui mutamenti degli interessi finanziari e politici contemporanei.

L'artista cominciò a creare delle installazioni che fossero in grado di coinvolgere, gradualmente, lo spettatore riducendo sensibilmente la convenzionale distanza che separa l'arte dal pubblico, annullando, dunque, l'aurea di inviolabilità che solitamente avvolge le opere d'arte⁹³. Questi progetti erano noti con l'appellativo di "sistemi", altresì definiti come un complesso di elementi sottoposti a un piano e a uno scopo comune predeterminato⁹⁴. I primi "sistemi" consistevano nell'uso di materiali naturali e biologici (aria, acqua e ghiaccio)⁹⁵. Nella serie *Condensation Cube* (1963-1965) Haacke, per esempio, realizzò un contenitore di grandi dimensioni a forma rettangolare costruito, con pareti di plastica, per reagire al clima dello spazio espositivo (Fig. 12)⁹⁶. All'interno della scatola l'artista sigillava, a ogni riproposizione, dell'acqua distillata che sottoposta alle variazioni terminologiche della stanza (correnti d'aria, luci esterne e aumento della temperatura interna) evaporava. Il vapore acqueo si condensava poi in gocce che costellavano casualmente la superficie del cubo⁹⁷. Questa scatola meteorologica si presentava al pubblico come un'opera effimera operante in tempo reale e dipendente dalle condizioni ambientali in cui si trovava. Sebbene la partecipazione dell'uomo non era determinante per il funzionamento del "sistema", il numero di persone presenti nella stanza, e la loro distanza dal cubo, potevano alterare il processo di condensazione e, di conseguenza, anche l'aspetto estetico⁹⁸. Come spiegò l'artista, quando questi oggetti vengono introdotti in un contesto artistico, che

⁹² M. Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, in "October", vol. 80, 1997, pp. 85-110, qui p. 89.

⁹³ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit., p. 105; W. Grasskamp, *Real Time: the work of Hans Haacke*, in *Hans Haacke*, New York-London, Phaidon Press, 2004, pp. 30-140, qui p. 36.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ I primi "sistemi" naturali nacquero su ispirazione e riformulazione delle teorie del biologo e filosofo tedesco Ludwig von Bertalanffy, secondo cui un organismo vivente era definibile come un sistema aperto sottoposto a continui cambiamenti causati dall'interazione con l'ambiente.

⁹⁶ W. Grasskamp, *Real Time: the work of Hans Haacke*, cit., p. 36.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ivi, p. 38.

sia una galleria o un museo, ne rimangono totalmente immuni, continuando a operare in base al proprio modello di comportamento predeterminato⁹⁹.

Da questi primi esperimenti naturali nacquero, poi i “social system”¹⁰⁰, che mostravano allo spettatore come le istituzioni, che gli venivano presentate come naturali, in realtà non erano altro che il frutto di una costruzione socialmente imposta da una precisa classe dominante, ossia quella borghese¹⁰¹. Se i primi “sistemi” naturali funzionavano a prescindere dalla presenza umana, i “sistemi” sociali, al contrario, ne erano totalmente dipendenti¹⁰². Per la creazione di un “sistema” sociale era necessario per prima cosa innescare una situazione sociale, ovvero il coinvolgimento degli spettatori. L’artista, generalmente, proponeva un interrogativo relativo a una determinata questione, solitamente di natura controversa, che doveva attivare un’azione auto-riflessiva¹⁰³. In particolare modo, i “sistemi” sociali degli anni Settanta si basavano su eventi socio-politici internazionali contemporanei il cui scopo era di mettere in luce i legami inestricabili dell’arte con l’élite del potere ideologicamente dubbia, in alcuni casi moralmente corrotta¹⁰⁴. Tale intenzione era evidente nell’installazione site-specific *Moma Poll* (1970), presentata in occasione della mostra collettiva *Information*, al MoMa del 1970¹⁰⁵. Il lavoro proponeva un sondaggio sulla situazione politica della guerra del Vietnam e del coinvolgimento finanziario del magnate Nelson Rockefeller nello scontro bellico¹⁰⁶. L’installazione, che era stata posizionata al termine del percorso espositivo, era composta da un cartello, due scatole di plastica trasparente e da un dispositivo di conteggio fotoelettronico. L’insegna, sopra i due contenitori di plastica trasparente, domandava agli spettatori: “Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon’s Indochina policy

⁹⁹ Ivi, p. 121.

¹⁰⁰ A. Frequharson, *The Avant Garde, Again*, in “Carey Young, Incorporated”, 2002; <http://www.careyyoung.com/the-avant-garde-again> [ultimo accesso 25 ottobre 2021].

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem; B. H. D Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, cit., p. 244.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ M. Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, cit., p. 89.

¹⁰⁵ Si trattava di una mostra collettiva curata da Kynaston McSchine tenutasi al MoMa di New York dal 2 luglio al 20 Settembre del 1970. L’esposizione era composta da una selezione di video e installazioni di un centinaio di artisti tra cui: Vito Acconci, Daniel Buren, Hans Haacke, Jeff Walls, Robert Smithson.

¹⁰⁶ Nelson Rockefeller fu il leader del Partito Repubblicano e governatore dello Stato di New York per quattro mandati, dal 1958 al 1973. I membri della famiglia svolgevano un importante ruolo all’interno del consiglio amministrativo del MoMa.

be a reason for you not to vote for him in November?” (Fig. 13)¹⁰⁷. Vicino alle scatole erano state posizionate delle schede elettorali che i visitatori erano invitati a compilare esprimendo il proprio giudizio sul comportamento del governatore nei confronti della politica di guerra perseguita da Richard Nixon¹⁰⁸; le cui scelte, pochi giorni prima dell’inaugurazione dell’esposizione, avevano autorizzato il bombardamento della Cambogia, al tempo neutrale¹⁰⁹. Haacke affermò che: “The museum’s ties to the Rockefellers, Nixon, and, in turn, involvement in the war in Indochina, as well as its policy of presenting a serene image of itself to an unsuspecting public, were part of this real-time system”¹¹⁰.

Secondo le statistiche, al sondaggio parteciparono solamente il 12.4% dei visitatori, di cui il 68.7% aveva votato sì, mentre il restante 31.3% aveva votato no¹¹¹. Sebbene questi dati fossero il risultato di un’analisi accurata delle informazioni raccolte, per Haacke questi non potevano essere considerati del tutto affidabili in quanto il MoMa non aveva seguito le istruzioni correttamente¹¹². Nella sua recensione della mostra Emily Genauer commentò cinicamente i risultati, affermando che:

“One may wonder at the humor (property, obviously, is to archaic a concept even to consider) of such poll-taking in a museum founded by the governor’s mother, headed now by his brother, and severed by himself and other members of his family in important financial and administrative capacities its founding 40 years ago”¹¹³.

Come osservò Alberro, in questo lavoro, come in *Gallery-Visitor’s Profile* (1969–1973), l’artista ridusse il suo ruolo di creatore quasi al minimo, lasciando che il suo

¹⁰⁷ H. Haacke, *Working Conditions. The writings of Hans Haacke*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2016, p. 46.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Il 28 aprile 1970 il presidente Richard Nixon aveva ordinato alle truppe statunitensi americane di invadere la Cambogia, che aveva mantenuto nel conflitto una posizione neutrale. L’evento annunciato alla nazione solamente due giorni, scatenò critiche in tutto il paese, si formarono movimenti e marce di protesta nei più importanti centri universitari; M. Teti, *Occupying uci: Chris Burden’s “Five Day Locker Piece” as Institutional Critic*, cit.

¹¹⁰ H. Haacke, *Working Conditions. The writings of Hans Haacke*, cit., p. 54.

¹¹¹ M. Nesbit, H. Haacke, M. Nesbit, *In Conversation with Hans Haacke*, in *Hans Haacke*, New York-London, Phaidon Press, 2004, pp. 8-25, qui p. 9.

¹¹² J. Siegel, *An Interview with Hans Haacke*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1999, pp. 242-246, qui p. 244.

¹¹³ Ibidem.

posto venisse ricoperto dallo spettatore, che deteneva il potere di azionare il sistema¹¹⁴. Nell'innescare il "sistema" il pubblico compiva un atto mentale, un'azione auto-riflessiva. Tuttavia, solamente gli spettatori dotati di una buona conoscenza del contesto politico e storico del museo erano realmente in grado di comprendere l'intervento di Haacke.

La presenza di figure come la famiglia Rockefeller negli alti livelli delle gerarchie museali, non erano una anomalia, al contrario, come ricordava l'artista, si trattava di una consuetudine. La maggior parte dei fiduciari che componevano i consigli amministrativi istituzionali appartenevano prevalentemente all'ambito dell'alta finanza e, di conseguenza, a una classe sociale privilegiata. Era proprio questa componente imprenditoriale per Haacke a veicolare e a limitare le disposizioni istituzionali¹¹⁵. Oltre ai Rockefeller, l'artista si interessò a diversi soggetti politici e pubblici internazionali, come il collezionista d'arte e il magnate del cioccolato Peter Ludwig in *The Chocolate Master* (1981), oppure il primo ministro inglese Margaret Thatcher in *Taking Stock (Unfinished)* (1983). Quest'ultimo, esposto nel 1983 nella personale al Tate Gallery di Londra, consisteva in un monumentale ritratto a olio di Thatcher in una pesante cornice dorata (fig. 14). Il quadro raffigurava la politica inglese in abiti eleganti, seduta in una posa statuaria al centro del suo studio, dipinta in stile vittoriano e con un linguaggio fortemente accademico¹¹⁶. L'insieme degli elementi estetici e formali del dipinto riflettevano i valori conservatori della politica del primo ministro. Questa era, inoltre, enfatizzata da una serie di elementi iconografici: il ritratto ufficiale della regina Vittoria sullo schienale della sedia si intravede, una riproduzione in marmo della statua di Harry Bates *Pandora* (1890) su un comodino in legno e due piatti in ceramica crepati al centro e decorati con il ritratto di Maurice Saatchi e del fratello Charles, sul ripiano superiore della libreria in fondo alla stanza¹¹⁷. La loro identificazione era facilitata grazie alle iniziali sul bordo

¹¹⁴ A. Alberro, *Reconsidering Conceptual Art*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1999, pp. XVI-XXXVIII, qui p. XXIV.

¹¹⁵ H. Haacke, *Museum, Managers of Consciousness*, *Museum, Managers of Consciousness*, (1984), in "M+Magazine", 2018; <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/museums-managers-of-consciousness/> [ultimo accesso 14 novembre 2021].

¹¹⁶ Y. Bois, D. Crimp, R. Krauss, H. Haacke, *Conversation with Hans Haacke*, in "October", vol. 30, 1984, pp. 23-48, qui p. 24.

¹¹⁷ W. Grasskamp, *Real Time: the work of Hans Haacke*, cit., p. 61; Y. Bois, D. Crimp, R. Krauss, H. Haacke, *Conversation with Hans Haacke*, cit., p. 24.

superiore: “MS” e “CS”¹¹⁸. I fratelli non solo comparivano come fiduciari alla Tate Gallery, ma grazie al supporto della classe dominante, i Saatchi imposero, tramite alla loro galleria d’arte, un controllo egemonico su tutto ciò che veniva prodotto e considerato arte. Infatti, le gallerie, che potremmo definire commerciali, possedevano secondo Haacke l’autorità culturale di creare il mercato, e grazie alla nomina di borse di studio si assicuravano il controllo sull’artista vincitore; controllandone lo stile di vita e la sua produzione artistica¹¹⁹. La loro influenza poteva in alcuni casi trapelare anche nel mondo museale gravando sui programmi espositivi e curatoriali e, di conseguenza, condizionando indirettamente lo spettatore.

1. 2 L’affermarsi di una politica identitaria a favore delle minoranze

I lavori e le teorie di artisti come Haacke, Buren, Asher e Smithson, insieme alle mobilitazioni artistiche, svolsero un ruolo cruciale nella rivalutazione del sistema istituzionale contemporaneo, svelando alcuni dei meccanismi di potere su cui esso si articolava. Grazie ai loro interventi, tra gli anni Ottanta e Novanta, molti artisti prima ancora politicamente immaturi, cominciarono a elaborare nuove ricerche e pratiche criticamente impegnate contro le strutture invisibili delle istituzioni d’arte e i pregiudizi che esse contribuivano a divulgare. Soggetti che prima non avevano alcuna voce cominciarono ad acquisire una nuova consapevolezza, spinti dal desiderio di raggiungere un migliore riconoscimento ed emancipazione istituzionale, sia come artisti che come individui. Si intensificarono, dunque, i lavori rivolti: all’esplorazione dell’identità di genere e dell’Altro, alle problematiche relative alla sessualità e alla discriminazione razziale¹²⁰. Rispetto ai due decenni precedenti, queste ricerche assunsero sfumature inedite che rispecchiavano il nuovo quadro socio-economico e politico americano ed europeo. In particolare si possono menzionare tre elementi: la diffusione e la lotta contro la sindrome da immunodeficienza acquisita (AIDS), causata

¹¹⁸ La scelta di mostrare i due piatti come rotti era una citazione volontaria dell’artista alla mostra di Julian Schnabel, noto per i suoi dipinti con mosaici di piatti frantumati; M. Mustard, M. Tucker, *Critical Object Study: Hans Haacke, Who Does What in South Africa? 1987*, in “ATLAS”, 2019; <https://archive.newmuseum.org/atlas/2626> [ultimo accesso 14 novembre 2021].

¹¹⁹ H. Haacke, *The Agent (1977)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 164-165, qui p. 165.

¹²⁰ N. Haq, *The Invisible and the Visible Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art, in Decolonising Museums*, International Online, 2015, pp. 8-22, qui pp. 9-10.

dal virus dell'HIV; le battaglie contro la segregazione razziale e l'emergere del pensiero postcoloniale; le rivendicazioni femministe per una maggiore uguaglianza di genere. Tali avvenimenti si manifestarono soprattutto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti e, in particolare, in quest'ultimo, dove all'inizio degli anni Ottanta, si aprì una nuova fase politica guidata dal partito conservatore di Ronald Wilson Reagan. Questi perseguì un programma materialistico e consumistico con il fine di riaffermare il primato statunitense su scala mondiale¹²¹. Se da una parte gli obiettivi di risanamento economico non ottennero i risultati promessi, dall'altra l'ideologia conservatrice fu incapace di fare fronte sia al malcontento provocato dalla discriminazione razziale, sia alla crisi sanitaria causata dalla rapida diffusione dell'AIDS, che si insinuò all'interno della comunità omosessuale mietendo centinaia di vittime. Le comunità colpite dall'AIDS cominciarono a essere soggette di malversazioni e abusi, stimolati dall'indifferenza politica e dalla ricomparsa di arcaiche teorie pseudoscientifiche, per cui i copri omosessuali erano considerati imperfetti. Come ricordò Holmes, l'emergenza sanitaria, che presto divenne un fenomeno internazionale, azionò importanti mobilitazioni di protesta che chiedevano alle autorità istituzionali un immediato intervento¹²². La comunità artistica, fortemente colpita dalla malattia, si dedicò allo sviluppo di pratiche curatoriali in grado di fornire maggiori informazioni sull'epidemia¹²³. Importanti manifestazioni di supporto furono raccontate da Douglas Crimp, che dedicò 43° numero della rivista "October", *Cultural Analysis/Cultural Activism-remains a landmark in Aids literature* (1987), alle attività svolte dalle femministe, dalla comunità artistica, intellettuale e dello spettacolo a sostegno dei malati e contro il pregiudizio¹²⁴. Alcuni artisti di Critica Istituzionale, come Félix González-Torres e il Group Material, cercarono con i loro lavori di infrangere i tabù

¹²¹ Ronald Wilson Reagan fu un attore, governatore della California e il quarantesimo presidente degli Stati Uniti dal 1981 al 1989, noto per una politica conservatrice e anti-comunista, le sue azioni contribuirono al crollo dell'Unione Sovietica.

¹²² B. Holmes, *Extra disciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Towards a New Critique of Institutions*, cit.

¹²³ J. Meyer, *What happened to the institutional critique?* in *What Happened to the Institutional Critique*, New York, American Fine Arts, 1993; https://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2020/05/RG_AmericanFineArt_1993-1.pdf. [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

¹²⁴ Douglas Crimp fu un critico d'arte, curatore e professore di storia dell'arte e arte visiva all'Università di Rochester. È diventato celebre per la sua mostra *Pictures* presso Artists Space a New York nel 1977. Nello stesso anno, fino al 1990, fu editore della rivista trimestrale "October". La rivista, fondata nel 1976 da Rosalind Krauss e Annette Michelson, affronta criticamente diverse arti contemporanee, dal cinema alla pittura, alla musica.

e di portare le problematiche della malattia all'interno degli spazi museali e di rappresentazione¹²⁵.

Accanto ai tentativi di sensibilizzare l'opinione pubblica alla causa dell'AIDS, le comunità artistiche femminili e multietniche lavoravano per costruire una solida politica identitaria che venisse riconosciuta a livello istituzionale. Questi, eredi delle lotte per i Diritti Civili degli anni Sessanta, si opponevano alla rappresentazione stereotipata e negativa delle donne e dei soggetti afrodiscendenti, continuamente esclusi dalle narrazioni "ufficiali"¹²⁶. Mentre le diverse comunità etniche rivendicavano uno spazio nella memoria storica collettiva, le donne mettevano in discussione e ridefinivano l'immagine tradizionale di sessualità e femminilità, imposta da modelli patriarcali degli anni Cinquanta, ormai anacronistici e inadeguati. Le donne, insieme agli artisti postcoloniali, erano state lungamente escluse da esposizioni e collezioni, e il loro lavoro era spesso considerato come prodotto subalterno a quello degli uomini. Sebbene questi ultimi avessero cominciato a predicare la necessità di una maggiore integrazione razziale e di genere, continuava a predominare all'interno dei canali di esposizione tradizionale, un sistema di valori incentrato sulla classe maschile bianca¹²⁷. Scontente del sistema istituzionale, che non le riconosceva come artiste *tout court*, le donne cominciarono a programmare e realizzare opere in grado di sovvertire la visione patriarcale e imparziale delle istituzioni culturali. A titolo d'esempio possiamo menzionare gli interventi del collettivo femminile americano Guerrilla Girls, che negli anni Ottanta svolse diverse azioni di protesta contro quei musei, gallerie e istituzioni artistiche che sottorappresentavano ed escludevano le donne, e le minoranze etniche, dalle mostre e dalle collezioni ufficiali¹²⁸. Il gruppo

¹²⁵ Félix González-Torres fu un artista concettuale cubano e membro del Group Material, tra le sue opere sull'AIDS ebbero un notevole impatto *Untitled (Fortune Cookie Corner)* (1990) e *Untitled (Perfect Lovers)* (1991). Morì di AIDS a 39 anni; Il Group Material era un collettivo di artisti con sede a New York fondato tra il 1989 e il 1996 da Julie Ault, Tim Rollins e Mundy McLaughlin. Per le loro mostre, di natura soprattutto attivista, utilizzavano degli spazi alternativi e cercavano di coinvolgere la comunità.

¹²⁶ G. Grechi, *la rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016, p. 142.

¹²⁷ J. Brookner, *Feminism and Atudents of the '80 and '90s. The Lady and the Raging Bitch; or How Feminism Got a Bad Name*, in "October", vol. 50, n. 2, 1991, pp. 11-13, qui p.12.

¹²⁸ Guerrilla Girls è un collettivo attivo dal 1985, diverso da quello precedentemente citato GAAG, che si spense definitivamente nel 1976. *Guerrilla Girls* è una organizzazione anonima i cui membri nascondono la propria identità dietro a maschere a forma di gorilla e l'uso di pseudonimi di importanti donne della storia dell'arte; J. Whitters, *The Guerrilla Girls*, in "Feminist Studies", vol. 14, n. 2, 1998,

sosteneva che uno dei motivi che impediva alla donna di essere riconosciuta come artista era dovuta dalla sua lunga storia come soggetto artistico, ovvero come musa ispiratrice. Durante un'intervista con il *The Art Newspaper*, uno dei membri del gruppo, l'artista nota con il soprannome di Kathe Kollwitz, dichiarò che le donne erano state sempre considerate solo come dei corpi nudi da disegnare e ritrarre¹²⁹. Il primo intervento del collettivo avvenne in reazione alla mostra *An International Survey of Painting and Sculpture*, organizzata dal MoMa nel 1984¹³⁰. L'esposizione consisteva in una raccolta di cento sessantanove lavori di cui solamente tredici erano di donne, ovvero meno del 10%, mentre il restare era di artisti maschi bianchi, europei e statunitensi¹³¹. La scelta curatoriale venne aspramente criticata da Guerrilla Girls, che l'anno seguente programmò una campagna di manifesti denigratoria contro diversi professionisti del settore e istituzioni che, secondo loro, con il loro comportamento maschilista ed elitario, avevano confinato le donne e gli artisti postcoloniali ai margini dell'ambiente artistico¹³². Tali manifestazioni artistiche anti-istituzionale dimostravano il raggiungimento di una nuova maturità di critica museale e istituzionale da parte delle comunità cosiddette inferiori, che vedeva in primo piano il ripensamento delle narrazioni "ufficiali" a favore di una maggiore inclusività.

1. 2. 1 Nuovi linguaggi e meccanismi della Critica Istituzionale

Le azioni delle Guerrilla Girls, insieme ai lavori di alcuni artisti-attivisti, negli anni Ottanta e Novanta, vennero riconosciute dai critici contemporanei come una nuova e

pp. 284-300, qui p. 185; W. Chadwick, *Women Who Run with the Brushes & Glue*, in *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, Perennial, 1995, pp. 7-12, qui p. 7.

¹²⁹ A. Dawson, *Sexism by numbers: Guerrilla Girls ask UK public to send in statistics of females nudes vs female artists at local museums*, in "The Art Newspaper", 2021; <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/11/sexism-by-numbers-guerrilla-girls-ask-uk-public-to-send-in-statistics-of-females-nudes-vs-female-artists-at-local-museums> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

¹³⁰ *An International Survey of Painting and Sculpture* fu una mostra collettiva di artisti internazionali svoltasi al Moma dal 17 maggio al 19 agosto 1984. L'esposizione, realizzata in occasione della riapertura del museo dopo un intervento di ampliamento, raccoglieva un corpus di cento novantacinque opere di centosessantacinque artisti provenienti da diciassette paesi diversi. Le opere selezionate rappresentavano i linguaggi e le pratiche artistiche più moderne sulla scena contemporanea dell'ultimo decennio.

¹³¹ C. Whitney, Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls Bare All*, in *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, Perennial, 1995, pp. 13-32, qui p. 13.

¹³² J. Withers, *The Guerrilla Girls*, cit., p. 286.

rigenerata forma di Critica Istituzionale. Conosciuta come la “seconda generazione”, questa includeva artisti i cui lavori e teorie affrontavano le trappole invisibili delle esposizioni e delle narrazioni “ufficiali” istituzionali (Fred Wilson, Andrea Fraser, Carey Young, Adrian Piper e Renée Green)¹³³. Attraverso la loro critica, gli artisti cercarono di sovvertire gli schemi e i modelli rappresentativi museali predefiniti che reputavano anacronistici e discriminatori; cercando di portare l’attenzione del pubblico verso altre possibili forme di narrazioni. In particolare, questi sfidarono la sottorappresentazione delle comunità emarginate nelle storie museali, sovvertendo e mettendo in discussione la legittimità dei modelli tradizionali, con cui le istituzioni culturali stabilivano la “corretta” estetica. Tale approccio si manifestava soprattutto, nel lavoro delle artiste donne e negli artisti postcoloniali. A titolo d’esempio possiamo menzionare Adrian Piper, che nel costruire la propria critica sosteneva, che nel formulare e stabilire questa estetica, le istituzioni ricorrevano a “the ethics of political oppression”¹³⁴; restando, il più delle volte, inconsapevoli oppure insensibili, agli effetti che le loro decisioni potevano causare¹³⁵. Per l’artista e accademica, come per Buren e Smithson prima di lei, questo atteggiamento era alimentato anche dagli artisti, che, più dei curatori, partecipavano a perpetuare l’esistenza dei sistemi tradizionali di rappresentazione¹³⁶. Piper credeva che superare questo ostacolo gli artisti dovessero abbandonare le gallerie e i musei, per reintegrarsi nella società e produrre un’arte che potesse essere socialmente e politicamente impegnata¹³⁷. Per Piper gli interventi di questi artisti, che si potevano identificare in gruppi (quello delle donne, degli afrodiscendenti oppure della classe operaia) si distinguevano più per una forte politica identitaria, piuttosto che per qualche aspirazione professionale. Con ciò, tuttavia, l’artista non intendeva che questi non seguissero alcun tipo di criterio estetico rigoroso, bensì che si rifiutavano di modificare il proprio lavoro quando questo, per via del mezzo o del contenuto utilizzato, non compiaceva le aspettative o i modelli

¹³³ A. Fraser, *An Artist’s Statement*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 318-329, qui pp. 320-321.

¹³⁴ A. Piper, *Power Relations within Existing Art Institutions*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 246-273, qui p. 257.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ A. Piper, *Some Thoughts on the Political Character of this Situation*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 242-244, qui p. 243.

¹³⁷ A. Piper, *Power Relations within Existing Art Institutions*, cit., p. 264.

istituzionali prefissati. In altre parole, preferivano rinunciare al riconoscimento istituzionale piuttosto che trasformare il messaggio sociale che volevano trasmettere¹³⁸. Per Piper era proprio questo atteggiamento a guidare le diverse azioni degli artisti sia della “prima generazione”, sia della “seconda generazione” di Critica Istituzionale.

Il pensiero di Piper era condiviso anche da Andrea Fraser, considerata una delle voci più forti della “seconda generazione”. L’artista considerava i musei come dei “[...] site of monolithic institutional”¹³⁹, dove i detentori del potere stabilivano la cultura legittima che dilaniava il mondo dell’arte in due: da una parte ciò che era accettabile, ovvero legittimo, e dall’altra ciò che non lo era e pertanto illegittimo. Tale legittimità veniva inoltre assegnata mediante determinati modelli prestabiliti di natura tendenzialmente europea, accompagnati a loro volta da una politica di divulgazione culturale inadeguata e parziale. Grazie alla disinformazione e la diseducazione i musei potevano facilmente imporre la propria autorità. L’artista sosteneva, infatti, che buona parte del personale di servizio presente nelle istituzioni d’arte americane, fosse completamente inadatto, privo di una completa preparazione storico-artistica delle collezioni e degli archivi di cui si occupavano¹⁴⁰. Queste lacune si potevano riscontrare soprattutto nelle strutture comunali ed enti pubblici, come il Philadelphia Museum, dove le conoscenze degli addetti erano spesso subordinate agli interessi economici e al programma politico dei musei¹⁴¹. Per mostrare tali lacune l’artista realizzò una serie di azioni performative di natura di Critica Istituzionale, dove assunse temporaneamente l’identità di alcune figure professioniste del settore (curatori, assistenti di sala, guide, docenti universitari e divulgatori) di cui proponeva una caricatura. Riprendendo il pensiero di Karin Bellman, le performance di Fraser:

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ A. Miller- Keller, *Andrea Fraser | Matrix 114. Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, in *Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, cat. (Hartford, Wadsworth Atheneum, Museum of Art, 1 aprile-31 aprile 1991) Hartford, 1991, pp. 2-8, qui p. 5.

¹⁴⁰ A. Miller- Keller, *Andrea Fraser | Matrix 114. Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, in *Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, cat. (Hartford, Wadsworth Atheneum, Museum of Art, 1 aprile-31 aprile 1991) Hartford, 1991, pp. 2-8, qui pp. 4-5.

¹⁴¹ A. Greenberger, *The Artnews Accord: Artists Lorraine O’Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique*, in “Artnews”, 2021; <https://www.artnews.com/art-news/artists/lorraine-ogrady-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021]; A. Fraser, *an Artist’s Statement*, cit., pp. 323-324.

[...] parades frequently employed rhetoric, roles and relationship before in an attempt to unveil the positions that institutions, market forces, galleries, collectors, the audience, critics and, of course, the artist occupy in this network. Taking a cue from French sociologist Pierre Bourdieu's analyses, she does not set out to establish a counter-discourse but to dismantle the existing ones from within¹⁴².

Tra le diverse personificazioni intraprese da Fraser, il personaggio più celebre fu l'immaginarina insegnante Jane Castleton, comparsa per la prima volta in *Damaged Goods Gallery Talks Start Here* (1986), una serie di performance non filmate al New Museum of Contemporary Art di New York. L'idea nacque su suggerimento dell'amico e collega Allan McCoullum, che la invitò a esplorare il ruolo del docente e della guida di un museo¹⁴³. Per l'artista e il suo factotum, Jane Castleton:

“is neither a character nor an individual. She is an object, a site determined by a function. As a docent, she is the museum's representative, and her function is, quite simply, to tell visitors what the museum wants – that is, to tell them what *they* can give to satisfy the museum”¹⁴⁴.

Jane Castleton ritorna ancora in *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), organizzata come parte del *Contemporary Viewpoints Artists' Lecture Series*, al Philadelphia Museum of Art. Fraser programmò una visita museale accompagnando un gruppo di visitatori alla scoperta dei “segreti” della collezione museale¹⁴⁵. L'artista si presentò agli spettatori e alla videocamera, che la riprese per tutto il percorso espositivo, con indosso un rigoroso completo grigio. Durante il corso della visita, Jane Castleton forniva agli spettatori un variegato campionario di informazioni che spaziavano dalla storia dell'istituzione alla prestigiosa collezione, utilizzando per descrivere i diversi oggetti, sia d'arte che allestitivi, un vocabolario forbito e talvolta pretenzioso (Fig. 15; 16). Le descrizioni erano accompagnate da un linguaggio fisico e gestuale accentuato. Tra un'osservazione storica e un commento sull'architettura, Castleton inseriva personali commenti politici e sociali, oltre che sull'efficienza di alcuni servizi, e ancora più in generale sulle istituzioni museali. Per esempio, quando

¹⁴² K. Bellmann, *Andrea Fraser*, in “Artnews”, 2015; <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/andrea-fraser-62014/> [ultimo accesso 1° dicembre 2021].

¹⁴³ A. Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, in “October”, vol. 57, 1991, pp. 104-122, qui p. 108.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ *Museum Highlights: A Gallery Talk* fu sviluppato come parte del programma *Contemporary Viewpoints Artists Lecture Series*, organizzato dalla Tyler School of Art della Temple University.

con il gruppo raggiunsero il secondo piano, nella sala *Great Stair Hall*, Castleton iniziò una diserzione sulla natura dei musei, affermando che questi non sono solamente come una cassa vuota imparziale da riempire con oggetti preziosi, ma bensì, sono delle strutture complesse dotate di una missione, che spesso si conforma a un programma politico preciso¹⁴⁶. Per esempio, avvicinandosi a un pianoforte, l'artista dichiarò che una Pinacoteca Museale, che serve realmente il suo scopo, offrirà le opportunità di potere godere di tutte le ricchezze e svaghi di “[...] to all those people who have cultivated tastes but not the means of gratifying them”. Continuando, che invece per tutti coloro che “for those who have not yet cultivated taste, the museum will provide “a training in taste””¹⁴⁷. Infine, Fraser concluse la performance con un breve discorso sull'apprezzamento dei valori che il museo sviluppa e la capacità di sapere discernere:

[...] between yourself and a drinking fountain, between what is different and what is better and objects that are inside and those that are outside; the ability to distinguish between your rights and your wants, between what is good for you and is good for society¹⁴⁸.

Nel suo insieme la performance fu una accurata parodia delle lezioni esagerate che certi docenti tendono a propinare agli studenti durante le visite guidate, il cui contenuto è estremamente superficiale e irrilevante. Fraser aveva raccolto l'eredità dei protagonisti della “prima generazione” cercando con il proprio lavoro critico di cambiare il sistema dei valori su cui si ergeva il mondo dell'arte. L'artista credeva che una pratica artistica critica dovesse andare oltre “to mere interpretation to actively intervene, to indeed transform, the existing realm of cultural, social, and economic relations”¹⁴⁹. Per Alberro l'intervento di Fraser non si limitava a una critica dell'istituzione d'arte, ma anche a un'analisi del tipo di spettatore che il museo produce¹⁵⁰. A tale proposito, durante una conversazione sul tema di “servire le istituzioni” con i colleghi di Critica Istituzionale Fred Wilson, Renée Green, Judith Barry e Christian Philipp Muller, l'artista introdusse una distinzione interessante tra

¹⁴⁶ A. Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, cit., p. 108.

¹⁴⁷ Ivi, p. 109.

¹⁴⁸ Ivi, p. 122.

¹⁴⁹ A. Alberro, *Introduction. Mimicry, Excess, Critique*, in *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2007, pp. xxii-xxxvii, qui p. xxxii.

¹⁵⁰ Ivi, p. xxvii.

l'idea di servire l'istituzione, in senso generale, e quella di servire lo spettatore¹⁵¹. Fraser si domandava se si decide di servire il pubblico, bisogna farlo in collaborazione con le istituzioni? E ancora, se si decide di servire lo spettatore impegnando una qualche forma di Critica Istituzionale fino dove il suo successo dipende dalla collaborazione con l'istituzione e dei suoi rappresentati e dei loro interessi?¹⁵². Rispetto ad altri colleghi, Fraser sosteneva l'importanza di lavorare con i rappresentati dei musei, ovvero i curatori poiché, dopo che il loro intervento si concludeva e gli artisti lasciavano l'istituzione, erano loro a proseguire il lavoro che loro aveva iniziato. Era, dunque, importante per Fraser che non si producesse nulla che potesse generare conflitto oppure che provocasse imbarazzo, in quanto questo avrebbe automaticamente annullato ogni tentativo di creare una riflessione solida.

Una diversa problematica istituzionale emerse con la strategia di Critica Istituzionale proposta dalla collega Louise Lawler, membro della *Picture Generation*, che si dedicò all'esplorazione e alla rivelazione degli effetti che le appropriazioni e la decontestualizzazione avevano sulle opere d'arte, trattate in precedenza da Buren. Per i suoi interventi site-specific, che includevano la fotografia, installazioni e testi scritti, l'artista si intrufolava nelle collezioni pubbliche e nelle raccolte private di importanti istituzioni culturali e di grandi magnati del mondo dell'arte, documentando fotograficamente i diversi manufatti che le componevano¹⁵³. Lawler documentava la disposizione dei vari reperti d'arte nei musei, nelle gallerie, nelle case d'asta e nelle abitazioni private sottolineando ed enfatizzando i diversi sistemi espositivi attraverso cui viene creato il gusto. Come spiegava Robert Storr, Lawler era attratta dalla "matrice fisica e le coordinate sociali che contestualizzano e rendono omogenei i contenuti eclettici delle collezioni contemporanee"¹⁵⁴. Nel creare gli "arrangiamenti" raramente Lawler includeva i proprietari dei beni, oppure i professionisti del settore. In particolare, Lawler, sulla scia di Buren, era interessata a svelare cosa accadeva a un oggetto nel momento in cui questo lasciava lo studio dell'artista, veniva acquisito ed entrava, di conseguenza, nel mondo delle gallerie e dei musei e, dunque per cui, nel

¹⁵¹ J. Barry, R. Green, F. Wilson, C. P. Muller, A. Fraser, *Serving Institutions*, in "October", vol. 80, 1997, pp. 120-129, qui p. 126.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ R. Storr, *In direzione ostinata e contraria*, Milano, Libri Scheiwiller, 2011, pp. 113-114.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

circuito del mercato dell'arte¹⁵⁵. In altre parole, cosa accadeva quando questi abbandonavano il loro luogo originale in cui erano nati, per essere assorbiti in uno spazio nuovo e diverso, dove il loro significato veniva alterato. Gli interventi di Critica Istituzionale di Lawler sostanzialmente si basavano sull'analisi del binomio figura/sfondo dove: la prima consisteva in uno o più oggetti, manufatti e opere d'arte, mentre la seconda indicava gli accorgimenti e le complesse contraddizioni che formano la cornice in cui questi sono inseriti¹⁵⁶. Creando questi "arrangiamenti" Lawler mostrava come nel processo di ricezione l'arte venisse investita da un complesso sistema di stratificazione di significati¹⁵⁷. Per l'artista dunque gli oggetti d'arte non possedevano un significato stabile e immutabile, ma al contrario, erano soggetti a continui mutamenti dipendenti dai cambiamenti e delle influenze politiche ed economiche. Per esempio, "a gallery generates meaning through the type of work it chooses to show"¹⁵⁸.

Con la sua Critica Istituzionale l'artista metteva in discussione il concetto di paternità dell'arte, ovvero mostrava quanto fosse facile appropriarsi del lavoro di un proprio collega. Un esempio era ben espresso nella mostra *Arrangements of Pictures* (1982) al Metro Pictures di New York nel 1982. L'esposizione ruotava intorno a un "arrangiamento" di fotografie di dimensioni normali, in bianco e nero e a colori, ritraenti opere d'arte nelle loro attuali disposizioni nei musei e nelle collezioni private. Per l'occasione, l'artista aveva ricevuto l'autorizzazione dal Metro Pictures di contattare alcuni dei loro clienti per immortalare le opere da loro acquistate. Insieme a queste, erano state appese in un'area della galleria, una serie di quadri direttamente selezionati da Lawler (Robert Longo, Cindy Sherman, Jack Goldstein, Laurie Simmons e James Welling)¹⁵⁹. Infatti, l'artista, impiegando i modelli allestitivi dei grandi musei e collezioni private, aveva curato personalmente l'intero arrangiamento¹⁶⁰. Il suo ruolo "curatoriale" era enfatizzato da un'etichetta che recitava

¹⁵⁵ D. Crimp, *Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp*, in "October", n. 4, 2001, pp. 70-81, qui p. 74.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ K. Bellmann, *Andrea Fraser*, cit.

¹⁵⁸ D. Crimp, L. Lawler, *Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp*, cit., p. 74.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Louise Lawler. *Arrangements of Pictures*, comunicato stampa, (New York, Metro Picture, 20 novembre-18 dicembre 1982); <https://www.metropictures.com/exhibitions/louise-lawler/press-release> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

“*Arranged by Louise Lawler*”¹⁶¹. Ogni fotografia era intitolata con “*Arranged by*” seguito dal nome del proprietario, come: *Arranged by Barbara and Eugene Schwartz New York City*, *Arranged by Janelle Reiring*, oppure, *Arranged by Claire Vincent at the Metropolitan Museum of Art, New York City*. (Fig. 17; 18)¹⁶².

È interessante menzionare due peculiarità della mostra: da una parte tutti gli artisti scelti da Lawler avevano in qualche modo affrontato e sperimentato, nel corso della propria carriera, le problematiche relative all’appropriazione¹⁶³; dall’altra l’intero “arrangiamento” era stato messo in vendita dall’artista. Il prezzo d’acquisto equivaleva alla somma delle singole opere più una percentuale per l’artista¹⁶⁴. Come affermò Fraser, nel decidere di mettere in vendita il proprio allestimento l’artista sottolineava ironicamente la natura economica e commerciale che governa le appropriazioni¹⁶⁵. Si trattava inoltre di una decisione che richiamava la scelta di Broodthaers di vendere la *Section Financière*, al migliore offerente per motivi fallimentari. Sebbene il lavoro di Lawler mostrava un certo parallelismo con le ricerche di Critica Istituzionale degli anni Settanta, esso se ne discostava per una differente chiave di lettura del potere istituzionale. Come ricordava Fraser, per Lawler il potere istituzionale non risiedeva tanto in un edificio fisico o in una determinata classe sociale, come credevano i primi patriarchi della Critica Istituzionale, ma al contrario, risiedeva in un complesso sistema di procedure che si potevano trovare al di fuori della mera galleria¹⁶⁶.

Le teorie e le ricerche artistiche di Fraser e Lawler potevano essere messe in parallelo con il lavoro di una terza artista, Carey Young, la cui attività degli anni Ottanta e Novanta era stata interpretata come un forte esempio di Critica Istituzionale¹⁶⁷. L’artista cominciò a maturare un interesse per l’analisi delle comunicazioni aziendali e del sistema giudiziario, mentre lavorava in una compagnia di consulenza gestionale

¹⁶¹ D. Crimp, *Prominence Given, Authority Taken. An interview with Louise Lawler by Douglas Crimp*, cit., p. 74.

¹⁶² L. Lawler, *Arrangements of Pictures*, in “October”, vol. 26, 1983, pp. 3-16, qui pp. 5-6.

¹⁶³ D. Crimp, *Close-Up: Indirect Answers. Douglas Crimp on Louise Lawler’s Why Pictures Now*, in “Artforum”, 2012; <https://www.artforum.com/print/201207/douglas-crimp-on-louise-lawler-s-why-pictures-now-31959> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ A. Fraser, *In and Out of Place*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 292-299, qui p. 295.

¹⁶⁶ Ivi, p. 294.

¹⁶⁷ M. Godfrey, *Works Both Ways: Carey Young’s Projects for the Kunstverein Munchen*, 2004; <http://www.careyyoung.com/works-both-ways> [ultimo accesso 28 novembre 2021].

globale¹⁶⁸. Sfruttando la sua ibrida identità di artista e di donna d'affari, Young affrontava la fluidità del potere e le strategie politiche di “non responsabilità” adottate dalle aziende e dalle istituzioni per evitare di assumersi la “responsabilità” delle dichiarazioni e delle azioni repute dall'opinione pubblica controverse¹⁶⁹.

L'artista sosteneva che le aziende, come le strutture museali, erano colpevoli di occultare le informazioni e di fornire agli spettatori solo un quadro parziale della verità. In un certo qual modo, come sosteneva Maria Lind, tali ricerche mostravano una consapevole citazione delle pratiche concettuali degli anni Sessanta e Settanta di Critica Istituzionale e, in particolare modo, dei lavori sugli effetti del capitalismo e delle strategie di marketing sul mondo dell'arte. Per esempio l'artista riprese le osservazioni di Haacke sulla censura museale dei direttori, che talvolta erano gli antagonisti delle mostre stesse. Secondo Young, sebbene l'arte concettuale era stato il movimento che più degli altri aveva cercato di negare lo status di merce degli oggetti dell'arte, tuttavia era stato inghiottito dallo stesso mercato diventando un importante fonte di profitto commerciale¹⁷⁰. Malgrado le similitudini e le ricerche correlate, l'artista precisava che:

In terms of institutional critique, a clear binary position has already been explored by previous generations of artists and I am not currently interested in retreading that ground. Instead, I am attracted to exploring how the artist's role, agency and identity could or might need to change in response to the collapsing categories between business, politics and culture. Soft power, a problematic but challenging descriptor, is one of those potentially useful terms that could offer an open door to those politically-motivated artists able to slip through the net ¹⁷¹.

Le performance di Young si distinguevano per una duplice funzione, sia artistica sia consultativa ed economica. Per esempio *Everything you've heard is wrong* (1999) (Fig. 19), allo Speaker Corner ad Hyde Park di Londra si basava su un discorso, tenuto davanti a una folla casuale di passanti, “sull'arte di parlare in pubblico”¹⁷². Assumendo temporaneamente il ruolo di una docente universitaria e oratore, l'artista recitò un

¹⁶⁸ M. Lind, *All Inside*, 2002; <http://www.careyyoung.com/all-inside> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

¹⁶⁹ J. Wood, C. Young, *Disclaimer*, 2004; <http://www.careyyoung.com/disclaimer> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

¹⁷⁰ C. Young, *Note from the Inside*, 2003; <http://www.careyyoung.com/notes-from-the-inside> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² A. Farquharson, *The Avant Garde, Again*, 2002; <http://www.careyyoung.com/the-avant-garde-again> [ultimo accesso 28 novembre 2021].

discorso, da lei stesso preparato, su come comunicare con successo in ambito aziendale. Utilizzando come strumento di supporto un manuale di abilità di comunicazione, Young sosteneva che un oratore, per essere considerato di successo, doveva avere l'abilità di comprendere la natura del pubblico a cui si stava rivolgendo e, pertanto, di adottare un linguaggio consono ad esso. Nel recitare il suo discorso Young gesticolava come un presentatore televisivo, fornendo degli esempi, dei consigli e delle raccomandazioni, sulle abilità che lei stessa stava descrivendo in quel momento. Verso la conclusione della performance, Young cominciò a coinvolgere il pubblico ponendo una serie di interrogativi. Dietro a quello che poteva sembrare un semplice esercizio di oratoria, in realtà si celava un forte critica che metteva in discussione i processi attraverso cui le persone apprendono le conoscenze. Queste, raccolte nel corso della vita, mediante le esperienze personali e le informazioni esterne, sono in realtà il prodotto di una accurata strategia di marketing e politica. Pertanto, tutto ciò che crediamo una "verità assoluta" non è altro che un'illusione, di una verità costruita e manipolata da altri¹⁷³.

A tale proposito è interessante la scelta del luogo: lo Speakers' Corner era celebre per essere uno spazio dedicato alla libertà di parola, dove chiunque poteva esprimere la propria opinione (religiosa, politica e sessuale) senza temere alcuna forma di ritorsione. Con il suo discorso, su come conquistare le menti delle persone, Young, ironicamente, sovvertiva e metteva in discussione la natura stessa del luogo. Nel lavoro di Young si può rivelare, come in quello di Fraser, una componente "umoristica" e ironica, si trattava di una caratteristica che definì tutta la "seconda generazione" di Critica Istituzionale. Presentandosi sotto forme e linguaggi diversi, asseconda degli artisti, queste divennero lo strumento principale per abbattere gli stereotipi e per fare emergere qui limiti incoerenti imposti dalle istituzioni.

¹⁷³ Ibidem.

1. 2. 2 Le due generazioni a confronto

La ricerca artistica e teorica di Young e Lawler mostrava una posizione generalmente arbitraria da parte degli artisti della “seconda generazione” nei confronti dei pionieri della “prima generazione” di Critica Istituzionale. Se da un lato questi erano concettualmente loro debitori, dall’altra cercavano con il loro lavoro di discostarsene perseguendo strade alternative. Nonostante gli sforzi, gli artisti della seconda fase non riuscirono mai realmente né a dimenticare né a ignorare gli insegnamenti e le azioni di Haacke, Buren, Asher e Broodthaers, che avevano inconsapevolmente condizionato la loro coscienza artistica. La presenza nel percorso visivo della “seconda generazione” di frammenti formali e concettuali provenienti dalle sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, consente di parlare della seconda fase come una continuità piuttosto che di una “novità”. Per esempio, secondo il critico James Mayer era possibile descrivere questa estensione come un dialogo “inter- and intra-generational”¹⁷⁴. In base a questa interpretazione, dunque, gli artisti erano legati tra di loro mediante una sovrapposizione di strategie e contenuti, che non erano facilmente riducibile a una qualche etichetta stilistica preconfezionata. Il riconoscimento di questa continuità, tuttavia, non implicava una ripetizione analoga del passato, al contrario, la “seconda generazione” si interfacciò con il sistema istituzionale culturale con una moltitudine di metodologie originali. Infatti, per quanto le ricerche artistiche delle due onde generazionali potevano essere affini, essendo ciascuna fase di Critica Istituzionale fortemente dipendente dal contesto sociale e culturale in cui nasce, non potevano mai essere realmente uguali. Se un’artista della “seconda generazione” avesse desiderato ricalcare un lavoro degli anni Settanta di Haacke il prodotto sarebbe stato automaticamente differente e la sua carica critica neutralizzata. Grazie al fervore intorno agli studi culturali come l’epistemologia, il femminismo e il postcolonialismo, gli artisti della “seconda generazione” riuscirono ad approfondire alcuni argomenti solamente superficialmente affrontati dai loro predecessori¹⁷⁵. Per Holmes, ad esempio, le questioni relative alla discriminazione razziale e alla disparità di genere erano state affrontate dagli artisti della “prima generazione” in modo approssimativo.

¹⁷⁴ J. Meyer, *What happened to the institutional Critique?* cit.

¹⁷⁵ H. Steyerl, *The Institution of Critique*, cit.

Questi non riuscirono mai effettivamente addentrarsi nel problema e, di conseguenza, i loro interventi ebbero a lungo termine un effetto estemporaneo, effimero, e non furono particolarmente risolutivi¹⁷⁶. Rispetto alla “prima generazione”, per Holmes la seconda fase di Critica Istituzionale si distingueva per una pratica fortemente soggettiva, i loro lavori contenevano una “nuova sensibilità”. Questa pronunciata sensibilità verso il femminismo, la discriminazione razziale e più generalmente per l’inclusività, era immediatamente visibile all’interno della stessa Critica Istituzionale, che non vantava più solamente artisti maschi bianchi. Negli anni Ottanta e Novanta la critica alle istituzioni culturali vide un notevole ampliamento dei soggetti partecipanti, ovvero delle donne e delle persone multietniche, come dimostrano gli interventi delle Guerrilla Girls, di Fraser, Young, Piper e Green. In alcune circostanze, il loro contributo fu tale da monopolizzare il discorso critico a discapito dei loro predecessori. Infine, per Hito Steyerl in questa seconda fase era possibile individuare uno slittamento di quelle che definiva le “representational techniques”, al punto da poter parlare, non tanto di una “critique of institution”, quanto di una “critique of representation”¹⁷⁷.

In ultimo, è possibile individuare un importante punto di rottura tra la “prima generazione” e la “seconda generazione” che risiede nel rapporto che quest’ultimi svilupparono con le istituzioni. Se da una parte gli artisti della prima fase di Critica Istituzionale non trovarono alcun sostegno e appoggio nelle figure professionali museali; dall’altra gli artisti della seconda fase maturarono importanti collaborazioni e rapporti di interdipendenza con diversi soggetti istituzionali (curatori, docenti ed educatori)¹⁷⁸. Questo era soprattutto visibile nelle cosiddette pratiche di “riorganizzazione” degli artisti postcoloniali di Critica Istituzionali¹⁷⁹.

È interessante qui precisare che, a prescindere dalle divergenze che le definivano e dai rapporti istituzionali, ambedue le generazioni furono “istituzionalizzate”, ovvero come spiegò Simon Sheikh nel suo saggio *Notes on Institutional Critique* (2006), furono

¹⁷⁶ B. Holmes, *Extra disciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Towards a New Critique of Institutions*, cit.

¹⁷⁷ H. Steyerl, *The Institution of Critique*, cit.

¹⁷⁸ A. Fraser, *From The Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit., p. 103; G. Rauning, *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*, in “Transversal text”, 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en?hl=Critique%20of%20Institutions> [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

¹⁷⁹ Per un ulteriore approfondimento delle pratiche di “riorganizzazione” si rimanda alla lettura del secondo capitolo della tesi.

assorbite sia dalle istituzioni culturali che dalla storia dell'arte¹⁸⁰. Per esempio, nel descrivere la pratica artistica di Lawler, Toni Godfrey adoperò il termine di Critica Istituzionalizzata¹⁸¹. Con il termine “istituzionalizzazione” entrambi i critici si riferivano a quel lento fenomeno di istituzionalizzazione che la Critica Istituzionale subì dalla fine degli anni Ottanta in avanti¹⁸². La Critica Istituzionale era riuscita inizialmente ad attaccare e destabilizzare le istituzioni, andando però nel corso del tempo, a perdere il proprio potere su di esse, rimanendo sopraffatta¹⁸³. I musei e le gallerie cominciarono ad assimilare e a interiorizzare, nei propri programmi espositivi e curatoriali, i lavori critici appartenenti ai movimenti anti-istituzionali e degli artisti della “prima generazione” e “seconda generazione”, ottenendo su di essi un certo controllo. Così facendo, le istituzioni culturali riuscirono a sovvertire e strategicamente annullare parte del contenuto e del significato di quelle opere, manipolando il messaggio politico e sociale che contenevano. Quello stesso messaggio che le minacciava costantemente. Per Sheikh i musei erano riusciti a ridurre la Critica Istituzionali a una pratica incoerente e obsoleta¹⁸⁴. Per uscire e liberarsi dalle catene imposte dalle istituzioni Sheikh proponeva l’elaborazione di una Critica Istituzionale che metteva in discussione:

the role of education, historicization and how institutional auto-critique not only leads to a questioning of the institution and what it institutes, but also becomes a mechanism of control within new modes of governmentality, precisely through its very act of internalization¹⁸⁵.

Il processo di “istituzionalizzazione” fu ampiamente teorizzato e analizzato nello specifico da Fraser nel suo celebre saggio *From the Critique of Institutions an Institution of Critique* (2005) su “Artforum”¹⁸⁶. L’artista e teorica sosteneva con fermezza che “istituzionalizzazione” aveva decretato la “morte” della Critica Istituzionale, caduta vittima del suo successo oppure fallimento, in basa ai punti di

¹⁸⁰ S. Sheikh, *Notes on Institutional Critique*, in “Transversal text”, 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en>. [ultimo accesso 10 luglio 2022].

¹⁸¹ M. Godfrey, *Works Both Ways: Carey Young’s Projects for the Kunstverein Munchen*, cit.

¹⁸² G. Rauning, *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*, cit.

¹⁸³ S. Sheikh, *Notes on Institutional Critique*, cit.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem; M. Godfrey, *Prologue: The Commission*, in *Works both Ways*, cit.; A. Fraser, *From the Critique of Institutions an Institution of Critique*, cit.

vista¹⁸⁷. A causa della sua incorporazione in questo sistema, la Critica Istituzionale aveva perso tutta la sua efficacia. Se gli artisti della “prima generazione”, e della “seconda generazione” erano stati istituzionalizzati come potevano le loro pratiche di Critica Istituzionale avere qualche reale effetto sulle istituzioni? come si poteva pensare alla naturalezza del loro messaggio, quando i musei e il mercato erano ormai diventati onnicomprensivi nella loro produzione culturale? Ed infine, come potevano gli artisti proseguire la loro ricerca critica con autorità oppure credibilità?¹⁸⁸.

Per dimostrare la validità della propria tesi, in *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, Fraser riprese la recensione del giornalista del New York Times, Michael Kimmelman sulla mostra personale di Buren al Guggenheim di New York del 2005¹⁸⁹. Nell’articolo il giornalista assumeva una posizione scettica nei confronti di Buren che, era diventato un’artista “ufficiale” della Francia, era ormai totalmente dipendente dalla volontà delle istituzioni culturali che lo ospitavano, come il Guggenheim. Si trattava dello stesso museo che qualche decennio addietro lo aveva “mutilato” e censurato, rimuovendo parzialmente la sua installazione da una esposizione¹⁹⁰. Sebbene il Guggenheim fu una delle istituzioni più duramente colpite, sia dai movimenti artistici anti-istituzionali che dagli artisti di ambedue le generazioni di Critica Istituzionali, alla fine era riuscito a trasformare quei dimostranti, manipolandoli e servendosi per acquistare notorietà. Gli artisti finirono per essere inghiottiti proprio dalle stesse istituzioni contro le quali si erano sempre imposti e aveva cercato di emanciparsi¹⁹¹. Si trattava di un comportamento, consapevole oppure no, che gli stessi artisti di Critica Istituzionale, come Smithson e Piper, avevano rivelato fin dall’inizio in molti loro colleghi. Per Fraser, dunque, gli artisti stessi erano diventati complici inconsapevoli della “morte” della Critica Istituzionale. Se da una parte le istituzioni avevano assorbito gli artisti, dall’altra questi, a loro volta, avevano interiorizzato le istituzioni d’arte al punto che combattere contro di esse equivaleva scontrarsi contro sé stessi, in quanto, come affermava. Sarebbe lecito domandarsi

¹⁸⁷ A. Fraser, *From the Critique of Institutions an Institution of Critique*, cit., p. 101.

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ M. Kimmelman, *Tall French Visitor Takes Up Residence in the Guggenheim*, in “New York Times”, 2005; <https://www.nytimes.com/2005/03/25/arts/design/tall-french-visitor-takes-up-residence-in-the-guggenheim.html> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].

¹⁹⁰ A. Fraser, *From the Critique of Institutions an Institution of Critique*, cit., p. 101.

¹⁹¹ Ibidem.

se sia possibile decretare la “morte” di una pratica artistica in continua evoluzione, dinamica e fortemente instabile. Non trattandosi di un movimento oppure di un gruppo artistico la sua cosiddetta fine sarebbe decretata dall'esterno e non per la volontà dei suoi partecipanti. Questa, infine, si scontrerebbe con la teoria emersa dal dibattito storico-artistico della possibilità dell'esistenza di una “terza generazione”, se non addirittura di una “quarta generazione”.

Capitolo 2

Le comunità etniche e l'esclusione istituzionale

Come abbiamo potuto constatare nel precedente capitolo, dalla seconda metà degli anni Sessanta in avanti il contesto americano ed europeo venne riconfigurato da una serie di problematiche di natura sociale. Insieme alle rivendicazioni antistituzionali accademiche, alle critiche femministe e alle lotte per la parità di genere, emersero diversi movimenti contro la discriminazione razziale. Quest'ultimi trovarono il loro fondamento teorico negli studi postcoloniali che si impegnano tuttora a ripercorre la storia del colonialismo europeo e il suo impatto sulla società e sulla cultura contemporanea. Tale interesse si diffuse soprattutto nelle comunità minoritarie e, in particolare, in quelle afrodiscendenti, che aspiravano a creare un'estetica che si distinguesse dai modelli e dai tropi europei. Questo forte desiderio di emancipazione culturale e identitario richiedeva agli artisti, agli intellettuali e agli studiosi una profonda riscoperta di tutte le tradizioni che erano state abbandonate e sacrificate durante la diaspora coloniale. Si trattava, pertanto, di un'indagine che mirava a elevare la percezione di questi soggetti considerati inferiori, come detentori di una distinta personalità, sia emotiva che intellettuale¹⁹². Il loro riconoscimento avrebbe, dunque, sancito il raggiungimento e la conquista di una libertà simbolica che consentiva loro di esigere un posto fisso all'interno della società e delle istituzioni. Sebbene le prime azioni anticoloniali condotte in questa direzione risalgono agli anni Trenta e Quaranta, solamente verso la fine degli anni Sessanta le minoranze etniche riuscirono a conquistare nuovi privilegi, soprattutto in Gran Bretagna e negli Stati Uniti¹⁹³. Ciò fu possibile grazie alla crisi sociale innescata dalle lotte per i Diritti Civili e per il Diritto al Voto che avevano visto schierati dalla medesima parte le minoranze etniche e alcune classi della comunità bianca americana e inglese¹⁹⁴. Durante i diversi conflitti gli artisti postcoloniali cominciarono ad acquistare una maggior consapevolezza di sé che li condusse a reclamare un proprio spazio nella storia dell'arte e nelle istituzioni

¹⁹² B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-colonial studies. The Key Concepts. Second Edition*, (2000) New York-London, Routledge, 2007, p. 145.

¹⁹³ A tale proposito si possono menzionare i movimenti anticoloniali *New Negro Arts Movement* (1920-1930), *National Negro and Civil Rights Congress* (1936).

¹⁹⁴ R. J. Powell, *Black Art. A Cultural History*, (1997), II ed. (2002), London, Thames & Hudson, 2021, p. 138.

tradizionali. Sostanzialmente, essi pretendevano un ripensamento radicale e una revisione democratica delle strutture museali ancora fortemente dominate dall'ideologia europea coloniale¹⁹⁵. Mentre la produzione di arte postcoloniale cresceva e acquistava consenso, una parte della critica cercava di enfatizzare le sue diversità al fine di classificarla come qualcosa di diverso e, pertanto, separarla dall'arte "ufficiale". Si trattava di un gesto che mostrava, non solo il costante tentativo di isolare l'arte postcoloniale, ma anche le sue comunità, che sebbene ormai emancipate da più generazioni, erano ancora viste come qualcosa di estraneo, di Altro e non accettabile¹⁹⁶. Tale marginalizzazione istituzionale ebbe come conseguenza lo sviluppo di un fervente attivismo artistico a sostegno della decolonizzazione e dell'autoaffermazione multiculturale. Una delle società più coinvolte in tal senso fu quella afroamericana, i cui rapporti con le istituzioni d'arte si inasprirono in seguito alla mostra *The 1930's: Paintings and Sculpture in America*, al Whitney Museum of American Art a New York (1969). L'esposizione si proponeva di ricreare un quadro veritiero dell'arte astratta e dell'espressionismo americano degli anni Trenta. Sebbene il taglio curatoriale implicava un ampio programma narrativo, gli artisti afroamericani vennero completamente esclusi. Si trattò di una scelta ostile che venne immediatamente interpretata come l'ennesima azione oppressiva da parte delle classi dominanti bianche per affermare la propria supremazia all'interno delle istituzioni culturali più importanti. Gli artisti emarginati reclamavano il proprio diritto, in quanto cittadini americani, di essere rappresentati all'interno del museo e avanzarono la proposta di una maggiore inclusività nei ruoli decisionali amministrativi¹⁹⁷. In reazione alla mostra gli artisti organizzarono una loro esposizione collaterale, intitolata *Harlem Artists' 69* (1969), a Studio Museum ad Harlem, New York¹⁹⁸. Malgrado l'insuccesso *The 1930's: Paintings and Sculpture in America*, fu uno dei primi tentativi intrapresi dal museo per formulare un programma curatoriale che incorporasse la multiculturalità

¹⁹⁵ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, cit., p. 194.

¹⁹⁶ M. A. Calo, *African American Art and Critical Discourse between World Wars*, in "American Quarterly", vol. 51, n. 3, 1999, pp. 580-621, qui p. 581.

¹⁹⁷ L'intera polemica venne documentata e diffusa tramite una serie di articoli sul New York Times, che rivelarono i problemi e le restrizioni strutturali all'interno dell'amministrazione del Whitney Museum.

¹⁹⁸ *Studio Museum* nacque nel 1968 da un gruppo eterogeneo di artisti, attivisti, filantropi e residenti del quartiere newyorkese Harlem; J. L. Bourgeois, *Harlem '69. The Studio Museum in Harlem*, in "Artforum", 1969; <https://www.artforum.com/print/reviews/196909/harlem-69-71321> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

etnica locale¹⁹⁹. A questo fallimento ne seguirono altri, come l'infelice esposizione *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968* (1969) al MET²⁰⁰. Sebbene la mostra fosse nata con il presupposto di risanare il divario culturale tra la comunità bianca e quella afroamericana, dopo l'assassinio di Martin Luther King Jr. e i *Civil Right Act* nel 1968, il risultato fu a dir poco disastroso. La mostra, che esaminava la cultura afroamericana del quartiere newyorkese di Harlem, si articolava in murali fotografici su larga scala in bianco e nero, produzioni in video e materiali sonori (Fig. 20)²⁰¹. Nonostante l'esposizione, dunque, fosse incentrata sugli abitanti di Harlem a molti di questi venne proibita la partecipazione, come a Faith Ringgold e Jacob Lawrence. Si trattò di una posizione alquanto arbitraria se si considera che il museo vantava nella propria collezione molti dei lavori degli artisti a cui aveva rifiutato l'invito²⁰². Per la società di Harlem con questa scelta il MET mostrava, ancora una volta, la prepotenza con cui le istituzioni culturali si arrogavano il diritto di rappresentare erroneamente la comunità afroamericana, proponendo agli spettatori una visione monolitica e del tutto stereotipata. Oltre a ciò, e ancora più grave, come notò Bridget R. Cooks, con questo programma espositivo il MET definì la produzione degli artisti afroamericani come qualcosa che poteva essere classificato come “non-arte”, ovvero esteticamente non all'altezza della produzione istituzionalmente accettata²⁰³. L'artista di Harlem Benny Andrews, insieme all'amico Romare Bearden, intraprese nei mesi precedenti all'apertura della mostra, diverse trattative con il consiglio consultivo con la speranza di raggiungere un accordo che consentisse l'integrazione degli artisti afroamericani nel museo²⁰⁴. Davanti ai continui rifiuti dei dirigenti, una settimana prima dell'inaugurazione, Andrews, con alcuni di colleghi, formò la coalizione *Black Emergency Cultural Coalition*, (BECC), che sosteneva l'integrazione

¹⁹⁹ M. Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience* (1979, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 206-233, qui p. 219.

²⁰⁰ *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968*, inaugurata il 16 gennaio 1969 e curata da Allon Schoener, faceva parte di una serie di programmi proposti dal direttore, Thomas Hoving, in occasione del centenario del museo.

²⁰¹ C. V Wallace, *Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968–1971*, in “Art Journal”, vol. 74, n. 2, 2015, pp. 5-23, qui p. 7.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Per un ulteriore approfondimento sulla mostra si consiglia la lettura di B. R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind* (1969), in “American Studies”, vol. 48, n. 1, 2007, pp. 5-39, qui p. 5.

²⁰⁴ B. R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind* (1969), cit., p. 22.

culturale e razziale²⁰⁵. Subito il BECC accusò, durante una protesta, il direttore del MET e il curatore di avere:

As I have told you there are several things that the community is just not going to accept, and rather than completely antagonize people, it might actually be best to phase the show out, or else start immediately to work in the interests of the kind of show the community as a whole would want²⁰⁶.

Le richieste del BECC vennero raccolte poi da altri movimenti come l'African Commune Of Bad Relevant Artists, (AFRI-COBRA) e il Black Art Movement (BAM). Il primo gruppo perseguiva il desiderio di formulare un'estetica che potesse essere definita afroamericana in grado di portare a un cambiamento sociale e politico, trasformando radicalmente la società²⁰⁷; il secondo gruppo a sua volta proponeva una riorganizzazione radicale dell'estetica culturale occidentale contemporanea e aspirava al raggiungimento dell'autodeterminazione e del riconoscimento della nazionalità degli afroamericani²⁰⁸.

Malgrado i presupposti di inclusività che queste coalizioni e gruppi artistici promuovevano, la loro struttura interna non era così inclusiva e flessibile. Infatti, quasi tutte le attività erano rivolte esclusivamente agli uomini e solo poche donne afroamericane riuscivano a partecipare e a essere coinvolte direttamente. Come per il loro corrispettivo bianco, le donne di colore non venivano apprezzate dai loro colleghi maschi e dalle gallerie commerciali che, nella maggiore parte dei casi, non le consideravano all'altezza del titolo di "artista"²⁰⁹. Questo fece sì che, le donne afroamericane furono costrette nel corso degli anni Settanta inizio Ottanta a lottare per ritagliarsi un proprio spazio all'interno del campo dell'arte, formando a loro volta gruppi femminili, come "Where We Are" Black Women Artist (WWA) (1971)²¹⁰. Le attività del WWA, come quelle del Guerrilla Girls, rivelarono l'etichetta di *outsider* che gravava sulle donne, intrappolate in una stratificazione di stereotipi centenari che gli impediva di costruire la propria identità culturale indipendente. Questa situazione

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ivi, pp. 76-83.

²⁰⁸ J. O. G. Ogbar, *The Black Arts Movements Reprise: Television and Black Art in the 21st Century*, in "European journal of American Studies", 2019, pp. 1-24, qui p. 1.

²⁰⁹ V. Smith, *Abundant Evidence: Black Women Artists of the 1960s and 70s*, in *Entering the Picture*, New York-London, Routledge, 2011, pp. 401-419, cit., pp. 400-401.

²¹⁰ Ivi, p. 401.

cominciò a mutare verso la prima metà degli anni Ottanta, trasformandosi definitivamente con gli anni Novanta. Le donne afroamericane cominciarono ad acquistare maggiore consapevolezza e a ottenere una voce critica importante.

Le manifestazioni di dissenso dei movimenti come il BAM e il BECC trovarono supporto in diversi gruppi come la coalizione AWC che, per esempio, nel gennaio del 1969 si impegnò in un'azione di protesta contro una sovvenzione stanziata da Rockefeller al MoMa, per la ricerca e la formazione di Centri Culturali Comunitari in otto aree povere latine e afroamericane di New York²¹¹. Tra i diversi membri della coalizione ebbe un ruolo importante per la sensibilizzazione dell'opinione pubblica il lavoro di Haacke, che intraprese, soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, una strenua critica contro i mecenati che con i loro finanziamenti sostenevano le politiche di segregazione in Africa. In particolare, l'artista tedesco si scagliò contro figure quali i Saatchi che avevano sostenuto la campagna elettorale del governo Pieter Willem Botha²¹². Il loro controverso ruolo economico nel regime dell'apartheid divenne oggetto di una serie di lavori di denuncia come *Who Does What in South Africa?* (1987). Questo, pubblicato sulla rivista "Manhattan Inc", nel gennaio del 1987, consisteva in una sorta di volantino nero pubblicitario su cui erano state elencate sette domande diverse a cui corrispondevano altrettante risposte, tutte uguali "A Saatchi & Saatchi Affiliate". La parte inferiore del volantino era delimitato da due piatti in porcellana, i medesimi presenti in *Taking Stock (Unfinished)* (Fig. 21).

Ancora, Haacke prese di mira importanti corporazioni eticamente discutibili, come la compagnia petrolifera Mobil Corporation a cui dedicò diversi lavori, *Mobilisation* (1975), *Mobil: On the Right Track* (1980) e *Creating Consent* (1984)²¹³. Questi vennero esposti nel 1984 in una mostra personale alla Tate Gallery provocando un

²¹¹ La sovvenzione venne ridicolizzata attraverso la produzione e la distribuzione di centinaia di banconote da un dollaro, intitolate *One Blood Dollar* (1969), dove al posto del volto del presidente George Washington venne dipinto quello di Nelson Rockefeller. Il suo ritratto inoltre era sormontato dalla scritta "KEEP CULTURE CLEAN".

²¹² Pieter Willem Botha fu primo ministro e il primo presidente del Sud Africa, il suo governo promosse una politica a favore delle discriminazioni razziali, repress le proteste per l'abolizione dell'*apartheid*. Il regime della segregazione razziale cessò nel 1994 quando venne eletto presidente del Sud Africa Nelson Mandela.

²¹³ La Mobil Corporation, conosciuta come Mobil Oil, nacque negli stati uniti nel 1911 e divenne una delle maggiori compagnie petrolifere americane sul suolo sud africano. Questa controllava il 20% del mercato del petrolio e riforniva mille duecento stazioni di servizio. L'azienda petrolifera era accusata di avere appoggiato il governo dell'*apartheid* rifornendo il corpo militare e poliziesco. W. Grasskamp, *Real Time: the work of Hans Haacke*, cit., p. 13; M. Brenson, *Art: in Political Tone, works by Hans Haacke*, in "The New York Times", dicembre 19, sezione C, 1986, p. 36.

forte risentimento da parte della compagnia che, non solo accusò l'artista di avere violato i diritti di copyright riproducendo, senza consenso, il loro marchio, ma fece pressione attraverso un'azione legale, affinché il museo ritirasse il catalogo della mostra²¹⁴. Tra i lavori presenti il più controverso fu *MetroMobiltan* (1985) con cui Haacke criticava la *partnership* tra il Metropolitan Museum of Art (MET) e la Mobil Corporation. L'installazione era composta da tre striscioni sospesi al soffitto dietro ai quali era appesa una monumentale fotografia in bianco e nero di una cerimonia funebre svoltasi in Sud Africa in onore alle vittime africane (Fig. 22)²¹⁵. Ai piedi degli striscioni c'era una lastra in pietra scura. Sullo striscione centrale Haacke aveva riprodotto l'immagine di una statuetta africana con cui il MET aveva pubblicizzato una mostra sulla scultura nigeriana, finanziata grazie gli investimenti della Mobil. Sugli striscioni laterali, invece, erano state trascritte le dichiarazioni della compagnia petrolifera riguardanti la sua politica aziendale nei confronti dell'apartheid. Con questo lavoro Haacke rivelò la paradossale posizione morale ed etica di un'azienda che nel tentativo di salvaguardare la propria immagine pubblica si appoggiava all'arte, sostenendo importanti eventi culturali e istituzioni artistiche. Da una parte finanziava il MET per una mostra sulla scultura africana e dall'altra promuoveva il regime che stava impiegando violenze di ogni sorta sul popolo che la mostra celebrava. Sebbene questi lavori non richiedevano una partecipazione attiva dello spettatore come in *Moma Poll*, alla radice c'era sempre il medesimo obiettivo di scatenare nell'osservatore un'azione di auto-riflessione che lo spingesse a comprendere i meccanismi che si celano dietro i finanziamenti delle grandi istituzioni.

Gli interventi dell'AWC e di Haacke, affianco alle imprese del BAM, del BECC e del WWA, dimostravano lo sviluppo di un interesse bilaterale verso la discriminazione razziale e di genere che lentamente stava scalfendo l'opinione pubblica internazionale.

²¹⁴ B. Davis, *Why Art Fails to Make a Difference on Its Own: More Thoughts on Hans Haacke's Urgently Relevant Survey at the New Museum*, in "Artnet", 2019; <https://news.artnet.com/opinion/hans-haacke-all-connected-new-museum-1695825> [ultimo accesso 28 novembre 2021].

²¹⁵ Ibidem.

2. 1. Le rivendicazioni etniche nella Critica Istituzionale

Gli interventi dell'AWC, BECC e del BAM svolsero un ruolo cruciale nell'alimentare la formazione di una "nuova generazione" di artisti postcoloniali ascrivibili alla seconda fase della cosiddetta Critica Istituzionale tra gli anni Ottanta e Novanta. L'urgenza di migliorare le politiche di integrazione razziale e di genere a livello istituzionale conquistò il consenso della critica contemporanea e dei professionisti del mondo dell'arte, consentendo l'emergere di possibili strategie espositive che potessero essere multiculturali e rivolte a soggetti non binari. Mentre i grandi patriarchi della Critica Istituzionale, Broodthaers, Buren e Smithson, avevano cercato di demolire le istituzioni lavorando in luoghi espositivi alternativi, la "seconda generazione" di artisti, al contrario, aveva fatto dei musei e la loro storia, il sito centrale del loro intervento. Rispetto alla "prima generazione" di Critica Istituzionale, la seconda fase era stata, fin dal suo principio, assorbita nelle istituzioni, ricevendo importanti commissioni e interventi. È possibile affermare che, se da una parte Andrea Fraser, Carey Young e Louise Lawler rappresentavano la rinascita delle donne emarginate e la fine del confinamento all'anonimato, dall'altra Renée Green, James Luna e Fred Wilson, incarnavano l'ascesa del soggetto postcoloniale, ovvero colui che la società riconosceva come Altro. Attraverso una pluralità di linguaggi, questi artisti svilupparono un approccio teorico e pratico rivolto a indagare e sovvertire la cultura visiva del discorso razziale, eretto per mezzo degli archivi e delle collezioni dei luoghi di visualizzazione²¹⁶. Così facendo, svelarono l'inconsistenza del potere istituzionale nel perpetuare un quadro veritiero sull'Altro²¹⁷. Per Jennifer Gonzalez si potevano tracciare due differenti comportamenti paralleli e contrastanti degli artisti postcoloniali: da una parte coloro che desideravano affrontare il discorso razziale e che venivano etichettati come qualcosa di diverso rispetto al generale pubblico bianco e per questo, spesso ostacolati; dall'altra parte coloro che omettevano volontariamente i riferimenti razziali, oppure etnici, per essere accettati dal sistema tradizionale. Rispetto ai primi, che possono essere generalmente associati a forme di Critica Istituzionale, i

²¹⁶ G. Grechi, *la rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 64.

²¹⁷ Ibidem.

lavori di quest'ultimi si definivano per una mancanza di critica sociale e politica²¹⁸. Per Foster, a loro volta, alcuni artisti postcoloniali di Critica Istituzionale si distinguevano dagli altri colleghi, per una particolare propensione a operare come veri etnografici, come Fred Wilson e Renée Green²¹⁹. Tale inclinazione artistica era riconosciuta anche da Giulia Grechi secondo cui certi artisti appartenenti a etnie “inferiori” cominciarono a interpretare “la disgiuntura della “razza” in senso diasporico e con uno sguardo etnografico”²²⁰. Per Foster questo specifico gruppo, descrivibile come “artisti etnografici”, aveva assunto nelle proprie pratiche un approccio artistico quasi antropologico ed etnografico. Molti dei loro lavori si contraddistinguevano per una “fantasia primitivista” i cui prodromi potevano essere individuati nel Surrealismo e nel movimento della Negritudine²²¹. Foster sosteneva l'esistenza di una sorta di invidia nell'arte contemporanea che spingeva gli artisti ad adottare nelle proprie pratiche modalità di analisi più letterarie. Tale invidia aveva condotto gli “artisti etnografici” a provocare un travisamento e un distanziamento dell'Altro culturale come Altro. Con questa teoria, il critico avvisava gli spettatori di non credere ingenuamente alle fantasie romantiche che questi artisti parzialmente proiettavano sull'Altro²²². Un esempio significativo in tal senso, potrebbe essere il lavoro di Kara Walker, che si sviluppava intorno alla reinterpretazione immaginaria di alcune importanti fonti letterarie e di eventi reali. Per Gonzales, sebbene la lettura avanzata da Foster fosse valida, in quanto avvertiva gli spettatori contro gli eccessivi realismi “simplicists and fantasies of “authentic Otherness””²²³; allo stesso tempo, riduceva, erroneamente, una ampia gamma di pratiche artistiche all'interno dei limiti e dei confini delle ricerche etnografiche “subtly nullifying the political dimension of the work”²²⁴.

²¹⁸ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2008, p. 13.

²¹⁹ Ivi, p. 12.

²²⁰ Ivi, pp. 142-143.

²²¹ La *Negritudine* fu un movimento letterario e culturale francese nato verso la fine degli anni quaranta inizio cinquanta a Parigi. Tra le fila vantava intellettuali africani e caraibici, tra cui Césaire, Léon Damas, e Leopold Senghor. Avevano elaborato una poetica che mirava a superare l'idea di Negro come un vuoto che deve essere riempito. Questi cercavano di estendere la percezione del negro come detentore di una distinta personalità, sia emotiva che intellettuale; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts. Second Edition*, cit., p. 145.

²²² J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 12.

²²³ Ivi, pp. 12-13.

²²⁴ Ibidem.

Generalmente le pratiche degli artisti postcoloniali ascrivibili alla Critica Istituzionale, sebbene rivolte a diversi campi di interesse, erano incentrate su due questioni principali: da una parte “la razionalizzazione dell’Altro attraverso la rappresentazione stereotipata del corpo” e dall’altra “la messa in discussione della modalità di rappresentazione legata all’immaginario scientifico sulla differenza [...]”²²⁵.

Queste ricerche si tradussero, per esempio, nella riorganizzazione delle collezioni e degli archivi permanenti dei prestigiosi musei internazionali. Molti degli interventi di Critica Istituzionale di matrice postcoloniale nascevano direttamente su richiesta dei musei, che invitavano gli artisti a creare delle installazioni site-specific nelle proprie sale. La logica della “riorganizzazione” prevedeva una totale ricontestualizzazione delle immagini, oggetti e reperti a cui gli artisti attribuivano una nuova coscienza storica. Queste licenze museali permisero di esplorare e decodificare tutta quella parte di storia transculturale e oceanica dimenticata e alterata dalle classi elitarie. Un esempio di questo approccio è la pratica dell’artista e teorica afroamericana Renée Green, la quale ricorrendo a diversi media (installazioni, produzioni audio, video e documentazioni scritte) analizzò il modo in cui la storia viene continuamente sottoposta a mutazioni, cancellamenti e riadattamenti²²⁶. Mediante un approccio autocritico e genealogico, che Alberro definiva una “methodology of citation”²²⁷, il lavoro di Green ruotava intorno a domande quali: Come viene registrata la storia? Come viene costruito la memoria? Come viene stabilito ciò che è giusto da ciò che non lo è? Come si consolida il potere? Come sono possibili le comunicazioni transculturali e come si possono migliorare?²²⁸. Attraverso questi interrogativi riflessivi, l’artista cercava di mettere in discussione il modello archivistico coloniale ed europeo denunciando il suo carattere artificioso²²⁹. Infatti, per Green era proprio la “memoria” custodita in questi siti a fornire lo strumento con cui i musei promuovevano la “corretta” identità nazionale. L’artista credeva che le istituzioni con l’ausilio di prototipi letterali e binari come il bianco/nero, bene/male, plasmassero l’ideologia

²²⁵ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., pp. 142-143.

²²⁶ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, p. 205.

²²⁷ W. S. Smith, *In the studio: Renée Green*, in “Art in America”, 2018; <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/in-the-studio-renee-green-63389/> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

²²⁸ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p 17.

²²⁹ Ibidem.

collettiva fornendo i gusti e i modelli per interfacciarsi al mondo circostante. Il metodo genealogico di Green, indagava la storia “visibile” del vedere, che si interseca con la storia del colonialismo e del discorso razziale²³⁰. Come spiegò l’artista in un’intervista con Miwon Kwon:

mi sono sempre mossa avanti e indietro fra le designazioni razziali, quelle derivanti da fattori fisici e quelle relative ad aspetti simbolici. Tutto questo non fa che confondere le cose... Per me invece è interessante sviluppare una genealogia del modo in cui i colori e i non colori funzionano²³¹.

Un’espressione della logica binaria di Green fu l’opera site-specific *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)* (1990), commissionata dal curatore del MoMa PS1, Mason Leaver-Yap, in occasione della mostra *Out of Site*. Green ebbe libero accesso di intervento su tre spazi della struttura: il locale caldaia, il vano scale e la soffitta. La scelta dei locali riprendeva l’idea del movimento dal basso verso l’altro, dal paradiso all’inferno e viceversa, dove il vano scala, svolgeva un ruolo intermedio di passaggio tra i due regni²³². Per Gonzalez, grazie alla scelta di questi spazi, l’artista creava una metafora visiva della dicotomia tra luce e ombra. Ancora, secondo Homi Bhabha la tromba delle scale era uno spazio intermedio e svolgeva un ruolo simbolico di designazioni di identità²³³.

Per l’installazione nella sala caldaia, intitolata *Fear, Flight, Fate*, Green aveva disposto, sopra una mensola, che correva lungo il muro, nove barattoli numerati di vetro pieni di frammenti di carbone. Questi erano stati etichettati con le parole “*dusky*”, “*sooty*”, “*dingy*”, “*inky*” e “*charred*”²³⁴. Altri barattoli erano, invece, disposti sul pavimento. Su un’altra parete della stanza, l’artista aveva appeso delle targhe con frasi prese in prestito dal romanzo *Native Son* di Richard Wright (1940) (Fig. 23)²³⁵. La

²³⁰ Ivi, p. 205.

²³¹ H. K. Bhabha, *Luoghi della cultura*, Milano, Booklet, 2001, p. 15.

²³² R. Green, *Other Planes of There. Selected Writing*, Durham-London, Duke University Press, 2014, p. 30.

²³³ H. K. Bhabha, *Luoghi della cultura*, cit., p. 15.

²³⁴ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 207.

²³⁵ *Native Son* è un romanzo di Richard Wright pubblicato nel 1940. Wright fu uno dei primi romanzieri afroamericani a protestare contro il trattamento dei bianchi attraverso la scrittura. Il libro affronta il ruolo e la responsabilità della società bianca americana nella repressione dei neri. La trama segue le vicende di Bigger Thomas, un giovane negro afroamericano imprigionato per due omicidi. Durante il periodo di prigionia il giovane arriva alla conclusione che la violenza zia l’unico strumento di per evadere dalla sottomissione della società bianca.

trama raccontava le avventure di uno schiavo afroamericano delle piantagioni che uccise accidentalmente la figlia del padrone e poi la propria compagna per costringerla al silenzio. Nel vano scale l'artista invece, si era limitata ad appendere sei targhe con citazioni di eminenti figure greche e personaggi contemporanei. In infine, per l'ultima installazione nella soffitta, *Loophole of Retreat*, Green aveva avvolto il perimetro della stanza con filo di spago bianco, posizionando al centro dello spazio vuoto una scrivania con una macchina da scrivere e delle risme di carta. Di fronte al tavolo era stata lasciata una scala in legno con in cima un telescopio orientato verso la finestra, verso l'orizzonte. Come nel locale caldaia, Green dispose ventisei barattoli di vetro su una asse lungo una delle pareti. Questi, a differenza dei precedenti, erano numerati alfabeticamente e contenevano diversi prodotti di consumo di massa come marshmallow e caffè. I barattoli, inoltre, erano stati posizionati in modo da ottenere una scala tonale, dal più scuro al più chiaro. Per Gonzalez la suddivisione numerica e alfabetica era un chiaro riferimento alla classificazione razziale presente sia nella società passata sia in quella contemporanea²³⁶. Con le diverse sfumature colorate l'artista sembrava quasi volere ridicolizzare il tentativo delle classi elitarie di organizzare e ridurre i vari soggetti in categorie differenti e specifiche. Infine, sul pavimento erano stati inchiodati sottili listelli di legno, dove su ognuna era stata trascritta una frase del libro *Incidents in the life of a Slave* di Harriet Jacobs (Fig. 24)²³⁷. Il romanzo raccontava la storia autobiografica della scrittrice, la quale si era nascosta nella soffitta della sua abitazione per sfuggire alle violenze sessuali del suo padrone. Le tre sale, sebbene esteticamente dissimili, erano concettualmente collegate tra di loro mediante una narrazione materiale incentrata sulla logica delle tipologie razziali. I temi presenti in *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)* (la storia e le ideologie del colore e del potere negli Stati Uniti) ritornarono costantemente nei suoi lavori degli anni Novanta come in *Bequest* (1991) e *Mise-en-Scene: Commemorative Toile* (1992).

²³⁶ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., pp. 207-208.

²³⁷ *Incidents in the Life of a Slave Girl, written by herself* è il racconto autobiografico dall'americana Harriet Jacobs la quale sotto lo pseudonimo Linda Brent narra le proprie esperienze come schiava. Pubblicata nel 1861, l'autobiografia è il più ampio resoconto sugli schiavi mai scritto da una donna; G. R. Denson, *A Genealogy of Desire. Renée Green Explores the Continent of Power*, in "Falsh Art", October 1991, pp. 125-126, qui p. 125.

Nonostante la natura critica del suo lavoro, in un'intervista del 2006 con Julienne Rebenstich, Green dichiarò di appartenere alla Critica Istituzionale solamente in quanto ne era stata designata dalla critica contemporanea e non per un suo particolare desiderio d'appartenenza²³⁸. Per l'artista la Critica Istituzionale nasceva da una preoccupazione per le strutture nascoste, ma determinanti del potere e dell'ideologia con il sistema dell'arte. Gli artisti concettuali avevano fatto delle gallerie, della critica d'arte formalista, delle collezioni e del mercato, il bersaglio delle proprie critiche. Tuttavia, per Green, questi attacchi erano stati poco efficaci ed erano stati indeboliti dal fatto che i loro autori, nonostante la posizione ideologica ostile che perseguivano, si definivano all'interno di quegli stessi luoghi che volevano demolire²³⁹. Se da una parte Green affermava di essere interessata a sviluppare determinate idee e concetti che questi avevano innescato con il loro lavoro, dall'altra sosteneva che i suoi interessi andavano oltre agli approcci individuati dalla Critica Istituzionale²⁴⁰. Per l'artista era impossibile imitare il loro lavoro in quanto esso rispecchiava le forme di conflitto estetico e politico del loro tempo. Questo rapporto ambivalente, la condusse a domandarsi su come potere elaborare una pratica che fosse criticamente riflessiva e adatta a oggi. Come spiegava l'artista esistevano dei metodi alternativi “leads to different histories and opens other possibilities for perceiving and thinking than might be available under the designation “Institutional Critique””²⁴¹. Queste modalità potevano avere diversi nomi, ciascuno con un proprio significato: “Relational possibilities”; “anthropohágia”; “diaspora”; “contact zones”; “histories of radical thought, imagination, and creative production” ed infine “intrasensorial”²⁴². Secondo Green attraverso l'analisi di questi concetti e quelli a loro correlati, sarebbe possibile costruire un nuovo rapporto con le istituzioni culturali, e non solo²⁴³.

²³⁸ R. Green, J. Rebenstich, *From One Island to Another. Conversation between Juliane Rebenstich and Renée Green*, in *Renée Green: Ongoing Becomings. Retrospective, 1989–2009*, cat. (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 19 settembre 2009–3 gennaio 2010), Zurich, JPR|Editions, 2009, pp. 73-78, qui p. 73.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ R. Green, *Other Planes of There. Selected Writing*, cit., p. 290.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ad esempio, il termine “Zone di Contatto”, originariamente coniato da Mary Louise Prat nel suo saggio *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, era impiegato per descrivere gli spazi di incontro coloniale. Ovvero, dove le popolazioni di diverse culture si potevano incontrare stabilendo una relazione continua spesso determinata da un certo squilibrio di potere. Per Green, spesso gli artisti sono invitati a svolgere un ruolo fondamentale all'interno di queste Zone di Contatto come intermediari,

Malgrado le istituzioni d'arte si prestavano come le prime promotrici degli interventi di "riorganizzazione", non sempre le azioni degli artisti invitati erano ben accolte e accettate dalle amministrazioni che le avevano commissionate. Talvolta, infatti, erano considerate operazioni eccessivamente invasive e pericolose per l'integrità del museo, al punto da venire ostacolate. Ciò accadde per esempio all'artista messicana, legata alla Critica Istituzionale, Amalia Mesa-Bains, che si trovò ad affrontare non poche restrizioni durante lo svolgimento di un progetto site-specific per il Johnson Art Museum alla Cornell University nel 1993. Con il suo lavoro Mesa-Bains esplorava le tradizioni religiose e politiche della cultura chicana nelle narrazioni "ufficiali", soffermandosi sul debito storico che queste avevano con la storia europea e americana del periodo coloniale²⁴⁴. Mescolando la tradizione dell'arte concettuale dell'installazione site-specific e il folklore messicano, l'artista mostrava le contraddizioni delle strategie di visualizzazione degli spazi espositivi e il ruolo della donna in essi²⁴⁵. Le sue installazioni consistevano nella ricreazione di interni (boudoir, giardini, harem e librerie) al centro dei quali erano assemblati degli altari casalinghi di natura religiosa, conosciuti come *ofrenda* e che l'artista presentava come "installation-altar"²⁴⁶. L'*ofrenda* familiare custodiva i ricordi multigenerazionali dove passato e presente si intersecano tessendo una trama visiva ibrida e atemporale. Per l'assemblaggio degli altari Mesa-Bains ricorreva a oggetti di uso quotidiano e manufatti presenti nelle collezioni dei musei, che prelevava e riorganizzava attraverso sottili accostamenti. Scardinando il consueto ordine espositivo degli oggetti, l'artista evidenziava come questi non erano in realtà nati per i musei, come spesso si crede. Secondo il curatore Franklin Sirmons la pratica di Mesa-Bains aiutava lo spettatore a comprendere e valorizzare quella parte di storia dell'arte che il più delle volte viene

come per esempio nei musei; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 232.

²⁴⁴ Ivi, p. 121.

²⁴⁵ Ivi, p. 122.

²⁴⁶ Secondo la tradizione messicana l'*ofrenda*, è un'offerta che viene posta su un altare domestico, accuratamente decorato a più livelli e realizzato in occasione giorno del *Dia de Muertos* (il giorno dei morti) per ricordare i defunti. Ciascuna offerta è destinata a una persona specifica. Esistono due distinte tipologie di *ofrenda*, quelle permanenti e realizzate in casa con icone di santi e oggetti di vita quotidiana, e temporanee, effimere, create in occasione di un particolare evento oppure festività; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 124.

sacrificata e poco apprezzata²⁴⁷. In tale prospettiva, gli altari erano delle metafore allegoriche con cui l'artista esprimeva il dominio degli europei sul "Nuovo Mondo". Nel 1993 Mesa-Bains fu invitata dalla Cornell University a partecipare con un intervento site-specific alla mostra collettiva *Revelaciones/Revelations: Hispanic Art of Evanescence*. Per l'opera, intitolata *Vanitas: Evidence, Ruin and Regeneration* (1993), l'artista aveva raccolto un variopinto campionario di oggetti di varie discipline (scientifiche, artistiche e umanistiche) appartenenti all'archivio del museo. Tra i diversi cimeli compariva un teschio umano, un tavolo operatorio da autopsia veterinaria, un telescopio, diverse provette e una teca con alcuni reperti Teotihuacan (Fig. 25)²⁴⁸. Su una delle pareti della sala era stata appesa una fedele riproduzione in scala di *Vanitas with Negro Boy*, un dipinto del XVII secolo dell'artista olandese David Bailly, che ritrae un giovane ragazzo di colore, probabilmente uno schiavo, in piedi accanto a un tavolo su cui erano accatastati diversi beni preziosi appartenenti al suo padrone (Fig. 26). Inizialmente, Mesa-Bains aveva chiesto al Johnson Museum of Art il permesso di usare il quadro originale, che avrebbe poi incorniciato con delle tende di raso verde, come se si trattasse della scenografia di un palcoscenico. Quando giunse al museo per cominciare l'allestimento dell'opera, le venne comunicato che l'amministrazione aveva rifiutato la sua richiesta, proibendole di usare il dipinto. Il direttore del museo giustificò tale decisione sostenendo che la ricontestualizzazione di *Vanitas with Negro Boy* "undermine the integrity of the object"²⁴⁹. In seguito, l'artista commentò l'episodio, a sua volta, ironizzando su come: "I wasn't allowed to decontextualize [the painting], but I could do whatever I wanted with the image of it"²⁵⁰. Si trattava di una linea politica analoga a quella adottata dall'Institute di Chicago con Asher, il quale sebbene non fosse stato libero di usare i leoni in bronzo, poté

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Teotihuacan fu un importante città poco distante da Città del Messico le cui rovine risalgono all'inizio dell'era cristiana, probabilmente abbandonata e distrutta da popolazioni nemiche. Rimase un luogo sacro fino al crollo dell'impero azteco che considerava la città come il luogo di sepoltura di antiche divinità che si erano immolate per consentire al mondo di rinascere.; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 141.

²⁴⁹ M. Durón, *How to Altar the Works: Amalia Mesa-Bains's Art Shift the Way We See Art History*, in "ARTnews", 2018; https://www.chicano.ucla.edu/files/news/How%20to%20Altar%20the%20World_032718.pdf [ultimo accesso 15 aprile 2022].

²⁵⁰ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 142.

dislocare senza problemi la riproduzione in calco della scultura di George Washington e alterare la sua immagine senza che nessuno obietasse.

Mesa-Bains decise di manifestare il suo dissenso e di informare gli spettatori che quella che osservavano non era l'originale riportando su uno dei muri della stanza le parole con cui il direttore aveva espresso le sue "preoccupazioni"²⁵¹. Oltre a proibire l'uso del dipinto originale, il direttore convenne che fosse opportuno modificare il titolo stesso del quadro, rimuovendo la dicitura *With a Negro Boy*, così, da evitare di offendere la sensibilità dei visitatori²⁵². Consultando il sito del museo è possibile osservare che l'istituzione ha modificato ulteriormente il titolo dell'opera intitolandola *Vanitas Still Life with African Servant*. È interessante inoltre osservare come sia nella scheda tecnica, sia nella descrizione attuale fornita dal curatore Andrew Weislogel e l'educatrice Leah Swee, manchi alcun riferimento ai due titoli precedenti. Nel rinominare il dipinto l'istituzione non solo mostrava una certa propensione a intervenire a proprio piacimento sul contenuto dell'opera, ma nasconde agli spettatori la "verità" dietro al titolo, legittimando le proprie azioni come un tentativo di "inclusività".

Se da una parte il museo aveva espresso le sue preoccupazioni per l'integrità del dipinto, dall'altra non impartì alcuna restrizione per l'uso dei manufatti di Teotihuacan. L'artista, come raccontò in diverse occasioni, poté maneggiare le figurine precolombiane originali senza usare i guanti²⁵³. Per Mesa-Bains tale indifferenza verso i reperti Teotihuacan rappresentava chiaramente la propensione delle istituzioni a non considerare questi come oggetti d'arte. Fin dalla loro comparsa, prima nelle Esposizioni Universali e poi nei musei e nelle collezioni private e pubbliche, i manufatti colombiani erano sempre stati considerati come dei feticci oppure curiosità esotiche appartenenti a qualche cultura "primitiva"²⁵⁴. Nel corso del XX secolo, questi si accumularono negli archivi dei musei dove, a causa dei loro caratteri estetici che non rispecchiavano le categorie museografiche europee, rimasero

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ G. Grechi, *la rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 122.

privi di un'adeguata classificazione²⁵⁵. Nel suo complesso la censura di Mesa-Bains fu una sottile manifestazione di discriminazione, che contribuì ad alimentare le controversie razziale, che in quel periodo si stavano svolgendo nel campus universitario. In seguito a una serie di atti vandalici, alcuni studenti che assistevano Mesa-Bains nell'allestimento, svolsero delle ricerche sulle manifestazioni studentesche afro-americane alla Cornell nel 1969, recuperando immagini e video dei protestanti. Alcune di queste vennero poi attaccate da Mesa-Bains ai bordi del tavolo operatorio al centro della stanza, prendendo, così, parte alle manifestazioni²⁵⁶. In sostanza, la Critica Istituzionale di Mesa-Bains poteva essere definita come una denuncia a favore della riscoperta e rivalutazione della storia culturale messicana manipolata e piegata a favore dalla cultura europea.

La storia del sud americana e della diaspora africana tuttavia non furono le sole a essere affrontate dalla "seconda generazione" di Critica Istituzionale di natura postcoloniale, infatti molti artisti si dedicarono anche alla travagliata storia dei nativi americani, anch'essa sacrificata e ignorata dalle istituzioni culturali, come mostrano le pratiche di Fred Wilson e James Luna²⁵⁷. Di origine luiseño, Luna elaborò un vocabolario performativo e visivo in grado di esplorare le complesse strutture in cui si articola l'identità indigena, mostrando come questa sia stata, nel corso del tempo, ridotta a un mero oggetto commerciale dall'America e dalle sue istituzioni pubbliche. Luna accusava quest'ultime, di avere distorto la storia dei nativi americani confinandola a musei di storia naturale, come se si trattasse dei resti di un popolo ormai estinto, di un fossile privo di vita da ammirare da una vetrina²⁵⁸. Per l'artista la cultura indigena era stata soggetta a un forte processo di strumentalizzazione che aveva provocato la diffusione di stereotipi fondati sulla totale disinformazione. Questa era, inoltre,

²⁵⁵ G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano, Memesis Edizioni, 2021, p. 186.

²⁵⁶ Qualche giorno dopo l'inaugurazione della mostra, la scultura *The Castle is Burning* (1993) di Daniel Joseph Martinez, al centro del cortile, venne deturpata con svastiche ed epiteti razziali di supremazia bianca da un gruppo di studenti anonimi; M. Duron, *The Artist America Built: Daniel Joseph Martinez Visits Other Places and Other Histories in His Ongoing Critique of these United States*, in "ARTnews", 2018; <https://www.artnews.com/art-news/artists/artist-america-built-daniel-joseph-martinez-visits-other-places-histories-ongoing-critique-united-states-11512/> [ultimo accesso 15 aprile 2022].

²⁵⁷ E. C. Caldwell, *How Luiseno Indian Artist James Luna Resists Cultural Appropriation*, in "J. Story. Daily", 2015; <https://daily.jstor.org/native-disruptions-with-artist-james-luna/> [ultimo accesso 7 maggio 2022].

²⁵⁸ Ibidem.

alimentata dal settore cinematografico che promuoveva un immaginario irrealistico ed eccessivamente romantico, come per esempio, testimoniava il successo del cosiddetto “mito del selvaggio”. Grazie alla presentazione degli indigeni come Altro, i coloni potevano giustificare le occupazioni e le sottomissioni da loro attuate ottenendo il supporto dell’opinione pubblica. Con questo processo, dunque, l’indiano era stato completamente svuotato della propria identità, sostituita con quella di un fantoccio commerciale. Luna mirava a sovvertire le forme “vuote” degli indiani, che circolavano nella cultura popolare, attraverso una narrazione che ricostruisse egli eventi reali, fornendo di conseguenza un quadro critico della cultura generale. Per raggiungere tale obiettivo l’artista, come altri colleghi di Critica Istituzionale, ricorse all’adozione della performance con cui trasformava, di volta in volta, il proprio corpo in un oggetto vivente. Si trattava di una pratica molto diffusa tra gli artisti postcoloniali, che nell’affrontare la rappresentazione critica dell’Altro, come soggetto e oggetto razzista, adoperavano come principale mezzo di comunicazione il corpo. Con le proprie performance Luna portava in scena quello che egli chiamava il concetto dei “two worlds”²⁵⁹, ovvero una metafora della coesistenza di due mondi distinti: da una parte quello indigeno e dall’altro quello moderno. Gli indigeni non solo erano una parte attiva della società, ma erano anche produttori di una cultura contemporanea, la quale, purtroppo, veniva spesso ignorata all’interno delle istituzioni americane. Infatti, come spiegò l’artista:

I had long looked at representation of our peoples in museums and they all dwelled in the past. They were one—sided. We were simply objects among bones, bones among objects, and then signed and sealed with a date. In that framework you really couldn't talk about joy, intelligence, humor, or anything that I know makes up our people²⁶⁰.

Con il suo lavoro critico Luna raccontava la cruda realtà della vita nella tribù di La Jolla, afflitta da problemi di alcolismo, di violenza, disoccupazione e di quella che chiamava “cultural apathy”²⁶¹. Si trattava di questioni e condizioni sociali esistenti in molte comunità indigene americane, a cui il governo sembrava dare scarsa

²⁵⁹ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 4.

²⁶⁰ K. R. Fletcher, *James Luna*, in “Smithsonian Magazine”, 2008; <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/> [ultimi accesso 8 maggio 2022].

²⁶¹ J. A. Luna, *Allow me to introduce myself: The Performance art of James Luna*, in “Canadian Theatre Review”, n. 68, 1991, pp. 46-47, qui p. 47.

importanza, se non ignorarle del tutto. Gli argomenti problematici venivano presentati da Luna in chiave umoristica, in modo che il contenuto fosse più accettabile, oltre che accessibile. Per l'artista, appunto, l'umorismo, insieme all'ironia, poteva essere uno strumento di conoscenza per sviluppare un pensiero critico, e talvolta, per alleviare il dolore²⁶². Tale concetto fu ben espresso nella performance *The Artifact Piece* (1985–1987) e in *Take a Picture with e Real Indian* (1991–1993).

Realizzata più volte nel corso degli anni, *The Artifact Piece*, fu presentata per la prima volta al Museum of Man di San Diego, nel 1985. L'artista si era sdraiato seminudo, con solo un perizoma bianco a coprirlo, all'interno di una teca espositiva scoperchiata. Intorno a lui aveva disposto vari oggetti personali, etichettati ciascuno con una didascalia. Altre annotazioni si riferivano ad alcune cicatrici sul suo corpo, inferte durante un episodio eccessivo di alcol (Fig. 27)²⁶³. Inserito in tale contesto, il corpo dell'artista diventava un reperto del museo, simile a quelli esposti nelle altre teche. Molti visitatori, dopo essere entrati, cominciarono ad allungare le mani per provare a toccare il corpo dell'artista, disubbidendo, di conseguenza, a una delle regole principali del museo: non toccare le opere esposte. L'impulso di sfiorare l'artista può essere spiegato come il tentativo di vedere se egli fosse vivo oppure morto, se fosse un corpo vero oppure un fantoccio. Durante tutta la performance Luna rimase come congelato, perfettamente immobile, gli unici segni di vita erano leggeri stiracchiamenti e qualche sbadiglio. Si trattavano di piccoli gesti che immediatamente segnalavano allo spettatore che egli era vivo e che il corpo che vedevano apparteneva al loro tempo presente e non passato. Con il respiro Luna ricordava, dunque, ai visitatori che, sebbene si creda che le popolazioni indigene siano ormai estinte, in realtà sono ancora presenti e vivono nella nostra società²⁶⁴. Offrendo il proprio corpo e i propri oggetti personali al museo Luna cancellava la propria persona rendendo “visibile” il processo di annullamento promosso dalla società sulla comunità indigena, rendendo “visibile” l’“invisibile”. Così facendo l'artista sovvertì radicalmente le aspettative del pubblico,

²⁶² Ibidem.

²⁶³ J. Fisher, *In Search of the “Inauthentic”*: Disturbing Sings in Contemporary Native American Art, in “Art Journal”, vol. 51, n. 3, 1992, pp. 22-50, qui p. 48.

²⁶⁴ E. Fernandez-Sacco, *You Go, I Stay: James Luna (1950–2018)*, in “X-TRA”, vol. 22, n. 2, 2019; <https://www.x-traonline.org/article/you-go-i-stay-james-luna-1950-2018-by-ellen-fernandez-sacco> [ultimo accesso 7 maggio 2022].

invitandoli a riconsiderare le proprie conoscenze storiche sulla natura dei popoli indigeni e delle comunità postcoloniali.

Nella performance di Luna era possibile individuare una forte nota umoristica, quasi crudele, che Jean Fisher descriveva nella sua recensione come “diabolica”:

There is a diabolic humor in this parody of the “Indian” in the realm of the “undead”. But Luna’s work does not look back in any literal sense; it does not simply *reverse* the gaze. If the purpose of the undead Indian of colonialism is to secure the self-identity of the onlooker, the shock of his presence and the possibility that he may indeed be watching and listening disarm the voyeuristic gaze and denies it its structuring power²⁶⁵.

Se in *The Artifact Piece* Luna rovesciò l’immagine dell’indigeno come reperto in *Take a Picture with a Real Indian* ne smascherò gli stereotipi. La performance, commissionata dal Whitney Museum e svoltasi per la prima volta il 2 aprile 1991, fu eseguita all’interno di una delle sale del museo, al centro della Federal Reserve Plaza, sopra una piattaforma ricoperta con finta erba²⁶⁶. Accanto al palco erano state posizionate tre riproduzioni fotografiche a grandezza naturale dell’artista, in ognuna delle quali indossava un indumento diverso: un costume indiano con un copricapo di piume; un semplice indumento intimo bianco e un completo pantaloni e maglietta. Davanti al podio era stato posizionato un cavalletto con una macchina polaroid (Fig. 28). Luna, con indosso un perizoma bianco, prese posto al centro della piattaforma, affiancato ai lati dalle sue riproduzioni in cartone. L’artista invitò i visitatori a forma una fila per scattare una fotografia con lui, ripetendo, come una cantilena come segue:

Take a picture with a real Indian.
Take a picture, here tonight in New York City,
Take two. Leave one. Take one home.
America loves to say “our Indians,”
America likes to name cars and trucks after our tribes and people.
America doesn’t know me.
Take a picture with a real Indian.

²⁶⁵ J. Fisher, *In Search of the “Inauthentic”: Disturbing Sings in Contemporary Native American Art*, cit., p. 48.

²⁶⁶ La performance venne messa in scena nel corso degli anni in diversi spazi pubblici famosi per essere stati oggetto di movimento politici e raduni di massa, come il Monumento a Colombo, New York, all’Union Station, Washington DC e al Ferry Building a San Francisco; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 47.

Take a picture tonight, free²⁶⁷.

Durante il corso della performance Luna si cambiò d'abito altre due volte, vestendo i medesimi indumenti delle sue riproduzioni e a ogni cambio ripeteva il medesimo ritornello. L'artista notò come l'interesse verso di lui, cominciò a scemare quando si presentò con abiti civili, mentre crebbe radicalmente quando comparve vestito come un "vero" indiano. Con questa azione Luna provocò gli spettatori, costringendoli a decidere cosa sia per loro un indiano, mostrando quanto gli stereotipi razziali siano profondamente radicati nell'immaginario collettivo. Il lavoro di Luna, come quello di Mesa-Bains, svolge un ruolo fondamentale, in quanto ci rammentano che il problema della discriminazione razziale non è ristretto esclusivamente agli eredi della diaspora africana, ma bensì includono una più ampia gamma di popoli.

Nel loro insieme queste forme di Critica Istituzionale, Green, Luna, Mesa-Bains, testimoniano l'urgenza di un bisogno ormai riconosciuto da tutta la società contemporanea: l'esigenza di una decolonizzazione degli spazi espositivi e, più generalmente, della cultura stessa. Si tratta di un appello all'azione che dimostra, che sebbene si creda di vivere in un'epoca postcoloniale, in realtà si è tutt'ora ancorati all'ideologia politica e all'estetica coloniale.

2. 1. 1 L'ideologia postcoloniale

Le pratiche degli artisti postcoloniali di Critica Istituzionale trovarono il loro principale fondamento teorico negli studi postcoloniali, che si impegnano tuttora, a ripercorre la storia del colonialismo e il suo impatto sulla società e sulla cultura contemporanea²⁶⁸. Per comprendere le letture postcoloniali bisogna brevemente considerare la storia del colonialismo, una storia che, come riconoscono gli storiografi, è complessa e, al tempo stesso, ambigua. Con il termine colonialismo si intende la

²⁶⁷ J. Yau, *How James Luna Exposed the Mechanisms of American Racism*, in "Hyperallergic", 2020; <https://hyperallergic.com/593286/james-luna-garth-greenan-gallery/> [ultimo accesso 7 maggio 2022].

²⁶⁸ J. C. R. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, (1950), Oxford, Basil Blackwell, 2001, pp. 18-19.

Gli studi postcoloniali meriterebbero un approfondimento che in questa sede, per motivi di tempo, può essere solo superficiale. Pertanto si rimanda ai seguenti testi: J. C. R. Young, *Postcolonial Theory: A Very Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 2003; A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma, Meltemi Editore, 2006.

conquista e lo sfruttamento, a partire dal XVI secolo, da parte delle maggiori potenze europee (Regno Unito, Belgio, Portogallo, Francia e Paesi Bassi) dei territori asiatici, africani e americani²⁶⁹. In particolar modo, da parte dell'impero francese e inglese, che come scriveva Robert J. C. Young, oltre a governare la maggior parte dei territori continentali, fornirono ai paesi europei più piccoli i principali modelli di riferimento²⁷⁰. Le diverse potenze imperiali tuttavia operavano mediante ideologie nazionali differenti, per cui si trattò di un fenomeno che si diffuse con metodologie e tempistiche difformi, che potevano variare da colonia a colonia, a seconda del soggetto dominante²⁷¹. Come precisava Ania Loomba, la tendenza a conquistare, sottomettere e sfruttare un popolo da parte di un altro non aveva origini tanto nell'epoca moderna, quanto nell'antichità; sarebbe possibile fare risalire i primi esempi di colonizzazione al II secolo a. C. con l'espansione dell'Impero Romano²⁷². Per via della storia secolare della sottomissione di altri popoli, alcuni accademici modernisti affermavano che il colonialismo moderno “non merita di per sé una particolare attenzione, in quanto le sue forme di oppressione non erano in realtà diverse da quelle di qualsiasi altra conquista o affermazione di potere del passato”²⁷³. Tale interpretazione dei fatti sembrava essere confutata dalle teorie marxiste, per le quali il colonialismo antico si caratterizzava per una struttura pre-capitalista, mentre il colonialismo moderno era una conseguenza della diffusione delle politiche capitaliste²⁷⁴. Tuttavia, se da una parte Marx condannava lo sfruttamento capitalista, dall'altra si contraddiceva, dichiarando che il colonialismo era una condizione necessaria per lo sviluppo sociale dell'uomo²⁷⁵. Le crudeltà e la disumanità delle pratiche coloniali, portarono nel XIX secolo alla nascita di forme di resistenza passiva e attiva contro il “colonialism in its political,

²⁶⁹ La storiografia generalmente tende a identificare l'inizio dell'era coloniale nel 1492 con la scoperta dell'America, e a ricondurre la sua conclusione nel 1945 con la fine della Seconda Guerra Mondiale e il ridimensionamento delle potenze imperiali; A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 19.

²⁷⁰ R. J. C. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, cit., p. 45.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 19.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Karl Marx esplorò in diversi saggi e nel *Capitale*, la questione coloniale, in particolare il dominio dell'impero inglese sull'India, il quale non solo portò allo squilibrio sociale, ma giunse a controllare la produzione imponendo la struttura capitalista, causando diversi danni all'industria agricola locale; A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 20; J. Hiddleston, *Understanding Postcolonialism*, New York-London, Routledge, 2009, p. 26.

²⁷⁵ R. J. C. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, cit., p. 36.

economic and cultural institutions”²⁷⁶. Le opposizioni all’ideologia coloniale confluirono infine nella formazione di movimenti liberali nazionali, che si appropriarono e svilupparono l’idea marxista di rivoluzione e liberazione dall’oppressore, ovvero dalla élite borghese²⁷⁷. In concomitanza con la rivoluzione anticoloniale si sviluppò una fiorente narrativa dominata dai lavori di Aimé Césaire, come il *Discorso sul Colonialismo* (1955), in cui l’autore presentava una feroce denuncia contro le brutalità coloniali²⁷⁸. Césaire sosteneva che:

nessuna colonizzazione è innocente, nessuna colonizzazione agisce impunemente; ogni nazione colonialista, ogni civiltà che giustifica la colonizzazione [...] è da ritenersi una civiltà malata, una civiltà moralmente compromessa²⁷⁹.

In seguito, il pensiero di Césaire venne raccolto dall’allievo Frantz Fanon, che a sua volta elaborò una lettura incentrata sulle conseguenze fisiche e psicologiche provocate dalla violenza coloniale sulle popolazioni oppresse²⁸⁰. Per Fanon le lotte anticoloniali non erano nate tanto da qualche principio ideologico, quanto come un diretto effetto del comportamento dei coloni²⁸¹. Attraverso il proprio attivismo anticoloniale sia Césaire che Fanon ebbero il merito di avere decostruito le narrazioni “ufficiali” e le autogiustificazioni elaborate dai coloni sulla schiavitù e il colonialismo, lasciando un’importante eredità alle generazioni di accademici e artisti successive. Il successo delle attività e delle politiche di resistenza coloniale portarono all’indipendenza e alla decolonizzazione territoriale di molte aree sottomesse. Conquistando la sovranità dei propri territori i popoli oppressi cessarono di essere colonie e diventarono nazioni autonome e postcoloniali²⁸².

²⁷⁶ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-colonial studies. The Key Concepts. Second Edition*, cit., p. 12.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ Aimé Césaire fu un poeta e politico francese della Matriciana, membro e *leader* del movimento letterario, culturale e politico Negritudine. Fu un sostenitore della decolonizzazione delle colonie francesi d’Africa.

²⁷⁹ A. Mbembe, *La critica della ragione negra*, Como-Pavia, Ibis Edizioni, 2016, p. 258.

²⁸⁰ A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 39; Frantz Omar Fanon fu un saggista e politico afro-francese. Durante lo svolgimento della sua professione di psichiatra Fanon iniziò a studiare gli effetti delle violenze coloniali sulla psiche delle popolazioni oppresse. In seguito collaborò con il movimento di liberazione algerino, Fronte di Liberazione Nazionale (FLN).

²⁸¹ F. Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007; A. Mbembe, *La critica della ragione negra*, cit., p. 269.

²⁸² R. J. C. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, cit., p. 24.

Con la decolonizzazione cominciò a formarsi tra gli anni Cinquanta e Sessanta un nuovo campo di studi dedicato alla postcolonialità, che si trasformò in un importante strumento politico per le minoranze etniche con cui potevano tutelarsi e reclamare il proprio ruolo all'interno della storia dell'umanità²⁸³. Il pensiero postcoloniale, dunque, privilegiava il colonizzato, che da oggetto della storia ne diventa il soggetto²⁸⁴. Assumendo la prospettiva della vittima, la critica contemporanea lavorò per screditare le mistificazioni, i pregiudizi e gli stereotipi dell'era coloniale e imperiale che affliggono tuttora, gli ex popoli del cosiddetto "Terzo Mondo". Il postcolonialismo, come lo descriveva Stuart Hall, si concentrava su una rilettura della colonizzazione come evento globale transnazionale e transculturale, proponendo una narrazione basata sulla riscrittura decentrata dei grandi imperi²⁸⁵. Nell'affrontare tali questioni alcuni accademici giunsero a servirsi dei termini colonialismo e imperialismo come sinonimi intercambiabili²⁸⁶. Tuttavia, si tratta di termini che definiscono situazioni differenti, come precisava Jane Hiddleston, difatti:

if colonialism involves a concrete act of conquest, imperialist names a broader form of authority or dominance. Colonialism is in this way one active manifestation of imperialist ideology, but imperialism can also be understood as a larger structure of economic or political hegemony that does not have to include the direct rule and conquest of another country²⁸⁷.

Oltre a tale precisazione terminologica, bisogna considerare che quando si discute di studi postcoloniali non si parla di una vera teoria. Infatti, per Young si tratterebbe di una definizione inadeguata, oltre che ingannevole, in quanto essa non corrisponde alla tradizionale definizione di "teoria". Al contrario può essere generalmente descritta come un insieme di "shared political and psychological perceptions, together with specific social and cultural goals, which draw on a common range of theories"²⁸⁸.

La prospettiva di Young era condivisa anche da Achille Mbembe secondo cui la riduzione a mera "teoria" non sarebbe altro che una forzatura, un inutile tentativo di inquadramento. Per Mbembe il postcolonialismo si definiva per una struttura

²⁸³ Ivi, p. 75.

²⁸⁴ Ivi, p. 24.

²⁸⁵ S. Hall, *Selected Writings on Marxism*, Durham-London, Duke University Press, 2021, pp. 293-316.

²⁸⁶ A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 18.

²⁸⁷ J. Hiddleston, *Understanding Postcolonialism*, cit., p. 14.

²⁸⁸ R. J. C. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, cit., p. 77.

estremamente frammentaria, nata dalla fusione di discipline e logiche differenti, che rendevano impossibile la sua riduzione a una categoria rispetto che a un'altra²⁸⁹. La critica postcoloniale, fin dalla sua nascita, si era definita per una natura poliedrica costituita da una moltitudine di materie sia scientifiche che umanistiche. In sostanza, il pensiero postcoloniale operava su diversi livelli. Ciò nonostante, al contrario di molte teorie fini a sé stesse, il pensiero postcoloniale ha tracciato nella sua elaborazione dei traguardi e obiettivi precisi. Per Mbembe il pensiero postcoloniale, poteva essere riassunto come: “a dream: the dream of a new form of humanism, a critical humanism founded above all on the divisions that, this side of the absolutes, differentiate us”²⁹⁰. Tale sogno si basava sulla formulazione di una nuova umanità in cui le forme coloniali, basate sulle differenze razziali, sono cadute in disuso.

A causa dell'estensione globale del fenomeno postcoloniale è lecito domandarsi da dove nasce? A quale paese andrebbe attribuito il merito di avere posto le sue fondamenta? Per molti accademici, come Ella Shohat, il discorso postcoloniale fiorì in India diffondendosi in seguito, grazie al processo di globalizzazione, in Europa e negli Stati Uniti²⁹¹. La mondializzazione aveva portato molti accademici del “Terzo Mondo” a emigrare in Europa e in America per proseguire la propria formazione accademica portando con sé il proprio retaggio culturale. Per Paul Gilroy, difatti, furono gli intellettuali ed eredi della diaspora coloniale a sviluppare la necessità di rendere “visibile” gli effetti delle strutture gerarchiche postcoloniali e razziali esistenti²⁹². Così pensatori come il filosofo palestinese Edward Said, l'autrice indiana Gayatri Chakravorty Spivak e il teorico indiano Homi K. Bhabha sono giunti a insegnare presso campi universitari americani ed europei, venendo scolarizzati. Nonostante ciò, come precisava Young, la questione dell'origine del pensiero postcoloniale non può essere semplicemente liquidata con l'attribuzione a un continente piuttosto che a un altro, all'India piuttosto che all'Europa, oppure viceversa, in quanto si tratterebbe di un prodotto ibrido. Un prodotto dialettico nato

²⁸⁹ A. Mbembe, O. Mongin, N. Lempereur, J. Shelgel, *What is Postcolonial Thinking? An interview with Achille Mbembe*, in “Esprit”, n. 12, 2006; <https://www.cairn-int.info/journal-esprit-2006-12-page-117.htm> [ultimo accesso 15 gennaio 2022].

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ E. Shohat, *Notes of Post-colonial studies*, in “Social Text”, n. 31/32, 1992, pp. 99-113, p. 102.

²⁹² P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Milano, Meltemi Edizioni, 2019, p. 27.

dall'interazione dei vari mondi: il “Vecchio Mondo”, il “Nuovo Mondo” e il “Terzo Mondo”²⁹³. A sostegno di tale tesi, molti accademici individuaronero nel pensiero di Michel Foucault, dedicato all'analisi del rapporto tra la formazione delle strutture di potere e la produzione della conoscenza, uno dei prodromi dello sviluppo del pensiero postcoloniale²⁹⁴. Infatti, sebbene oggi il postcolonialismo sia principalmente una prerogativa delle istituzioni accademiche britanniche e americane, in cui dominano gli intellettuali anglofoni, i pensatori francesi ricoprirono un ruolo fondamentale per il suo sviluppo. Le lezioni di Foucault, Fanon e Césaire furono assorbite e reinterpretate dalla maggior parte degli esponenti internazionali del discorso coloniale²⁹⁵. Per esempio, l'influenza post-strutturalista di diversi filosofi francesi come Jacques Lacan e Jacques Derrida, ritornò in pensatori postcoloniali quali Homi Bhabha e Edward Said²⁹⁶. A prescindere dalla natura del pensiero postcoloniale è possibile individuare un importante componente politica, poiché come affermava Hall “la questione della cultura [...] è assolutamente e indiscutibilmente una questione politica”. Si tratta di un carattere di non poca rilevanza, in quanto fa sì che, il discorso postcoloniale sia sempre in continuo movimento soggetto alle alterazioni del contesto sociale e culturale in cui viene discusso²⁹⁷.

2. 1. 2 L'Altro e la ricerca di un'identità culturale

Nel vasto campo degli studi postcoloniali particolare attenzione veniva data alla problematica della “razza” e ai complessi meccanismi che articolano i rapporti tra i soggetti decolonizzati ed ex coloniali. In altre parole, gli equilibri che regolano le interazioni sociali tra il Bianco e il Nero e tra il Sé a l'Altro²⁹⁸. Si tratta di un binomio

²⁹³ Ivi, p. 82.

²⁹⁴ J. Hiddleston, *Understanding Postcolonialism*, cit., pp. 158-159.

²⁹⁵ A. Mbembe, O. Mongin, N. Lempereur, J. Shlegel, *What is Postcolonial Thinking? An interview with Achille Mbembe*, cit.

²⁹⁶ Edward Said pubblicò nel 1978 *Orientalism* dove demoliva l'assetto mentale dell'occidente e tutte le forme simboliche alla radice del colonialismo, rivelando l'inconsistenza e la falsità dell'umanesimo europeo all'interno delle colonie. La legge non corrispondeva alla giustizia, la ricchezza era solo uno strumento per imporre la propria volontà sugli altri.

²⁹⁷ A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, cit., p. 11.

²⁹⁸ La parola “razza” comparve per la prima volta nella lingua inglese intorno al 1508 in un testo di William Dunbar questi fu un poeta scozzese di corte, celebre per le sue allegorie tra cui *The Thrissil and the Rois (Il Cardo e la Rosa)* sull'unione della Scozia e dell'Inghilterra; B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-colonial studies. The Key Concepts*, cit., p. 181.

prodotto dalla macchina coloniale che cercava costantemente nuove strategie per relegare i popoli oppressi ai margini della storia umana, in modo da potere imporre la propria supremazia più facilmente. Grazie alle ideologie razziste, che sostenevano e incoraggiavano l'isolamento dei soggetti considerati di natura diversa, i paesi dominanti riuscivano a manipolare fisicamente e psicologicamente le comunità reputate inferiori, amputandole della propria individualità. Le azioni violente e quasi disumane venivano giustificate come compiute in nome della salvaguardia della purezza della "razza". L'idea di una "razza" superiore aveva portato la diffusione di immagini stereotipate crudeli e poche veritiere che alimentavano le discriminazioni e l'odio. Mbembe definiva la "razza" come una brutale finzione:

un complesso perverso, generatore di paure di tormento, di turbamento del pensiero e di terrore, ma soprattutto di infinite sofferenze e in certi casi di catastrofi [...]. Per il resto, è ciò che rassicura quando si odia, che sparge il terrore, che pratica l'omicidio; cioè quando si costituisce l'Altro non come simile a sé, ma come oggetto di per sé minaccioso, dal quale occorre proteggersi, dal quale è necessario disfarsi o che si deve semplicemente distruggere, a meno che di non assumere un controllo totale²⁹⁹.

Le ideologie razziste si basavano sulla convinzione che la natura avesse prodotto umanità distinte con caratteristiche fisiche diverse classificabili in "razze"³⁰⁰. Oltre a ciò, si credeva possibile associare determinate predisposizioni morali e caratteriali a una "razza" piuttosto che a un'altra. Sebbene si trattino di tesi ancora molto diffuse, la loro veridicità era stata completamente confutata dal mondo accademico e scientifico che, grazie agli studi paleoantropologici, aveva potuto dimostrare la loro infondatezza³⁰¹. Rispetto al regno animale, in cui esistono una moltitudine di specie divisibili in "razze", la specie umana, nel corso dell'evoluzione, era rimasta indivisibile, con una sola "razza". Nonostante ciò, le dottrine razziste continuano a sussistere trovando nuove forme di alimentazione nella religione e nella cultura, oltre che nella disinformazione. Questo fa sì che, il razzismo rimanga un fenomeno profondamente radicato nella società contemporanea, un pregiudizio culturale che

²⁹⁹ A. Mbembe, *La critica della ragione negra*, cit., p. 29.

³⁰⁰ La "razza" è definibile come un complesso di individui appartenenti alla stessa specie e aventi una serie di caratteri somatici ereditari comuni, che li differenziano dagli altri.

³⁰¹ La paleoantropologia è una disciplina, nata all'interno dell'antropologia, dedicata allo studio dell'origine e dell'evoluzione dell'uomo.

continua a manifestarsi ciclicamente, producendo e rinnovando l'immagine dell'Altro come qualcosa di negativo. Una proiezione negativa dell'Altro è rappresentata, per esempio, dal "Negro", che come il razzismo, era il prodotto della macchina sociale coloniale che cercava continuamente nuovi espedienti per denigrare le comunità postcoloniali. Privato di una propria autocoscienza, egli poteva comprendere sé stesso solamente attraverso la percezione che gli altri individui avevano di lui, ovvero che il "Nuovo Mondo" aveva di lui. Fanon sosteneva che se il "Negro" non era altro che un oggetto creato dall'uomo bianco, dall'altra parte anche l'uomo bianco, a sua volta, era un prodotto della fantasia dell'uomo afrodiscendente³⁰². Mbembe affermava che l'uomo postcoloniale erede della diaspora africana non lottava tanto contro l'associazione del "Negro" a una "razza", quanto contro il pregiudizio di inferiorità che veniva connesso a quella "razza"³⁰³. La condizione di inferiorità a cui era costantemente sottoposto il soggetto Altro gli impediva di formulare indipendentemente la propria identità culturale che veniva costantemente modellata da forze esterne. Sebbene l'obiettivo di costruire un'identità culturale permanente e multigenerazionale fosse quasi utopistico, visto che questa non è altro che un prodotto diretto della storia (passata e presente) tuttavia secondo molti teorici sarebbe possibile raggiungere un annullamento delle pressioni provocate dalle ideologie razziste, attraverso la formulazione e l'impiego di pratiche di decolonizzazione culturale su vasta scala.

2. 2 Le strategie di decolonizzazione culturale

Decolonizzare significa interrogarsi sulle nostre istituzioni: come e perché viene attribuita priorità ad alcune forme di conoscenza e autorità rispetto ad altre? Come organizzare e classificare le conoscenze? Chi determina i criteri di selezione e di qualità delle collezioni? Chi decide cosa viene presentato e rappresentato? Come contribuire ad un rinnovamento delle regole con storie e contesti di riferimento che sono stati sistematicamente cancellati?³⁰⁴.

³⁰² A. Mbembe, *La critica della ragione negra*, cit., p. 86.

³⁰³ Ivi, p. 157.

³⁰⁴ Intorno a queste domande si sviluppò la discussione sulla "Decolonizzazione del patrimonio artistico" tenutasi durante la 31esima Assemblea Generale dell'ICCROM, a Roma il 30 e il 31 ottobre del 2019. ICCROM, Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali è un'organizzazione intergovernativa che opera al servizio dei suoi stati membri al fine di promuovere la conservazione del patrimonio culturale internazionale in tutte le sue forme e tipologie. L'istituzione lavora seguendo le linee della Dichiarazione Universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale stesa durante la Conferenza Generale di Parigi, del novembre 2001. Questa, composta da 12 articoli, dichiara

Quando si entrava in un museo, come in qualsiasi altro luogo espositivo, bisognava considerare che tutto quello che si vedeva esposto, dalle didascalie alla disposizione delle opere, comprese le audioguide, era il frutto di un attento studio e di un'accurata selezione dei materiali d'archivio. Nulla, dunque, veniva lasciato al caso, ogni singolo elemento era soppesato e considerato nei suoi molteplici significati. Nell'amalgamare questi oggetti, poi presentati al pubblico, le istituzioni d'arte mettevano in scena la storia dell'uomo; una narrazione, che come ormai abbiamo appurato, non era altro che una versione distorta, parziale e monolitica della realtà. Grazie al potere acquistato nel corso degli anni, i musei erano diventati le principali fucine della cultura "ufficiale", stabilendo che cosa fosse degno di essere considerato tale e cosa invece dovesse essere relegato all'ignoto. Svolgevano, così, un ruolo che si potrebbe quasi definire di "laboratorio di memorie culturali". A causa di questo potere e autorità, ormai secolare, le istituzioni d'arte divennero il principale oggetto degli interventi e delle teorie di decolonizzazione culturale. Si trattava di un dibattito aperto e flessibile i cui partecipanti assumevano posizioni arbitrarie e ambivalenti propendo strategie, talvolta pratiche altre volte solo teoriche, che consentivano l'annullamento delle ideologie tradizionali coloniali. Nel loro insieme i pensieri di decolonizzazione culturale del mondo accademico e artistico sembravano pretendere un annullamento delle epistemologie che un tempo erano considerate infrangibili³⁰⁵. Generalmente, la critica contemporanea sosteneva che per ottenere una qualsivoglia azione di decolonizzazione culturale era necessario rivalutare e mettere in discussione le normative istituzionali e, di conseguenza, il loro sistema educativo³⁰⁶. Molti di teorici asserivano l'importanza di ripensare, insieme alle istituzioni d'arte, anche alla storia dell'arte come disciplina e, pertanto, le conoscenze limitate dei divulgatori dell'arte³⁰⁷. Si trattava di un problema di inadeguatezza e incapacità che era stato rivelato e raccontato come abbiamo visto da Fraser grazie al suo alter ego Jean Castleton in *Museum Highlights: A Gallery Talk*. Infatti, pensatori come Adusei-Poku, accusavano le istituzioni e i suoi

"il rispetto della diversità delle culture, la tolleranza, il dialogo e la cooperazione in un clima di fiducia e di mutua comprensione sono tra le migliori garanzie di pace e di sicurezza internazionali". Per un ulteriore approfondimento sulla conferenza si veda: *Dichiarazione universale dell'Unesco sulla diversità culturale*, 2001; https://ciram.unimc.it/it/focus/dialogo-tra-civiltà-e-diritti-umani/declaration_cultural_diversity_it.pdf [ultimo accesso 8 luglio 2021].

³⁰⁵ U. C. Nzewi, *A Questionnaire on Decolonization*, in "October", n. 174, 2020, pp. 90-93, qui p. 93.

³⁰⁶ N. Adusei-Poku, *A questionnaire on Decolonization*, in "October", n. 174, 2020, pp. 4-6, qui p. 5.

³⁰⁷ Ibidem.

professionisti, di non essere state in grado di dare sufficiente attenzione alle problematiche sul colonialismo, decolonialismo e razzismo. E dunque, di fornire un'adeguata modalità di indagine che riconoscesse l'esistenza della "razza" come significante³⁰⁸. In sostanza, la decolonizzazione culturale non era, dunque, un semplice concetto astratto, oppure una qualche forma retorica, ma un gesto concreto e tangibile che, come affermava Renée Green, consisteva in un'azione che doveva essere rivolta innanzitutto verso sé stessi.

Nel corso degli ultimi anni sono state avanzate diverse strategie museali al fine di raggiungere una vera decolonizzazione culturale, per esempio Clémence Dallis propose, nel suo seminario *Decolonising the Museum* (2015), un modello museale dinamico e multidisciplinare in grado di produrre nuovi contesti di conoscenza e correggere le storie materiali e intellettuali che l'istituzione propone³⁰⁹. L'autrice sosteneva, inoltre, la necessità di raggiungere una qualche forma di "diplomazia culturale" dove l'artista, come figura professionale, diventava il principale collaboratore e mediatore del museo. Ancora, per Ugochukwu-Lisci C. Nzewi si poteva raggiungere un'efficiente decolonizzazione culturale attraverso la programmazione di interventi artistici museali sotto forma di *détournement*, ovvero di "deviazione", che permettessero di evidenziare le contraddizioni, consapevoli e inconsapevoli, che si celano nei musei³¹⁰. Nzewi dichiarava che una pratica decoloniale richiedesse, per iniziare un'indagine critica della memoria istituzionale e della storia dei musei. Bisognava, dunque, operare considerando che questi due elementi, la memoria e la storia, non erano sinonimi e quindi intercambiabili a proprio piacimento. Un interessante esempio pratico in grado di rivelare quelle "contraddizioni" menzionate da Nzewi fu il progetto di Alice Procter, *Uncomfortable Art Tours*, basato sulla decolonizzazione delle conoscenze e delle verità storiche degli spettatori³¹¹. Questo consisteva in una serie di guide officiose programmate, dalla

³⁰⁸ Ivi, pp. 5-6.

³⁰⁹ U. C. Nzewi, *A Questionnaire on Decolonization*, cit., p. 92.

³¹⁰ *Détournement*, significa deviazione, dirottamento, è una strategia di negazione sviluppata negli anni Cinquanta dall'Internazionale Situazionista, che prevede di modificare la modalità di visualizzazione degli oggetti, alienandoli dal loro contesto abituale e inserendoli in uno spazio diverso. Questo permetteva di innescare una riflessione critica su quell'oggetto.

³¹¹ Per ulteriori informazioni sull'iniziativa *Uncomfortable Art Tours* 'si consiglia la lettura del seguente articolo: R. Spence, *Alice Procter on her Uncomfortable Art Tours and the Case for Restitution*, in "Financial Times", 2020; <https://www.ft.com/content/e335fe1a-75b7-11ea-90ce-5fb6c07a27f2> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

storica dell'arte, all'interno dei musei britannici più importanti, come il Victoria and Albert Museum oppure il British Museum. Attraverso delle lezioni senza censure, Procter analizzava la storia delle acquisizioni del museo, portando in superficie le eredità coloniali e le controverse origini imperialiste di molti beni e manufatti esposti dalla provenienza dubbia, e il più delle volte illecita.

Le ideologie istituzionali potevano essere decolonizzate secondo Madina Tlostanova mediante la creazione di mostre d'arte che mescolavano oggetti provenienti da collezioni etnografiche e ironiche creazioni artistiche, come ad esempio l'opera di Fred Wilson *Mining the Museum*³¹². Questa strategia di decolonizzazione era condivisa anche da Enwezor che sosteneva la necessità di aumentare le esposizioni multiculturali, in quanto le pratiche curatoriali potevano fornire una risposta appropriata alla critica postcoloniale³¹³. Affinché questa linea di intervento funzionasse, era necessario che all'organizzazione dei programmi espositivi partecipassero i soggetti che le istituzioni culturali cercavano di includere, ovvero gli artisti postcoloniali. In tal modo, i musei avrebbero evitato spiacevoli incidenti come quello capitato con la mostra *Harlem Artists' 69* e *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968*. In sostanza, le istituzioni d'arte avrebbero dovuto rivalutare e ridefinire le loro narrazioni e pratiche espositive, cercando di sviluppare delle relazioni solide e permanenti con le comunità diasporiche. Daniela Ortiz sosteneva la necessità di un'azione concreta che permettesse ai soggetti diasporici (gli emigrati) di controllare l'apparato giuridico del museo³¹⁴. Per contro, secondo alcuni critici, come il teorico Nzewi, il coinvolgimento degli artisti postcoloniali talvolta aveva provocato l'effetto opposto, creando un rapporto squilibrato. Ovvero le istituzioni d'arte erano state portate a sfruttare gli artisti e affermare quegli stessi imperativi culturali occidentali che volevano demolire, rafforzando di conseguenza l'immaginario imperiale³¹⁵. Questo pericolo faceva sì che, le mostre multiculturali non

³¹² M. Tlostanova, *A Salt Box and a Bracelet Conversing with a Painting: Decolonising a Post-Soviet Museum in the Caucasus*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 123-130, qui p. 125.

³¹³ O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in State of Permanent Transition*, cit., p. 69.

³¹⁴ Ivi, pp. 102-103.

³¹⁵ D. Ortiz, *The Culture of Coloniality*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 96-103, qui p. 101.

fossero dunque uno strumento sufficiente per ottenere una rapida ed efficace decolonizzazione culturale.

Tuttavia, come affermava Daniela Ortiz, sarebbe alquanto ingenuo e sprovveduto credere di potere ottenere qualche profonda ed efficace forma di decolonizzazione culturale basandosi esclusivamente sull'aumento di programmi espositivi più inclusivi, sull'organizzazione di dibattiti e sulla creazione di colloqui istituzionali³¹⁶. Infatti, a prescindere dalle strategie qui proposte, nessuna teoria di decolonizzazione museale potrà mai essere realmente efficace senza una contemporanea, vasta e globale, decolonizzazione di tutti gli altri ambiti della vita sociale, essendo questi fortemente interconnessi con la cultura. In particolare, il dibattito intorno alla decolonizzazione culturale portò allo sviluppo di due pratiche: la restituzione dei beni culturali sottratti durante l'epoca coloniale dalle potenze imperiali e la violenta distruzione degli emblemi commemorativi pubblici considerati dall'opinione pubblica controversi.

2. 2. 1 La decolonizzazione della memoria museale e le restituzioni

Le guide clandestine di *Uncomfortable Art Tours* e *Stolen Goods Tour* ebbero un importante ruolo educativo nell'informare gli spettatori sulla provenienza disonesta di alcuni oggetti presenti nelle collezioni museali. Con i suoi tour officiosi Procter, infatti, esortava i musei a rendere “visibili” i veri proprietari dei beni culturali “primitivi” e le modalità con cui erano stati ottenuti; invitando le istituzioni d'arte a “*display it like you stole it*”³¹⁷. Tale riconoscimento implicava per la storica dell'arte l'ipotesi reale di una restituzione dei beni ai loro legittimi proprietari, difatti, per Procter solamente:

When you return an object to its community of origin or the descendants of its community of origin what you're doing is acknowledging that they have a kind of expertise that you can never imitate³¹⁸.

Il progetto di Procter trovò grandi sostenitori innescando lo sviluppo di una serie di esperienze parallele simili, come *Stolen Goods Tour*, al British Museum. L'evento

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ H. Reich, *Art historian Alice Procter is on a Mission to Colonies Museums and Galleries in the 'Uncomfortable Art Tours'*, in “ABC news”, 2020; <https://www.abc.net.au/news/2020-05-14/art-tour-guide-galleries-museums-racism-colonialism-exclusion/12241850> [ultimo accesso 13 luglio 2022].

³¹⁸ Ibidem.

consisteva in una visita non autorizzata che ripercorreva, quasi archeologicamente, le tracce delle appropriazioni coloniali³¹⁹. Si trattava di una preoccupazione condivisa, soprattutto, da molti membri del dibattito storico-artistico postcoloniale, per cui senza una reale restituzione dei beni trafugati non si potrà mai ottenere alcun museo definibile postcoloniale³²⁰. Ad esempio Achille Mbembe, che ricordava come generalmente tali appropriazioni erano avvenute attraverso meccanismi imparziali e transizioni ingiuste, credeva che solamente con un onesto riconoscimento delle provenienze dei beni e la loro riconsegna si poteva ottenere una qualche forma di “riparazione” oppure “giustizia postcoloniale”³²¹. Mbembe sosteneva, appunto che:

Restituer ne saurait être ni un geste de charité, ni un geste bénévole. Restituer les œuvres africaines aux Africains est une obligation, le point de départ d'un nouveau régime de circulation, sans condition et, sur l'ensemble de la planète, du patrimoine général de l'humanité³²².

La restituzione implicava un superamento dell'immagine tradizionale delle istituzioni come semplici raccoglitori di oggetti e l'inizio di un processo che Dallis definì di “*remediation*”, ovvero una forma di “autocritica istituzionale” che doveva svolgersi all'interno dei musei³²³. Come spiegava Nzewi, alla base di questa “*remediation*” c'era la volontà di riconfigurare le istituzioni come luoghi di autoriflessione e di indagine critica, piuttosto che come spazi di meraviglia, come delle *Wunderkammern*. In altre parole, questi siti dovevano proporre domande e interrogativi che portassero a una riconsiderazione delle proprie conoscenze. Per Grechi una prima possibile azione di “*remediation*” poteva essere esercitata all'interno dei musei etnografici, che fornivano un adeguato spazio di sperimentazione ed esercitazione, in quanto, erano insieme ai

³¹⁹ N. Polonsky, *Activists Return to the British Museum to Lead Another “Stolen Goods” Tour*, in “Hyperallergic”, 2019; <https://hyperallergic.com/499433/activists-return-to-the-british-museum-to-lead-another-stolen-goods-tour/> [ultimo accesso 13 luglio 2022]; A. C. Cimoli, M. C. Chiaccheri, *non-detti del museo*, in “roots&routes”, 2019; <https://www.roots-routes.org/anno-9-n-30-maggio-luglio-2019-i-non-detti-del-museo/> [ultimo accesso 13 luglio 2022].

³²⁰ C. Dallis, *Collecting Life's Unknowns*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 23-34.

³²¹ Ivi, pp. 156-157.

³²² A. Mbembe, *La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer*, in “Le Monde”, 2018; https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pri-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html [ultimo accesso 25 ottobre 2022].

³²³ U. C. Nzewi, *A Questionnaire on Decolonization*, cit., p. 92.

musei antropologici, strutturati con un assetto fortemente coloniale³²⁴. Inoltre, l'antropologa sosteneva che il rimpatrio dei beni coloniali implicava inevitabilmente una azione di "re-istituzione" e una "ri-appropriazione" simbolica dell'oggetto. Questo, difatti, era stato dislocato, decontestualizzato e inserito in un differente ordine simbolico in base alle modalità europee³²⁵. Nel riconoscere la necessità di una restituzione il museo implicitamente ammetteva l'origine illegittima della provenienza dell'oggetto. In occasione del *March Meeting 2022*, Ngaire Blankenberg sottolineò l'importanza di riconoscere l'azione della restituzione non tanto come la fine, quanto come il primo passo di un percorso complesso e articolato. Insieme alle ricollocazioni dei beni bisognava intervenire sulle funzioni delle istituzioni, costruendo nuovi modelli alternativi³²⁶. Le teorie e ipotesi dei singoli professionisti del mondo dell'arte trovarono supporto in diversi movimenti artistici di natura attivista come *Decolonize This Place* e *Decolonize Our Museum*. In particolare quest'ultimo lotta tutt'ora affinché i musei si prendano la responsabilità delle proprie narrazioni e dei loro patrimoni e lavorino per la restituzione dei manufatti prelevati attraverso dubbie modalità o esplicitamente trafugati, oltre che a una efficiente e adeguata rappresentazione dei traumi storici provocati dalle ingerenze del colonialismo³²⁷.

Un'importante azione compiuta nel campo della restituzione venne invece realizzata con il rapporto *Savoy-Sarr* (2017), commissionato dal presidente francese Emmanuel Macron nel 2017. L'obiettivo del documento era di restituire permanentemente un ampio campionario di beni culturali africani presenti custoditi negli archivi dei musei francesi. Il presidente sosteneva che ormai i manufatti africani "non possono più rimanere prigionieri dei musei europei"³²⁸, ma devono essere liberi di tornare al proprio paese d'origine. Una scelta che si scontrò e ribaltò la strategia adottata fin a quel momento dalla nazione, che prevedeva il rifiuto categorico di qualsiasi richiesta di rimpatrio da parte dell'Africa³²⁹. Bisognò aspettare fino al marzo 2018 per la

³²⁴ G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, cit., p. 20.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ M. Cardone, *Oltre il postcoloniale per una coscienza globale*, in "Il Giornale dell'Arte", 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/oltre-il-postcoloniale-per-una-coscienza-globale/138710.html> [ultimo accesso 13 luglio 2022].

³²⁷ G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, cit., p. 16.

³²⁸ Ivi, p. 154.

³²⁹ O. Dagen, *La Francia pronta a restituire le opere d'arte sottratte ai paesi africani*, in "Internazionale", 2018; <https://www.internazionale.it/notizie/philippe-dagen/2018/12/04/francia-opere-arte-africane> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

formazione di una commissione, presieduta dai ricercatori Bénédicte Savoy e Felwine Sarr a cui venne affidato il compito di mappare il patrimonio francese e individuare i beni culturali che potevano essere restituiti. In aggiunta a ciò, la commissione doveva tracciare e redigere le linee guida per procedere con le diverse restituzioni³³⁰.

Ovviamente il rapporto e ciò che comportava, non fu accettato e accolto benevolmente da tutti, molti per esempio cominciarono a mettere in discussione lo stato conservativo dei beni dopo il loro rimpatrio nel paese d'origine. I professionisti del mondo dell'arte si preoccupavano che le nuove destinazioni non fossero in grado di assicurare la conservazione dei reperti e garantire la loro fruibilità. In altre parole, credevano che le istituzioni africane potessero essere inadeguate. Malgrado le opposizioni, *Savoy-Sarr* rappresenta un precedente importante per tutte le future strategie di restituzione e decolonizzazione culturale. In seguito alla pubblicazione del rapporto furono effettuate diverse restituzioni da parte di molte istituzioni europee e nordamericane, per esempio nel 2012 il Musée du quai Branly restituì alla Repubblica del Benin le opere che componevano il Tesoro di Béhansin, il MET in collaborazione con il National Museum of African Art e grazie all'intervento di Blankenberg, promossero la restituzione dei Bronzi di Benin. Mentre la Germania sviluppò un programma online sull'arte coloniale trafugata³³¹. Affinché tuttavia, questa strategia di decolonizzazione persista nel corso del tempo e non solo circoscritta a episodi sporadici, è fondamentale smantellare i pregiudizi e gli stereotipi proiettati sulle capacità delle ex colonie di occuparsi dei propri beni. In altre parole, bisogna procedere a una decolonizzazione dei preconcetti culturali.

2. 2. 2 La decolonizzazione dell'arte pubblica

Gli interventi sopra menzionati, dalla creazione di mostre multiculturali alle pratiche di restituzione dei beni culturali illecitamente prelevati, mostravano un'apertura verso una conversazione e un confronto pacifico tra i vecchi coloni e gli ex paesi coloniali. Tuttavia, malgrado gli sforzi intrapresi da molte istituzioni culturali, il malcontento

³³⁰ La relazione, intitolata *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, fu pubblicata il 23 novembre 2018 dalla casa editrice Seuil.

³³¹ D. Hicks, *Con le restituzioni si riscriverà il colonialismo*, in "Il giornale dell'Arte", 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/con-le-restituzioni-si-riscriver-il-colonialismo-/138441.html> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

pubblico non sembrava placarsi e, negli ultimi decenni, alcune comunità afrodiscendenti internazionali cominciarono ad attuare deliberate azioni officiose di decolonizzazione culturale. In particolare, negli Stati Uniti e nel Regno Unito si manifestarono episodi di vandalismo, deturpazione e rimozione violenta di una serie di monumenti pubblici commemorativi considerati, da una parte dell'opinione pubblica, storicamente controversi. Gli artefici di queste azioni reputavano la celebrazione dei personaggi rappresentati e la loro presenza nel tessuto urbano non solo anacronistico, ma in completa contraddizione con i tentativi di inclusività che le istituzioni cittadine sembravano volere promuovere. Questi domandavano alle autorità come potevano far parte di una società, quando quella continuava a onorare i commercianti di schiavi e i sostenitori dei regimi di segregazione?

Ancora una volta, come accadde nel 1964, la voce dei protestanti proveniva dalle comunità studentesche che esigevano sia un ampliamento dei soggetti etnici ammessi ai campus universitari, sia una democratizzazione dei programmi curriculari, ovvero che includessero anche i filosofi e i teorici transatlantici e diasporici. A innescare le polemiche fu la protesta organizzata da un gruppo di studenti dell'università di Cape Town in Sud Africa nel 2015. Questi pretendevano che venisse rimossa dal cortile interno la statua di Cecil Rhodes, in quanto si trattava di un personaggio negativo fortemente legato al potere coloniale³³². Gli studenti, che fondarono il movimento *Rhodes Must Fall*, sostenevano di essere stanchi dell'iconografia coloniale e della supremazia bianca, intorno a cui ruotava l'intero programma disciplinare. Soprattutto erano scontenti della mancanza di una adeguata rappresentazione degli afrodiscendenti e delle altre minoranze etniche nelle istituzioni in generale³³³. Il direttore esecutivo del Centro Sudafricano, Adekey Adebajo, commentò la protesta sostenendo che la richiesta avanzata non era altro che un appello metaforico per una profonda trasformazione culturale e accademica dell'università. Durante le manifestazioni la

³³² Cecil Rhodes fu un imperialista, politico che svolse un ruolo dominante nell'Africa meridionale alla fine del XIX secolo, guidando l'annessione di vaste distese di terra. Fondò la ditta dei diamanti De Beers che fino a qualche anno fa deteneva il controllo del commercio di diamanti del mondo; J. Parkinson, *Why is Cecil Rhodes such a Controversial Figure?* in "BBC News Magazine", 2015; <https://www.bbc.com/news/magazine-32131829> [ultimo accesso 8 agosto 2022]; *Edward Colston Statue: Protesters Tear Down Slave Trader Monuments*, in "BBC News", 2020; <https://www.bbc.com/news/uk-52954305> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

³³³ A. Mohdin, *Protesters Rally in Oxford for Removal of Cecil Rhodes Statue*, in "The Guardian", 2019; <https://www.theguardian.com/world/2020/jun/09/protesters-rally-in-oxford-for-removal-of-cecil-rhodes-statue> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

statua, per tutelarla preventivamente da ipotetici danni, venne ricoperta con delle assi di legno, provocando l'indignazione dei sostenitori delle politiche di Rhodes, che ne riconoscevano e celebravano le innovazioni infrastrutturali e politiche³³⁴.

Nel corso degli anni, incidenti simili si verificarono ad esempio anche in Inghilterra, come a Oxford dove nel 2015 un centinaio di studenti intrapresero una campagna per far rimuovere da un muro del collage l'immagine di una figura del XIX secolo, che era accusata di avere sostenuto le restrizioni dell'apartheid nell'Africa meridionale. Tuttavia, fu tra il 2019 e il 2020, in particolare con la morte dell'afroamericano George Floyd, che il malcontento e le proteste assunsero forme incontenibili. Se le prime manifestazioni, a Oxford e in Sudafrica, avevano mantenuto una politica per lo più pacifista, senza realmente danneggiare i monumenti pubblici, dal 2020 la situazione mutò considerevolmente. Si verificarono azioni violente con risultati talvolta irreparabili. A Bristol, per esempio, durante una serie di manifestazioni, la statua in bronzo di Edward Colston venne rovesciata adoperando delle corde e trascinata al porto dove venne poi gettata in acqua³³⁵. Alcuni partecipanti commentarono che ciò non sarebbe successo se la statua fosse stata rimossa tempo addietro³³⁶. Infatti, il monumento era diventato da anni oggetto di una forte disputa tra conservatori e oppositori. Ancora a Oxford si accese una protesta contro una statua di Cecil Rhodes, la cui presenza era ritenuta totalmente incompatibile con l'impegno promosso dalla città contro il razzismo³³⁷. Sebbene il monumento non venne rimosso come richiesto, tuttavia vennero attuate delle modifiche che consentissero ai cittadini di conoscere la storia di Rhodes. Alcuni partecipanti alla protesta accusarono l'università di avere assunto un atteggiamento imparziale per paura di perdere i finanziamenti su cui faceva affidamento per il suo sostentamento³³⁸. Sulla scia di queste manifestazioni molte istituzioni culturali decisero di rinominare gli edifici in memoria di personaggi ormai considerati inappropriati e offensivi, così da evitare eventuali denunce.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Edward Colston fu un membro della Royal African Company, conosciuto per essere un mercante di schiavi e di trasportare soprattutto donne bambini e uomini dall'Africa alle America. Alla sua morte, nel 1721, egli lasciò in eredità la sua ricchezza a enti di beneficenza, che oggi arricchiscono le statue e i monumenti cittadini.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ A. Mohdin, *Protesters rally in Oxford for removal of Cecil Rhodes statue*, cit.

³³⁸ Ibidem.

Il comportamento dei manifestati, tuttavia era spesso oggetto di diatriba nell'opinione pubblica e artistica che lo riteneva inadeguato e controproducente, in quanto con le loro azioni i protestanti rischiavano di ottenere il risultato opposto, minando gli sforzi compiuti fino a quel momento. Ad esempio, l'artista postcoloniale Hew Locke dichiarò in diverse occasioni di essere completamente contrario alla rimozione violenta dei monumenti e di dissociarsi da queste linee di pensiero estreme. L'artista rimase fortemente scosso dal danneggiamento della statua di Colston a Bristol, per cui nel 2016 aveva studiato un intervento temporaneo, che purtroppo a causa della sua "invasività" non venne mai realizzato³³⁹. In un'intervista Locke si chiese quale sarebbe stato il destino della statua se lo avessero lasciato libero di agire, forse i manifestanti si sarebbero sentiti meno inclini ad abatterla³⁴⁰. La prospettiva di Locke era condivisa anche da Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker, che insieme ad alcuni musei, promossero una strategia di decolonizzazione basata sull'integrazione dell'arte pubblica preesistente con commissioni contemporanee in ricordo del sacrificio e delle oppressioni coloniali. Si trattava di una strategia, che sebbene avesse il supporto degli enti pubblici e delle istituzioni culturali, spesso veniva ostacolata a causa della natura eccessivamente politica dei progetti che gli artisti proponevano. Le istituzioni infatti assunsero un comportamento ambivalente, se da una parte volevo accontentare la comunità locale con nuovi monumenti, dall'altra parte non volevano che le statue commissionate alimentassero le polemiche e, dunque, ne impedivano l'esecuzione. Per quasi più di vent'anni Locke presentò progetti d'arte pubblica che non vennero mai accettati, rimanendo solamente in forma di schizzo preparatorio. Ancora, Fred Wilson, a sua volta, propose un intervento nel 2007 *E Pluribus Unum (Out of Many)* a Indianapolis, che non andò oltre alla fase progettuale, sebbene gli fosse stato commissionato dalla stessa città. Dunque, nonostante i tentativi svolti per soddisfare le esigenze culturali del pubblico, le azioni di inclusività subivano un continuo contraccolpo, rendendo una vera decolonizzazione pacifica dell'arte pubblica quasi impossibile.

³³⁹ L'intervento consisteva nel ricoprire la statua con delle conchiglie e teschi di ciprea che rappresentavano simbolicamente le azioni che Colston aveva fatto alla popolazione africana.

³⁴⁰ S. Jeffries, *Stop Tearing Down Controversial Statues, says British-Guyanese Artist Hew Locke*, in "The Spectator", 2022; <https://www.spectator.co.uk/article/stop-tearing-down-controversial-statues-says-british-guyanese-artist-hew-locke> [ultimo accesso 29 settembre 2022].

Capitolo 3

La rappresentazione postcoloniale delle ingiustizie razziali in Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker

Uno degli obiettivi degli artisti legati alla Critica Istituzionale e al pensiero postcoloniale era la costruzione di una contro-narrazione che fornisse una storia alternativa a quella “ufficiale” dei musei, che era considerata dai “figli della diaspora” ricca di lacune deliberatamente ignorate, e da tralci di verità parziali. Per tessere il loro racconto, gli artisti condussero una profonda azione di scavo nel passato storico della cultura coloniale. In particolare si concentrarono sull’analisi degli stereotipi che tale cultura aveva creato e diffuso, alimentando le divergenze e i feticci razziali. In tale prospettiva l’immagine del corpo dell’uomo postcoloniale divenne uno dei principali luoghi di ricerca in quanto su di esso si erano stratificati, nel corso della storia, una moltitudine di significati e archetipi. Da un punto di vista razziale, il corpo umano era considerato il sito in cui la “razza” nasceva e risiedeva e, dunque, il luogo in cui si stratificavano i preconcetti e gli stereotipi coloniali³⁴¹.

Rispetto agli artisti afrodiscendenti, attivi tra gli anni Sessanta e Settanta, la nuova generazione, della fine degli anni Ottanta, aveva attuato un radicale slittamento linguistico. Tale cambiamento, come ricordava Grechi, si basava “nel processo di razzializzazione del corpo nero attraverso la rappresentazione stereotipata”³⁴². Secondo l’antropologa era, infatti, possibile individuare nel lavoro di tali artisti, due linee di ricerca: l’analisi del corpo nero per la razzializzazione dell’Altro e la critica delle modalità di rappresentazione ed esposizione³⁴³. Tale atteggiamento si può riscontrare soprattutto nei lavori e nelle teorie di Fred Wilson, Yinka Shonibare e Kara Walker, che con i loro interventi hanno rivoluzionato il rapporto tra arte, pubblico e istituzione d’arte, promuovendo delle strategie artistiche di decolonizzazione culturale.

³⁴¹ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 4.

³⁴² G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 141.

³⁴³ *Ibidem*.

3. 1 Fred Wilson e la sovversione delle regole espositive: rendere “visibile” l’invisibile

L’interesse di Green, Mesa-Bains e Luna, per le forme visibili e invisibili che regolano la logica culturale e istituzionale, era condiviso anche dall’artista afroamericano e caraibico Fred Wilson³⁴⁴. Come i colleghi, Wilson mediante un approccio analitico, si appropriava degli oggetti negli archivi e nelle collezioni museali, che riorganizzava, a suo piacimento, costruendo delle “giustapposizioni” originali, che svelavano le trappole espositive istituzionali. Solitamente si trattava di accostamenti stridenti di “two images or objects” attraverso cui veniva rivelato “a third thought”³⁴⁵. Nel compiere tali sottili interventi l’artista portava alla luce quei manufatti e reperti che erano stati relegati ai magazzini, in quanto considerati dai direttori, di scarso interesse storico-artistico. Il risultato complessivo era una storia visiva alternativa, che raccontava di una nuova “memoria” in grado di rivendicare la pluralità dei significati dei singoli oggetti. In altre parole, per l’artista ogni oggetto era dotato di una propria storia relativa alla sua creazione, al suo scopo e al suo uso³⁴⁶. Nel loro insieme, questi tre elementi, costituivano quella che Wilson chiamava “memoria”, che era soggetta a continue alterazioni e stratificazioni, determinate dalla mutazione dello status dell’oggetto. Altri significati erano ulteriormente aggiunti dagli spettatori, che proiettavano su di essi, le proprie interpretazioni e conoscenze culturali³⁴⁷. Oltre a questi oggetti, esistevano per l’artista altri la cui “memoria” era stata soppressa per così tanto tempo, che il loro significato era ormai sconosciuto a tutti, rendendo vano ogni tentativo di “scavo”³⁴⁸. Per Wilson, sebbene ogni oggetto possedesse una

³⁴⁴ Fred Wilson (1954, Bronx, New York) vive e lavora a New York. Ha conseguito il BFA, alla State University of New York, nel 1976. Cominciò la sua carriera negli anni settanta, svolgendo piccoli incarichi nei dipartimenti di istruzione dell’American Museum of Art, del Whitney Museum, del Museum of American Art e dell’American Crafts Museum. In seguito, lavorò per alcune gallerie no-profit, arrivando ad aprire un suo personale spazio espositivo nel South Bronx. Dalla sua prima mostra personale del 1988, Wilson ha esposto in importanti istituzioni pubbliche e private. Nel 2003 venne invitato a rappresentare gli Stati Uniti alla 50° Biennale di Venezia, nello stesso anno ha visto il Larry Aldrich Foundation Award; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 102; S. Dumenco, *Lost and Found: Artist Fred Wilson Pulls Apart Maryland’s Hidden History*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 31-41, qui p. 37.

³⁴⁵ K. Goncharov, F. Wilson, *Interview*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 178-185, qui p. 185.

³⁴⁶ F. Wilson, M. A. Graham, *An Interview with Artist Fred Wilson*, in “The Journal of Museum Education”, vol. 32, n. 3, pp. 211-219, qui pp. 211; 214.

³⁴⁷ Ivi, p. 214.

³⁴⁸ Ivi, p. 215.

moltitudine di significati, i musei avevano la propensione di privilegiare un solo significato, facendo sì che, quello prescelto sovrastasse tutti gli altri, neutralizzandoli. Si trattava di una decisione arbitraria giustificabile per l'artista in due modi: da una parte il museo temeva le conseguenze che il riconoscimento di tali significati avrebbe comportato; dall'altra il museo era all'oscuro dell'esistenza degli altri suoi significati³⁴⁹. Wilson, malgrado quest'ultima possibilità, credeva che le istituzioni scegliessero deliberatamente di nascondere al pubblico l'esistenza di altre possibili interpretazioni dell'oggetto, proponendo, dunque, la loro verità come universale, senza fornire alcuna motivazione della loro scelta. Nell'esplorare i meandri degli archivi e dell'eredità del passato, Wilson compiva un lavoro analogo a quello condotto da Green, nella manipolazione delle modalità comunicative dei luoghi di memoria³⁵⁰. In particolar modo, focalizzava l'attenzione sui pregiudizi della "Western ethnography", che avevano manipolato e trasformato la "memoria" culturale dei soggetti coloniali (africani, nativi americani e latini)³⁵¹.

Gli espedienti di Critica Istituzionale di Wilson erano dunque fortemente dipendenti dai musei con cui l'artista entrava in collisione e dalle loro collezioni; per Kwon questa interdipendenza faceva sì che, non solo il suo lavoro fosse ripetitivo, ma anche che i suoi interventi fossero delle "estensioni dell'apparato di autopromozione del museo"³⁵². Tale interpretazione era parzialmente condivisa da Gonzales, per cui le opere di Wilson erano spesso sfruttate dai musei per incrementare la propria notorietà e per alleviare qualche colpa storica, come fu per esempio il caso di *Mining the Museum* (1992). Tuttavia, ciò non significava che il suo lavoro fosse monotono e privo di critica. Ovviamente la strategia concettuale rimaneva la medesima, ma essendo ogni lavoro site-specific e dedicato a una determinata istituzione, con una propria storia, l'intervento non poteva mai essere uguale a quello precedente. Un'altra variabile fondamentale consisteva nel pubblico, il cui *background* culturale poteva variare da quartiere a quartiere, da città a città, e senza il quale l'artista non poteva realmente innescare un'azione critica. Questa prospettiva era sostenuta anche da Berger secondo cui ogni progetto riguardava, per l'appunto, l'istituzione che lo ospitava.

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ B. Ferrara, *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum*, Milano, MelaBooks, 2012, p. 140.

³⁵¹ A. Prokop, *Power and Spirit*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 27-30, qui p. 27.

³⁵² M. Kwon, *One Place After Another: Note On Site Specificity*, cit., p. 102.

Le diverse istituzioni, come per esempio il museo etnografico, il museo vittoriano e il museo contemporaneo, differiscono generalmente in base agli schemi espositivi che scelgono di adottare, che possono variare sotto una moltitudine di sfumature³⁵³. In base al modello espositivo che si decide di adottare l'oggetto assume un significato completamente diverso. Tale principio fu ben mostrato da Wilson nel suo lavoro di esordio *Rooms with a View: The Struggle Between Culture, Content and Context in Art* (1987), esposto al Bronx Council of Arts, di New York³⁵⁴. Per l'intervento Wilson aveva invitato una trentina di artisti, dediti all'esplorazione degli idiomi culturali delle aree transatlantiche, a proporre ciascuno due lavori³⁵⁵. Questi erano stati poi organizzati in tre spazi, che simulavano ognuno un ambiente diverso: il primo spazio sembrava un museo etnografico di storia naturale, dove gli oggetti erano accompagnati da semplici didascalie informative che riportavano solamente dati tecnici, tralasciando, per esempio, il nome dell'autore (Fig. 29)³⁵⁶. Il secondo spazio, al contrario, aveva l'aspetto di un salotto vittoriano di fine secolo, con drappi bordeaux e un arredamento d'epoca, inoltre era illuminata da una luce soffusa che creava un'atmosfera confortevole. Quest'ultima attribuiva alle opere d'arte una grandezza e un'eleganza che queste, in realtà, non possedevano necessariamente (Fig. 30)³⁵⁷. L'ultima sala assomigliava a un classico spazio espositivo contemporaneo, in stile *white cube*, asettico e freddo (Fig. 31)³⁵⁸. Il confronto tra le diverse stanze, così esteticamente discordanti, permetteva agli spettatori di prendere coscienza di come il modello espositivo variasse, modificando la percezione che si aveva del singolo lavoro. Per Wilson era importante far comprendere che nel momento in cui un artista inseriva il proprio lavoro all'interno di uno spazio rinunciava automaticamente a esso³⁵⁹. Sebbene

³⁵³ J. A. Gonzalez, M. Berger, F. Wilson, *Collaboration, Museum, and the Politics of Display: A Conversation with Fred Wilson*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 154-168, qui p. 157.

³⁵⁴ L. G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, in "Curator: The Museum Journal", vol. 36 (4), 1993, pp. 302-313, qui p. 303.

³⁵⁵ F. Wilson, *Inside the Studio*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 101-104, qui p. 101.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ S. Dumenco, *Lost and Found: Artist Fred Wilson Pulls Apart Maryland's Hidden History*, cit., p. 38.

³⁵⁸ F. Wilson, *Inside the Studio*, cit., p. 101; J. Fisher, "Rooms With A View", in "Artforum", 1998; <https://www.artforum.com/print/reviews/198803/rooms-with-a-view-61766> [ultimo accesso 10 novembre 2022].

³⁵⁹ S. Dumenco, *Lost and Found: Artist Fred Wilson Pulls Apart Maryland's Hidden History*, cit., p. 38.

tutte le opere presenti erano contemporanee alcune, in particolare quelle del “museo etnografico”, sembravano provenire direttamente da qualche paese del Terzo Mondo³⁶⁰; al punto che, durante una visita guidata della mostra, uno dei partecipanti, un curatore, espresse la convinzione che le opere appartenessero a una collezione d’arte primitiva. Si trattò di un’osservazione alquanto ironica visto che gli stessi oggetti erano stati esposti nella sua galleria meno di un mese prima³⁶¹. L’affermazione del curatore sottolineava la natura artificiale dell’installazione, il cui imbroglio deliberato era analogo a quello studiato da Broodthaers nel suo museo fittizio. In ambedue i casi gli artisti avevano assunto temporaneamente il ruolo di curatore, decidendo la disposizione dell’allestimento: dall’ordine delle opere alla scelta dei supporti espositivi. Per Simon Dumenco questa particolare strategia espositiva adottata da Wilson poteva essere definita con il termine “mock museum”, ossia “museo simulato”³⁶². Rispetto al collega belga, nel lavoro di Wilson la simulazione degli ambienti istituzionali divenne un espediente ricorrente assumendo, di volta in volta, forme sempre più complesse, come in *The Colonial Collection* (1991) al Grecie Mansion Gallery, dove l’artista si concentrò sull’origine delle acquisizioni del museo, e in *Primitivism high and low* (1991), al Metro Pictures³⁶³.

Quest’ultima era nata in reazione alle mostre *Primitivism in twentieth century art: affinity of the tribal and modern* (1984) e *High and low: Modern Art, popular Culture* (1990), tenutasi al MoMa, che erano state fortemente criticate a causa della loro visione limitata del concetto di “primitivo”. Wilson trasformò lo spazio della galleria in ambienti pseudo-museali reinterpretando gli schemi prestabiliti dei musei etnografici e d’arte. L’intervento consisteva in due stanze distinte dai colori delle pareti: verde-blu e bianco³⁶⁴. Questo dettaglio estetico, superficialmente irrilevante, marcava i modelli espositivi presi in prestito da Wilson. Nella prima sala era stato posizionato *Friendly Native* (1991), un manichino, senza testa, dalla pelle scura con indosso un abito tradizionale nigeriano (Fig. 32). Dal corpo provenivano diverse

³⁶⁰ I. Karp, F. Wilson, *Constructing the spectacle of culture in museums*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 330-344, qui p. 332.

³⁶¹ S. Dumenco, *Lost and Found: Artist Fred Wilson pulls apart Maryland’s hidden history*, cit., p. 38.

³⁶² L. Stokes Sims, *Fred Wilson: Musings on and Mining Museums*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 11-23, qui p. 11.

³⁶³ F. Wilson, *Inside the Studio*, cit., p. 102.

³⁶⁴ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 73.

registrazioni in francese, inglese e tedesco, a cui si mescolavano suoni indistinti di battaglie³⁶⁵. Lungo una delle pareti erano disposte quattro teche di vetro contenenti ciascuna uno scheletro umano, etichettato sotto la voce di: “*someone’s sister*”; “*someone’s brother*”; “*someone’s father*” e “*someone’s mother*”³⁶⁶ (Fig. 33; 34). Su un’altra parete invece erano stati disposti una serie di diorami in miniatura delle colonie americane, classificate sotto un’area geografica specifica. Mediante i dispositivi didascalici, Wilson rivelava allo spettatore l’assurdità delle catalogazioni imposte dal colonialismo americano che riducevano intere popolazioni differenti in regioni territoriali uniche³⁶⁷. Ogni oggetto presente nella stanza, il manichino senza testa e gli scheletri anonimi, era stato sottoposto a un fenomeno “desubjectifying”³⁶⁸; ogni soggettività era stata rimossa a favore della totale anonimità.

La seconda sala, dalle pareti bianche, ruotava intorno alla giustapposizione di due opere: *Picasso: Whose Rules?* (1991) e *Guarded View* (1991) (Fig. 35). La prima installazione, posizionata sul muro frontale all’ingresso, consisteva in una riproduzione a grandezza naturale del capolavoro postcubista *Demoiselles d’Avignon* (1907), di Picasso. Rispetto alla versione originale, sulla sua edizione, Wilson aveva aggiunto in corrispondenza del volto di una delle donne sedute, una maschera in legno di Kifwebe (Fig. 36)³⁶⁹. Osservando attraverso gli occhi della maschera, da cui era proiettata una luce azzurra, era possibile vedere un video registrato di Wilson insieme a due amici senegalesi (Fig. 37). Questi si rivolgevano alcune domande in diverse lingue come “Whose rules decided what’s great?” e ancora “If your modern art is our traditional art, does that make our contemporary art your cliché?”³⁷⁰. L’opera poneva domanda, senza tuttavia fornire alcuna risposta, innescando così un processo di auto-riflessione, analogo a quello studiato da Haacke nei suoi “sistemi sociali”. La seconda opera nella stanza, *Guarded View* (1991), consisteva in quattro manichini dalla pelle scura con

³⁶⁵ Ivi, p. 74.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Ivi, p. 77.

³⁶⁹ Si tratta di maschere facciali che probabilmente nacquero nel nord Shaba, nel bacino del fiume Congo, abitata dalla popolazione di Songye e Luba. Le maschere *kifwebw* sono solitamente indossate, con una lunga barba di fibre vegetali e con costumi fatti da lunghe vesti. Sono utilizzate durante cerimonie religiose, magiche e festive. Queste possono avere forme diverse a seconda di chi la indossa. C. Venegoni, *Esoteriche maschere striate del Congo*, in “Il Giornale dell’Arte”, 2020; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/-esoteriche-maschere-striate-del-congo/133706.html> [ultimo accesso 16 agosto 2022].

³⁷⁰ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 73.

indosso, ognuno, una divisa da guardia di sala museale (Fig. 38; 39). Le uniformi corrispondevano ciascuna a una delle maggiori istituzioni culturali di New York: il MET, il Jewish Museum, il MoMa e il Whitney Museum of American Art³⁷¹. Come il loro sosia nella stanza precedente, *Friendly Native*, i manichini erano stati privati della loro testa e resi, dunque, completamente irriconoscibili. Secondo Wilson questo espediente esprimeva chiaramente la condizione di invisibilità e anonimato in cui le guardie di sala sono costrette a vivere. Per l'artista, infatti, nel momento in cui questi indossano la divisa rinunciano automaticamente alla propria identità a favore dell'anonimato. Generalmente, quando si visita un museo la maggior parte delle volte non si presta mai attenzione al personale di sala, che viene persistentemente ignorato, non solo dal pubblico, ma anche dagli altri professionisti del museo (curatori, docenti e guide). Sebbene siano una parte importante del funzionamento dell'istituzione rimangono degli estranei, degli *outsider*. Per l'artista tale condizione di "cecità" era individuabile soprattutto negli Stati Uniti, dove le posizioni di guardia sala e addetti alla sicurezza erano affidate a persone afroamericane. Queste erano considerate le più idonei a ricoprire quel ruolo e per molto tempo fu l'unico lavoro che un uomo afroamericano poteva aspirare ad assumere in un'istituzione bianca; il loro carattere invisibile era, pertanto, aggravato dalla dimensione razziale dello spazio. Come gli oggetti della raccolta museale, le guardie erano oggettivizzate e soggette a stratificazioni di significati e preconcetti stereotipati. Si trattava di una condizione di estraneità non del tutto sconosciuta all'artista che durante gli anni di servizio nelle diverse istituzioni d'arte provò una sensazione di invisibilità, si sentiva come un *outsider* continuamente rifiutato. Con *Guarded View* Wilson cercò, dunque, di riappropriarsi del controllo della realtà sul grado di invisibilità.

L'anno successivo alla mostra, Wilson diede una dimostrazione pratica di ciò che aveva solo teorizzato con *Guarded View*, in una performance al Whitney Museum of American Art, dove l'artista era stato invitato a incontrare lo staff e i docenti. Dopo la presentazione dell'artista, in una delle sale del museo, Wilson si allontanò dai suoi ospiti, ritornando pochi minuti dopo vestito come una guardia museale. Sebbene egli si trovasse lì, tra di loro, divenne improvvisamente invisibile. Come raccontò Lisa G. Corrin i docenti universitari passeggiavano tra le gallerie del museo alla disperata

³⁷¹ Ibidem.

ricerca di Wilson, sorpassandolo più volte. Poco più tardi l'artista si tolse la "maschera", rivelando la sua identità al pubblico, che rimase scioccato³⁷². La performance mostrò chiaramente i preconcetti e gli stereotipi subconsci stratificati nel pubblico nel corso degli anni, afflitto da una sorta di "cecità razziale" e coloniale, alimentata dalle istituzioni, che per prime denigrano l'afroamericano in ruoli marginali rendendolo invisibile.

Oltre ai meccanismi espositivi interni delle istituzioni, con il suo lavoro di Critica Istituzionale, Wilson mostrò un forte interesse per la comunità del luogo in cui si trovava a operare; generalmente, dopo avere ricevuto la commissione da un museo, l'artista spendeva diverso tempo a esplorare e a studiare la storia locale, cercando di comprendere la società e di farsi conoscere da essa³⁷³. Egli sosteneva che, sebbene i suoi lavori venissero apprezzati più facilmente da chi non proviene da quella specifica comunità, solamente coloro che né facevano parte erano realmente in grado di comprendere i significati che cercava di rivelare³⁷⁴. Per il suo intervento *Mining The Museum* (1992), al Maryland Historical Society (MHS) di Baltimora, Wilson passò molto tempo a intervistare i membri dello staff del museo³⁷⁵. Solitamente il personale delle istituzioni è alquanto restio a prendere confidenza con coloro che provengono dall'esterno, si tratta per lo più di una politica museale, non molto incline alla trasparenza, evitando che i problemi interni trapelino. Con il suo lavoro Wilson si insinuò nelle profondità del museo cercando di portare in superficie quelle problematiche volontariamente taciute. Quello che compì Wilson fu un accurato, un processo di "scavo" e di sovversione del "visibile" e dell'invisibile. Per Judith Stein la parola *Mining*, presente nel titolo, esplicava il triplice obiettivo dell'opera:

“[...] excavating the collections to extract the buried presence of racial minorities, planting emotionally explosive historical material to raise consciousness and effect institutional change, and finding reflections of himself within the museum³⁷⁶”.

³⁷² L. G. Corrin, *Mining the Museum /Artist Look at Museum, Museum Look at Themselves*, in “*Museum Studies. An Anthology of Context*”, Hoboken 2004, pp. 381-402, qui p. 389.

³⁷³ F. Wilson, M. A. Graham, *An Interview with Artist Fred Wilson*, cit., p. 217.

³⁷⁴ Ivi, p. 213.

³⁷⁵ J. Barry, R. Green, F. Wilson, C. P. Muller, A. Fraser, *Serving Institutions*, in “October”, vol. 80, 1997, pp. 120-129, qui p. 120.

³⁷⁶ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 83.

L'idea di *Mining the Museum* nacque nell'estate del 1991, quando The Contemporary invitò Wilson a partecipare a una residenza di un anno, lavorando su una collezione di un museo di Baltimora a suo piacimento; al fine della quale avrebbe esposto un progetto³⁷⁷. La scelta cadde, quasi subito, sul Maryland Historical Society (MHS), dove il direttore esecutivo cercava, ormai da tempo, una strategia per aggiornare il programma espositivo tradizionale dell'istituzione. Il direttore voleva che il museo iniziasse a occuparsi delle preoccupazioni e delle esigenze che riguardavano la multiculturalità della comunità³⁷⁸. Fin dalla sua fondazione, il MHS era guidato da una missione basata sullo studio di qualsivoglia evento di notevole interesse storico dello Stato³⁷⁹. Ciò include anche le storie della colonizzazione e della schiavitù nell'area del Maryland.

Prima dell'inizio della residenza furono stabilite alcune regole, la più importante assicurava all'artista la totale trasparenza e accesso alla collezione. In questo modo, ambedue le istituzioni, The Contemporary e MHS, rinunciavano al loro controllo su ciò che Wilson avrebbe scoperto³⁸⁰. Si trattò di una disposizione rivoluzionaria, infatti, come commentò la curatrice Lisa Corrin, solamente vent'anni fa:

[...] the idea of an artist being given the authority of a curator and historian was very unusual, so to confer upon him the authoritative voice of a museum was a radical thing to do [...] The role of artists in traditional museum has evolved, and I think Fred was one pioneer that opened the gateway for artists to have voices at many levels³⁸¹.

Per lo svolgimento dell'intervento, l'artista fu affiancato da un centinaio di volontari esterni, dotati di conoscenze di storia locale e statale afroamericana³⁸². Tuttavia, come

³⁷⁷ The Contemporary fu fondato nel 1989 ed esplora i legami tra l'arte contemporanea con il modo in cui le persone vivono, cercando di incoraggiare un'interazione tra artista e pubblico coinvolgendo direttamente la comunità nella creazione della mostra.

³⁷⁸ L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, cit., p. 58; Maryland Historical Society (MHS) è un museo nato nel 1844 con lo scopo di raccogliere, conservare e studiare oggetti d'arte relativi alla storia del Maryland.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, cit., p. 60.

³⁸¹ E. Griberg, 'Museum Therapist' Challenges Idea of Art, in "CNN", 2012; <https://edition.cnn.com/2012/06/22/living/artist-fred-wilson/index.html> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

³⁸² Ibidem.

precisò Ira Berlin, la mostra non era rivolta tanto al servizio della certezza storica, quanto ad ampliarne lo spettro d'indagine, ponendo domande e non risposte³⁸³. L'intera esposizione infatti, si sviluppava mediante un processo auto-interrogativo a cui lo spettatore era costantemente sottoposto. Ogni oggetto mirava a mettere in discussione le sue certezze e le sue verità. Ancora più importante, la mancanza di una risposta certa, acconsentiva a Wilson di rimanere neutrale e, dunque, di non proiettare nella mostra il suo personale giudizio morale; così, da non influenzare l'esperienza visiva degli spettatori, che erano liberi di trarre le proprie considerazioni e riflessioni³⁸⁴. Il processo interrogativo e di "messa in discussione" della mostra fu rispettato in ogni fase di preparazione; per esempio, per la prima volta il museo ruppe con l'usuale tradizione di preparare e fornire il materiale didattico prima dell'inaugurazione. La dispensa informativa, intitolata *Do you have questions about Mining the Museum?* venne messa a disposizione solamente in seguito e al termine del percorso espositivo. Così che, le informazioni non ostacolassero il processo di auto-riflessione innescato dalla mostra. L'opuscolo raccoglieva un serie di domande che erano state poste più frequentemente al personale museale durante i primi tour³⁸⁵. Il processo di "messa in discussione" si attivava nel momento in cui i visitatori entravano nell'ascensore, dentro cui era stato attaccato un volantino con una lista di domande:

What is it?
Where is it? Why?
What is it saying?
How is it used?
For whom was created?
For whom does it exist?
Who is represented?
How are they represented?
Who is doing the telling? The hearing? What do you see?
What do you hear?
What can you touch?
What do you feel?
What do you think?
Where are you?³⁸⁶

³⁸³ I. Berlin, *Mining the Museum and the Rethinking of Maryland's History*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist's Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, qui p. 75.

³⁸⁴ L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artist looks at Museum, Museums Look at Themselves*, cit., p. 61.

³⁸⁵ L. G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, cit., pp. 310-311.

³⁸⁶ Ivi, p. 306.

Entrando nella prima sala lo spettatore era accolto da *Globe* (ca. 1913) (conosciuto anche come *Truth Trophy*) un globo geografico in rame argentato con sopra la scritta “TRUTH” (fig. 40)³⁸⁷. All’interno di una teca di vetro, *Globe* era posizionato su un piedistallo trasparente e attorniato da altri supporti di diverse dimensioni e numerati alla base. Questi erano stati volutamente lasciati vuoti, come a sottolineare che l’unica verità indiscussa è quella fornita dal *Globe*, che sovrastando tutti gli altri li neutralizzava. Così facendo, l’artista avvertiva gli spettatori che, al contrario di quanto si creda, né il museo né l’artista, in realtà, detengono realmente il monopolio della verità³⁸⁸. Per Wilson, difatti, quando il pubblico si trovava a interfacciarsi con uno spazio museale si aspetta che questo gli fornisca qualche forma di certezza assoluta, ovvero una verità universale che sia indiscutibile e a cui potere credere, senza dover dubitare della sua onestà³⁸⁹. A destra di *Globe* erano stati posizionati tre piedistalli, di diverso stile e altezza, su cui erano stati posizionati i busti, in marmo bianco, di Henry Clay, Napoleone Bonaparte e Andrew Jackson (fig. 41). A questi, facevano da contraltare altrettanti piedistalli disposti a sinistra di *Globe*; al contrario dei precedenti, questi ultimi, di marmo nero, erano stati lasciati vuoti con sopra la didascalia dei busti di Harriet Tubman, Benjamin Banneker e Frederick Douglass³⁹⁰. Davanti ai piedistalli vuoti, sorgeva spontaneo domandarsi dove fossero finite quelle sculture e per quale motivo non erano state esposte insieme alle altre, che a differenza loro, ritraevano dei personaggi che avevano dato un importante contributo alla storia del paese. Infatti, è interessante sottolineare che Clay, Bonaparte e Jackson non svolsero alcun ruolo nella costruzione e nello sviluppo dell’eredità storica dello stato. Togliendo i busti di Tubman, Banneker e Douglass l’artista rese la loro assenza “visibile”, sovvertendo le regole espositive, ovvero dando importanza a ciò che in realtà non c’è. Osservando le

³⁸⁷ *Globe* fu disegnato da Mr. Thoman e realizzata da Stieff Company nel primo decennio del novecento.

³⁸⁸ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 84.

³⁸⁹ F. Wilson, *a Conversation with Martha Buskirk (1994)*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist's Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 350-353, qui p. 350.

³⁹⁰ Harriet Tubman fu una schiava nera fuggita nel 1849 diventando poi un importante membro della organizzazione *Underground Railroad*, che studiava itinerari segreti e luoghi sicuri per consentire agli schiavi americani di fuggire negli Stati dove era in vigore l’abolizionismo. Durante la guerra civile Tubman svolse azioni di spionaggio per l’esercito federale; Benjamin Banneker fu uno dei primi importanti intellettuali afroamericani; Frederick Douglass, nato in schiavitù, fu autore di diverse conferenze antischiaviste e console americano ad Haiti (1889–1891).

tre installazioni insieme, come un unico lavoro, era inevitabile, dunque, chiedersi di “who was the truth on show?” (Fig. 42)³⁹¹.

Il principio di sovversione del “visibile” e invisibile ritorna ancora in un’altra sala della mostra, dove l’artista aveva appeso quattro dipinti con scene di vita quotidiana: *Henry Darnall III* (ca. 1712) di Justus Engelhardt Kuhn; *The Alexander Contee Hanson Family* (ca. 1787) di Robert Edge Pine; *Children of Commodore John Daniel Danels* (ca. 1826), artista sconosciuto; *Henry Darnall III* (ca. 1710) di Justus Engelhardt Kuhn e *Country Life* (ca. 1850) di Ernest G. Fisher (Fig. 43)³⁹². In ognuno dei quadri era presente, in ruoli secondari, uno o più figure di afroamericani; nel corso della storia dell’arte moderna l’uomo afrodiscendente ha fatto la sua comparsa nel ruolo del servo e dello schiavo, una posizione che gli assicurava una totale invisibilità all’occhio “razzista” europeo. Quando gli spettatori si avvicinavano a una delle tele si azionavano automaticamente dei riflettori e degli effetti sonori che guidavano l’attenzione verso la persona di colore. Per esempi in *Henry Darnall III* si poteva udire la voce di un ragazzo che domandava “I am your brother? I am your friend? I am your domestic animals?”³⁹³ (fig. 44). Attraverso questo espediente, l’artista sovvertì la gerarchia visiva, portando in primo piano chi prima era sullo sfondo e viceversa. I soggetti di colore diventavano i protagonisti mentre i bianchi erano solo delle ombre scure.

Ancora, in un’altra sala l’artista rese “visibile”, attraverso sottili accostamenti, la presenza invisibile della comunità indigena americana, considerata, erroneamente dalla maggior parte dell’opinione pubblica, ormai in via di “estinzione”. Sul muro aveva appeso una mappa geografica su cui erano evidenziate le aree delle tribù indigene della baia di Chesapeake prima della loro colonizzazione. Appoggiata a terra c’era una custodia con dentro circa una dozzina di punta di freccia, etichettate e classificate con un sistema numerico simile a quello impiegato nella catalogazione degli archivi. La numerazione era un riferimento ai metodi utilizzati per tenere sotto controllo i nativi americani dal Bureau of Indian Affairs degli Stati Uniti³⁹⁴. Le punte di freccia erano giustapposte a delle fotografie di “veri” indiani contemporanei, che attualmente vivono nelle riserve del paese. Quando Wilson chiese all’Historical

³⁹¹ L. G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, cit., p. 306.

³⁹² *Country Life* (ca. 1850) di Ernest G. Fisher fu poi rinominato dall’artista *Frederick Serving Fruit*.

³⁹³ L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, cit., 62; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 74.

³⁹⁴ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 84.

Society informazioni sulla popolazione nativa della zona, gli comunicarono che purtroppo “There are no Indians in Maryland”³⁹⁵. È interessante qui osservare un certo parallelismo tra la ricerca di Wilson e Luna, entrambi gli artisti, infatti, cercarono di svelare l’esistenza dei nativi americani come una comunità attiva e produttiva. Davanti alle fotografie di nativi contemporanei, l’artista aveva posizionato il *Cigar Store Indians* (ca. 1870), un gruppo di sculture lignee di indiani, con il viso rivolto al muro (Fig. 45). Le sculture e le fotografie, posizionate uno di fronte all’altro, creavano un confronto visivo tra passato e presente. Secondo Berlin, l’artista fu in grado di dimostrare chiaramente come la storia dei nativi americani, africani ed europei è fortemente connessa l’una all’altra e, dunque, possono essere comprese solamente in relazione tra di loro, escludere una di esse equivale mutilare la storia.

Mediante i diversi accostamenti l’artista non mirava solamente a svelare l’invisibile, ma a mostrare come tale status fosse provocato dai sistemi di catalogazione ed esposizione museale. Questi, per l’artista reprimevano i diversi livelli di storia che costituiscono la “memoria” di ogni singolo oggetto. Tra le diverse installazioni presenti, tre “giustapposizioni” in particolare, svelavano i significati soppressi a favore di una narrazione più accettabile: *Metalwork ca. 1793–1880*, *Modes of Transport 1770–1910* e *Cabinetmaking 1820–1960*. Nella prima installazione l’artista aveva accostato una serie di raffinati argenti di Baltimora Repousée (calici, zuppieri, bicchieri a sbalzo) con delle catene di ferro usati per gli schiavi, creando, così, un contrasto visivo tra la luminosità e l’eleganza degli oggetti da tavola con il materiale grezzo e scuro del ferro dei ceppi (Fig. 46; 47)³⁹⁶. Il paragone tra le due tipologie di oggetti faceva emergere domande sull’economia del lusso dell’era coloniale e sul suo arricchimento grazie allo sfruttamento della manodopera afroamericana. Se qui la natura violenta dei rapporti coloniali era solamente accennata superficialmente dalle catene, in *Cabinetmaking 1820–1960* era ben espressa dal palo per la fustigazione del XIX secolo. Davanti a esso era disposta una fila di quattro sedie d’epoca vittoriana, ognuna delle quali rappresentava una specifica classe sociale: il clero, la borghesia, la nobiltà e l’uomo d’affari (Fig. 48)³⁹⁷. Attraverso questo provocante accostamento

³⁹⁵ I. Karp, F. Wilson, *Constructing the Spectacle of Culture in Museums*, cit., p. 337.

³⁹⁶ I. Berlin, *Mining the Museum and the Rethinking of Maryland’s History*, cit., p. 88; Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 85.

³⁹⁷ M. Berger, *Viewing the invisible: Fred Wilson’s Allegories of Absence and Loss*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 119-135, qui p. 119.

l'artista tornava a riflettere sull'assenza dei corpi, quelli degli schiavi pronti a ricevere la loro punizione e quelli dei loro carnefici³⁹⁸. In ultimo, in *Modes of Transport 1770–1910* l'artista mostrava il dolore causato dalla tratta degli schiavi giustapponendo una portantina, alla riproduzione di una nave mercantile di africani (fig. 49). Accanto a questi, c'era una carrozzina d'epoca che conteneva, al posto dell'usuale biancheria per bambini, un cappuccio bianco da Ku Klux Klan (Fig. 50). Il copricapo era stato scoperto in una casa a Towson e donato al museo³⁹⁹. La direttrice all'educazione, Judy Van Dyke, raccontò che durante una visita uno dei membri del gruppo aveva commentato che trovava *Modes of Transport 1770–1910* divertente, provocando una serie di reazioni contrastanti:

“One black man said to me that it was almost humorous. I was blown away. Nobody in any of my other groups had thought it was humorous. And another black man said, ‘Well, I don’t see anything funny about it. To me it’s not funny at all. I’ve had personal experience with the Klan in Louisiana and I can hardly look at this. I am sweating right now, just looking at it’. There was more of a general discussion and a white woman in the group moved on toward the [next door] and said, ‘I think we’ve been here long enough. I think it’s time to move on’”⁴⁰⁰.

A questo episodio seguirono altri altrettanto rilevanti, un dentista in pensione, ad esempio, sosteneva che l'intervento di Wilson promuoveva il razzismo e l'odio nei giovani neri, ritenendo la mostra offensiva. Ancora, un ingegnere affermò che *Mining the Museum* era nel suo complesso un esercizio di pretenziosità, e sostenendo che un museo dovrebbe rispondere alle domande e non porle, soprattutto non dovrebbe fare interrogativi che sono “unrelated to the subject”⁴⁰¹. In molti, invece, accusarono l'intervento di Wilson di essere deliberatamente ingannevole e fuorviante.

Nel pianificare il suo progetto l'artista non aveva avuto alcuna intenzione di intervenire sul modo in cui le persone si relazionano e interpretano la “razza” e soprattutto non aveva alcun interesse a portare il discorso della “razza” in primo piano rispetto ad altri

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, cit., p. 64.

⁴⁰⁰ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 88.

⁴⁰¹ L. G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, cit., p. 312.

discorsi culturali⁴⁰². Come affermò durante un'intervista con Martha Buskirk, il suo scopo era quello di mostrare un aspetto del Maryland che era rimasto ignorato; aveva raccontato il suo passato afroamericano e nativo poiché per lui era impossibile guardare da un'altra parte⁴⁰³. Nel suo insieme *Mining the Museum* fu un importante e rivoluzionario esempio della nuova consapevolezza che i curatori e i direttori museali avevano cominciato maturare nei confronti dei problemi razziali, sociali e di genere nelle istituzioni di cui si occupavano. Se da una parte questi coinvolgimenti erano guidati dal genuino desiderio di cambiare le ideologie amministrative, dall'altra mostre ricercate come *Mining the Museum*, erano talvolta apprezzate più per la notorietà che queste avrebbero portato all'istituzione, piuttosto che per il messaggio che si proponevano di diffondere. L'installazione di Wilson, per esempio, ebbe quasi 60.000 visitatori e la natura controversa dei lavori attirò l'attenzione della stampa che contribuì ad aumentarne il dibattito. La critica contemporanea, come sostenne Walter Mignolo, riconobbe nel lavoro di Wilson un contenuto innovativo per il discorso della decolonizzazione culturale. In particolare *Mining the Museum* si presentava come un perfetto esempio di decolonialità museale, in quanto, da una parte mostrava i presupposti che sottostavano alle istituzioni e dall'altro sfruttava e utilizzava la stessa istituzione, per svelare ciò che è stato nascosto dall'ideologia coloniale⁴⁰⁴. Tale interpretazione era, per esempio, supportata da Tlostanova e Nzewi, secondo quest'ultimo il progetto al Maryland Historical Society era da considerare come una svolta rivoluzionaria per il modo in cui furono affrontate le eredità coloniali dei musei occidentali⁴⁰⁵.

3. 1. 2 Il corpo nero diventa “visibile”

Come affermava Hall in *cultura, razza, potere*, nel corso della storia, il corpo afroamericano era stato sottoposto a una moltitudine di pressioni, minacce,

⁴⁰² M. Berger, F. Wilson, *Collaboration, Museum, and the Politics of Display: A Conversation with Fred Wilson*, cit., p. 167; J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 111.

⁴⁰³ F. Wilson, *a conversation with Martha Buskirk (1994)*, cit., p. 351.

⁴⁰⁴ W. Mignolo, *Museum in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 374-390, qui p. 386.

⁴⁰⁵ U. C. Nzewi, *A Questionnaire on Decolonization*, cit., p. 90; M. Tlostanova, *A salt box and a Bracelet Conversing with a Painting: Decolonising a Post-Soviet Museum in the Caucasus*, cit., p. 125.

deformazioni e trasformazioni a opera delle fantasie dell'uomo bianco, che ridussero l'Altro a un mero oggetto commerciale⁴⁰⁶. Involontariamente, tale atteggiamento fece sì che, l'immagine del corpo afroamericano imprigionato divenne un motivo iconico nel lavoro di molti artisti contemporanei. Questi ambivano a rendere l'uomo di colore visibile, affinché diventasse riconoscibile non solo nella sua oggettività, ma anche nella sua soggettività di individuo. In tal senso il corpo divenne un sito "archeologico" di indagine e di scavo. In alcuni casi le ricerche maturarono in vere ossessioni guidate dal tentativo di riposizionare il corpo afroamericano, abietto e stereotipato, in quello che Hall chiama il "campo della visione"⁴⁰⁷. Questa propensione è individuabile nel lavoro di Wilson, il cui ambito di studio va oltre al luogo fisico istituzionale e si addentra nella rappresentazione visiva ed estetica del corpo nero, con una notevole attenzione agli archetipi promossi grazie alla storia dell'arte. Gli interventi dell'artista possono essere interpretati come un costante tentativo di comprendere i meccanismi che regolano la circolazione dell'immagine dell'afroamericano e i valori culturali della società contemporanea su di essa⁴⁰⁸.

Wilson indirizzava la sua attenzione verso la stratificazione delle fantasie storiche e delle percezioni che l'uomo coloniale aveva sviluppato nei confronti dell'Altro, vincolandolo a un luogo comune senza possibilità di riscatto. Tale comportamento è evidente dalla produzione di immagini e oggetti kitsch di bassa qualità. Riprendendo la definizione di Clement Greenberg, il kitsch non è altro che "product of the industrial revolution which urbanized the masses of Western Europe and America and established what is called universal literacy"⁴⁰⁹. Per la sua sussistenza il kitsch necessita di una tradizione culturale matura da cui poter attingere e nutrirsi⁴¹⁰. Nel suo lavoro Wilson si appropriava di una particolare forma di kitsch definibile come "razzista", che si basava sulla riduzione di figure iconiche, appartenenti alla cultura americana schiavista, a meri feticci. I corpi stereotipati di *Uncle Tom*, *Mummy*, *Aunt Jemina* e *Topsy*, diventano grotteschi souvenir a forma di biscottiere, di saliere e di pepiere. Questi erano generalmente acquistati dai turisti come ricordo della loro permanenza nel Sud. Nel corso degli anni questi oggetti-feticci hanno accumulato un

⁴⁰⁶ S. Hall, *cultura, razza, potere*, Verona, Ombre Corte, 2015, p. 188.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 192.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, (1961), Boston, Beacon Press, 1989, p. 9.

⁴¹⁰ Ibidem.

considerevole valore economico creando un discreto collezionismo diffuso sia tra la comunità bianca che tra quella nera. Per alcuni critici e per l'artista stesso, tuttavia, le motivazioni che spingevano gli afroamericani all'acquisto degli oggetti kitsch "razzisti" erano differenti rispetto alle motivazioni dei bianchi. L'interesse delle persone di colore nascerebbe da una strategia di riappropriazione del proprio passato con l'unico scopo di distruggerlo⁴¹¹.

A causa del costo elevato di alcuni di questi oggetti si formò un mercato parallelo di copie più economiche, in grado di soddisfare la domanda di chi non poteva acquistare gli originali. Nella sua generalità e complessità, si trattò di un fenomeno che suscitò una certa curiosità in Wilson che, non provando alcuna attrazione verso di esso, non comprendeva il motivo di tanto successo. Come rivelò in un'intervista insieme a Gonzales, ciò che lo affascinava era l'estensione globale del mercato del kitsch "razzista" che non si limitava esclusivamente agli Stati Uniti, ma si estendeva oltre oceano.

Nei primi anni Novanta Wilson cominciò a riflettere sulla sua relazione con questi simboli del passato, acquistando alcuni esemplari in ceramica che poi impiegò in *Insight: In Site: In Sight: Incite: Memory, at South Eastern Center for Contemporary Art* (1994), in *Mine/Yours* (1995) e in *Collectibles* (1995)⁴¹². Per quest'ultimo lavoro, esposto al Metro Pictures, Wilson aveva raccolto un variegato campionario di oggetti kitsch colorati, di cui poi aveva fotografato e filmato dei dettagli (Fig. 51)⁴¹³. Gli ingrandimenti delle immagini mostravano la superficie liscia e lucida della "pelle nera" in ceramica; i loro caratteri grotteschi ed esagerati oscillavano tra l'umoristico e l'inquietante. Davanti a quegli oggetti lo spettatore si trovava a confrontarsi con la nozione di mutevolezza del significato, che variava in base al contesto in cui erano disposti. Ossia, rimuovendoli da loro ambiente abituale, dove si era soliti vederli, come nelle cucine oppure nelle dispense, le biscottiere e le pepiere "razziste" assumevano una nuova risonanza.

La critica di Wilson, tuttavia, non si limitava solamente alle immagini denigratorie appartenenti alla cultura americana, ma incorporava anche gli archetipi tradizionali radicati nelle rappresentazioni europee. Ciò è visibile chiaramente in *Speak of Me as I*

⁴¹¹ Ibidem.

⁴¹² F. Wilson, *Inside the Studio*, cit., p. 104.

⁴¹³ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 105.

Am (2003), dove l'artista presentò una raccolta di "giustapposizioni" di corpi afrodiscendenti, utilizzando oggetti di uso quotidiano, dipinti a olio e lavori site-specific. L'installazione venne presentata in occasione della 50° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, al padiglione degli Stati Uniti. Come commentò Gonzales, sebbene Wilson non fu il primo artista afroamericano a ottenere l'incarico, fu sicuramente l'unico a elaborare un progetto che includesse la storia multiculturale della città lagunare, che si trasformò in un ricco e provocante archivio di immagini⁴¹⁴. Il tema di *Speak of me As I Am* era sottilmente introdotto dal titolo preso in prestito dalla tragedia shakespeariana *Othello, the Moor of Venice* (ca. 1603-1604). Il dramma raccontava del generale nero Otello, che dopo avere speso tutta la vita al servizio di Venezia, cadde per mano della vendetta di un suo sottoposto, che geloso lo manipolò fino al suicidio⁴¹⁵. Poco prima di togliersi la vita Otello si congedò dal mondo con un lungo discorso che si concludeva come segue: "Speak of me as I am. Nothing extenuate / Nor set down aught in malice"⁴¹⁶.

Insieme al titolo, anche l'esterno del padiglione forniva alcuni indizi per la contestualizzazione dell'installazione. Si tratta di una struttura in stile neoclassico, con il frontone sorretto da quattro colonne di ordine dorico. Tra le due coppie di colonne Wilson aveva appeso un pannello raffigurante ciascuno, uno schiavo nero vestito di stracci consumati e sporchi. Per l'immagine Wilson si era appropriato di due dei quattro mori che compongono il complesso scultoreo funerario del doge Giovanni Pesaro, alla Basilica dei Frari (ca. 1669) (Fig. 52; 53)⁴¹⁷. Accostando le riproduzioni fotografiche alla scritta "STATI VNITI D'AMERICA" nel timpano, l'artista invitava tutti coloro che si accingevano a varcare la soglia del padiglione a identificare i servitori, non tanto come veneziani, quanto come americani. Inoltre, la scelta di mostrare i servi in pose di sofferenza e fatica marcava come l'America avesse accumulato le sue ricchezze sfruttando e sacrificando il corpo afroamericano⁴¹⁸.

⁴¹⁴ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 111.

⁴¹⁵ La tragedia composta in cinque atti racconta della caduta di Otello per mano di Iago che dopo essere stato surclassato da Cassio, architetta una vendetta facendo credere a Otello che la moglie, Desdemona, fosse implicata in una relazione sentimentale il suo favorito. Manipolando gli eventi e fornendo delle prove inconsistenti lo conduce al suicidio.

⁴¹⁶ P. Erickson, *Respeaking Othello in Fred Wilson's Speak of Me as I Am*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 199-219, qui p. 199.

⁴¹⁷ Il monumento realizzato in stile barocco è collocato sulla navata sinistra della Basilica e venne realizzato sul disegno di Baldassarre Longhena (1598-1682) ed eretto nel 1669.

⁴¹⁸ J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 111.

L'installazione occupava tutte le sale del padiglione, a cui era stato attribuito un colore diverso: giallo, bianco, verde e rosso⁴¹⁹. Salah Hassan sosteneva che la mostra fosse una profonda allegoria dell'assenza, e della perdita e poteva essere divisa in due parti: la prima era dedicata alla rappresentazione visiva del passato multiculturale di Venezia, mentre la seconda si concentrava sulla manifestazione dello stereotipo contemporaneo dell'Altro⁴²⁰. Per l'intero percorso espositivo, Wilson aveva creato un dialogo dinamico tra passato e presente che impediva agli spettatori di ignorare la propria storia ed eredità.

Entrando, i visitatori erano accolti da *Chandelier Mori* (2003), un lampadario di notevoli dimensioni eseguito in vetro soffiato a Murano, in stile Ca' Rezzonico (fig. 54). Nonostante le similitudini con gli originali, che erano trasparenti oppure bianchi, il lampadario se ne discostava per la cromia nera. La sinuosità delle forme era contrastata dall'oscurità del colore, che contribuiva a creare un'atmosfera inquietante e malinconica. L'effetto malinconico e cupo era alimentato da *The Wanderer* (2003), posizionato nella nicchia frontale all'ingresso⁴²¹. Si trattava della riproduzione di un moro in costume con le braccia protese in avanti nell'atto di porgere un vassoio vuoto (Fig. 55). La particolarità risiedeva nella testa che, al contrario dell'immagine tradizionale, era stata sostituita con un mappamondo colorato e con gli oceani tinti di nero. Il globo era stato ruotato affinché il primo paese visibile fosse il continente africano. Con questa particolare versione del mappamondo Wilson ricordava come l'icona veneziana del moro era in realtà un soggetto transatlantico⁴²². Inoltre, si potrebbe affermare che la scelta di tingere le acque oceaniche di nero fosse un sottile riferimento al concetto di "Black Atlantic" presentato nei primi anni Novanta da Paul Gilroy nel suo testo *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993). Per tutto il padiglione erano disposte diverse statuette kitsch di servi in posizioni di sottomissione che, talvolta, erano affiancate da altri generi di souvenir (i biscotti *Pan di Moro*, orecchini con busti di mori, statuette di mori) che Wilson aveva acquistato durante il soggiorno veneziano. Appropriandosi e decontestualizzando questi oggetti

⁴¹⁹ Si prega di tenere in considerazione che le presenti opere qui descritte non corrispondono alla totalità dei lavori esposti, ma si tratta solamente di una selezione personale a fini di coerenza del discorso.

⁴²⁰ S. Hassan, *Fred Wilson's "Black Venezia": Fictitious Histories and the Notion of "Truth"*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 169-177, qui p. 172.

⁴²¹ P. Erickson, *Respeaking Othello in Fred Wilson's Speak of Me as I Am*, cit., p. 200.

⁴²² J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 112.

commerciali e semplicemente decorativi, l'artista rivelava le fantasie che nel corso del tempo si sono stratificate sull'Altro che viene visto come "docile or literally digestible"⁴²³. In *Shatter* (2003) l'artista aveva creato una composizione di portacandele kitsch di mori veneziani eseguiti in stile barocco. Al centro del gruppo una statuetta reggeva una bomba *molotov* pronta a esplodere (Fig. 56). Il riferimento alla detonazione era evocato ancora in *Spark* (2003), una lampada d'epoca placcata d'oro con il busto a forma di moro e avvolta da una serie di tubi collegati a bombolette di gas incendiario. L'elemento incendiario poteva essere interpretato, ad esempio, come una metafora del desiderio delle popolazioni oppresse di distruggere gli archetipi coloniali europei che li soffocavano⁴²⁴. La fisicità delicata del corpo afroamericano delle statuette kitsch venne totalmente annullata in *Drip Drop Plop* (2003), con cui l'artista proponeva una parafrasi visiva del degrado morale che i preconcetti avevano provocato al corpo nero e all'identità individuale. L'opera consisteva in un agglomerato tridimensionale di gocce nere attaccate al muro che sembravano colare sul pavimento, formando piccole pozze liquide (Fig. 57). Nel descriverle Wilson usò il termine di "black tears" oppure "liquid black flesh"⁴²⁵. Lo spettatore era invitato a domandarsi: a chi appartengono le lacrime? A chi appartiene quella sofferenza? Cosa ha provocato tanto dolore? Una risposta a queste domande sembrava fornita dalle fotografie appese alla parete adiacente a *Drip Drop Plop*, come in *Collectibles*, l'artista aveva creato degli ingrandimenti dei volti dei mori del monumento funerario alla Basilica dei Frari (Fig. 58).

Il dialogo tra passato e presente, tra la storia dell'arte veneziana e la società attuale, era evidente nella seconda parte della mostra con *Una confluenza degli africani* (2003), in cui l'artista aveva creato una composizione di fotografie a colori di persone di colore contemporanee e di ingrandimenti di personaggi neri di quadri rinascimentali veneziani di: Andrea Mantegna, Vittore Carpaccio, Marco Marziale e Paolo Veronese⁴²⁶ (Fig. 59). Nei mesi che anticiparono la Biennale, Wilson si dedicò

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ P. Erickson, *Respeaking Othello in Fred Wilson's Speak of Me as I Am*, cit., p. 200.

⁴²⁶ Di seguito la lista completa delle opere esposte: *Adorazione dei Magi* (ca. 1460) di Andrea Mantegna; *Miracolo della vera Croce* (1494) di Vittore Carpaccio; *Cenna a Emmaus* (1506) di Marco Marziale e *Convinto a casa di Levi* (1573) di Paolo Veronesi. Tra questi era presente anche un ritratto del cinquecentesco del Principe de Medici, un dipinto della Dea Diana circondata da ninfe, una delle quali

all'esplorazione di musei, negozi e rionali veneziani constatando la radicata presenza in città di una comunità di venditori ambulanti di colore. A tale proposito, Blake Gopnik sostenne che:

“Italy’s African peddlers represent about the lowest stratum in its society, no longer considered people truly exotic and interesting and worth rendering in art, as they were in the Renaissance, but now only worth ignoring, unless they get so much in the way that they become a problem to be solved⁴²⁷.”

Come spiegò Gonzales, il corpo nero, come elemento storico, in passato era stato romanticamente accettato nell'immaginario cosmopolita di Venezia, mentre il suo corrispettivo contemporaneo è, al contrario, attualmente ignorato, in quanto ancora nel suo status invisibile⁴²⁸.

Infine, tra le diverse giustapposizioni che componevano la mostra, la più forte era quella costituita dall'accostamento dei lavori *September Dream* (2003) e *Turbulence II* (2003). La prima opera consisteva in quattro video muti da sei minuti ciascuno, che raccontavano la tragica storia di Otello ripercorrendo il flusso narrativo al contrario, partendo, dunque, dal suicidio del protagonista (Fig. 60). Nel tradurre in versione cinematografica il dramma shakespeariano, Wilson sottolineò come nessuno degli attori che interpretava Otello fosse un uomo di colore oppure di provenienza africana. La parte, infatti, era sempre stata affidata a qualche uomo bianco che fingeva di essere nero. Al silenzio di *September Dream* si contrapponeva il suono di *Turbulence II*, a differenza di *September Dream* non aveva alcuna immagine collegata a Otello, ma si basava esclusivamente sulla riproduzione di una stanza con il pavimento e le pareti piastrellate in bianco e nero, come la superficie di una scacchiera (Fig. 61). Le uniche decorazioni erano degli specchi con le cornici nere appesi ai muri. Dalle superfici proveniva una voce che ripeteva continuamente frasi tratte dal dramma. In generale, l'artista aveva concepito l'installazione come uno spazio mentale, piuttosto che come luogo fisico reale; la stanza era familiare, e allo stesso tempo, estranea, istituzionale e

è nera. In ultimo, un dipinto del diciottesimo secolo di Re David servito da un nero; A. J. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., p. 112.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ivi, p. 111.

privata⁴²⁹. Passando da una stanza all'altra, da un'installazione all'altra, lo spettatore era stimolato a interrogarsi sull'origine e sull'identità di ciascun soggetto, ad auto domandarsi sul loro destino. Esso era costretto a riconoscerne la "visibilità" del corpo, la sua materialità ed esistenza.

3. 1. 2 Fred Wilson e gli ostacoli di decolonizzazione culturale dell'arte pubblica

Generalmente Wilson veniva invitato dalle istituzioni d'arte che volevano mostrare una particolare attitudine verso l'inclusività multiculturale. Nonostante ciò, tuttavia, alcuni musei non erano sempre in grado di sostenere la propria decisione davanti alle rimostranze dell'opinione pubblica che riteneva alcuni interventi inappropriati, oppure scandalosi. Opponendosi ai progetti, le comunità cittadine erano in grado di influenzare e decretare il destino di una installazione, ottenendo talvolta la sua rimozione, l'annullamento del contratto di commissione e, nei casi più estremi nel campo dell'arte pubblica, la sua demolizione. Uno degli esempi più celebri in tal senso vide come protagonista l'installazione site-specific *Tilted Arc* (1981-1989) di Richard Serra, una scultura in acciaio dolce, lunga quasi 37 metri, realizzata per la Federal Plaza, di New York. La linea sottile e sinuosa del muro color ruggine attraversava l'intera piazza tagliandola in due, creando un effetto visivo di movimento. Lo spazio era stato completamente sovvertito assumendo un nuovo aspetto. I cittadini sostenevano che l'opera non solo deturpava la vista della piazza, ma non avesse alcuna utilità, se non dare riparo ai senza tetto. Le polemiche si inasprirono al punto che, nel 1989 *Tilted Arc* venne smantellata in pezzi e archiviata. Tale episodio fu un evidente esempio del potere acquisito da soggetti esterni alle istituzioni.

Una intromissione analoga, da parte dell'opinione pubblica, si verificò in occasione della commissione a Wilson di un monumento da parte del Central Indiana Community Foundation (CICF) nel 2007⁴³⁰. Seguendo la strategia artistica usata negli interventi

⁴²⁹ C. Armand, *Chapitre XIII. Fred Wilson's Installation: Undoing Permanence*, in "MONUMENT ET MODERNITÉ Dans l'art et la littérature britanniques et américains", OpenEdition Books, 2015; <https://books.openedition.org/psn/7348> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

⁴³⁰ La commissione faceva parte di un grande progetto artistico di rivalutazione promosso dall'Indianapolis Cultural Trail (ICT). La scultura sarebbe stata collocata su un terreno di proprietà comunale di fronte al City-County Building.

museologici Wilson aveva studiato un progetto basato sull'appropriazione e sul riuso di immagini legate alla storia della città; utilizzando, in questo caso, come archivio, le statue che costellavano il tessuto urbano di Indianapolis. Tra le diverse opere Wilson rimase affascinato dal complesso scultoreo commemorativo dedicato ai caduti del conflitto ispano-americano *State Soldiers and Sailors Monument* (1902). Eseguito in stile neoclassico il monumento è composto da due gruppi figurativi, uno rappresentante la pace e l'altro la guerra (Fig. 62). Tra tutte le figure una in particolare suscitò l'interesse di Wilson, ovvero l'unica raffigurante un uomo di colore seduto ai piedi della allegoria della Vittoria. Il nero non si configura né come militare né come marinaio, è un individuo privo di identità, solamente la catena che gli cinge i polsi permette di riconoscerlo come schiavo.

L'intervento di Wilson, intitolato *E Pluribus Unum (Out of many)*, sarebbe consistito nella riproduzione in calco del servo imprigionato, che estrapolato dal suo contesto attuale, sarebbe stato liberato dalla sua prigionia non solo fisica ma anche metaforica (Fig. 63; 64)⁴³¹. Egli avrebbe abbandonato le catene per innalzare una bandiera immaginaria dei paesi della diaspora africana. Si trattava di una operazione di sovversione che avrebbe trasformato lo schiavo nella personificazione della libertà raggiunta dai popoli oppressi dopo la decolonizzazione e il processo di globalizzazione. Parallelamente a ciò, lo schiavo, ormai liberato, avrebbe abbandonato la sua natura di uomo per farsi simbolo⁴³². Bridget Cooks nel saggio *Activism and Preservation: Fred's Wilson E Pluribus Unum*, avanzò una duplice interpretazione per cui con il suo gesto il liberto: da una parte inviterebbe gli africani, rimasti in patria, a raggiungerlo in America; mentre dall'altra li avvertirebbe che la libertà e uguaglianza non sono ancora state, purtroppo, raggiunte⁴³³. Anche il titolo dell'opera, tratto dall'incisione sullo scudo accanto allo schiavo, era aperto a interpretazioni; la frase in latino circolava dal 1776 come motto nazionale americano di unità e diversità.

Nel complesso si trattava, dunque, di un intervento poco invasivo che non avrebbe apportato eccessive trasformazioni, o una qualche forma di deturpazione dell'originale. In un certo qual modo, l'intenzione sembrava essere quella di fare

⁴³¹ M. Labode, *Unsafe Ideas, Public Art, and E Pluribus Unum: An Interview with Fred Wilson*, cit., p. 393.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ B. R. Cooks, *Activism and Preservation: Fred Wilson's E Pluribus Unum*, in "Indiana Magazine of history", vol. 110, n. 1, 2014, pp. 25-31, qui p. 27.

semplicemente un ingrandimento su uno dei personaggi, come in *Collectibles*. Le modifiche, come spiegò l'artista, avrebbero permesso allo schiavo di diventare non solo padrone di sé, ma anche "visibile". Lo schiavo, sebbene fosse riconoscibile, era rimasto invisibile per quasi cent'anni, molte persone cominciarono ad accorgersi della sua presenza solamente in seguito l'annuncio del progetto di Wilson. Infatti, ciò che maggiormente incuriosiva l'artista dell'arte pubblica era la negazione deliberata dei simboli visivi, che malgrado siano visibili, agli occhi degli spettatori, non vengono riconosciuti, sebbene influenzano costantemente il mondo in cui viviamo⁴³⁴. La mancanza di una corretta attenzione verso di loro non comporta, tuttavia, l'annullamento del loro significato, che rimane presente e attivo.

Quando la proposta di Wilson divenne pubblica si alzò un grande malcontento che scoppì in un dibattito che coinvolse diverse comunità sociali ed etniche della città, che pretendevano di avere qualche diritto su di esso. L'artista era consapevole dell'effetto che il suo intervento avrebbe avuto sulla popolazione, azionando una conversazione su uno degli aspetti più critici e storici degli Stati Uniti.

L'intromissione dei cittadini venne, per esempio, giustificata da Kurt Andersen, come il loro diritto di esprimere il loro punto di vista su come veniva rappresentato. Egli sosteneva che "Public art can be challenging, but it cannot be in your face without asking [the public's] opinion"⁴³⁵. Per Leroy Robinson, che in una lettera all'editore di *Indianapolis* tracciò un quadro del progetto di Wilson riassumendo le contestazioni dell'opinione pubblica Robinson, *E Pluribus Unum (Out of many)* non solo recuperava una scelta obsoleta, ma avrebbe rafforzato le caricature razziste degli afroamericani. Alle proteste presero parte anche il *Citizens Against the Slave Image (CASI)*, che si formò appositamente per contrastare la creazione della scultura, e il gruppo preesistente *Concerned Clergy of Indianapolis*. È interessante osservare che molti degli obiettori erano di origine afroamericana, che sostenevano che l'intervento avrebbe promosso un'immagine estetizzante della schiavitù, piuttosto che denunciare gli effetti che questa ebbe sulla loro comunità. Per Cooks l'atteggiamento del CASI poteva essere compreso mediante una triplice spiegazione: in primo luogo

⁴³⁴ M. Labode, *Unsafe Ideas, Public Art, and E Pluribus Unum: An Interview with Fred Wilson*, cit., p. 386.

⁴³⁵ *Public Art vs. the Public In Indianapolis*, in "WNYC", 2011; <https://www.wnyc.org/story/153450-public-art-vs-public-indianapolis/> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

l'associazione non reputava fosse necessario un nuovo monumento dedicato all'emancipazione. In secondo luogo gli oppositori preferivano preservare lo status di invisibilità in quanto un suo riconoscimento avrebbe riaperto l'interesse verso la lotta anti-schiavista. In ultimo, la rabbia provocata da *E Pluribus Unum (Out of many)* si basava parzialmente sul timore che l'opera avrebbe suscitato nuove polemiche e contrasti sulle questioni razziali, ancora irrisolte⁴³⁶. Gli oppositori avrebbero più facilmente acconsentito alla creazione di una nuova immagine nera se questa fosse stata priva di diretti riferimenti alla schiavitù o all'emancipazione. Tale preferenza poteva essere in parte spiegata con la teoria di Kirk Savage, secondo cui dal secondo dopoguerra in avanti, era presente nella società americana una inconscia propensione a rifiutare qualsivoglia raffigurazione che ritraeva l'emancipazione degli afroamericani; l'afroamericano come vinto, che lotta per la propria libertà⁴³⁷.

Molti membri delle organizzazioni avanzarono diversi suggerimenti per "modificare" il progetto di Wilson in modo che si sposasse più agevolmente con la loro prospettiva. Per esempio, venne proposto di sostituire lo sconosciuto schiavo con un personaggio di colore celebre, oppure che la figura impugnasse un diverso oggetto rispetto alla bandiera. Ancora, che non dovesse essere nudo, ma vestito.

Wilson accolse favorevolmente le diverse indicazioni, in quanto testimoniavano lo sviluppo di un dialogo multiculturale, che si domandava "Who is this man for today, or yesterday?"⁴³⁸. A tale proposito Wilson dichiarò che, malgrado il dispiacere del malcontento generato dalla sua opera, era:

[...] I am really thrilled that people are in dialogue about imagery, the city, and how race is infused in that dialogue ... In the end, the people of Indianapolis really have to come together, and I'll abide with whatever comes down the pike⁴³⁹.

Come nei suoi precedenti interventi Wilson poneva domande senza fornire alcuna risposta, lasciando che fosse il pubblico a fornire una soluzione. L'artista sosteneva la necessità di creare delle opere d'arte pubbliche che fossero in grado di stimolare

⁴³⁶ B. R. Cooks, *Activism and Preservation: Fred Wilson's E Pluribus Unum*, cit., p. 26.

⁴³⁷ M. Labode, *Unsafe Ideas, Public Art, and E Pluribus Unum: An Interview with Fred Wilson*, in "Indiana Magazine of History", vol. 108, n. 4, 2012, pp. 382-401, qui p. 386.

⁴³⁸ M. Labode, *Unsafe Ideas, Public Art, and E Pluribus Unum: An Interview with Fred Wilson*, cit., p. 393.

⁴³⁹ *Public Art vs. the Public In Indianapolis*, cit.

interrogativi, di mettere in discussione le verità universali e di innescare una conversazione⁴⁴⁰. In base alla cronaca, uno dei temi salienti emersi dal dibattito riguardava le discordanze tra l'arte museale e l'arte pubblica, più propriamente le collezioni dei musei; uno degli oppositori aveva dichiarato che nell'arte pubblica gli spettatori non possono scegliere di impegnarsi con l'opera come solitamente si fa con l'arte museale. Inoltre, l'arte pubblica non fornisce un contesto educativo adeguato, che permette di comprendere il punto di vista dell'artista e il suo scopo. Il pubblico, difatti, è solitamente di passaggio, attraversa le piazze e le strade, dove questi monumenti risiedono, senza avere il tempo di approfondire le connotazioni concettuali che le sculture possiedono. Il contestatore riteneva, pertanto, che lo spazio urbano pubblico non fosse un luogo "appropriato" per un'immagine così politica⁴⁴¹. Ancora, uno dei portavoce del CASI affermò, durante un incontro stampa, che "The city should not be in the business of housing images portraying any group negatively for the sake of artistic expression"⁴⁴². La controversia assunse forme tali che il CICF fu costretto a revocare la commissione a Wilson nel 2011, estromettendolo dal programma. L'intera vicenda dimostrò non solo le difficoltà e gli ostacoli che i progetti di decolonizzazione culturale devono affrontare, ma anche la arretratezza mentale e le eredità storiche presenti nel subconscio della popolazione che fungono da trappole.

3. 2 Yinka Shonibare, "ibrido-postcoloniale"

Negli stessi anni in cui Fred Wilson frugava negli archivi e nelle collezioni museali, alla ricerca di prove materiali in grado di riesumare la storia soppressa dei popoli sottomessi, l'artista nigeriano e inglese Yinka Shonibare perseguiva una ricerca analoga, attraverso la decostruzione delle grandi narrazioni e delle icone dell'impero britannico⁴⁴³. Il suo lavoro si sviluppava su una duplice strategia artistica: decostruttiva

⁴⁴⁰ Ivi, p. 394.

⁴⁴¹ J. Williams-Gibson, *Controversial Public Art Project is Discontinued*, in "Indianapolis Record", 2011; <https://indianapolisrecorder.com/5d8c194a-273a-11e1-a7bd-001871e3ce6c/> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Yinka Shonibare (1962, Londra) vive e lavora a Londra. Si trasferì a Lagos in Nigeria nel 1965, tornò nel Regno Unito per studiare Belle Arti alla Bayam Shaw School of Art di Londra nel 1984-1989 e nel 1989-1991 conseguì il diploma in Fine Art al Goldsmiths College di Londra. Nel 2004 venne nominato per il Turner Prize e ricevuto il titolo *The Most Excellent Order British Empire* (MBE), nel 2010 ricevette la sua prima commissione d'arte pubblica. Nel 2013 venne eletto Accademico Reale.

e sovversiva. Sfruttando il passato coloniale e il suo corrispettivo contemporaneo, l'artista creava delle opere seducenti, ironiche e fortemente critiche, che sfidavano i canoni occidentali, tuttora in vigore.

Cresciuto a Lagos in Nigeria, in una famiglia conservatrice e filo-monarchica, Shonibare cominciò a interfacciarsi con gli stereotipi razziali legati ai preconcetti di Altro e nero solamente in età adulta, quando fece ritorno in Inghilterra, dove aveva vissuto fino all'età di tre anni, nel 1978. Prima di allora, difatti, circondato dai propri connazionali, era rimasto ignaro delle profonde discriminazioni e gerarchie su cui si articolava la società europea e americana. Durante il secondo anno alla Byam Shaw School of Art, l'artista si avvicinò ai movimenti femministi, maturando un forte interesse per le teorie postcoloniali di Franz Fanon e Jacques Derrida⁴⁴⁴. Iniziò, così, a lavorare su una pratica artistica che fosse socialmente e politicamente impegnata a livello globale, in grado di riflettere le problematiche multiculturali della comunità internazionale. In tale direzione eseguì, in occasione di un compito di classe, l'opera *Perestroika* (1985), che esplorava e raccontava criticamente gli avvenimenti che si stavano svolgendo attualmente in Unione Sovietica⁴⁴⁵. A fine progetto il docente gli chiese per quale motivo non avesse affrontato un argomento che rispecchiasse la sua origine africana, insistendo che, in quanto artista nigeriano di colore, avrebbe dovuto cercare di produrre quella che egli definì “dell'autentica arte africana”⁴⁴⁶. Shonibare rimase estremamente scosso dalle insinuazioni del professore che reputava offensive e pregiudizievoli, in quanto implicavano che egli era costretto a produrre un lavoro circoscritto esclusivamente alla propria etnia. Più volte l'artista commentò che:

As an artist of African origin . . . there is an expectation that I am still connected to traditional African art, even though I am a twenty-first-century person and it

⁴⁴⁴ P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, in *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, cat. (Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 22 maggio-12 settembre 2021), Hirmer Verlag, Mönch, 2021, pp. 63-166, qui p. 66.

⁴⁴⁵ *Perestroika* è un termine russo che significa ristrutturazione, e venne adottato sia dalla politica interna sovietica sia dal giornalismo internazionale per indicare l'insieme di riforme politiche ed economiche che caratterizzarono il programma del segretario del Partito comunista sovietico M. S. Gorbachev. Il piano venne adottato provvisoriamente negli 1985-1987 diventando legge nel 1987. Questo permise non solo un'apertura verso i capitali stranieri, ma anche un avvicinamento alla dissoluzione dell'Unione Sovietica.

⁴⁴⁶ P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, cit., p. 65.

would be rather odd to imagine that a French or English artist is remotely interested in medieval art⁴⁴⁷.

Si trattava di una pretesa ironica e antiquata, basata su convinzioni anacronistiche, che riducevano l'identità culturale di un individuo alla sua "razza". Mentre Shonibare era immerso nell'esplorazione della propria soggettività artistica, scoppiò un importante dibattito sullo status dell'arte primitiva. La polemica fu provocata dalle critiche rivolte da Tom McEvelley, editore della rivista "Artforum", alla mostra *Primitivism in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984) del MoMa e sulle modalità di rappresentazione impiegate per esporre gli artisti provenienti dal "Terzo Mondo"⁴⁴⁸. L'esposizione accostava diversi oggetti tribali (originari dell'Africa e dell'Oceania) presentandoli in una nuova cornice storico-artistica e collegandoli ai grandi maestri quali Gauguin, Picasso e Matisse⁴⁴⁹. Per McEvelley il programma espositivo perpetuava una prospettiva imperialista e sorpassata, considerando gli oggetti nativi solamente come fonti d'ispirazione per i movimenti d'avanguardia artistica del Surrealismo, del Post-cubismo e dell'Espressionismo⁴⁵⁰. Gli oggetti tribali nella mostra erano stati spogliati della propria individualità, decontestualizzati e subordinati alla produzione dei grandi maestri attratti dall'esoterismo.

La diatriba portò Shonibare a riflettere sul diritto di appropriazione che gli artisti avevano per decenni avanzato nei confronti della cultura africana, distorcendola e manipolandola a proprio piacimento. L'artista, così, cominciò a rivendicare per sé quel medesimo diritto che aveva legittimato Picasso a impadronirsi delle immagini dell'arte primitiva e tribale. Dietro a tale rivendicazione non c'era solamente un gesto politico, ma si celava un conflitto culturale personale; Shonibare, difatti, si trovava, a causa delle sue origini, costantemente conteso tra due culture: occidentale e orientale,

⁴⁴⁷ R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 7-21, qui p. 8.

⁴⁴⁸ R. Hobbs, *Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation*, in *Yinka Shonibare MBE*, Munich-London-New York, Prestel, 2008, pp 24-37, qui p. 26.

⁴⁴⁹ La mostra, *Primitivism in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* svoltasi dal 21 settembre 1984 al 15 gennaio 1985, venne curate da William Rubin e Kirk Varnedoe era composta da centocinquanta lavori che coprivano un periodo storico che andava da inizio secolo fino ai giorni nostri. Gli oggetti tribali provenivano dall'Africa, Oceania e nord America. Per un ulteriore approfondimento sulla mostra si consiglia la consultazione del comunicato stampa.

⁴⁵⁰ Le avanguardie storiche furono le prime a opporsi alla dominazione coloniale, intraprendendo una rivalutazione del modello culturale africano; G. Grechi, G. Grechi, *la rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, cit., p. 124.

africana e inglese. Erede del postcolonialismo, l'artista viveva come intrappolato in un'identità ibrida e indefinita, che lo escludeva a prescindere sia da una comunità che dall'altra. Sembrava affetto da quella che W. E. B. Du Bois teorizzò come la "doppia coscienza", ovvero la presenza all'interno delle identità afroamericane di ideali bellicosi e inconciliabili. Si trattava di una condizione estremamente diffusa e condivisa da molti colleghi di origini africane, come per esempio Fred Wilson, che insieme a Shonibare, intravedevano una possibile auto-affermazione solamente mediante la messa in discussione dei canoni europei predominanti a favore di una nuova e rinnovata narrazione "ufficiale". Tale conflitto spinse Shonibare a perlustrare diverse istituzioni culturali inglesi alla ricerca di una qualsivoglia forma d'espressione di origine africana. Tra queste, Shonibare rimase particolarmente affascinato dalla collezione del Victoria and Albert Museum di Londra, per cui maturò un profondo interesse⁴⁵¹. Per l'artista il museo rappresentava uno degli emblemi più significativi del potere imperiale britannico, la cui grandezza si basava parzialmente su oggetti provenienti dalle colonie⁴⁵². Se da una parte egli ammirava il lusso esagerato, il gusto raffinato e lo stile elegante dell'epoca, dall'altra disprezzava il suo ruolo crudele nella storia del colonialismo e nel commercio degli schiavi⁴⁵³. Questa duplice posizione ambivalente divenne il fondamento della sua intera critica, basata sulla appropriazione e sulla re-interpretazione dei costumi, dei miti e della storia dell'arte coloniale inglese. Nell'assorbire l'era vittoriana, Shonibare non solo sfidava le autorità che detenevano il potere, ma le ridicolizzava mostrando il fragile equilibrio che regolava le gerarchie di classe e la loro reale inconsistenza.

Nell'elaborare la sua contro-narrazione, Shonibare adoperò un linguaggio umoristico e fortemente teatrale, dove eventi reali erano sovvertiti e decostruiti attraverso immagini paradossali. L'effetto, quasi surreale, delle installazioni derivava principalmente dall'impiego di tessuti colorati con fantasie floreali e geometriche, conosciute come stoffe a cera olandese. I tessuti erano noti per la loro presunta

⁴⁵¹ T. Sadowsky, *Remapping the World Postcolonial Hybridity in the Work of Yinka Shonibare CBE*, in *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, cat. (Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 22 maggio-12 settembre 2021) Hirmer Verlag, Mönch, 2021, pp. 11-27, qui p. 19.

⁴⁵² J. A Kaplan, L. Corrin, N. Cummings, M. Lewandowska, H. Haacke, R. Paine, J. Morgan Puett, S. Bocanegra, Y. Shonibare, J. Peyton-Jones, K. Aptekar, *Give & Take Conversations*, in "Art Journal", vol. 61, n. 2, 2022, pp. 68-91, qui p. 83.

⁴⁵³ T. Sadowsky, *Remapping the world postcolonial hybridity in the work of Yinka Shonibare CBE*, cit., p. 20.

“autenticità africana” e indossati negli anni Sessanta come simbolo di orgoglio nero e di indipendenza. Tutt’oggi hanno conservato il loro significato identitario diventando molto diffusi nelle comunità di colore dei quartieri come Brixton e Brooklyn. Tuttavia, la loro originalità è puramente frutto di un’accurata strategia economica promossa in epoca coloniale dall’Olanda. Intorno al XIX secolo, in un momento di grande fermento industriale, i produttori di stoffa olandesi, come la Vlisco Company, decisero di creare dei tessuti imitando i motivi *batik* indonesiani, con l’intento di esportare e di vendere il prodotto nella colonia del sud est-asiatico⁴⁵⁴. A causa della sua qualità industriale non riuscirono a creare un mercato solido e furono costretti a cercare una clientela alternativa, che trovarono in Africa occidentale. Il tessuto africano, dunque, non è altro che un inganno delle fantasie postcoloniali, una metafora visiva dell’intricato rapporto e della reciproca influenza tra l’Africa e l’Europa, tra il dominato e il dominante⁴⁵⁵.

La storia ibrida dei tessuti spinse Shonibare a interrogarsi su quel processo multiforme che Thomas Sadowsky definì di “appropriation as an expression of supposed authenticity, fashionable individuality and cultural belonging reveal the ambivalent and asymmetric relationship between colonial power and colonized, which persists to the present day”⁴⁵⁶.

Inizialmente l’artista cominciò a sperimentare il tessuto su piccole superfici, come in *Double Dutch* (1994), dove ricoprì una serie di tele con stoffe colorate, che poi dispose seguendo un modello a griglia; oppure in *Sun, Sea and Sand* (1995), per cui rivestì centinaia di ciotole creando un effetto estetico visivo analogo a quello della pop-art. In seguito, cominciò a eseguire delle installazioni più complesse come *Victorian Philanthropist’s Parlour* (1996–1997) dove creò un’ironica parodia di un salottino d’epoca vittoriano⁴⁵⁷. Si trattava di una stanza ammobiliata con oggetti settecenteschi (poltrone, chaise longue, tavoli da caffè e tappeti) rivestiti interamente con stoffe a cera olandese dai colori sgargianti e dall’aspetto consumato (Fig. 65; 66). Anche la

⁴⁵⁴ *Batik* è una tecnica di origine giavese per colorare con diversi disegni tessuti in cotone. Dopo avere realizzato il disegno mediante cera liquida la stoffa viene immersa prima nel colore e poi in acqua tiepida per rimuovere la cera.

⁴⁵⁵ R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare’s Postcolonial Decadence*, in “PMLA”, vol. 128, n. 2, 2013, pp. 299-321, qui p. 302; R. Hobbs, *Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation*, cit., p. 30.

⁴⁵⁶ T. Sadowsky, *Remapping the world postcolonial hybridity in the work of Yinka Shonibare CBE*, cit., p. 18.

⁴⁵⁷ N. Hynes, J. Picton, *Yinka Shonibare*, in “African Arts”, vol. 34, n. 3, 2002, pp. 60-73; 93-95, qui p. 62.

tappezzeria e i muri erano ricoperti di tessuto, applicato come se si trattasse di una normale carta da parati. Sulla stoffa era stampata una trama ibrida, floreale e figurativa. Trai i fiori si ripeteva l'immagine di un calciatore di colore, individuato da alcuni critici come Arthur Wharton, che fu il primo calciatore afrodiscendente d'Inghilterra (Fig. 67)⁴⁵⁸. L'opera si caratterizzava per una cifra estetica fortemente scenografica, la cui teatralità era amplificata dall'incoerenza storica e dall'anacronismo tra i mobili e la fantasia del tessuto⁴⁵⁹. Per Enwezor l'immagine proposta da Shonibare era una forma di "playing off the ethnic stereotype Afro-kitsch against the imperial irony of the colonial kitsch"⁴⁶⁰.

Osservando *Victorian Philanthropist's Parlour* è possibile evidenziare un parallelismo con *Mise en Scene: Commemorative Toile* (1992) di Green, eseguita per la prima volta al Fabric Workshop di Filadelfia. Green si era recata a Clisson, in Francia nel 1991 per condurre alcuni studi sulle relazioni tra la produzione tessile di *toiles indiennes* e la tratta degli schiavi⁴⁶¹. A differenza della stoffa a cera olandese la *Toile de Jouy* aveva origini indiane ed era estremamente diffusa nell'aristocrazia francese che la usava per confezionare abiti, tende e tappezzeria di ogni genere. Come scoprì Green, buona parte dei profitti ricavati dalla vendita dei tessuti era impiegata per sovvenzionare l'acquisto di schiavi, che venivano trasportati in America in cambio di prodotti di consumo come il cioccolato, il rum e il cotone grezzo⁴⁶². L'artista, come Shonibare, aveva riprodotto un salottino settecentesco arredato con vari mobili d'epoca ricoperti con *Toile de Jouy* (Fig. 68). Nella installazione di Green i colori sgargianti del tessuto a cera olandese erano stati sostituiti da tonalità pastello su uno sfondo bianco, e le figure di calciatori erano state scambiate da bucoliche scene pastorali con violente e inquietanti immagini di schiavitù (Fig. 69). Confrontando le due opere, eseguite in momenti e in luoghi differenti, si possono constatare le somiglianze e le discordanze metodologiche che

⁴⁵⁸ R. Hylton, *Yinka Shonibare. Dressing down*, in "Third Text", vol. 13, Issue 46, 1999, pp 101-103, qui p. 101.

⁴⁵⁹ T. Sadowsky, *Remapping the world postcolonial hybridity in the work of Yinka Shonibare CBE*, cit., p. 19.

⁴⁶⁰ R. Hylton, *Yinka Shonibare. Dressing down*, cit., p. 101.

⁴⁶¹ La *toiles indiennes*, conosciuta anche con il nome di *Toile de Jouy*, è un tessuto in cotone e in lino, stampato con disegni di paesaggi pastorali e fiori, prodotto in Francia nel XVIII secolo. Una delle fabbriche più celebri venne aperta a Jouy-en-Jones, vicino a Versailles, da qui l'appellativo *Toile de Jouy*.

⁴⁶² J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, cit., pp. 224-225.

guidavano le ricerche artistiche postcoloniali degli anni Novanta. Malgrado, difatti, i due artisti provenissero da un *background* sociale e culturale diverso, avevano realizzato due opere esteticamente simili, creando un dialogo visivo dinamico. Ambedue lavori provano che, sebbene le esperienze coloniali europee siano state diverse, esse possono riassunte in un'unica grande narrazione.

Con il suo lavoro Shonibare indagava sulle mutevoli posizioni dei soggetti postcoloniali nella gerarchia sociale contemporanea inglese che era fortemente dipendente dai valori vittoriani. Questa dipendenza dal passato era spesso espressa nelle strategie conservatrici delle politiche dominanti, per esempio, in occasione di un discorso pubblico, il primo ministro Thatcher affermò che in epoca vittoriana erano maturati i fondamenti dei valori britannici, sostenendo l'importanza e la necessità di reintrodurli nella società. Considerando che il regno vittoriano si era arricchito sfruttando la schiavitù, per Shonibare si trattava di proposito incomprensibile e anacronistico. In diverse occasioni l'artista, difatti, sostenne che:

Of course, I realised, as an African, that Victorian values from me, were very draconian ... The Victorians colonized Afrika. Basically, the Victorians made Africans work to produce a great empire. So Victorian values, to me, were values of repression, values of making me feel inferior⁴⁶³.

In reazione al commento di Thatcher Shonibare realizzò *Five Under Garments and Much More* (1995), un'installazione composta da cinque busti femminili, costruiti con strutture vuote, con forme e dimensioni diverse. Questi erano stati pensati per essere appesi al soffitto, disposti su diversi livelli d'altezza (Fig. 70). La forma amputata e sgargiante creava un'atmosfera inquietante e, allo stesso tempo, surreale. In seguito, i semplici busti si evolsero, con *How Does a Girl Like You Get a Girl like you?* (1995), in complessi abiti interi, composti generalmente dalla sovrapposizione di tre differenti modelli di stampe africane. Questi venivano indossati da tradizionali manichini sartoriali a grandezza naturale e privi di testa (Fig. 71). L'idea di usare dei manichini decapitati era originariamente nata come scherzo per deridere la Rivoluzione Francese, durante la quale molti membri dell'aristocrazia e dell'alta borghesia vennero

⁴⁶³ T. Sadowsky, *Remapping the world postcolonial hybridity in the work of Yinka Shonibare CBE*, cit., p. 20.

brutalmente ghigliottinati⁴⁶⁴. In diverse occasioni, l'artista rivelò di essere rimasto divertito dall'idea di:

to explore the possibility of bringing back the guillotine in the late 1990s, not for use on people, of course – my figures are mannequins – but for use on the historical icons of power and deference⁴⁶⁵.

Appropriandosi della decapitazione, Shonibare decostruiva l'immagine, il potere e l'autorità di chi deteneva il controllo⁴⁶⁶. L'artista rimuovendo la testa dei suoi personaggi li privava della loro identità e della loro individualità, annullando, di conseguenza, qualsiasi proiezione razziale su di essi. L'anonimato era, inoltre, enfatizzato dal colore ibrido della pelle, ottenuto mediante la combinazione di toni gialli, marroni e bianchi. In questo modo, l'artista impediva allo spettatore di attribuire ai manichini una determinata etnia piuttosto che a un'altra. Così facendo, per Brigit Mersmann, Shonibare applicava una strategia postcoloniale definibile come di “de-racialization” e di “de-identification”, per cui l'identità della persona scompariva sotto il costume, oppure il colore della pelle⁴⁶⁷.

Nonostante l'avversione di Shonibare per i valori vittoriani e per la deferenza sociale della nobiltà, il suo interesse verso di loro era privo di qualsiasi giudizio morale. In sostanza, non era in alcun modo interessato a condannare i comportamenti inappropriati dell'aristocrazia, ma al contrario, era affascinato dalle trappole della ricchezza di cui metteva in discussione le modalità⁴⁶⁸. In *Mr. And Mrs. Andrews without their heads* (1998) l'artista reinterpretò il ritratto di una nobile coppia, *Mr. And Mrs. Andrews* (ca. 1750) di Thomas Gainsborough, davanti alla loro tenuta in campagna, costruita, molto probabilmente, grazie allo sfruttamento delle ricchezze

⁴⁶⁴ La rivoluzione francese si svolse tra il 1789 e il 1799, provocata dalla crisi economica, dell'indebitamento statale e dalla perdita del prestigio della monarchia causata dalle ingerenze del regno di Luigi XVI e di Maria Antonietta. Molti degli oppositori alla rivoluzione vennero ghigliottinati, anche i sovrani subirono la medesima sorte nel 1793. La Rivoluzione Francese non solo aveva sfidato e sradicato le ideologie sociali e le classi politiche dominanti, ma aveva, inoltre, destabilizzato le pratiche istituzionali rivelando le loro fragilità.

⁴⁶⁵ Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 43-49, qui p. 45.

⁴⁶⁶ B. Mersmann, *Remodeling the Past, Cross-dressing the Future. Postcolonial Self-Fashioning for the Global market*, in *Fashion and Postcolonial Critique*, vol. 22, Wien, Sternberg Press, 2019, pp. 189-280, qui p. 191.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., p. 45.

coloniali (Fig. 72; 73). Sebbene il soggetto postcoloniale non era esplicitamente rappresentato, la sua figura era sottilmente evocata dalla posa autoritaria del proprietario terriero Robert Andrews, ritratto mentre imbracciava un fucile, accompagnato dalla consorte, Frances Carte, e dal cane. Per Shonibare il dipinto, che rispettava i canoni pittorici tradizionali, non era altro che un'espressione e una celebrazione della deferenza della posizione sociale ed economica dei coniugi. Privandoli delle teste, l'artista li privava automaticamente del loro status all'interno della comunità. La messa in scena della cupidigia della società elitaria coloniale ritornò ancora in *The Crowning* (2007), dove l'artista parafrasò il quadro a olio del maestro rococò Jean-Honoré Fragonard, *fete galante, Les progrès d'amour: L'amant Couronné* (1771-1772). La giovane coppia era stata decapitata, i fiori delicati erano stati rimpiazzati da riproduzioni in plastica ed infine gli abiti eleganti e luminosi erano stati sostituiti con vestiti in tessuto africano dai colori stridenti. Rispetto a *Five Under Garments and Much More* e a *Mr. And Mrs. Andrews without their heads*, la trama della stampa a cera olandese era stata arricchita con il marchio della casa di moda francese Chanel (Fig. 74; 75). Con la sua installazione l'artista fu in grado di riprodurre quella stessa licenziosità e frivolezza insita nei lavori di Fragonard. Come per *Mr. And Mrs. Andrews without their heads*, Shonibare aveva riprodotto fedelmente la posa del dipinto originario aiutando lo spettatore a riconoscere il soggetto. Se in alcuni lavori i riferimenti storico-artistici erano immediati, come in *The Swing (after Fragonard)* (2001) oppure in *Girl Ballerina* (2007), in altre installazioni le citazioni erano meno istantanee e richiedevano una maggiore conoscenza della storia politica internazionale, come ad esempio in *Scramble for Africa* (2003). Quest'ultima opera era dedicata alla spartizione dell'Africa da parte delle potenze europee svoltasi con la Conferenza di Berlino (1884–1885). Durante l'incontro le monarchie sancirono la divisione del continente africano tracciando semplicemente delle linee con un righello. Un gesto che sottolineava la drammaticità della totale indifferenza verso le conseguenze che tale divisione avrebbero avuto sui popoli occupati. L'installazione era composta da quattordici figure, senza testa, sedute attorno a un tavolo in legno, sul quale era stata incisa una mappa dell'Africa, accuratamente divisa in aree geometriche. I partecipanti alla conferenza indossavano abiti in tessuto a cera olandese dai colori accesi, e ognuno impersonava un paese europeo diverso (Fig. 76; 77). Così facendo, l'artista portò

l'attenzione sui racconti monoculturali della storia, ironizzando sull'esclusione dalla conferenza di un qualsiasi rappresentante africano. Riprendendo il pensiero di Hynes, creando una scena reale in modo artificiale, Shonibare non presentava tanto una contro-storia veritiera, quanto una ricostruzione delle proiezioni idealizzate dell'occidente sul continente africano⁴⁶⁹. Si trattava di una contro-narrazione che poteva essere realmente compresa e apprezzata solamente dagli spettatori che possedevano un'adeguata conoscenza non solo della storia dell'arte, ma anche della storia contemporanea. Senza questa componente non era possibile individuare le sottili citazioni insite nei singoli lavori che rimanevano degli innocenti manichini senza testa in pose giocose e abbigliati in modo scherzoso.

Dal primo decennio del Duemila, a causa dei violenti episodi svoltosi in occidente e in oriente che, avevano visto l'uso della decapitazione come arma di tortura da parte di organizzazione terroristiche, l'artista decise di abbandonare la pratica della ghigliottina, ormai diventata eccessivamente macabra. Le teste delle figure, rimosse da consuetudine, erano poi sostituite con un globo colorato. Se decapitando le figure Shonibare svuotava l'identità culturale dei suoi personaggi, sostituendola con il mappamondo gli attribuiva un carattere "universale" e "globale". Il globo diventava, dunque, una metafora di umanità, di un auspicio sia per un mondo non-razziale, sia per uno spazio dove le divisioni binarie sono sospese e annullate⁴⁷⁰. Un uso analogo del mappamondo era stato effettuato da Fred Wilson, tuttavia, se nel lavoro di quest'ultimo il globo assumeva ruoli differenti, su un vassoio sorretto da un cameriere di colore in *Atlas* (1995) oppure come stendardo tenuto in mano da un indigeno in *Untitled (Zadib, Sokoto, Tokolor, Samori, Veneto, Zanzibar, Dhaka, Macao)* (2011). In Shonibare il globo tornava sempre come possibile testa alternativa.

3. 2. 1 La mobilitazione sociale del corpo nero

Nella parafrasi delle icone vittoriane Shonibare impiegò una moltitudine di linguaggi artistici esplorando diverse dimensioni, spaziando dalle installazioni tridimensionali alla bidimensionalità dei poster e delle fotografie. Quest'ultimi erano concepiti come

⁴⁶⁹ R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare's Postcolonial Decadence*, cit., p. 303.

⁴⁷⁰ P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, cit., p. 76.

dei *tableaux vivant*, eseguiti con l'ausilio di un fotografo professionista e diretti dallo stesso artista. Rispetto ai manichini, dove l'identità individuale era stata soppressa attraverso la rimozione, oppure la sostituzione della testa, e dal colore ibrido della pelle, nelle serie fotografiche la soggettività dei personaggi era chiaramente rivelata: pertanto, il corpo razziale diventava "visibile". L'artista creava delle composizioni giocando sulla sovversione visiva del binario tradizionale bianco/nero e Altro/Sé, che gli consentiva di rovesciare le gerarchie di potere coloniali. In *Diary of Victorian Dandy* (1998), una serie composta da cinque fotografie, l'artista raccontava il decadimento dell'alta società inglese attraverso la routine giornaliera di un capriccioso dandy vittoriano. Storicamente si trattava di un individuo appartenente alla classe borghese che veniva considerato dalla società contemporanea come un emarginato, la cui unica aspirazione era accedere all'aristocrazia. La sua controversa notorietà era dovuta da uno stile di vita frivolo e da un atteggiamento superficiale, costantemente orientato alla ricerca della perfezione estetica. Tuttavia, dietro l'apparente leggerezza si celava una posizione politica, un gesto di ribellione contro le strutture sociali prestabilite, che impedivano all'uomo di diventare altro da sé. Con il suo comportamento irriverente verso le regole e la manipolazione della propria immagine, il dandy riusciva, pertanto, a sovvertirne l'ordine sociale, al punto, come affermava Shantrelle P. Lewis, di presentarsi come seria minaccia per le istituzioni⁴⁷¹. Shonibare provava verso la condizione di *outsider* del dandy una certa empatia e familiarità, infatti, sia come uomo che come artista afrodiscendente, si era trovato spesso ai margini della società e costretto a lottare per una condizione sociale migliore⁴⁷². In generale, difatti, per Foster: "l'artista è di norma un outsider che si avvale di una autorità istituzionalmente sancita per coinvolgere soggetti locali nella produzione della loro (auto)rappresentazione"⁴⁷³.

In *Diary of Victorian Dandy*, dunque, l'artista tradusse l'immagine iconica del dandy europeo in un personaggio di colore dalla provenienza ignota, interpretato da lui stesso, e accompagnato da un *entourage* di servitori e adulatori bianchi. Sebbene si trattasse di una raffigurazione insolita e poco diffusa, è documentata l'esistenza in epoca

⁴⁷¹ B. Mersmann, *Remodeling the Past, Cross-dressing the Future. Postcolonial Self-Fashioning for the Global market*, cit., pp. 198–199; Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., pp. 47 - 48.

⁴⁷² R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, cit., p. 17.

⁴⁷³ M. Kwon, *Un luogo dopo l'altro, Arte site-specific e identità localizzativa*, tr. it. I ed. (2002) di A. Bergamin, Milano, Postmedia Books, 2020, p. 171.

vittoriana di una forma di “Black dandyism”⁴⁷⁴. I primi esempi risalgono all’illuminismo inglese, quando gli schiavi caraibici e africani venivano esibiti dai loro padroni come un qualsivoglia bene di lusso. Malgrado ciò, alcuni servitori riuscirono a rovesciare la propria sorte, passando da essere oggetto a soggetto. Per la critica contemporanea il personaggio di Shonibare può essere, per esempio, interpretato in relazione ad alcuni celebri dandy afrodiscendenti di fine secolo, come Olaudah Equiano, uno schiavo di colore istruito che riuscì a conquistare la libertà e a trasferirsi in Inghilterra, oppure Ignatius Sancho, uno scrittore e compositore⁴⁷⁵. Appropriandosi della storia di questi individui e incorporandola nel suo dandy immaginario, Shonibare mostrava la mobilità sociale della comunità di colore, fortemente dipendenti dal singolo contesto storico e temporale. Come osservò l’artista in svariate occasioni, se fosse rimasto in Nigeria avrebbe potuto occupare una posizione sociale elitaria, mentre in Inghilterra era destinato a uno status inferiore a causa della sua origine africana⁴⁷⁶. Per la trama di *Diary of Victorian Dandy* Shonibare, oltre all’icona del dandy sia bianco che di colore, si appropriò e riformulò, in chiave contemporanea, alcuni dipinti a olio della serie *Rake’s Progress* (ca. 1733-1735) di William Hogarth (Fig. 78; 79)⁴⁷⁷. I quadri di Hogarth raccontavano le vicissitudini di un liberto contemporaneo nel corso del tempo, dalla sua ascesa nell’alta società fino alla sua decadenza in disgrazia. Rispetto a questi, l’intera storia dei *tableaux vivant* fotografici si snocciolava lungo il flusso temporale di una giornata, dove i diversi momenti erano individuabili grazie all’orario segnato su ciascuna fotografia. Il dandy si svegliava e alzava alle 11.00 del mattino; si interessava agli affari di lavoro alle 02.00 del pomeriggio; si intratteneva con gli amici al biliardo alle 17.00; partecipava a un concerto alle 19.00; ed infine, si dedicava ai piaceri sessuali notturni alle 03.00 del mattino (Fig. 80). In ogni fotografia Shonibare rimaneva l’indiscusso protagonista, l’unica persona di colore presente sulla scena,

⁴⁷⁴ M. Schneider, *Serious Games*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 169-176, qui p. 170.

⁴⁷⁵ R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, cit., p. 17; R. Hylton, *Yinka Shonibare. Dressing down*, cit., p. 101.

⁴⁷⁶ B. Mersmann, *Remodeling the Past, Cross-dressing the Future. Postcolonial Self-Fashioning for the Global market*, cit., p. 194.

⁴⁷⁷ *Rake’s Progress* (ca. 1733-1735) di William Hogarth è una serie composta da otto dipinti a olio di natura satirica che racconta la storia del libertino Tom Rakewell. Questi aveva ereditato un’importante fortuna dal padre mercante che spese in una vita dissoluta finendo poi in rovina. L’artista era nato all’epoca per i suoi dipinti con personaggi moderni e le implicazioni morali. Di seguito la lista completa dei dipinti: *I The Heir*; *II The Levée*; *III The Orgy*; *IV The Arrest*; *V The Marriage*; *The Gaming House*; *VI The Gaming House*; *VII The Prison*; *VIII The Madhouse*.

accuratamente costruita in base al contenuto. Nel raccontare la giornata debosciata del dandy Shonibare, a differenza delle caricature del maestro settecentesco, non aveva alcun interesse a esprimere un giudizio morale, anzi, al contrario, voleva celebrare ed esaltare l'eccesso e lo sfarzo della sua vita. Questa decisione era visibile nella scelta dell'artista di terminare la giornata del dandy con l'orgia, piuttosto che con la prigione e poi il manicomio come in *Rake's Progress*. Per l'artista il suo personaggio si differenziava in quanto:

Rakewell spends his father's money extravagantly, gets into debt and ends up in a madhouse. My *Diary of a Victorian Dandy* is the opposite of that. My dandy has a wild time, has wild orgies, but he gets away with it. He challenges the notion of bourgeois morality⁴⁷⁸.

Malgrado le differenze insite nei lavori dei due artisti, sia Hogarth che Shonibare, condividevano le medesime preoccupazioni per i conflitti sociali, razziali e di genere presenti nella società. Hogarth affrontò le disuguaglianze provocate dalla divisione di classe del sistema sociale, rappresentando nei suoi lavori scene anticoloniali e figure afrodiscendenti. Tali personaggi, che venivano etnicamente classificati da Hogarth come africani, indiani e orientali, erano posizionati nei suoi dipinti in ruoli marginali. La loro presenza nella pittura "ufficiale" era considerata fondamentale per la promozione e diffusione di un'immagine stabile di "purezza inglese"⁴⁷⁹. Shonibare non era tanto interessato a riprodurre un accurato ritratto storico della vita del dandy, quanto a proporre, attraverso di esso, l'illusione di una possibilità alternativa. Come spiegò l'artista, per ottenere ciò, "have to create visions that don't actually exist yet in the world – or that may actually someday exist as a result of life following art"⁴⁸⁰. Si trattava di un'intenzione sottolineata dalle scenografie teatrali, dai costumi d'epoca e dalle pose esagerate degli attori, che marcavano la natura fantastica della serie. Le scene romanzesche, presentate come una parodia, permettevano allo spettatore di rivalutare le relazioni coloniali, riflettendo sulla costruzione delle identità. Secondo Shonibare, quest'ultima non era altro che un costrutto artificiale e qualsiasi sua formulazione poteva essere considerata come una forma di *reenactment*⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, cit., p. 16.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare's Postcolonial Decadence*, cit., p. 299.

⁴⁸¹ Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., p. 47.

Diary of Victorian Dandy era stato commissionato dall'Institute of International Visual Arts ed esposto per la prima volta in forma di poster in una quarantina di stazioni ferroviarie della metropolitana di Londra. Così facendo, Shonibare oltrepassò i confini imposti dal tradizionale contesto istituzionale, inserendo il suo lavoro in uno spazio quotidiano e alternativo. Non si trattava di una scelta ordinaria, difatti fino a quel momento erano stati pochissimi gli artisti che avevano ottenuto l'autorizzazione per esporre in metropolitana. Per Shonibare era fondamentale che l'arte potesse essere vista al di fuori dei siti elitari, in quanto la sua presenza in spazi urbani consentiva di raggiungere un pubblico molto più ampio⁴⁸². Infatti, il lavoro fu visto da circa tre milioni di persone di etnia, di genere, di età e di *background* cultura diverso, di cui, probabilmente, solo una percentuale frequentava abitualmente i musei, oppure altre istituzioni d'arte.

Durante il periodo espositivo l'Institute of International Visual Arts intraprese un sondaggio, chiedendo agli spettatori chi credessero che fosse il personaggio di colore nelle fotografie. Dall'inchiesta emersero interessanti opinioni contrastanti, per esempio, secondo alcuni si trattava di fotografie d'epoca, del ritratto di qualche uomo esistente, mentre altri sostenevano si trattasse di una locandina promozionale di un film in costume. Shonibare sosteneva che la propensione da parte delle persone a credere nella reale esistenza del suo dandy nero dimostrava come talvolta queste non siano in grado di riconoscere ciò che è vero da ciò che invece è puramente artificiale e fittizio⁴⁸³. Spesso c'è la tendenza a invertire la realtà e l'immaginazione, oppure a fraintenderle. Le immagini presentate in *Diary of a Victorian Dandy* erano una completa finzione, si trattava, di un soggetto contemporaneo, ovvero Shonibare, che assumeva temporaneamente l'identità di qualcun altro.

L'interesse di Shonibare per la mobilità sociale del dandy proseguì nella *suite* fotografica *Dorian Grey* (2001) in cui l'artista personificava il celebre "antieroe" del classico dramma di Oscar Wilde, *Portrait of Dorian Grey* (1890). Il romanzo raccontava del mito di un giovane narcisista di bell'aspetto, inizialmente innocente e puro, che strinse un patto con il diavolo per mantenere la sua fanciullezza. Il dramma

⁴⁸² L. Figes, *On sculpture, elitism and Brexit: the art of Yinka Shonibare*, in "Art UK", 2019; <https://artuk.org/discover/stories/on-sculpture-elitism-and-brexit-the-art-of-yinka-shonibare> [ultimo accesso 14 ottobre 2022].

⁴⁸³ J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, London-New York, I.B. Tauris, 2007, p. 66; Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., p. 48.

recuperava argomenti quali la decadenza e l'ossessione per l'estetismo, svelando la duplice natura che coesiste in ogni individuo. Il romanzo tessera una rete irrealistica dove il reale e la sua rappresentazione erano fusi insieme. Per Shonibare Wilde poteva essere considerato un eccellente esempio di dandy, in quanto aveva usato il suo ingegno e stile di vita, per evolversi all'interno della gerarchia sociale inglese che, a causa del suo orientamento sessuale e delle sue origini irlandesi, lo aveva etichettato come un *outsider*⁴⁸⁴. Come il suo personaggio, Wilde dopo avere raggiunto la notorietà, cadde in disgrazia abbandonato da amici e familiari, che fino a poco tempo prima avevano usufruito della sua nomea.

Le dodici immagini che componevano la serie, raffiguravano ciascuna un capitolo diverso del romanzo e, a differenza delle fotografie colorate di *Diary of a Victorian Dandy*, erano state eseguite come se fossero dei fotogrammi cinematografici in bianco e nero. Per queste, Shonibare si era ispirato all'adattamento cinematografico di Albert Lewin, del 1945 (Fig. 81). Dalla pubblicazione di *Portrait of Dorian Grey* sono state realizzate diverse versioni cinematografiche e teatrali, ma in nessuna di queste il ruolo di protagonista era stato affidato a una persona di colore.

Come in *Diary of a Victorian Dandy* Shonibare si trovava al centro di ogni scena, affiancato da una troupe di attori bianchi. Per Stilling rispetto al libro e alla traduzione cinematografica, l'artista inserì una deviazione temporale; ovvero, se nei primi due casi, Grey assiste gradualmente all'invecchiamento e al decadimento della propria immagine nel ritratto, nelle fotografie sembrava accorgersene solamente alla fine, quando si rifletté nello specchio dorato per la seconda volta. Si trattava, inoltre, come nel film di Lewin, dell'unica scena a colori, che si poneva in antitesi con la seconda immagine della serie, dove Grey si ammirava ancora con il suo aspetto originale⁴⁸⁵. Secondo Anthony Downey i due momenti (l'innocenza e la corruzione) rivelavano un processo di sdoppiamento dell'individuo che viene duplicato. Le due fotografie sconvolgevano le certezze visive e portavano lo spettatore a mettere in discussione la realtà delle immagini speculari. Downey sosteneva che *Dorian Grey* sottolineava

⁴⁸⁴ R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, cit., p. 17; R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare's Postcolonial Decadence*, cit., p. 314; Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., p. 47.

⁴⁸⁵ R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare's Postcolonial Decadence*, cit., pp. 309-310.

quanto le rappresentazioni, storiche o meno, fossero incapaci di preservare la propria originalità⁴⁸⁶.

Grazie all'assunzione di travestimenti di personaggi storici e romanzeschi Shonibare era in grado di rimodellare il proprio sé, innescando un profondo ripensamento dell'Altro e del diverso. Il gioco di ruolo non solo era una pratica artistica assunta da molti colleghi, come Fraser e Sherman, ma poneva Shonibare in relazione a un processo che Hall descriveva di "mettere il sé nella cornice"⁴⁸⁷. Attraverso l'uso della fotografia come forma di "realismo documentario" gli artisti, "concentrandosi sull'immagine consapevolmente-messa-in-scena", spezzavano i legami con l'eredità umanistica occidentale della rappresentazione del sé, rivendicando il proprio diritto di autoritrarsi in molteplici forme ed espressioni⁴⁸⁸.

3. 2. 2 *Nelson's Ship in a Bottle*: un confronto pubblico tra passato e presente

In Shonibare la componente critica era sottilmente mascherata grazie all'aspetto estetico colorato e alla riduzione del soggetto in forme semplici e di immediata comprensione. Tali elementi facevano sì che, le opere venissero considerate superficialmente piacevoli e, dunque, apparentemente innocenti. Questo, consentiva, pertanto, all'artista di insinuarsi nelle istituzioni con il loro stesso benessere, senza trovare particolari ostacoli e censure. Per esempio, per *Dresses Britannica* (2001), l'artista ottenne il consenso di rivestire la statua sopra l'ingresso del Tate Britain con un abito a cera olandese. Sebbene potesse sembrare un intervento apparentemente decorativo, esso in realtà, sfidava e criticava la scarsa inclusività del programma espositivo museale, oltre che, a ricordare le origini coloniali della storia della collezione pittorica⁴⁸⁹. Generalmente, quando un'artista di colore si presentava a un museo con il proprio lavoro, l'istituzione e il pubblico, si aspettavano sempre che esso contenesse una qualche forma di protesta, di rivendicazione, e qualora tale carattere non fosse implicito, veniva aggiunto al suo significato dall'opinione pubblica.

⁴⁸⁶ Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, cit., p. 47.

⁴⁸⁷ S. Hall, *Cultura, razza, potere*, cit., p. 191.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, cit., p. 71; M. Kennedy, *Prince will find familiar friends in Victorian nudes as he reopens Tate*, in "The Guardian", 2011; <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/30/arts.monarchy> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

Le azioni di Shonibare contro l'*establishment*, di cui non si era mai considerato un vero membro, erano guidate da un sentimento ambivalente: da una parte aspirava a inserirsi ed essere accettato e riconosciuto da essa; mentre dall'altra desiderava distruggerla. Si trattava di un conflitto critico che impregnava il suo intero lavoro, visibile soprattutto negli interventi site-specific di arte pubblica. L'artista considerava quest'ultima come un agglomerato di monumenti celebrativi di guerre, di atti eroici e di importanti personaggi storici, solitamente di uomini bianchi ed europei. Il tessuto sociale contemporaneo richiedeva invece, con urgenza, un ampliamento dei soggetti commemorativi, così da poter rappresentare la globalità della comunità multietnica. Per ottenere tale obiettivo, per l'artista era necessario raggiungere una democratizzazione dell'arte pubblica, in modo che questa rispecchiasse, sia il contesto economico e politico del luogo in cui si trovava, sia il multiculturalismo dei suoi abitanti⁴⁹⁰. Tale cambiamento, tuttavia, per l'artista non poteva essere raggiunto mediante la semplice rimozione dei preesistenti monumenti commemorativi. Come i colleghi, Wilson e Locke, Shonibare si era espresso, in svariate occasioni, contrario alla recente propensione di distruggere le statue pubbliche reputate controverse. Il loro abbattimento era ingiusto, almeno quanto era scorretto rimuovere ed eliminare dalle biblioteche pubbliche i libri considerati problematici e di carattere ambiguo⁴⁹¹. Shonibare sosteneva che la storia era storia e, in quanto tale, doveva essere accettata e rispettata nella sua globalità, poiché solamente attraverso il suo studio e la sua comprensione, si può affrontare il futuro senza compiere gli stessi gravi errori che oggi si denunciano. Per raggiungere un compromesso tra passato e presente l'artista proponeva una duplice soluzione: da una parte il trasferimento delle statue reputate "difficili" all'interno di istituzioni museali, accompagnate da un adeguato programma educativo; dall'altra la creazione di monumenti alternativi in grado di riflettere il tempo attuale. In aggiunta a ciò, suggeriva la fondazione di un museo in memoria al sacrificio degli schiavi, affinché la loro storia non andasse perduta⁴⁹². Queste opzioni

⁴⁹⁰ K. Donoghue, *Why Yinka Shonibare MBE Likes Making Public Work*, in "Whitewall", 2018; <https://whitewall.art/art/yinka-shonibare-mbes-public-projects> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

⁴⁹¹ V. Stapley-Brown, *Yinka Shonibare: a change in the wind*, in "The Art Newspaper", 2018; <https://www.theartnewspaper.com/2018/03/05/yinka-shonibare-a-change-in-the-wind> [ultimo accesso 26 novembre 2022].

⁴⁹² P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, cit., pp. 78-79.

richiedevano un graduale allontanamento dal passato a favore del presente, senza tuttavia rinnegarlo.

Attraverso le commissioni pubbliche Shonibare proponeva dei monumenti alternativi in grado di stimolare un dialogo visivo e dinamico tra il passato coloniale e la sua eredità contemporanea. Un esempio fu *Nelson's Ship in a Bottle* (2010), dove l'artista innescò un confronto con la colonna preesistente in memoria della vittoria di Horatio Nelson e all'imperialismo britannico. L'installazione era stata commissionata da The Fourth Plinth Commissioning Group, che aveva invitato Shonibare a creare un'opera site-specific temporanea per The Fourth Plinth a Trafalgar Square a Londra⁴⁹³. Si trattò del primo incarico dell'organizzazione a un artista afro-britannico. Per il lavoro Shonibare decise di riprodurre su grande scala, 1:30, la sua precedente scultura *HMS Victory* (2009) (Fig. 82; 83) che consisteva in un modellino navale in bottiglia⁴⁹⁴. Si trattava del vascello dell'ammiraglio Nelson impiegato durante la celebre battaglia navale di Trafalgar, durante la quale le forze belliche inglesi si scontrarono con la flotta franco-spagnola per l'egemonia dei mari⁴⁹⁵. La vittoria dell'impero britannico consentì il rafforzamento e l'ampliamento di nuove rotte commerciali inglesi e la formazione di nuove colonie. La sua supremazia rimase indiscussa fino al termine della seconda guerra mondiale, in seguito alla quale vennero riconsiderati gli assetti territoriali internazionali. Alla battaglia di Trafalgar, tuttavia, non parteciparono solamente le forze britanniche, ma anche un considerevole numero di soggetti etnici provenienti dalle colonie, prelevati e arruolati negli equipaggi. La presenza di uomini

⁴⁹³ The Fourth Plinth originariamente era stata concepito come piedistallo per una statua che non venne mai realizzata, dal 1998 ospita importanti commissioni pubbliche di arte contemporanea selezionate mediante un concorso e una commissione. Il progetto a carico del sindaco di Londra fa parte di una strategia culturale per portare artisti internazionali nel cuore della città e aprire un dibattito tra arte contemporanea e spazio pubblico. Tra gli artisti precede mente incaricati ci sono Bill Woodrow, Antony Gormley, Thomas Schutte e Mark Quinn.

⁴⁹⁴ La pratica di costruire modellini navali in bottiglia aveva iniziato ad acquistare notorietà nel XIX secolo in seguito alle guerre napoleoniche e durante la crescita imperialista inglese. Le navi in bottiglia, a differenza dei tradizionali modellini navali, erano per lo più diffuse ai livelli popolari,

⁴⁹⁵ La battaglia navale si svolse nel 1805 presso Cabo Trafalgar, nella Penisola iberica, tra la flotta inglese e quella franco-spagnola, nel corso del regime napoleonico. Fu la più grande battaglia della marina a vela della storia; H. Shirey, *Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle*, in "OpenCultural Studies", 2019, pp. 362-372, qui pp. 364-365.

afrodiscendenti sulla HMS Victory è, per esempio, testimoniata in una scena in rilievo alla base della colonna della vittoria di Nelson⁴⁹⁶.

Il *Nelson's Ship in a Bottle* venne realizzato con materiali tradizionali (quercia, legno duro, ottone, spago e tela) e inserito all'interno di una bottiglia translucida con il tappo di sughero. Questo era saldamente chiuso da un sigillo di ceramica rossa, su cui era inciso in nome dell'artista "YSMBE, Yinka Shonibare MBE". Il modellino navale, che sembrava galleggiare su un letto d'acqua artificiale, possedeva ottanta cannoni e trentasette vele d'ordinanza. Queste, a dispetto delle originali, erano state eseguite con colorate stoffe a cera olandese, cucite e stampate a mano dall'artista. Le grandi dimensioni dell'installazione avevano consentito agli assistenti dello studio di Shonibare di lavorare dall'interno, entrando, dunque, fisicamente nella bottiglia. L'installazione, che possedeva un suo basamento in legno, poggiava, infine, sul quarto plinto in pietra, rivolta verso la colonna⁴⁹⁷.

Se l'estetica di *Nelson's Ship in a Bottle*, da una parte richiamava un giocoso e fantastico trucco di magia, dall'altra sottolineava il significato storico insito nello spazio in cui si ergeva. Grazie la combinazione di questi due caratteri, Shonibare invitava il pubblico a riconsiderare il significato della piazza come luogo di memoria storica, costringendolo, in tal modo, a riflettere sulle relazioni tra la diaspora africana e la struttura sociale postcoloniale londinese. Per l'artista, infatti, il multiculturalismo e la presenza di identità transnazionali a Londra erano una conseguenza dalla vittoria di Trafalgar, senza la quale, molte società postcoloniali parlerebbero, piuttosto che l'inglese, il francese.

Come spesso accade alle opere d'arte pubbliche, l'installazione di Shonibare provocò differenti reazioni, per esempio c'era chi sosteneva che il lavoro fosse una critica alla storia inglese e alla monarchia vittoriana; oppure, al contrario, chi lo celebrava per il suo significato decoloniale e inclusivo. Malgrado le critiche, il consenso fu tale che al termine del contratto temporaneo il Royal Maritime Museum, a Greenwich, raccolse i

⁴⁹⁶ La colonna per la vittoria di Nelson venne progettata da William Railton e scolpita da E. H. Baily. Questa è alta cinque metri e si appoggia su una piattaforma di bronzo provenienti da vecchi cannoni della fonderia dell'Arsenale di Woolwich. Sulla base ci sono quattro pannelli anche essi in bronzo con scolpite alcune battaglie di Nelson.

⁴⁹⁷ *Nelson's Ship Sets Sail on Trafalgar Square's Fourth Plinth*, in "The Guardian", 2010; <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/may/24/nelsons-ship-fourth-plinth-yinka-shonibare> [ultimo accesso 27 novembre 2022].

fondi per il suo acquisto, facendo sì che, l'opera potesse restare in Inghilterra ed evitando che venisse comprata da un collezionista oltre oceano⁴⁹⁸. *Nelson's Ship in a Bottle* si trova, dunque, attualmente all'esterno del museo, uno spazio che l'artista non aveva considerato al momento della creazione dell'installazione e dell'elaborazione del suo significato (Fig. 84). Ciò porta a domandarsi, cosa accade quando una scultura site-specific, studiata per un determinato sito, viene spostata in un altro spazio che non ha alcun collegamento con il messaggio che l'artista originariamente voleva trasmettere. Per esempio, in un'intervista del 1989 Richard Serra, in merito a *Titled Arc*, dichiarò che le opere site-specific non sono soggette ad adattamenti e nemmeno a trasferimenti, in quanto diventano automaticamente parte del sito, che riorganizzano⁴⁹⁹. Sebbene il museo contenesse al suo interno una delle più grandi collezioni di reperti dedicati a Nelson e abbia volutamente posizionare l'installazione su una struttura analoga a quella di *The Fourth Plinth*, il *Nelson's Ship in a Bottle* è stata privata parzialmente della sua forza monumentale e comunicatrice. Scegliendo di ridestinarla in un'istituzione d'arte, anche se al suo esterno, la sua fruibilità è calata drasticamente, difatti, questa è diventata visibile solo a coloro che se si recano intenzionalmente al Royal Maritime Museum. Quando si trovava nella piazza pubblica di Trafalgar Square, aveva una considerevole visibilità e comunicabilità anche con coloro che non frequentavano i musei, pari alla metropolitana⁵⁰⁰. Nonostante ciò, da quando l'opera è stata trasferita sono stati svolti una serie di interventi curatoriali, programmi educativi che mirano ad attribuirle nuove letture con il fine di mantenerla attiva. Questi sforzi sembrano rispecchiare l'idea di Green per cui il significato dell'arte pubblica “the meaning of public sculpture is always potentially fluid, shifting in relation to installation sites, and thus receptive to new readings over the course of time”⁵⁰¹. Tale interpretazione era condivisa anche da Hall secondo cui, il significato

⁴⁹⁸ Il museo raccoglie sia la più importante collezione di Nelson che di modellini di navi del mondo. Per ulteriori informazioni sulla trattativa per l'acquisto dell'opera si consiglia la lettura di M. Kennedy, *Message in a big bottle – appeal to save fourth plinth HMS Victory*, in “The Guardian”, 2011, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/30/fourth-plinth-victory-yinka-shonibare> [ultimo accesso 18 ottobre 2022].

⁴⁹⁹ M. Kwon, *Un luogo dopo l'altro*. Arte site-specific e identità localizzativa, cit., p. 36; H. Shirey, *Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle*, cit., p. 370.

⁵⁰⁰ P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, cit., p. 80.

⁵⁰¹ H. Shirey, *Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle*, cit., p. 363.

non è mai realmente finito, ma continua a muoversi per includere altri significati supplementari⁵⁰².

Dallo studio delle strutture navali della flotta vittoriana per *Nelson's Ship in a Bottle* l'artista sviluppò una serie di sculture pubbliche intitolate *Wind Sculpture*, con cui proseguiva l'analisi dell'interdipendenza tra il tessuto urbano, l'eredità del colonialismo e il commercio degli schiavi. Con *Wind Sculpture* Shonibare assumeva il paradossale e utopistico compito di catturare l'invisibile rendendolo percepibile, tangibile e, dunque, "visibile". In altre parole, egli cercò di congelare il momento in cui il vento rigonfiava le vele di una barca, traducendo tridimensionalmente il tessuto stesso. Sebbene le sculture erano realizzate in fibra di vetro e acciaio, la loro linea sinuosa e morbida rievocava la leggerezza della stoffa a cera olandese, come i suoi colori sgargianti. Mediante la vela e il suo apparente movimento Shonibare esprimeva l'idea metaforica di mobilità della migrazione e delle identità, già rappresentata in precedenza attraverso la figura del dandy⁵⁰³. La prima *Wind Sculpture* pubblica e permanente venne realizzata su commissione dell'HS Project per a Howick Place a Victoria, a Londra nel 2014. L'organizzazione propone tutt'ora una programma per la realizzazione di opere d'arte pubblica basato sulla ricerca storica dell'area di interesse. Il HS Project prende il nome da Howick, secondo conte di Grey, che fu uno dei principali artefici del *Reform Act* 1832⁵⁰⁴. Si trattò della prima commissione pubblica permanente dell'artista ed aveva l'aspetto di una vela di una nave imbrigliata dal vento (Fig. 85; 86). Posizionando nel corso degli anni diverse edizioni di *Wind Sculpture* in giro per il paese, ma anche all'estero, oltre oceano, l'artista ha creato come creato dei ponti metaforici.

3.3 Kara Walker, narratrice irriverente e inaffidabile

Mentre Shonibare si appropriava delle icone dell'epoca vittoriana per affrontare criticamente l'eredità coloniale in Inghilterra, Kara Walker revisionava la storia

⁵⁰² Ivi, p. 364.

⁵⁰³ V. Stapley-Brown, *Yinka Shonibare: a change in the wind*, cit.

⁵⁰⁴ *Reform Act* 1832 portò all'emancipazione cattolica e all'abolizione della schiavitù nell'impero britannico; <https://hsprojects.com/project/wind-sculpture-yinka-shonibare-cbe/> [ultimo accesso 18 ottobre 2022].

americana della schiavitù mostrando le trappole visive dei suoi archetipi⁵⁰⁵. L'interesse dell'artista per gli stereotipi culturali risale al periodo dell'infanzia, quando, a tredici anni, si trasferì con la famiglia a Stone Mountain, vicino ad Atlanta, un luogo noto per essere stata la seconda sede del Ku Klux Klan ed essere meta di "pellegrinaggio" dei suoi adepti. Lo sradicamento al sud, in una località la cui storia era profondamente condizionata da un violento passato razziale, condusse Walker a riconsiderare la propria identità come soggetto afroamericano, come qualcosa di Altro. L'artista cominciò ad avvicinarsi all'eredità coloniale, che assunse, da quel momento in avanti, una nuova importanza. Nell'esplorare e accettare la propria soggettività di Altro e di donna afroamericana, Walker prese coscienza delle profonde incoerenze in cui il Sud persisteva a vivere; dove la memoria collettiva del periodo schiavista continuava a essere un problema irrisolto e consapevolmente ignorato⁵⁰⁶. Tali riflessioni portarono Walker a tessere una narrazione alternativa incentrata sulla sovversione delle modalità ideologiche alla base delle raffigurazioni stereotipate del corpo nero. L'artista, come Shonibare, affrontava la storia ufficiale mediante un linguaggio umoristico e satirico contraddistinto da una forte ambiguità, dove fantasia e realtà si intersecano generando un'atmosfera teatrale e surreale. Per Thomas McEvelley si trattava di un linguaggio artistico che poteva essere ricondotto alla propensione dei giovani artisti, afroamericani o bianchi che fossero, ad accettare "[...] irony, cynism, sarcam – and above all ambiguity – as a way of life, or at least a reasonable way of expressing the meaning of life"⁵⁰⁷. Così facendo, Walker creava una narrazione melodrammatica e tragicomica, che secondo Gwendolyn DuBois Shaw poteva essere messa in relazione con alcune opere di Hogarth⁵⁰⁸. Tuttavia il lavoro di Walker, come quello di Shonibare, era privo di quel carattere didascalico e moralistico che invece contraddistingueva i

⁵⁰⁵ Kara Walker (1969, Stockton) vive e lavora a New York. Nata a Stockton, in California, dall'età di tredici anni ha vissuto ad Atlanta in Georgia. Ha studiato all'Atlanta College of Art, ottenendo il diploma nel 1991 e poi alla Rhode Island School of Design, diplomandosi nel 1994. Fin dall'inizio della sua carriera ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Achievement Award nel 1997. Nel 2012 è diventata membro dell'American Academy of Arts and Letters, mentre nel 2015 è stata nominata per il Tepper Chair in Visual Arts alla Mason Gross School of Arts.

⁵⁰⁶ G. Grechi, *La rappresentazione incorporea*, cit., p. 164.

⁵⁰⁷ R. Peabody, *Consuming Stories. Kara Walker and the imagining of American Race*, Oakland, University of California Press, 2016, p. 9.

⁵⁰⁸ In particolare la critica si riferisce alla serie *Marriage A-La-Mode* è composta da sei dipinti, racconta di un matrimonio combinato per mano di due padri, un nobile con gravi problemi economici e un ricco mercante che aspira a fare parte dell'aristocrazia elitaria.

dipinti di Hogarth. L'assenza di giudizio morale, in particolare, consentiva agli spettatori di proiettare liberamente nelle trame le loro fantasie, associazioni e supposizioni.

Da principio Walker provò una certa riluttanza a cimentarsi nelle questioni razziali, in quanto non voleva compiacere le aspettative dei suoi docenti che presumevano che in quanto artista afroamericana dovesse dedicarsi a un'arte incentrata solamente su questi argomenti⁵⁰⁹. Verso l'inizio degli anni Novanta, Walker decise di abbandonare la pittura su tela, che riteneva un emblema del patriarcato eurocentrico con cui non aveva alcuna affinità, in favore della silhouette. Si tratta di una tecnica di ritaglio su carta che riproduce una versione sintetizzata della forma del viso oppure del corpo, di cui riporta solamente il profilo esterno. In altre parole, come il contorno di un'ombra proiettata sul muro. Per l'artista era una pratica debole e femminile che avrebbe potuto essere facilmente accessibile alle donne di colore del XIX secolo. Originariamente la silhouette nacque nel cinquecento presso la corte di Caterina de Medici in Francia come pratica ritrattistica; in seguito venne adoperata anche in altri paesi, raggiungendo una certa notorietà nel settecento tra l'aristocrazia e l'alta borghesia americana. Durante il secolo successivo la sua fama subì un notevole arresto, finendo per cadere in disuso e diventando un souvenir commerciale acquistabile alle fiere⁵¹⁰. Nel corso della storia la silhouette venne adoperata per diversi scopi, per esempio a fini antropologici, come nella pseudoscienza di Johann Kaspar Lavater, secondo cui l'analisi della fisionomia di un individuo permetteva di rivelare sia la sua appartenenza a una etnia, piuttosto che a un'altra, sia le sue inclinazioni caratteriali e morali⁵¹¹. Ancora più rilevante, fu l'impiego della silhouette durante il periodo pre-abolizionista, per rintracciare gli schiavi in fuga. I ritratti, che funzionavano come delle sorte di carta d'identità, riportavano il profilo dei fuggiaschi, i cui tratti erano eccessivamente esagerati, e corrispondevano all'immagine veritiera dell'individuo, quanto piuttosto, una somma degli stereotipi culturali e razziali dei bianchi⁵¹². Il processo di

⁵⁰⁹ G. DuBois Shaw, *Seeing The Unspeakable: The Art Of Kara Walker*, Durham-London, Duke University Press, 2004, p. 32.

⁵¹⁰ La tecnica della silhouette prende il nome da Etienne de Silhouette, ministro delle finanze francesi noto per avere ritagliato ritratti di carta nera come passa tempo; G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 173.

⁵¹¹ G. DuBois Shaw, *Seeing The Unspeakable: The Art Of Kara Walker*, cit., p. 43.

⁵¹² G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 173.

semplificazione e riduzione della forma permetteva di ricavare solo informazioni superficiali dei soggetti raffigurati, che potevano perfettamente adattarsi a due oppure più individui dello stesso sesso. Per Grechi tale caratteristica era paragonabile alla stereotipizzazione che “riduce, essenzializza e ripete la differenza in una rappresentazione incantata”⁵¹³. Ambedue, lo stereotipo e la silhouette, si definirebbero quindi per un linguaggio immediato ed efficace, in grado di penetrare ed essere assimilato da un ampio pubblico. Nel lavoro di Walker la leggibilità della silhouette era enfatizzata dalle dimensioni delle composizioni, che ricalcavano i panorami o i ciclorami settecenteschi⁵¹⁴. Per *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFE LIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery* (1997), ad esempio, l’artista aveva concepito il lavoro per essere incollato su una parete circolare, che avrebbe occupato quasi l’intero perimetro della stanza, avvolgendo lo spettatore (Fig. 87). Si trattava di una strategia allestitiva che consentiva di instaurare un rapporto fisico e intimo tra il lavoro e il pubblico, che entrando nella stanza si immergeva automaticamente nel mondo personale di Walker. Tale effetto, in ultimo, permetteva di alleviare e destabilizzare la cornice istituzionale dello spazio, alleggerendo l’opera dalle influenze che solitamente i musei esercitano.

Per la costruzione del suo immaginario di figure, Walker traeva ispirazione da una moltitudine di fonti e discipline appartenenti alla cultura americana del XVIII e XIX secolo, oltre che, dalle sue esperienze personali. In particolare, l’artista indirizzò il suo interesse verso i romanzi d’epoca abolizionista, che parafrasava costruendo una nuova narrazione⁵¹⁵. I riferimenti narrativi erano menzionati nei titoli dei lavori che, oltre a essere estremamente lunghi, un’altra tradizione presa in prestito dai panorami settecenteschi, fornivano una guida allo spettatore per orientarsi nella storia che l’artista raccontava. Ad esempio, nel suo lavoro d’esordio *Gone an historical romance of a civil war as it occurred between the dusky things of one young negress and her heart* (1994), si possono individuare quattro parole chiave intorno a cui ruotava l’intera interpretazione: *Gone*, *historical* e *romance*, ed in ultimo *negress*. La prima si riferiva

⁵¹³ Ivi, p. 176.

⁵¹⁴ Il panorama era una forma di intrattenimento popolare in voga tra il XVIII secolo e il XIX secolo, consisteva in un’immagine panoramica circolare con il disegno di una veduta a 360°. La prima panorama venne inventata dal pittore irlandese Robert Barker che realizzò una serie di vedute di Edimburgo nel 1792.

⁵¹⁵ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 167.

al romanzo americano *Gone with the Wind* (1936) di Margaret Mitchell, la cui trama seguiva le vicende di una famiglia della società signorile delle piantagioni, fornendo al lettore un ritratto personale del Sud prima e dopo lo scoppio della guerra civile⁵¹⁶. Con *historical e romance*, l'artista invece si riferiva al libro *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* (1905) di Thomas Dixon Jr⁵¹⁷. Infine, il termine *negress* forniva un'importante informazione su chi fosse il narratore e di chi fosse la storia che si stava osservando⁵¹⁸.

Il lavoro consisteva in un gruppo di tredici silhouette a figura intera di dimensioni poco più grandi del naturale, ciascun personaggio era stato prima disegnato con un gessetto bianco su carta nera, poi ritagliato, e infine attaccato alla parete della stanza (Fig. 88). La composizione era delimitata lateralmente da due alberi che richiamavano gli ambienti paludosi dell'America del Sud, mentre il limite del cielo era marcato da una luna piena parzialmente offuscata (Fig. 89). Il paesaggio consentiva allo spettatore di contestualizzare geograficamente e temporalmente la scena, la cui natura notturna sottolineava la clandestinità degli eventi. Generalmente le silhouette di Walker non possedevano un ordine prestabilito, ma la loro disposizione poteva variare da un'esposizione a un'altra. Ciò consentiva una certa flessibilità interpretativa, permettendo di leggere l'opera sia da destra a sinistra che viceversa. Pertanto, la seguente lettura, da sinistra verso destra, non è vincolante.

Il primo personaggio che si incontrava era una donna bianca che si accingeva a baciare il proprio innamorato mentre nascondeva sotto l'abito gonfio, un giovane amante (Fig. 90). Il vestito, come quello delle schiave, rispecchiava le mode femminili dell'epoca,

⁵¹⁶ La guerra civile americana vide lo scontro delle forze nordiste, sostenitrici dell'abolizione della schiavitù, contro gli Stati del Sud, che si opponevano al riconoscimento delle persone di colore alla pari e dunque come uomini liberi. La guerra cominciò nel 1861 e si concluse nel 1865 con una vittoria da parte dell'armata nordista.

⁵¹⁷ Il romanzo riflette i comportamenti che la maggiore parte dei sudisti schiavisti aveva nei confronti del dominio repubblicano durante il periodo della Ricostruzione; K. Walker, *The Melodrama of "Gone with the Wind"*, in "Art21", 2011; <https://art21.org/read/kara-walker-the-melodrama-of-gone-with-the-wind/> [ultimo accesso 3 novembre 2022].

⁵¹⁸ V. Green Fryd, *Kara Walker's About the title: The Ghostly Presence of Transgenerational Trauma as a "Connective Tissue" Between the Past and Present*, in "Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art", 2016; <https://journalpanorama.org/article/kara-walkers-about-the-title-the-ghostly-presence-of-transgenerational-trauma-as-a-connective-tissue-between-the-past-and-present/> [ultimo accesso 24 novembre 2022]; P. Vergne, S. L. Gilman, T. McEvilley, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, in *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, cat. (Walker Art Center, 17 febbraio-13 maggio 2007), Minneapolis, 2007, Walker Art Center, 2007, pp. 8-9.

indicando la sua estrazione sociale. Poco distante, in cima un'altura una bambina di colore, con la pettinatura a treccine, era occupata a fare una *fellatio* a un altro ragazzino bianco, probabilmente più giovane di lei (Fig. 91). Nel frattempo, ai piedi della salita un'altra serva era impegnata a partorire due gemelli, che privi di ogni cura, sembravano destinati a cadere a terra e a farsi male. Sopra di loro, un bambino, sempre di colore, volava via trascinato dal suo pene gonfio come un palloncino. Infine, una schiava sedeva a cavalcioni sopra un uomo distinto, probabilmente un proprietario terriero, i due sembravano in procinto di perdere l'equilibrio e cadere in avanti, ai margini della palude.

Utilizzando la carta nera, sia per le figure dei servi che per quelle dei proprietari, Walker demoliva le distinzioni razziali causate dal colore della pelle e rendeva la loro identificazione deducibile solamente tramite alcuni indizi estetici fortemente pronunciati. Se gli schiavi si contraddistinguevano per i lineamenti del volto eccessivi e le pettinature a treccine, i padroni, al contrario, discernevano per i profili piatti e delicati. Giustapponendo i caratteri fisici dei personaggi l'artista metteva in scena le proiezioni dell'immaginario semplificato e stereotipato alla base della cultura di massa americana. Malgrado in *Gone with the Wind* il linguaggio estetico oscillava tra un libro per bambini e un fumetto pornografico sessualmente esplicito, l'opera in realtà era ricca di riferimenti di cui solamente gli spettatori con un'adeguata conoscenza del contesto storico e letterario potevano riconoscere e, di conseguenza, apprezzare.

Se in *Gone with the Wind* le fonti letterarie non erano così immediatamente riconoscibili, in *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* (1995), al contrario, il riferimento a *Uncle Tom's Cabin* (1852) di Harriet Beecher Stowe era alquanto esplicito⁵¹⁹. Il romanzo raccontava la storia di uno schiavo di nome Tom al servizio della famiglia Shelby che, a causa di problemi economici, fu costretto a venderlo a un altro proprietario terriero, Simon Legree, che si rivelò essere un uomo violento e senza alcun scrupolo morale. Tom morirà tra le braccia del suo

⁵¹⁹ Harriet Beecher Stowe fu una fervente sostenitrice per l'abolizione della schiavitù, il suo romanzo è un omaggio alla lunga sofferenza degli afroamericani. All'interno del racconto ricostruì un quadro crudele e veritiero sulla realtà delle piantagioni.

precedente padrone giunto per riacquistarlo, dopo essere stato picchiato a sangue per non avere rivelato i piani di fuga di due serve. Il romanzo di Stowe si inseriva all'interno di un programma di propaganda antischiavista promossa dai sostenitori dell'abolizionismo, che incoraggiavano la liberazione della comunità di colore con la diffusione di immagini visive e letterarie di sofferenza e dolore⁵²⁰. Tuttavia, come commentò Walker, si trattava di espedienti che non promuovevano un ritratto reale degli avvenimenti, spesso le narrazioni venivano manipolate e adattate per non nuocere alla sensibilità dei bianchi. Ciò implicava la rimozione di quelle scene considerate “ripugnanti” e “oscene” che potevano offendere i lettori cattolici⁵²¹. Con questo lavoro Walker metteva in scena un'ambigua versione del mito di *Uncle Tom*, lasciando emergere ed enfatizzando le contraddizioni del trauma delle relazioni interraziali che governavano la struttura sociale delle piantagioni americane; mostrando, pertanto, scene di infanticidio, violenza sessuale, sodomia e pedofilia. Le figure erano coinvolte in inaspettate e provocanti azioni dispotiche e di sottomissione per mano del padrone sullo schiavo, oppure viceversa (Fig. 92). I loro comportamenti, tuttavia, si contraddistinguevano per una comicità irriverente che consentiva all'artista di mitigare la crudeltà della storia e di sottolineare l'artificiosità della scena. La sua artificiosità era marcata dalla parola *Allegorical*, presente nel titolo, che ricordava allo spettatore che sebbene Walker avesse recuperato la storia di *Uncle Tom*, non si trattava di una fedele traduzione, ma di una sua allegoria. Per DuBois Shaw il lavoro di Walker, nel suo insieme, si prestava come un eccellente esempio di ciò che definiva un “discourse of the unspeakable”, dove “indicibile”: “be understood as a traumatic site, what literary historian Cathy Caruth has called “unclaimed experience, and it is the temporal nature of the slave narrative and its painful history that art must be “remoried” in order to be reconciled”⁵²². Per DuBois Shaw era l'incapacità degli europei e degli americani ad affrontare questo discorso, che preferivano continuare a ignorare, a consentire all'eredità schiavista di vivere nella psiche umana⁵²³.

⁵²⁰ M. Berger, *The Site of Memory: Kara Walker Drawing*, in *Kara Walker A black Hole Is Everything a Star Longs to Be*, cat. (Kunstmuseum Basel, Basel, 5 giugno-19 settembre 2021), Zurich, JPR|Editions, 2021, pp. 575-585, qui p. 584; G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 170.

⁵²¹ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 170.

⁵²² G. DuBois Shaw, *Seeing The Unspeakable: The Art Of Kara Walker*, cit., p. 22.

⁵²³ Ibidem.

Estetizzando la violenza con forme tragicomiche, Walker riusciva a coinvolgere gli spettatori che inizialmente rimanevano attratti dalle forme e dalla bellezza dell'insieme, accorgendosi solamente, in un secondo momento, dell'orrore di cui erano partecipi. Come, l'artista spiegò in un'intervista:

I think that my work has tended to make people a little flustered [...] I mean very often because of the nature of the cutouts, the content doesn't reveal itself right away. So audiences have sort of giggled or said things like, 'oh, these remind me of my childhood' and then notice that the happy little 'pickanninies' are running away with a soldier's leg and hand from a previous scene. Suddenly that leg and hand belonged to that viewer⁵²⁴.

The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven era composto da una sequenza di cinque gruppi figurati a grandezze naturali. Malgrado questi sembrassero agire autonomamente erano strettamente collegati gli uni agli altri, come se ciascuna scena rappresentasse un capitolo diverso del racconto e, pertanto, il significato era comprensibile solamente nella lettura visiva dell'insieme dell'opera. Due figure femminili, come spezzate a metà, delimitavano la scena indicando con una mano lo svolgimento dell'azione (Fig. 93). L'uso della stessa immagine consentiva allo spettatore di interpretare il flusso narrativo seguendo l'ordine che preferiva.

La donna di destra sembrava rivolgersi a un uomo anziano in posa supplicante, impegnato a partorire un bambino. Poco distante, un uomo, storpio e grasso, si appoggiava su un ragazzino di colore, come se fosse una protesi, mentre, contemporaneamente trapassava con una lama un neonato, guardando con indifferenza dall'altra parte. Se questo stesse violentando il ragazzo, oppure si stesse facendo aiutare, non è chiaro. Se il primo uomo poteva essere identificato come Tom, la figura storpio poteva essere il suo torturatore, il crudele Legree (Fig. 94). Tuttavia, nel romanzo originale, quest'ultimo non infligge nessuna delle violenze raffigurate dall'artista. La scelta di Walker, di giustapporre il protagonista con l'antieroe della storia, invitava lo spettatore a considerare il ruolo che questi due personaggi avevano svolto nell'ampio e complesso discorso razziale⁵²⁵.

Una altra licenza narrativa era rappresentata da Evangeline, la figlia dei proprietari, che Walker ritrasse come pericolosa e agitata, mentre nel romanzo si distingueva per

⁵²⁴ G. DuBois Shaw, *Seeing The Unspeakable: The Art Of Kara Walker*, cit., pp. 72-73.

⁵²⁵ R. Peabody, *Consuming stories. Kara Walker and The Imagining of American Race*, cit., p. 35.

un carattere docile e pacifico. Incorniciata da un paesaggio che evocava le piantagioni di cotone del sud, Evangeline era raffigurata con un'ascia alzata sopra la testa con la lama rivolta verso di lei. Con l'arma in tale posizione sembrava che fosse in procinto di farla calare su sé stessa in un gesto estremo di auto-decapitazione. Davanti a lei un bambino nero, nudo e scalzo, reggeva un cesto, come in attesa di raccogliere il capo della sua padrona. Un'altra serva, probabilmente Topsy, era situata alle spalle di Eva, semi inginocchiata, con impugnò un oggetto affilato, con cui sembrava volere pungere la bambina (Fig. 95). Questa immagine rappresentava un'interessante inversione di ruolo, dove la vittima diventa il carnefice. Come commentò Robert Storr, nei suoi lavori Walker affrontava criticamente non soltanto “le fantasie dei padroni e la loro diffusione nel subconscio culturale, ma anche le repliche di fantasie degli schiavi e la psiche segnata e spesso ambivalente della controcultura dello schiavo”⁵²⁶.

Poco distante dal gruppo centrale, una bambina di colore stava saltellando su una gamba mentre defecava. Indossava solamente uno stivale, troppo grande per essere il suo (Fig. 96). Sebbene gli schiavi di Walker fossero generalmente scalzi, talvolta potevano indossare calzature come simbolo della condizione privilegiata dei meticci. Spesso i figli interrazziali potevano godere di determinati privilegi e di un ruolo gerarchico superiore rispetto agli altri schiavi. L'idea che la figlia di una schiava e del suo padrone potesse giocare con gli abiti di quest'ultimo era priva di ogni credibilità. Si trattava di un'espedito con cui Walker sottolineava le dinamiche ambigue che regolavano le relazioni coloniali cariche di contraddizioni. In *Look Away! Look Away! Look Away!* (1995), per esempio, una piccola schiava indossava una scarpa femminile con il tacco troppo grande per essere sua (Fig. 97)⁵²⁷. L'uso delle scarpe da parte degli schiavi in Walker poteva agire anche come metafora di un'imminente fuga, in *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery*, due personaggi, un uomo e una donna vicini a un carro di fieno sembravano pronti per partire con la loro prole, all'ombra di una luna crescente (Fig. 98).

⁵²⁶ R. Storr, *In direzione ostinata e contraria*, cit., p. 159.

⁵²⁷ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 179; Y. Raymond, *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*, in *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, cat. (Walker Art Center, 17 febbraio-13 maggio 2007), Minneapolis, Walker Art Center, 2007, pp. 348-357, qui p. 350.

In *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* la bambina con lo stivale saltellava verso un gruppo a piramide di tre donne e una neonata in equilibrio, impegnate ad allattarsi a vicenda (Fig. 99). L'azione era sensuale e, allo stesso tempo, ripugnante, spogliata della sua funzione biologica originale. Una neonata cercava di nutrirsi dal petto di una delle donne che, tuttavia, sembrava completamente ignorarla. Così facendo, l'artista rompeva con la tradizionale immagine delle *mammy* come bambinaia, costretta a prendersi cura dei bambini, bianchi o neri che fossero. Allo stesso tempo, con questa immagine l'artista alludeva al dominio del padrone sul corpo, e nello specifico sul seno, delle schiave, che gli apparteneva e poteva disporre a suo piacimento, come e quando lo desiderava. L'allattamento tornava spesso nelle opere di Walker, che alternava l'allattamento materno a quello paterno come in *A Means to an End ... A Shadow Drama in Five Acts* (1995)⁵²⁸. L'opera, infine, si concludeva con una figura speculare a quella squarciata all'inizio.

In *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, Eva sembrava in procinto di sacrificare la propria vita, con un atroce gesto di automutilazione, un'azione che, sebbene si presentasse in forme diverse, era ricorrente nella pratica di Walker. Per esempio, in *Cut* (1998) una giovane schiava sembrava saltare per l'entusiasmo poco dopo essersi recisa i polsi, da cui schizzavano fiotti di sangue (Fig. 100). Ancora in *Burn* (1998) una bambina nera si dava fuoco con un barattolo di latta che le infuocava l'abito, imprigionandola nelle fiamme. Alla sua destra si alzava una nuvola di fumo il cui profilo superiore, frastagliato, assumeva la forma di un cimitero (Fig. 101). Il suicidio rappresentava l'ultima vendetta dello schiavo al padrone, un'azione estrema che in alcune circostanze sembrava essere l'unica maniera per scappare da una vita di sottomissione. Nel rinunciare alla vita gli schiavi non erano più le vittime, ma, al contrario, i vincitori. Togliendosi la vita gli schiavi infliggevano un danno economico alla piantagione del padrone assumendo, sebbene brevemente, il potere. Coloro che fallivano nei loro intenti suicidi venivano puniti con castighi severi. Tali comportamenti, che come dichiarava Fanon, potevano manifestarsi anche in suicidi collettivi, erano la prova degli effetti psicologici che l'ideologia schiavista aveva sulla comunità di colore, soprattutto sulle donne. Un

⁵²⁸ Y. Raymond, *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*, cit., pp. 366-368.

importante fonte d'ispirazione per l'artista, del danno psicologico inflitto dall'oggettivazione dei padroni bianchi degli schiavi e delle sue conseguenze, fu il romanzo *Beloved* (1987) di Toni Morrison⁵²⁹. Questo raccontava le vicende di una donna di colore, Seth, ispirata alla schiava Margaret Garner, che poco prima dello scoppio della guerra civile decise di scappare insieme ai figli al Nord, per fuggire da un proprietario violento⁵³⁰. Poco prima di essere catturati, la protagonista, in un atto di amore e sacrificio, cercò di uccidere i figli per evitare che tornassero a una vita di schiavitù.

L'influenza di Morrison in Walker è riconoscibile, per esempio, in *Untitled* (2002), che ritraeva la scena chiave del romanzo, quando Seth cercò, invano, di uccidere la sua prole, prima di essere fermata (Fig. 102)⁵³¹. La donna, con un gesto fortemente teatrale, era impegnata a lanciare quattro bambini, che aspettavano pazientemente il proprio turno. Mentre uno dei figli stava volando, seguendo una traiettoria ad arco, che lo avrebbe portato a schiantarsi accanto al fratello, già steso a terra, un altro bambino attendeva intrappolato nella presa della madre. Le azioni della serva erano osservate da un uomo, probabilmente il suo padrone, che disperato assisteva alla perdita del suo investimento. La natura economica degli schiavi era, infatti, rappresentata dal borsellino dell'uomo che, rovesciato al contrario, perdeva monete. La scena, di forte impatto emotivo, era resa tollerabile solamente grazie all'estetica piacevole e giocosa delle figure, che consentivano di sintetizzare la violenza razziale e il piacere visivo⁵³².

Grazie all'ambigua giustapposizione linguistica e contenutistica di *Gone with the Wind* e di *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, l'artista attirò immediatamente l'interesse della critica, che reputava il lavoro di Walker, poco più che ventiquattrenne all'epoca, rivoluzionario. Malgrado ciò, alcuni artisti

⁵²⁹ Morrison fu celebre per il suo interesse verso la storia e la memoria sociale, e dal tono aspramente politico. Per alcuni critici la sua attività letteraria poteva essere compresa come una manifestazione del martirio nero, un supplizio di atrocità esagerate; M. Berger, *The Site of Memory: Kara Walker Drawing*, cit., p. 585; P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, cit., pp. 394-395.

⁵³⁰ Margaret Garner fu una persona realmente esistita, una schiava che viveva in una piantagione nel Kentucky e che nel 1856 decise di lasciare fuggendo insieme al marito e ai due figli. Dopo avere raggiunto l'Ohio e creduto di essere in salvo il loro padrone con gli ufficiali li raggiunsero. Per evitare che i figli tornassero in schiavitù Garner decise di ucciderli, consentendoli di ottenere quella libertà tanto desiderata.

⁵³¹ R. Peabody, *Consuming stories. Kara Walker and the imagining of American race*, cit., p. 76.

⁵³² Ibidem.

afroamericani, soprattutto appartenenti alla generazione precedente, giudicarono le sue opere offensive e di cattivo gusto. Nel luglio 1997 alcuni di questi avviarono una campagna denigratoria, invitando le gallerie a rifiutare di esporre il suo lavoro affermando che, promuoveva gratuitamente immagini della sofferenza della comunità di colore incoraggiando, così, il sistema e l'ideologia delle piantagioni che ridicolizzava. Per esempio, l'artista Betye Saar definì la ricerca di Walker come rivoltante e un tradimento alla storia della schiavitù⁵³³. Saar, insieme ai colleghi, dichiarava ferventemente che Walker non aveva “[...] didn't have a right to express the unspeakable things she deals with in her work – those violent and upsetting and humiliating histories”⁵³⁴. Anche Thom Shaw si unì alla protesta sostenendo che il lavoro di Walker non era tanto rivolto agli afrodiscendenti, ma ai bianchi⁵³⁵. Con il suo intervento Saar riuscì a far rimuovere alcune opere di Walker da alcuni spazi espositivi istituzionali⁵³⁶.

In risposta alla controversia, Walker realizzò una *suite* di sessantasei disegni e acquarelli intitolata *Do you like creme in your coffe and chocolate in your Milk?* (1997). I diversi schizzi erano accompagnati da alcune frasi come: “Negatives images of white people positive image of blacks” oppure “The final solution: how to unfairly stereotypes white people”⁵³⁷. Con questi brevi commenti l'artista sottolineava il precario equilibrio e la tensione tra la discriminazione della società bianca e il pregiudizio afroamericano. La disputa intorno al lavoro di Walker proseguì con articoli e lettere pubblicate su diverse riviste d'arte, culminando infine, l'anno successivo, con

⁵³³ D. Wall, *Transgression, Excess, and the Violence of Looking in the Art of Kara Walker*, in “Oxford Art Journal”, vol. 33, n. 3, 2010, pp. 27-299, qui p. 277; Z. Smith, *Kara Walker: What Do We Want History To do To Us?* in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020) London, Tate Publishing, 2019, pp. 32-43, qui p. 42.

⁵³⁴ B. Boucher, *Kara Walker Artwork Censored at Newark Library*, in “Art in America”, 2012; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/kara-walker-newark-library-59160/> [ultimo accesso 30 ottobre 2022].

⁵³⁵ L. J. O'Donovan, *Shock & Awe*, in “Commonweal Magazine”, 2008; <https://www.commonwealmagazine.org/shock-awe> [ultimo accesso 31 ottobre 2022].

⁵³⁶ C. Brinkhurst-Cuff, K. Waler, *Turbine Hall artist Kara Walker: 'Apparently, the only thing I am is black'*, in “The Guardian”, 2019; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/23/kara-walker-turbine-hall-tate-modern- racially-charged> [ultimo accesso 28 novembre 2022]; R. J. Parker, *With Her Monumetnal Fontain in London, Kara Walker Offers a Gift We Shouldn't Accept*, in “ARTnews”, 2020; <https://www.artnews.com/art-news/reviews/kara-walker-tate-modern-fons-americanus-1202678828/> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

⁵³⁷ P. Vergne, S. L. Gilman, T. McEvilley, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, cit., p. 10.

il simposio *Change the Joke and Slip the Yoke: A Harvard University Conference on Racist Imagery*⁵³⁸.

Nel corso degli anni, si manifestarono diversi episodi in cui l'opinione pubblica, soprattutto della comunità afroamericana, si dichiarava contraria all'esposizione del lavoro di Walker. Nel 2014 il disegno *The moral arc of history ideally bends towards justice but just as soon as not curves back around toward barbarism, sadism and unrestrained chaos* (2012) venne bandito da Newark Public Library, dove avrebbe dovuto essere esposto temporaneamente. Un membro afroamericano della biblioteca affermò che l'opera lo disgustava, "I really don't like to see my people like this. We need to see something uplifting and not demeaning"⁵³⁹. Tali reazioni di opposizione alle opere di Walker non erano un caso isolato, difatti, erano molti gli artisti impegnati nel discorso razziale, che venivano accolti dall'opinione pubblica con sospetto. È interessante osservare che, come era accaduto per *E Pluribus Unum* di Fred Wilson, molte delle reazioni negative e delle polemiche provenivano da membri della comunità afroamericana. Malgrado questi lavori venivano denigrati, innescavano una forte dibattito tra l'arte e il pubblico, tra il passato e il presente, tra la storia e la memoria, rendendo difficile ignorare il loro significato.

3. 3. 1 L'iper-sessualizzazione del corpo afroamericano femminile

Walker riservava nel suo lavoro una particolare attenzione al corpo afroamericano, in particolar modo a quello femminile, che nella sua ricostruzione della memoria storica della schiavitù, acquistava una nuova risonanza. Le donne afroamericane di Walker erano caratterizzate da una "marcata razzializzazione della sessualità" che sottolineava la "sessualizzazione della razza"⁵⁴⁰. Il sesso e la "razza" nell'ideologia schiavista erano considerati elementi indispensabili per la costruzione di un'immagine solida dell'Altro. Per Mbembe nell'immaginario del suprematismo bianco la figura della "negress" era considerata come una persona disponibile, indolente e facilmente sottomettibile⁵⁴¹. Il corpo delle donne afrodiscendenti era ridotto, pertanto, a un mero

⁵³⁸ Ibidem.

⁵³⁹ B. Boucher, *Kara Walker Artwork Censored at Newark Library*, cit.

⁵⁴⁰ G. Grechi, *La rappresentazione incorporata*, cit., p. 187.

⁵⁴¹ A. Mbembe, *Critica della ragione Negra*, cit., pp. 122-123.

oggetto di desiderio su cui l'uomo bianco era libero di proiettare le proprie fantasie e pulsioni sessuali. Un chiaro esempio della riduzione sessuale della donna fu Sarah Baartman, conosciuta anche con l'appellativo "Venere Ottentotta"⁵⁴². Sebbene le sue fattezze erano considerate dall'opinione pubblica europea come qualcosa di osceno, dalla sessualità sovrasviluppata, tuttavia, il suo corpo aveva insinuato nelle masse una forte curiosità e attrazione (Fig. 103). Dopo la sua morte, il corpo venne dissezionato e alcune parti (il cervello e i seni) esposti, fino alla fine del XX secolo, in un museo a Parigi come attrazione scientifica. Questa brutale riduzione del corpo umano come semplice oggetto espositivo documentava l'indifferenza razziale e l'idea diffusa che il corpo afroamericano fosse, in qualche modo, di natura subumana e, dunque, diverso da quello dell'uomo bianco. Nel corso dei decenni molte artiste afrodiscendenti riesumarono l'immagine stereotipata di Baartman come espediente per denunciare le brutalità che le donne di colore avevano dovuto storicamente subire.

Per esempio, per Renée Green il mito della Venere Ottentotta, era in grado di stimolare una profonda riflessione sul ruolo della donna nella storia americana⁵⁴³. In *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)*, in un angolo della stanza, nascosta da una tenda bianca, l'artista aveva incollato la riproduzione di un'incisione con il corpo stilizzato di Saartjie Baartman e accanto il modello di un abito vittoriano (Fig. 104). Quasi una cinquantina di anni dopo la morte di Baartman, cominciarono a essere adoperati corsetti stretti che accentuassero il petto e gonne con balze che mettevano in risalto le curve del sedere. Ovvero, ci fu un tentativo di ricalcare quelle stesse forme che erano state tanto ridicolizzate, e per cui era stata punita, la Venere Ottentotta.

Walker nell'incisione *Kara Walker: The Renaissance Society at the University of Chicago* (1997) aveva eseguito un collage di dissezioni di organi genitali femminili appartenenti a donne afroamericane. Queste, accompagnati da brevi descrizioni, rammentavano, sebbene non esplicitamente, il brutale processo "scientifico" a cui fu sottoposto il corpo di Baartman dopo la sua morte (Fig. 105).

⁵⁴² Saartjie Baartman, conosciuta anche come la "Venere Ottentotta", era una donna Khoekhoe, della provincia del sud Africa, colonia olandese. Nel 1810 arrivò in Inghilterra dove fu esibita, completamente nuda, sui palcoscenici europei in una gabbia. Le sue fattezze suscitavano un vivido interesse sia nella comunità scientifica che in quella popolare. Alla sua morte gli venne esportato il cervello e le labbra che furono conservate in dei barattoli ed esposti insieme al suo scheletro fino al 1974 al Musée d l'Homme a Parigi; G. Grechi, *la rappresentazione incorporata*, cit., p. 125.

⁵⁴³ R. Peabody, *Consuming stories. Kara Walker and the imagining of American race*, cit., p. 64.

Insieme all'immagine stereotipata di Baartman, Walker riprese, in diverse occasioni, l'icona femminile americana della *mammy*. Questa era generalmente raffigurata nell'immaginario collettivo storico come una donna di corporatura rotonda, con indosso un grembiule e un fazzoletto attorno al capo. La *mammy* svolgeva nella organizzazione delle piantagioni il ruolo della allevatrice e della bambinaia, occupandosi sia dei bisogni dei figli dei padroni, sia dei desideri sessuali dei proprietari (Fig. 106).

Ibridando i canoni estetici della *mammy* e di Baartman l'artista giunse a creare dei corpi grotteschi, attraenti e, allo stesso tempo, ripugnanti, come in *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby* (2014). Con questo lavoro Walker portò la rappresentazione del corpo a un nuovo stadio artistico, superando il limite bidimensionale imposto dalla silhouette, cimentandosi in una installazione monumentale⁵⁴⁴. La scultura, site-specific e temporanea, era stata commissionata in collaborazione con Creative Time per la Domino Sugar Factory, a Brooklyn, New York⁵⁴⁵. L'intervento di Walker avrebbe preceduto di qualche mese la demolizione dello spazio, che era destinato a essere riconvertito in una struttura residenziale. Si trattò del primo progetto tridimensionale dell'artista, oltre che, della sua prima commissione pubblica. Per l'incarico Walker decise di realizzare qualcosa che rispecchiasse la storia del sito e le origini della produzione di zucchero. Come spiegò l'artista, infatti:

I wanted to make something that would contain that sweat and labor in the histories of the totality of sugar production—the here and now and the past and present of it—but that would also elicit this terribly sad memory of all that's lost⁵⁴⁶.

Per la preparazione del progetto, l'artista fece riferimento, in particolar modo, al libro *Sweetness and power: the place of sugar in Modern History* (1985) di Sidney Mintz dedicato alla storia della coltivazione delle canne di zucchero. Il testo rivelava l'importanza dello zucchero in Europa e in Inghilterra come merce preziosa, al punto

⁵⁴⁴ La scultura era larga settantacinque metri e mezzo e alta trentacinque metri.

⁵⁴⁵ Domino Sugar Factory fu costruita nel 1882, e nel 1890 vantava di essere il centro di produzione di zucchero più consumato negli Stati Uniti. Nel 2000 divenne oggetto di uno sciopero che coinvolse un centinaio di operai che rivendicavano i salari.

⁵⁴⁶ K. Walker, K. L. Rooney, *A Sonorous Subtlety: Kara Walker with Kara Rooney*, in "The Brooklyn Rail", 2014; <https://brooklynrail.org/2014/05/art/kara-walker-with-kara-rooney> [ultimo accesso 1 novembre 2022].

da essere acquistata dai sultani orientali per la costruzione di sculture cerimoniali per le festività⁵⁴⁷. Tale uso dello zucchero venne poi adottato anche dai reali del Nord Europa, che cominciarono a eseguire sculture simili, che diventarono presto simboli del potere e dell'agiatezza. Lo zucchero bianco che consumiamo quotidianamente non è altro che un prodotto artificiale ottenuto dopo una lunga lavorazione di raffinamento, che permette la sua trasformazione da stato grezzo, color marrone, a polvere bianca. Per comprendere appieno tale processo l'artista cominciò a sperimentare, nella propria cucina, la cottura di diversi tipi di zucchero e dei suoi sottoprodotti, ottenendo sia caramelle che risultati inaspettati⁵⁴⁸.

Riprendendo l'idea delle sculture cerimoniali, l'artista costruì una monumentale *mammy* interamente composta da schiuma di polistirene ricoperta all'esterno da zucchero bianco. La donna era svestita, con indosso solo un foulard annodato in testa e in posa da sfinge (Fig. 107; 108). Il corpo iper-sessualizzato era caratterizzato da una esagerazione degli stereotipi razziali delle donne di colore, ovvero con il seno sproporzionato e con una vulva alta quasi dieci metri (Fig. 109; 110). Per quest'ultimo l'artista sembrava avere attuato una trasposizione tridimensionale dei suoi studi presentati in *Kara Walker: The Renaissance Society at the University of Chicago* (1997). Enfatizzando i seni e la vagina della sfinge, Walker portò l'attenzione dello spettatore direttamente sui quelle fattezze tanto criticate e stereotipate nella storia coloniale, ma anche desiderate.

La sfinge era accompagnata da una quindicina bambini-servitori, di dimensioni ridotte, che, disposti come in processione, reggevano tra le braccia dei recipienti intrecciati, simili a quelli impiegati nelle piantagioni di cotone, con all'interno diversi frammenti di zucchero (Fig. 111; 112; 113). Questi, modellati sull'esempio di alcune figurine da collezionismo, che l'artista aveva acquistato su Amazon, erano stati eseguiti in resina ricoperta da melassa, la cui sfumatura ambrata poteva variare in base alla cottura⁵⁴⁹. I piccoli servitori, concepiti come dei grandi lecca-lecca, furono i più complessi da realizzare, in quanto, come raccontò in svariate occasioni Walker, tendevano a disintegrarsi durante la fase di preparazione. I residui dei servitori che non erano

⁵⁴⁷ Ibidem.

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ Ibidem.

riusciti a sopravvivere erano stati dispersi nei diversi cestì per la raccolta del cotone degli assistenti.

Nel corso dell'esposizione la consistenza dolciastra dei servitori, con l'aumento delle temperature estive, cominciò lentamente a decomporsi e a sciogliersi, trasformandoli, in alcuni casi, in pozze scure di zucchero. Questo naturale processo di disfacimento creava un effetto simile all'idea di "carne nera liquida" proposta da Wilson in *Drip Drop Plop*. Inoltre, la natura effimera e volatile dell'installazione ricordava, in un certo qual modo il processo dei "sistemi naturali" di Haacke; infatti, i servitori, sottoposti al mutamento meteorologico, come la condensa nel cubo, si sarebbero alterati a prescindere dalla presenza del pubblico⁵⁵⁰.

Giustapponendo i servitori marroni al candore della sfinge, l'artista creò un contrasto visivo che sovvertiva il paradigma del potere coloniale del corpo. Walker mirava a evocare le idee associate all'impero e al sacrificio su cui questo si era eretto. Grazie questa associazione Walker, inoltre, sottolineò l'inganno e le trappole visive promosse dalle storie "ufficiali" che propongono una verità solamente parziale e unilaterale. Come la sfinge di Edipo, che poneva all'eroe un indovinello, la creatura di Walker, a sua volta, interrogava gli spettatori sulle implicazioni fisiche e psicologiche, spesso ignorate, della produzione di zucchero: a chi spettava il compito di tagliare le canne di zucchero? Chi doveva macinare lo zucchero affinché diventasse sciroppo? Chi lo doveva sbiancare? Come annotava il filosofo Claude-Adrien Helvetius, non esisteva una canna di zucchero che non fosse macchiata di sangue, al punto che i movimenti abolizionisti nelle loro campagne ricorrevano, per sensibilizzare l'opinione pubblica, al termine "zucchero di sangue"⁵⁵¹. Il riferimento allo zucchero insanguinato dell'epoca schiavista non era solamente un'allusione al passato, ma al contrario, poteva essere impiegato in riferimento alla problematica contemporanea del "diamante insanguinato"⁵⁵².

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ V. Loichot, *Kara Walker's Blood Sugar: A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby*, in "Southern Spaces", 2014; <https://southernspaces.org/2014/kara-walkers-blood-sugar-subtlety-or-marvelous-sugar-baby/> [ultimo accesso 28 novembre 2022].

⁵⁵² *Artist Kara Walker Draws Us Into Bitter History With Something Sweet*, "National Public Radio" 2014; <https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet>, [ultimo accesso 1 novembre 2022]; Con il termine "diamante insanguinato" si intende le pietre estratte dalle miniere dell'Angola e del Sierra Leone governate da poteri illegittimi negli anni novanta. I diamanti erano estratti da minatori in condizioni di schiavitù e utilizzati come moneta per acquistare armi.

Parallelamente allo sviluppo di *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby* venne realizzato, con l'ausilio di una troupe di sei operatori, un video intitolato *An Audience* (2014) di circa trenta minuti⁵⁵³. Questo riprendeva i visitatori durante l'esposizione, registrando sia i loro commenti che le loro reazioni. Molti spettatori scattarono fotografie di sé stessi accanto alla grande sfinge bianca e ai servitori, in pose ridicole e scherzose (Fig. 114; 115). Tale atteggiamento venne aspramente criticato da giornalisti, che lo reputavano irrispettoso, non solo nei confronti dell'opera d'arte e dell'esperienza visiva che questa offriva, ma soprattutto, verso la storia e il trauma dei lavoratori di colore. Per esempio, Nicholas Powers rimase fortemente contrariato dalle fotografie scattate davanti al seno della sfinge e alle risate di scherno ai genitali femminili della donna. Per l'autore così facendo, gli spettatori, per lo più bianchi, collaboravano a riprodurre il razzismo che l'arte di Walker si proponeva di denunciare⁵⁵⁴. Assumendo comportamenti giocosi e pose scherzose davanti alla gigantesca vulva, i visitatori non facevano altro che riprodurre, ancora una volta, lo stesso processo di oggettivazione del corpo nero usato dai loro predecessori per denigrare l'Altro. In tal senso, per Walker l'opera doveva fornire una metafora visiva sia delle rovine del passato, sia fornire al visitatore la possibilità di una speranza di rinascita, infatti come spiegò:

“[...] “oh hope is the one thing that I have to give”. You know, if I can give anything to a public... with the material that I'm looking at maybe a sense of hope. Of potential. But what can it be, what can give hope and still contain these ideas of ... civilization at its end, or of deconstruction? Ruins, ruins, ruins, which is what I kept coming to; ruins you know, dietary ruins, black consumption of negative attitudes, self-hatred, ruins, racism in American culture, racism around the world, “isms” around the world, power inequalities around the world, ruins ruins, ruins. But what about those ruins that we keep going to visit, because they remind us about hope, how much potential, how much further we've come?”⁵⁵⁵

⁵⁵³ M. Berger, *The Site of Memory: Kara Walker Drawing*, cit., p. 577.

⁵⁵⁴ N. Powers, *Why I Yelled at Kara Walker Exhibit*, in “Independent”, 2014; <https://independent.org/2014/06/why-i-yelled-at-the-kara-walker-exhibit/> [ultimo accesso 1 novembre 2022].

⁵⁵⁵ R. Peabody, *Consuming stories. Kara Walker and the imagining of American Race*, cit., p. 161.

3. 3. 2 *Fons Americanus*, il simbolo di un sintomo culturale di decolonizzazione

Con la scultura *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby* Walker anticipava la problematica relativa all'uso degli spazi pubblici al fine di creare un'arte pubblica che rappresentasse la storia coloniale delle comunità oppresse. Mentre la Gran Bretagna era sconvolta dalle proteste a favore della decolonizzazione dei monumenti celebrativi pubblici, l'artista venne invitata da Hyundai Commission a realizzare una installazione site-specific temporanea al centro della Turbine Hall, al Tate Modern, di Londra⁵⁵⁶. Si trattò di un evento di grande risonanza, non solo per la portata simbolica del lavoro di Walker, ma soprattutto perché fu la prima volta che la *partnership* conferiva l'incarico a una donna afroamericana. Con questa iniziativa l'istituzione prese una posizione solida nei confronti dell'eredità coloniale di cui riconosceva l'influenza e ammetteva lo sfruttamento del sistema economico della schiavitù. La nomina di Walker rientrava in un programma di strategie che permettesse al museo di riconoscere “[...] these histories honestly may be difficult, but we are seeking ways to acknowledge their significance in more direct and explicit ways, through research, interpretation and debate”⁵⁵⁷. I legami coloniali della Gran Bretagna con la tratta degli schiavi sono riconducibili alla storia della stessa collezione dell'istituzione e del suo co-fondatore Henry Tate, che acquistò e donò i dipinti presenti nella Tate Gallery. Essendo proprietario di un'importante raffineria di zucchero, *Tate & Lyle*, fu accusato di avere usufruito del commercio degli schiavi per l'accumulare la propria ricchezza, che servì a riempire le sale del Tate Britain. Davanti a tali critiche il museo dichiarò che:

While it is important to emphasise that Henry Tate was not a slave-owner or slave-trader, it is therefore not possible to separate the Tate galleries from the history of colonial slavery from which in part they derive their existence⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Si tratta di una partnership intrapresa nel 2011 tra l'istituzione e la Hyundai Motor per il sostegno dell'arte contemporanea. Dal 2015 Hyundai sostiene commissione annuale di un progetto site-specific di un'artista internazionale, per la Turbine Hall, della Tate Modern.

⁵⁵⁷ *The Tate and Slavery*, 2019; <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/tate-galleries-and-slavery> [ultimo accesso 28 novembre 2022].

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

È interessante notare come la storia dimenticata dell'origine dello zucchero ritorni ancora una volta, fungendo da comun denominatore con *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*. Tuttavia, rispetto all'installazione per Domino Sugar, con il nuovo intervento, Walker mirava a sovvertire ironicamente la funzione istituzionale dei monumenti commemorativi, oltre che, a svelare l'inconsistenza del loro potere simbolico. Infatti, come spiegò “I am interested in the way allegorical figures misrepresent what they are supposed to symbolize”⁵⁵⁹.

Il titolo dell'opera *Fons Americanus* (2019), qui riportato nella sua versione abbreviata, si presentava originariamente come un vero manifesto di intenti, che recitava come segue (Fig. 115):

It is with an Overabundance of Good Cheer And Great Enthusiasm that We
Present to the Citizens of the Old World (Our Captors, Saviours and Intimate
Family) A Gift and Talisman Toward the Reconciliation of Our Respective
Mother-lands Afrique and Albion.

Witness!

The Fons Americanus – the Daughter of Waters – an Allegorical Wonder.
Behold! The swirling Drama of the Merciless Seas, Routes and Rivers, upon
which our dark fortunes were traded and on whose frothy shores lay
prostrate Captain, Slave and Starfish alike. Come, One and All, to Marvel
and Contemplate. The Monumental Misrememberings of Colonial Exploits

Yon.

Gasp Plaintively, Sigh Mournfully, Gaze Knowingly and REGARD the
Immaterial Void of the Abyss etc. etc. in a Delightful Family Friendly
Setting.

Created by that Celebrated Negress of the New World Madame Kara E
Walker, NTY⁵⁶⁰.

Con il titolo, Walker non solo informava gli spettatori a chi era destinata la scultura, ma dichiarava che la natura dell'opera era di “riconciliazione”, ovvero un tentativo di creare un nuovo equilibrio tra il “Vecchio Mondo” e quello “Nuovo”, riempiendo le lacune e svelando le incomprensioni dei ricordi del passato.

L'installazione era composta da due corpi scultorei distinti ed eseguiti intenzionalmente come non-finiti, il cui aspetto grezzo ricordava l'effetto dell'argilla bagnata e irregolare. La prima scultura, intitolata *Shell Grotto*, consisteva in una

⁵⁵⁹ S. Mitter, *Kara Walker Takes a Monumental Jab at Britannia*, in “New York Times” 2019; <https://www.nytimes.com/2019/09/30/arts/design/kara-walker-tate-turbine-hall.html> [ultimo accesso 25 ottobre 2022].

⁵⁶⁰ C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic?* in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020) London, Tate Publishing, 2019, pp. 104-240, p. 124.

conchiglia smerlata aperta, il cui guscio nascondeva e proteggeva la testa di giovane ragazzo afroamericano (Fig. 117; 118). Il volto triste e piangente dell'uomo era rivolto verso l'alto, in direzione dello spettatore. Il ragazzo aveva il compito di introdurre ai visitatori la storia, invitandoli a riflettere e a domandarsi sulle modalità storicamente impiegate per la selezione dei ricordi e degli avvenimenti da tramandare nella memoria storica collettiva⁵⁶¹.

Per la costruzione della conchiglia, Walker prese in prestito l'immagine dell'incisione *The Voyage of the Sable Venus from Angola to the West Indies* (ca. 1806) di Thomas Sothard (Fig. 119)⁵⁶². La stampa raffigurava una versione afrodiscendente della Venere di Botticelli, ritratta nuda in piedi sopra un guscio aperto (Fig. 120). La donna era circondata da putti bianchi e portata in corteo da alcuni delfini trainati da Tritone, che stringeva tra le mani la bandiera britannica. Quest'ultimo dettaglio sottolineava il potere simbolico conquistato dall'impero inglese, che governava buona parte delle tratte oceaniche transatlantiche⁵⁶³. L'incisione di Thomas Sothard era stata frequentemente utilizzata a fini propagandistici per promuovere il commercio degli schiavi oltreoceano⁵⁶⁴. Questa, a sua volta, era nata come traduzione visiva della poesia *The Sable Venus: An Ode* (1739) di Isaac Teale, che denigrava la bellezza africana che, malgrado fosse considerata esteticamente inadeguata, rimaneva una figura sessualmente desiderabile. Oltre a ciò, il ragazzo era una metafora visiva delle vittime dell'isola di Bunce in Sierra Leone, ovvero la fortezza inglese impiegata dai mercanti di schiavi come luogo di smistamento prima della deportazione e la vendita alle piantagioni nel "Nuovo Mondo"⁵⁶⁵.

⁵⁶¹ K. Walker, *Fons Americanus*, in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020), London, Tate Publishing, 2019, pp. 54-103, qui p. 57.

⁵⁶² L'incisione era stata originariamente pubblicata come frontespizio per l'edizione di un libro di storia, civile e commerciale, delle colonie britanniche nelle Indie occidentali. Il testo venne scritto da Bryan Edwards sostenitore della schiavitù che giustificava il commercio sulla base degli enormi vantaggi economici per l'Inghilterra.

⁵⁶³ C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic?* in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020), London, Tate Publishing, 2019, pp. 104-121, qui p. 108.

⁵⁶⁴ S. Haynes, *Kara Walker Breaks Down the Influences Behind Her Bold New Work at the Tate Modern*, in "Time", 2010; <https://time.com/5695978/kara-walker-fons-americanus-interview/> [ultimo accesso 30 ottobre 2022]; C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic*, cit., p. 109.

⁵⁶⁵ La fortezza attiva dal 1670 cadde in disuso ed abbandonata con il decreto parlamentare per l'abolizione della schiavitù, nel 1807; C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic*, cit., p. 110.

Shell Grotto ricopriva, dunque, una funzione introduttiva al complesso scultoreo principale, che consisteva in una fontana monumentale a due vasche concentriche, decorata con un variegato campionario di figure allegoriche (Fig. 121). Per la costruzione dell'installazione, Walker si appropriò e tradusse liberamente in chiave postcoloniale il celebre *Victorial Memorial* di Londra; proponendo una contro-narrazione del monumento (Fig. 122)⁵⁶⁶. La *Vittoria Alata*, che troneggiava sopra l'obelisco della statua commemorativa, era stata sostituita con una Venere afroamericana seminuda, con le braccia spalancate verso il cielo in un gesto di gioia (Fig. 123; 124). Dalla gola e dai seni uscivano dei getti d'acqua che ricordavano il sangue e del latte versato dal popolo africano durante l'ascesa dell'impero britannico⁵⁶⁷.

Il piedistallo della fontana, come l'originale, era ornato da un gruppo di quattro figure ibride, ciascuna posizionata su uno dei lati. Queste oscillavano tra personaggi immaginari e storici. Il posto della regina Vittoria, era stato occupato da un capitano di marina seduto su un ceppo di legno. Si trattava forse della personificazione di François-Dominique Toussaint, leader della rivoluzione haitiana che istigò gli schiavi alla rivolta, portando all'abolizione della schiavitù, oppure Marcus Garvey che promosse il rimpatrio in Africa delle famiglie di colore (Fig. 125)⁵⁶⁸. A sinistra del capitano, c'era figura inginocchiata, in posa di sottomissione con le mani giunte in preghiera davanti al viso (Fig. 126). Accostando il marinaio all'uomo sottomesso, Walker sovvertì simbolicamente e visivamente i ruoli coloniali, attribuendo all'oppresso la libertà e il potere di decidere sul decadimento del suo oppressore. A destra del vinto, c'era un albero spoglio da cui pendeva un minaccioso cappio di corda, che rievocava la pena extragiudiziale di linciaggio degli schiavi praticata dai suprematisti bianchi (Fig. 127). L'impiccagione era una delle torture più frequenti per imporre il proprio controllo sulla comunità di colore, e veniva inflitta a entrambi i sessi

⁵⁶⁶ Il monumento venne progettato da Sir Thomas Brock in stile barocco eduardiano, di fronte a Buckingham Palace, alla fine del The Mall, il monumento strutturato in più livelli venne eretto alla morte della sovrana Vittoria per celebrare il suo impero. Il corpo centrale si eleva per venticinque metri di altezza. Questo era sormontato da una Vittoria Alata in bronzo dorato, mentre il gruppo scultoreo sottostante è composto da figure allegoriche, tra cui prende posto la stessa regina. L'intero complesso è custodito da figure di guardiani con leoni. La scultura doveva fare parte di un progetto architettonico più ampio che mirava a creare un asse tra Trafalgar Square e la residenza imperiale.

⁵⁶⁷ C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic*, cit., p. 107.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 113.

e a prescindere dell'età. Come dimostrano alcune testimonianze, l'impiccagione non era altro che una parte della pena, a cui potevano seguire altri atti violenti. In *Victorial Memorial* l'albero prendeva il posto della bilancia della giustizia. Con questa sostituzione, Walker sminuì il tropo della giustizia cieca e imparziale, invitando gli spettatori a interrogarsi sul significato storico stesso del concetto.

L'ultima figura del gruppo, posizionata nella parete posteriore del piedistallo rispetto all'ingresso, consisteva in una donna afroamericana sorridente con in una mano una noce di cocco e nell'altra un lembo del vestito che scopriva rivelando la presenza di una seconda figura. Questa, seminuda, sedeva accovacciata ai piedi della donna, coprendosi il viso con le mani (Fig. 128). Se la figura femminile poteva essere interpretata come una personificazione nera della regina Vittoria, l'uomo era identificabile come una allegoria della malinconia.

La terza, e ultima parte dell'istallazione, ovvero la base della fontana, era composta da due vasche concentriche di dimensioni diverse colme d'acqua. L'acqua diventava uno spazio metaforico degli abusi sia psicologici che fisici a cui gli schiavi erano continuamente sottoposti, ricordando le problematiche migratorie odierne. Nelle due vasche l'artista mise in scena un nubifragio contemporaneo, dove i superstiti, che nuotavano dotati di maschera e boccaglio, erano accerchiati da minacciosi squali (Fig. 129; 131). Nella vasca esterna un marinaio sopravvissuto provava a fuggire con una scialuppa in legno, mentre uno squalo cercava, con il proprio peso, di capovolgere l'imbarcazione. L'artista spiegò che per questa particolare immagine attinse alla rappresentazione pittorica dei viaggi atlantici:

I looked at a grand panorama of a whaling voyage and considered the Black Atlantic as its been represented in art by Turner, Homer, Copley and sailors themselves ... Drawing from and inverting the meanings and titles of famous (and not so famous) artworks and poetry from the colonial era to the present, my fountain yokes together racist representation and violent expression of power, issues which tend to become romanticized and often depicted in pastoral settings⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ K. Walker, *Fons Americanus*, cit., p. 55.

Nello specifico Walker riprese, molto probabilmente, il tema raccontato in *Slave Ship* (1840) di Turner, ispirato a un incidente di cronaca avvenuto nel 1781, che coinvolse una nave di schiavi⁵⁷⁰. In prospettiva di una tempesta, il capito della nave decise, per salvare il proprio equipaggio, di sacrificare le vite degli schiavi malati gettandoli in mare. Egli avrebbe poi riscosso il risarcimento dell'assicurazione per i prigionieri persi in acqua. Un tema simili era stato affrontato anche da John Singleton Copley, in *Watson and the Shark* (1778), dove una piccola barca di marinai lottava contro un attacco di squali (Fig. 132). In particolar modo, l'immagine di Walker presentava una serie di parallelismi con alcuni lavori di Winslow Homer, dove l'artista ritrasse dei marinai di colore, in situazioni diverse, impegnati a navigare tra gli squali⁵⁷¹. Per esempio, in *The Gulf Stream* (1899) il giovane marinaio era disteso sopra una barca in legno, inclinata dalle onde (Fig. 133). La posa del ragazzo con il gomito piegato, l'inclinazione della testa, la pendenza della barca e la stessa torsione dello squalo di Homer erano fortemente analoghi, se non identici, a quelli scolpiti da Walker. In ultimo, la stessa immagine di Walker era stata affrontata da Kehinde Wiley in *Tempest Off a Mountainous Coast (Patrick Laguerre)* (2017), dove un giovane ragazzo di colore contemporaneo sembrava in procinto di sobbalzare fuori dalla barca (Fig. 123).

In *Fons Americanus*, come nei lavori con le silhouette, Walker mescolò realtà e fantasia, creando un'immagine ibrida, che rifletteva e, allo stesso tempo, denunciava il passato traumatico della tratta transatlantica del commercio degli schiavi. Realizzata come contraltare di *Victorial Memorial*, l'opera innescava un confronto visivo, che ricordava agli spettatori le implicazioni politiche e sociali dei monumenti d'arte pubblici. Secondo *The Guardian*, l'installazione era difatti un "monumentale rimprovero" alla supremazia bianca inglese, costruita sfruttando la degradazione fisica e psicologia della comunità nera⁵⁷². Le sculture pubbliche erano generalmente commissionate e costruite dai vincitori spesso per legittimare i propri abusi nascondendo dietro la monumentalità le violenze impiegate per raggiungere le proprie

⁵⁷⁰ C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic*, cit., p. 112.

⁵⁷¹ Durante il soggiorno alle Bahamas Homer rimase particolarmente attratto dalle attività degli abitanti in continua lotta con la natura terrena e marina. Molti di questi erano impiegati a pescare, dove gli squali svolgevano il duplice ruolo di predatori e prede; C. Kim, *An Allegory of the Black Atlantic*, cit., p. 240.

⁵⁷² S. Haynes, *Kara Walker Breaks Down the Influences Behind Her Bold New Work at the Tate Modern*, cit.

ricchezze. Infine, l'installazione di Walker poteva essere interpretata come un significativo esempio decolonizzazione e di "monumento alternativo" teorizzato da Shonibare, provando, insieme a *Nelson's Ship in a Bottle*, la possibile coesistenza pacifica tra il passato storico e le esigenze contemporanee.

Conclusioni

L'analisi delle manifestazioni di dissenso dei movimenti artistici anti-istituzionali e degli artisti ascrivibili alla Critica Istituzionale, tra gli anni Sessanta e Novanta, ha consentito di rilevare la presenza di un impegno trasversale e continuativo tra la sfera artistica e quella attivista. Grazie a tale caratteristica è possibile, dunque, ipotizzare la formulazione di nuove e alternative ondate generazionali sia nel presente che nel futuro. Tuttavia, il loro riconoscimento e, di conseguenza, una loro teorizzazione da parte della critica contemporanea, potrebbe essere ostacolato dall'etichetta storica della stessa Critica Istituzionale, che per Jens Kastner aveva in passato impedito di guardare oltre alla circoscritta rosa di nomi tradizionali (Hans Haacke, Daniel Buren, Andrea Fraser, Louise Lalwer e Renée Green) e di considerare anche le ricerche di altri artisti impegnati socialmente come, per esempio, Allan Sekula e Martha Rosler⁵⁷³. Si tratterebbe di un impedimento alimentato inoltre dai confini mutevoli e labili della Critica Istituzionale che, come si è potuto notare, avevano invalidato ogni tentativo della critica di formulare una definizione unanime e solida. In aggiunta a ciò, gli artisti discussi nei capitoli precedenti hanno dimostrato che l'eventuale riconoscimento di nuove espressioni di Critica Istituzionale da parte dei professionisti del settore non collimerebbe automaticamente con la definizione che l'artista ha del proprio lavoro. Per esempio, l'associazione di Renée Green alla Critica Istituzionale fu puramente a opera della critica, piuttosto che per un desiderio dell'artista. Ancora, James Luna, nonostante la natura sociale e politica del suo lavoro, non si riferì mai a sé stesso come a un artista della Critica Istituzionale. Nel loro insieme questi elementi confermano, ancora una volta, le teorie per cui sarebbe incorretto ridurre la Critica Istituzionale a un mero movimento artistico.

La prova dell'impegno trasversale tra arte e attivismo e la possibile esistenza di altre ondate generazionali sembrano essere avvalorata dalla presenza di una nuova sensibilità emersa in reazione alla crisi provocata dai cambiamenti climatici e dalle problematiche relative ai rifugiati di guerra, degli ultimi due decenni⁵⁷⁴. A titolo

⁵⁷³ J. Kastner, *Artistic Internationalism and Institutional Critique*, in "Transversal text", 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/kastner/en?hl=institutional%20critique> [ultimo accesso 5 agosto 2022].

⁵⁷⁴ Per un ulteriore approfondimento dell'argomento si consiglia la consultazione delle seguenti fonti: MTL Collective, *From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on*

d'esempio si possono menzionare le attività della coalizione Gulf Labor Artists (GCL), che ricordano le campagne artistiche di propaganda dell'AWC (Art Workers Coalition), soprattutto la strenua lotta contro la difesa dei diritti dei lavoratori⁵⁷⁵. Ancora, le controverse proteste di Liberate Tate sembrano ricalcare le performance rivoluzionarie del Guerrilla Art Action Group (GAAG)⁵⁷⁶. Il riconoscimento di queste pratiche artistiche come forme di Critica Istituzionale consentirebbe, in primo luogo di riconsiderare la teoria enunciata da Fraser nel 2005, per cui la Critica Istituzionale, a causa della sua istituzionalizzazione, sarebbe ormai "morta". Infatti, la presenza di Hans Haacke tra i fondatori del GCL dimostrerebbe che, sebbene il suo lavoro sia stato assorbito nel sistema museale e commerciale dell'arte, egli sia ancora in grado di produrre un linguaggio critico credibile e naturale. In secondo luogo, queste esperienze dimostrerebbero che, malgrado gli sforzi compiuti dalla "prima generazione" e dalla "seconda generazione", le istituzioni d'arte non sono ancora in grado di adeguarsi ai cambiamenti della società e di rispettare le sue necessità. Contemporaneamente, tale inettitudine, porta a dubitare dell'efficacia a lungo termine della Critica Istituzionale che, come commentava Steyler, non fu evidentemente capace di ottenere risultati concreti e duraturi.

the Crises of Contemporary Art, in "October", n. 165, 2018, pp. 192-227; J. Kastner, *Artistic Internationalism and Institutional Critique*, cit.; H. Steyerl, *The Institution of Critique*, cit.; G. Raunig, G. Ray, *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, cit.

⁵⁷⁵ Il Gulf Labor Artists (GCL) è un'organizzazione composta da artisti internazionali il cui obiettivo è garantire la sicurezza e il rispetto dei diritti civili dei lavoratori immigrati impegnati nella costruzione dell'enorme progetto edilizio di musei sull'isola di Abu Dhabi. All'inizio del 2000 gli Eremiti Arabi investirono considerevoli finanziamenti in un complesso museale, ancora oggi, in continua espansione. Nel corso dell'ultimo decennio il collettivo intraprese una lunga battaglia contro le Fondazioni Museali, in particolare con la Fondazione Guggenheim. Per un ulteriore approfondimento si consiglia la consultazione dei seguenti articoli: H. Bishara, *Gulf Labor Coalition Calls on Artists to Boycott Guggenheim Abu Dhabi*, in "Hyperallergic", 2019; <https://hyperallergic.com/497876/gulf-labor-coalition-calls-on-artists-to-boycott-guggenheim-abu-dhabi/> [4 dicembre 2021]; D. Betty, *Conditions for Abu Dhabi's Migrant Worker's Shame the West*, in "The Guardian", 2013; https://www.theguardian.com/world/2013/dec/22/abu-dhabi-migrant-workers-conditions-shame-west?CMP=twg_gu [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

⁵⁷⁶ Il *Liberate Tate* era un gruppo si batteva, attraverso azioni di disobbedienza creativa, affinché il museo abbandonasse il suo controverso accordo di sponsorizzazione con la compagnia petrolifera *British Petroleum* (BP). Per ulteriori approfondimenti si rimanda alle seguenti fonti *Liberate Tate's six-years campaign to end BP's art gallery sponsorship-in pictures*, in "The Guardian", 2016; <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/mar/19/liberate-tates-six-year-campaign-to-end-bps-art-gallery-sponsorship-in-pictures> [ultimo accesso 3 dicembre 2021]; A. Scaife, *Liberate Tate at Tate Britain*, 2011; <https://www.amyscaife.co.uk/2011/liberate-tate-at-tate-britain/> [ultimo accesso 4 dicembre 2021]; *Liberate Tate Plans Mass Protest Over BP sponsorship*, in "Artnet", 2014; <https://news.artnet.com/art-world/liberate-tate-plans-mass-protest-over-bp-sponsorship-90479> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

Si tratta, tuttavia, di una inefficienza alimentata da un terzo soggetto: dall'opinione pubblica (comunità locale e artisti internazionali), ovvero la stessa voce che chiamava al cambiamento. Nel corso degli ultimi decenni la società ha maturato una forte consapevolezza di sé, sviluppando un ruolo decisionale tale da poter contribuire a decretare il successo oppure il fallimento di una mostra, di un'artista oppure di un'opera d'arte. Con il suo dissenso l'opinione pubblica si interpone applicando alle ricerche artistiche di natura sociale forme di censura analoghe a quelle impiegate dalle istituzioni d'arte e dai curatori. Nello specifico questa predisposizione si è riscontrata verso le operazioni di decolonizzazione culturale d'arte pubblica impiegate dagli artisti postcoloniali, ad esempio, senza l'intervento della comunità Wilson avrebbe potuto portare a termine la commissione di *E Pluribus Unum (Out of Many)*. Se da una parte l'accanimento della società afroamericana, contro lo sviluppo del progetto, dimostra un atteggiamento ambivalente e contraddittorio verso la decolonizzazione dell'arte pubblica, dall'altra parte è la prova di una maggiore inclusività nel dibattito pubblico e della nascita di un dialogo dinamico tra passato e presente. Inoltre, le diatribe tra gli artisti, come quella tra Walker e Saar, hanno il merito alimentare l'interesse della stampa e dell'opinione pubblica sull'esistenza di narrazioni alternative e di contro-memorie lontane dalle storie "ufficiali" delle istituzioni d'arte. Difatti, molto probabilmente a causa di quella "cecità razzista", discussa in merito al lavoro di Fred Wilson, buona parte delle comunità internazionale continuerebbe a ridurre i soggetti multietnici a una qualche forma di "invisibilità". Tuttavia, nessuna reale azione di democratizzazione dell'arte e di decolonizzazione culturale, che sia di restituzione oppure di ripensamento dei monumenti del tessuto urbano, sarà mai permanente senza un unanime impegno da parte della comunità a cui questa si svolge.

Immagini



Fig. 1. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968, casa dell'artista, Belgio.



Fig. 2. Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968, casa dell'artista.



Fig. 3. Marcel Broodthaers, *Section des Figures, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1972, Kunsthalle di Düsseldorf.



Fig. 4. Michael Asher, *Munster Caravan*, 1977, Skulptur Projekte, Münster.



Fig. 5. Michael Asher, *Munster Caravan*, 1977, durante la dodicesima settimana, Skulptur Projekte, Münster.



Fig. 6. Michael Asher, *Munster Caravan*, 1997, Skulptur Projekte, Münster.



Fig. 7. Michael Asher, *Jean-Antoine Houdon's George Washington 1787/1917*, 1979. Durante l'allestimento di *73 American Exhibition*, Institute di Chicago, Chicago.



Fig. 8. Michael Asher, *Jean-Antoine Houdon's George Washington 1787/1917*, 1979, Institute di Chicago, Chicago.



Fig. 9. Jean-Antoine Houdon, *George Washington*, 1787/1917, all'esterno dell'Institute di Chicago, Chicago.



Fig. 10. Daniel Buren, *Peinture* 1971, in *VI International Exhibition*, Guggenheim, New York.

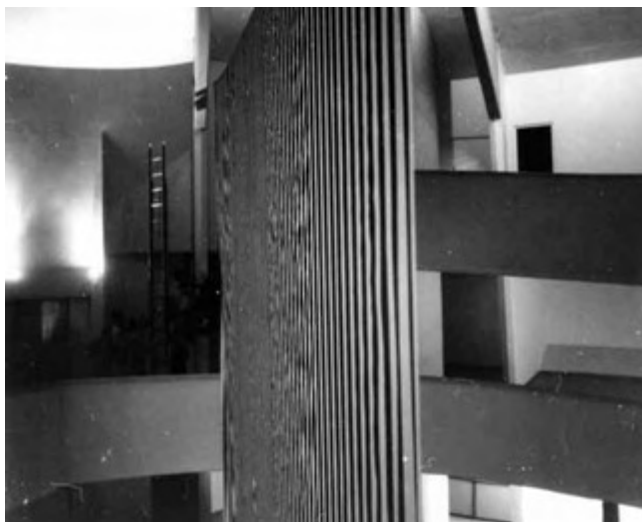


Fig. 11. Daniel Buren, *Peinture* 1971, all'interno del Guggenheim, New York.

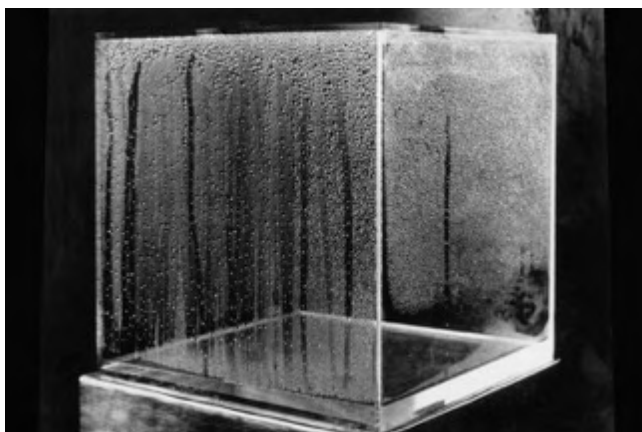


Fig. 12. Haans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-1965, plastica acrilica, acqua, 30 x 30 x 30 cm.



Fig. 13. Haans Haacke, *Moma Poll*, 1970, in *Information*, 101.5 x 51 x 25.5 cm ciascuna scatola, MoMa, New York.



Fig. 14. Haans Haacke, *Taking Stock (Unfinished)*, 1983-1984, olio su tela, 241 x 205.5 x 18 cm, Tate Gallery, Tate Britain, Londra.



Fig. 15. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 16. Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 17. Louise Lawler, *Arranged by Claire Vincent at the Metropolitan Museum of Art, New York City*, in *Arrangements of Pictures*, 1982, stampa alla gelatina d'argento su carta, 47 x 59 cm, Metro Picture, New York.



Fig. 18. Louise Lawler, *Arranged by Janelle Reiring*, in *Arrangements of Pictures*, 1982, stampa alla gelatina d'argento su carta, 13.7 x 10.9 cm, Metro Picture, New York.



Fig. 19. Carey Young, *Everything you've heard is wrong.* (1999), Speaker Corner ad Hyde Park, Londra.



Fig. 20. *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900–1968*, 1969, MoMa New York.



Fig. 21. Hans Haacke, *Who Does Whats in South Africa*, 1987, in "Manhattan Inc".



Fig. 22. Hans Haacke, *MetroMobilitan*, 1985, fibra di vetro, fotomurali, 335.5 x 609.5 x 152.5 cm, John Weber Gallery, New York.



Fig. 23. Renée Green, *Fear, Flight, Fate*, in *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)*, 1990, barattoli di vetro e carbone, dimensioni variabili, MoMa PS1, New York.



Fig. 24. Renée Green, *Loophole of Retreat*, in *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)*, 1990, barattoli di vetro e carbone, dimensioni variabili, MoMa PS1, New York.



Fig. 25. Amalia Mesa-Bains, *Vanitas: evidence, Run and Regeneration*, 1993, in *Revelaciones/ Revelation: Hispanic Art of Evanescence*, Cornell University.



Fig. 26. David Bailly, *Vanitas Still Life with African Servant*, ca. 1650, olio su tela, 95 x 116 cm, Johnson Museum of Art, Cornell University.



Fig. 27. James Luna, *The Artifact Piece*, 1985, Museum of Man, San Diego.



Fig. 28. James Luna, *Take a Picture with a Real Indian*, 1991, Whitney Museum, New York.



Fig. 29. Fred Wilson, prima sala, *Rooms with a View: The Struggle Between Culture, Content and Context in Art*, 1987, Bronx Council of Arts, New York.

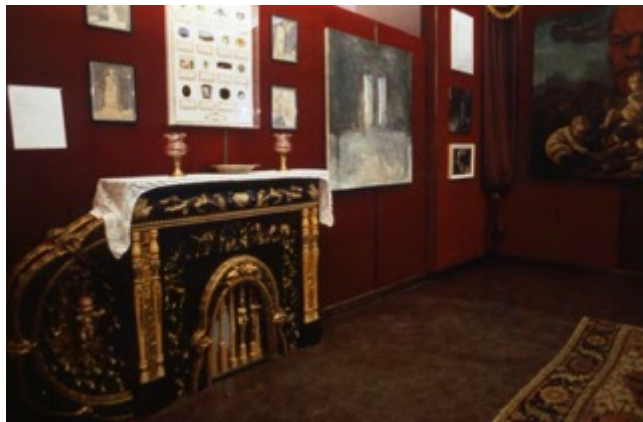


Fig. 30. Fred Wilson, seconda sala, *Rooms with a View: The Struggle Between Culture, Content and Context in Art*, 1987, Bronx Council of Arts, New York.



Fig. 31. Fred Wilson, terza sala, *Rooms with a View: The Struggle Between Culture, Content and Context in Art*, 1987, Bronx Council of Arts, New York.



Fig. 32. Fred Wilson, *Friendly Native*, 1991, in *Primitivism high and low*, 1991, Metro Pictures, New York.



Fig. 33. Fred Wilson, *Primitivism high and low*, 1991, Metro Pictures, New York.



Fig. 34. Fred Wilson, dettaglio, *Primitivism high and low*, 1991, Metro Pictures, New York.



Fig. 35. Fred Wilson, *Guarded View*, 1991; *Picasso: Whose Rules?* 1991, in *Primitivism high and low*, 1991, Metro Pictures, New York.



Fig. 36. Fred Wilson, *Picasso: Whose Rules?* 1991, olio su tela.



Fig. 37. Fred Wilson, dettaglio, *Picasso: Whose Rules?* 1991.



Fig. 38. Fred Wilson, *Guarded View*, 1991, in *Primitivism high and low*, 1991, Metro Pictures, New York.



Fig. 39. Fred Wilson, *Guarded View*, 1991, in *Fred Wilson: Objects and Installation 1979-2000*, 2002, Tang Teaching Museum.



Fig. 40. Fred Wilson, *Globe*, ca. 1913, in *Mining the Museum*, 1992, 35 mm, Maryland Historical Society, Baltimora.



Fig. 41. Busti di Henry Clay, Napoleone Bonaparte e Andrew Jackson, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimora.



Fig. 42. Piedistalli di Harriet Tubman, Benjamin Banneker e Frederick Douglass; *Globe*, ca. 1913; busti di Henry Clay, Napoleone Bonaparte e Andrew Jackson, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimora.



Fig. 43. Fred Wilson, *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 44. Justus Engelhardt Kuhn, *Henry Darnall III*, ca. 1710, in *Mining the Museum*, 1992, olio su tela, 137.16 x 111.76 cm, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 45. Fred Wilson, *Cigar Store Indians*, ca. 1870, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 46. Fred Wilson, *Metalwork ca. 1793–1880*, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 47. Fred Wilson, dettaglio, *Metalwork ca. 1793–1880*, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 48. Fred Wilson, *Cabinetmaking 1820–1960*, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 49. Fred Wilson, *Modes of Transport 1770–1910*, in *Mining the Museum*, 1992, Maryland Historical Society, Baltimore.



Fig. 50. Fred Wilson, dettaglio, *Modes of Transport 1770–1910*, 1992.



Fig. 51. Fred Wilson, *About Face II*, in *Collectibles*, 1995, Metro Picture, New York.



Fig. 52. Fred Wilson, *Speak of Me as I Am*, 2003, Padiglione Stati Uniti d'America, 50° Esposizione Internazionale di Venezia.



Fig. 53. Baldassarre Longhena, Bernardo Falcone da Lugano, Melchior Barthel, *Monumento al Doge Giovanni Pesaro*, ca. 1669, navata sinistra, Basilica dei Frari Pesaro, Venezia.



Fig. 54. Fred Wilson, *Chandelier Mori*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, vetro di Murano, 177.8 x 170.2 x 170.2 cm, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 55. Fred Wilson, *The Wanderer*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, 138.4 x 38.7 x 57.8 cm, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 56. Fred Wilson, *Shatter*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, vetro soffiato, dimensioni variabili, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 57. Fred Wilson, *Drip Drop Plop*, 2003 in *Speak of Me as I Am*, 2003, vetro soffiato, dimensioni variabili, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 58. Fred Wilson, *Drip Drop Plop*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 59. Fred Wilson, *Una confluenza degli africani*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, fotografia, dimensioni variabili, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 60. Fred Wilson, *September Dream*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 61. Fred Wilson, *Turbulence II*, 2003, in *Speak of Me as I Am*, 2003, Padiglione Stati Uniti d'America, Venezia.



Fig. 62. Bruno Scmit, *State Soldiers and Sailors Monument*, 190,. Indianapolis.



Fig. 63. Fred Wilson, *E Pluribus Unum (Out of many)*. Indianapolis.



Fig. 64. Fred Wilson, *E Pluribus Unum (Out of many)*. Indianapolis.



Fig. 65. Yinka Shonibare, *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-1997, tessuto olandese in cotone stampato a cera, riproduzione di mobili, 259.1 x 487.7 x 530 cm.



Fig. 66. Yinka Shonibare, dettaglio, *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-1997.



Fig. 67. Yinka Shonibare, dettaglio, *Victorian Philanthropist's Parlour*, 1996-1997.



Fig. 68. Renée Green, *Mise en Scene: Commemorative Toile*, 1992.



Fig. 69. Renée Green, dettaglio, *Mise en Scene: Commemorative Toile*, 1992.



Fig. 70. Yinka Shonibare, *Five Under Garments and Much More*, 1995, tessuto olandese in cotone stampato a cera, filo da pesca, dimensioni variabili.



Fig. 71. Yinka Shonibare, *How Does a Girl Like You Get a Girl like you?* 1995, tessuto a cera olandese stampato su cotone, dimensioni variabili.



Fig. 72. Yinka Shonibare, *Mr. And Mrs. Andrews without their heads*, 1998, tessuto a cera olandese stampato su cotone, dimensioni variabili.



Fig. 73. Thomas Gainsborough, *Mr. And Mrs. Andrews*, ca. 1750, olio su tela, 69.8 x 119.4 cm, National Gallery, Londra.



Fig. 74. Yinka Shonibare, *The Crowning*, 2007, tessuto a cera olandese stampato su cotone, dimensioni variabili.



Fig. 75, Jean-Honoré Fragonard *fête galante*, *Les progrès d'amour: L'amant Couronné*, 1771-1772, olio su tela, 318 x 243 cm.



Fig. 76. Yinka Shonibare, *Scramble for Africa*, 2003, tessuto a cera olandese stampato su cotone, dimensioni variabili.



Fig. 77. Yinka Shonibare, dettaglio, *Scramble for Africa*, 2003.



Fig. 78. William Hogarth, *II The Levée, A Rake's Progress*, 1734, olio su tela, 63 x 75.5 cm, Sir John Soane's Museum, Londra.



Fig. 79. William Hogarth, *III The Orgy, A Rake's Progress*, 1734, olio su tela, 63 x 75.5 cm, Sir John Soane's Museum, Londra.



Fig. 80. Yinka Shonibare, *Diary of Victorian Dandy*, 11.00 hours, 1998, stampa C, 183 x 228,6 cm, ed. 3 + 1 AP; 14.00 hours, 1998, stampa C, 183 x 228.6 cm, ed. 3 + 1 AP; *Diary of Victorian Dandy*, 17.00 hours, 1998, stampa C, 183 x 228.6 cm, ed. 3 + 1 AP; 19.00 hours, 1998, stampa C, 183 x 228.6 cm, ed. 3 + 1 AP; *Diary of Victorian Dandy*, 3.00 hours, 1998, stampa C, 183 x 228.6 cm, ed. 3 + 1 AP.



Fig. 81. Yinka Shonibare, *Dorian Grey*, 2001, undici stampe in resina e una digitale in stampa Lambda, 136 x 165.5 x 6 cm, edizione 5 + 2AP.



Fig. 82. Yinka Shonibare, *Nelson's Ship in a Bottle*, 2010, fibra di vetro, acciaio, tessuto a cera olandese stampato su cotone, 290 x 525 x 235 cm, Trafalgar Square, Londra.



Fig. 83. Yinka Shonibare, *HMS Victory*, 2006.



Fig. 84. Yinka Shonibare, *Nelson's Ship in a Bottle*, 2010, Royal Maritime Museum, Greenwich.



Fig. 85. Yinka Shonibare, *Wind Sculpture*, 2014, fibra di vetro e acciaio, 6.1 x 3.4 m, Howick Place Victoria, Londra.

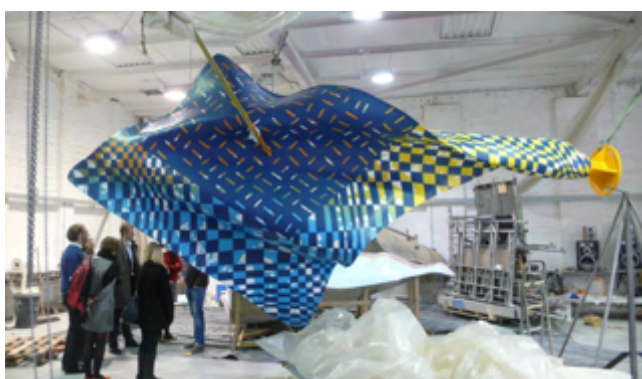


Fig. 86. Yinka Shonibare, dettaglio, *Wind Sculpture*, 2014, studio dell'artista.



Fig. 87. Kara Walker, *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery*, 1997, dimensioni variabili, approssimativamente ritaglio di carta su muro, 3.7 x 25.9 m, in *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, 2008, Hammer Museum, Los Angeles.



Fig. 88. Kara Walker, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, durante l'allestimento di *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, 2008, Hammer Museum, Los Angeles



Fig. 89. Kara Walker, *Gone with the Wind*, 1994, ritaglio di carta su muro, dimensioni variabili, approx. 396.2 x 1524 cm, Drawing Center, New York.



Fig. 90. Kara Walker, dettaglio, *Gone with the Wind*..., 1994.



Fig. 91. Kara Walker, dettaglio, *Gone with the Wind*..., 1994.



Fig. 92. Kara Walker, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995, ritaglio di carta su muro, dimensioni variabili, approx. 396.2 x 1066.8 cm.



Fig. 93. Kara Walker, dettaglio, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.



Fig. 94. Kara Walker, dettaglio, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.



Fig. 95. Kara Walker, dettaglio, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.



Fig. 96. Kara Walker, dettaglio, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.



Fig. 97. Kara Walker, *Look Away! Look Away! Look Away!* 1995.



Fig. 98. Kara Walker, dettaglio, *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery*, 1997, ritaglio su carta, dimensione variabile.



Fig. 99. Kara Walker, dettaglio, *The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven*, 1995.



Fig. 100. Kara Walker, *Cut*, 1998, ritaglio di carta su muro, 223.5 x 137.2 cm.



Fig. 101. Kara Walker, *Burn*, 1998, ritaglio di carta su tela, 233.7 x 121.9 cm.



Fig. 102. Kara Walker, *Untitled*, 2002, ritaglio di carta su muro, dimensioni variabili, approx. 264.2 x 640.1 cm.



Fig. 103. George Loftus, *La Venus Hottentote*, ca. 1814, stampa, 200 x 227 mm.



Fig. 104. Renée Green, dettaglio, *Loophole of Retreat*, in *Site of Genealogy (Loophole of Retreat)*, 1990, MoMa PS1, New York.



Fig. 105. Kara Walker, *Kara Walker: The Renaissance Society at the University of Chicago*, 1997.



Fig. 106. *The Old Nurse - A Scene in the Park*. Pubblicato in "Varieties", 1871.



Fig. 107. Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, schiuma di polistirene e zucchero, dimensioni approx. 10.8 x 7.9 x 23 m, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 108. Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 109. Kara Walker, dettaglio, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 110. Kara Walker, dettaglio, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 111. Kara Walker, dettaglio, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 112. Kara Walker, dettaglio, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 113. Kara Walker, dettaglio, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 114. Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.



Fig. 115. Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby*, 2014, Domino Sugar Factory, Brooklyn, New York.

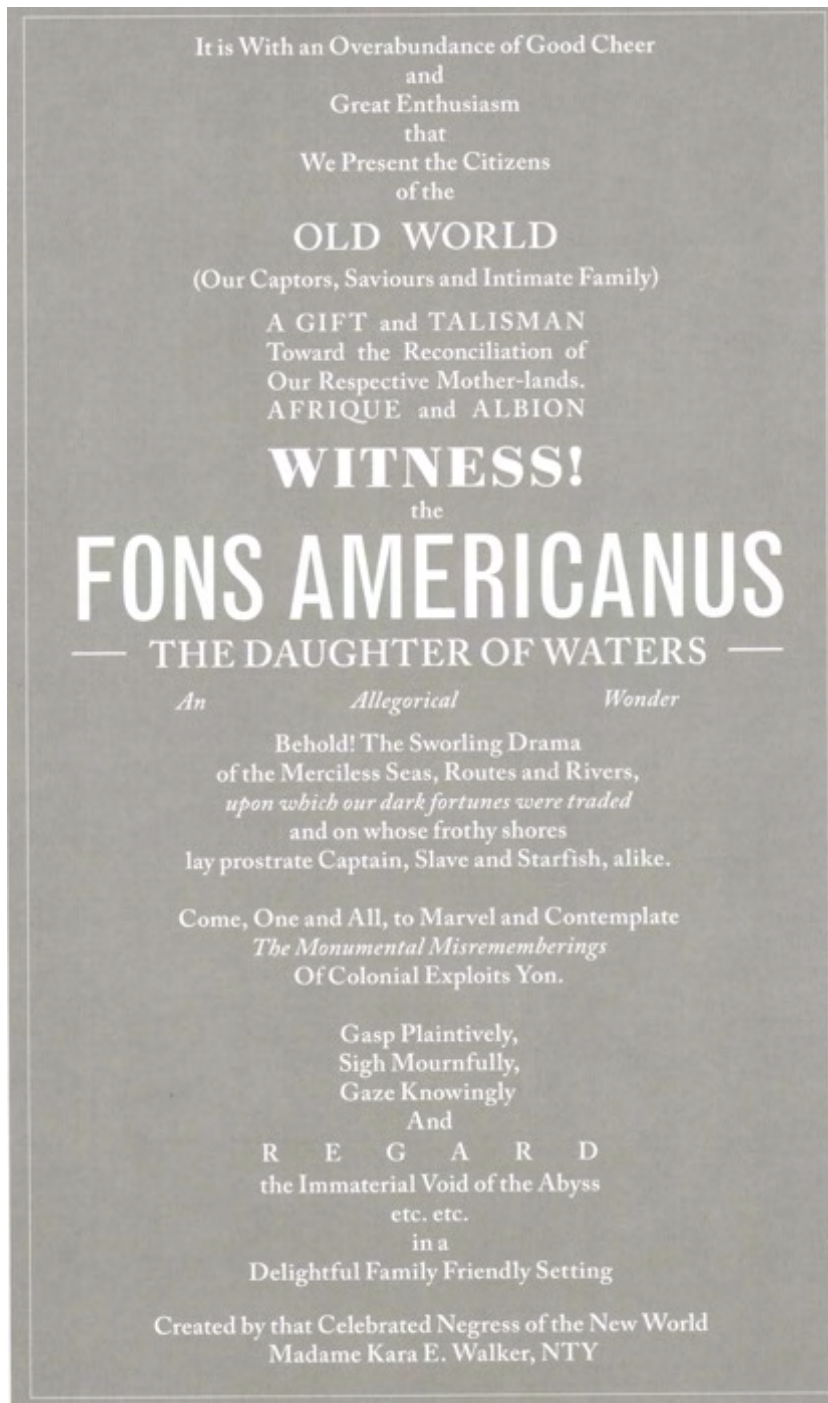


Fig. 116. Kara Walker, *Fons Americanus*, 2019, Tate Hall, Londra.



Fig. 117. Kara Walker, *Shell Grotto*, 2019, Tate Hall, Londra.



Fig. 118. Kara Walker, dettaglio, *Shell Grotto*, 2019, Tate Hall, Londra.



Fig. 119. Thomas Southard, *The Voyage of the Sable Venus from Angola to the West Indies*, ca. 1800, 26 x 20.7 cm



Fig. 120. Sandro Botticelli, *La nascita della Venere*, 1482–1485, tempera su tela, 172.5 x 278.5 cm, Le Galleria degli Uffizi, Firenze.



Fig. 121. Kara Walker, *Fons Americanus*, 2019, Tate Hall, Londra.



Fig. 122. Thomas Brock, *Victoria Memorial*, ca. 1911.i, Londra.



Fig. 123. Thomas Brock, dettaglio, *Victoria Memorial*, ca. 1911, Londra.



Fig. 124. Kara Walker, dettaglio, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 125. Kara Walker, dettaglio, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 126. Kara Walker, dettaglio, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 127. Kara Walker, dettaglio, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 128. Kara Walker, dettaglio, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 129. Kara Walker, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 130. Kara Walker, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 131. Kara Walker, *Fons Americanus*, 2019, Tate Modern, Londra.



Fig. 132. John Singleton Copley, *Watson and the Shark*, 1778, olio su tela, 182.1 x 229.7 cm, National Gallery of Art, Washington.



Fig. 133. Winslow Homer, *The Gulf Stream*, 1899, olio su tela, 71.4 x 124.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 134. Kehinde Wiley, *Tempest Off a Mountainous Coast* (Patrick Laguerre, 2017, olio su tela, 191.4 x 241.4 cm.

Bibliografia

- A. Alberro, S. Breitwieser, *Art After Conceptual Art*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2006.
- A. Alberro, *Institutions, Critique and Institutional Critique, Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 2-19.
- A. Alberro, *Introduction. Mimicry, Excess, Critique*, in *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2007, pp. xxii-xxxvii.
- A. Alberro, *Reconsidering Conceptual Art*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1999, pp. XVI-XXXVIII.
- A. Alberro, *The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition*, in "October", 1997, pp. 57-84.
- L. Anderson, S. Winchester, *Act Up on AIDS*, in "October" vol. 88, n. 9, pp. 22-23.
- B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Post-colonial studies. The Key Concepts. Second Edition*, (2000) New York-London, Routledge, 2007.
- M. Asher, *September 21- October 12, 1974, Claire Coply Gallery, inc., Los Angeles, California (1974)*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist's Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 150-154.
- J. Barry, R. Green, F. Wilson, C. P. Muller, A. Fraser, *Serving Institutions*, in "October", vol. 80, 1997, pp. 120-129.
- H. K. Bhabha, *Luoghi della cultura*, Milano, Booklet, 2001.
- I. Berlin, *Mining the Museum and the Rethinking of Maryland's History*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist's Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 75-90.
- M. Berger, *Viewing the invisible: Fred Wilson's Allegories of Absence and Loss*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 119-135.
- M. Berger, *The Site of Memory: Kara Walker Drawing*, in *Kara Walker A black Hole Is Everything a Star Longs to Be*, cat. (Kunstmuseum Basel, Basel, 5 giugno-19 settembre 2021), Zurich, JPR|Editions, 2021, pp. 575-585.

- Y. Bois, D. Crimp, R. Krauss, H. Haacke, *Conversation with Hans Haacke*, in "October", 1984, vol. 30, pp. 23-48.
- R. Borgemeister, C. Cullens, "Section des Figures": *The Eagle from the Oligocene to the Present*, in "October", vol. 42, 1987, pp. 135-154.
- M. Brenson, *Art: in Political Tone, works by Hans Haacke*, in "The New York Times", dicembre 19, sezione C, 1986, p. 36.
- M. Broodthaers, *a Conversation with Freddy de Vree, 1969, (1969)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 82-84.
- J. Brookner, *Feminism and students of the '80 and '90s. The Lady and the Raging Bitch; or How Feminism Got a Bad Name*, in "October", vol. 50, n. 2, 1991, pp. 11-13.
- J. Bryan-Wilson, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, in *New Institutionalism*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway, 2003, pp. 89-109.
- J. Bryan-Wilson, *Art Workers. Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2009.
- B. H. D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in "Artforum", 1972, pp. 43-57.
- B. H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, in "October", vol. 55, 1990, pp. 105-143.
- P. Burger, *Theory of the Avant-Garde*, tr. ing. di M. Shaw, in *Theory History of Literature*, vol. 4, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- D. Buren, *The Function of the Museum (1971)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 101-106.
- D. Buren, *The Function of the Studio (1971)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 110-117.
- J. Carrick, *The assassination of Marcel Duchamp: Collectivism and Contestation*, in "Oxford Art Journal", vol. 31, n. 1, 2008.
- M. A. Calo, *African American Art and Critical Discourse between World Wars*, in "American Quarterly", vol. 51, n. 3, 1999, pp. 580-621.

- W. Chadwick, *Women Who Run with the Brushes & Glue*, in *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, Perennial, 1995, pp. 7-12.
- R. Cohen, *Berkley Free Speech Movement: Paving the Way for Campus Activism*, in "OAH Magazine of History", vol. 1, n. 1, 1985, pp. 16-18.
- B. R. Cookes, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind (1969)*, in "American Studies", 2007, pp. 5-39, qui p. 5.
- B. R. Cooks, *Activism and Preservation: Fred Wilson's E Pluribus Unum*, in "Indiana Magazine of history", vol. 110, n. 1, 2014, pp. 25-31.
- L. G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History*, in "Curator: The Museum Journal", vol. 36 (4), 1993, pp. 302-313.
- L. G. Corrin, *Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 45-74.
- L. G. Corrin, *Mining the Museum /Artist Look at Museum, Museum Look at Themselves*, in "Museum Studies. An Anthology of Context", Hoboken 2004, pp. 381-402.
- D. Crimp, *Pictures*, in "October", vol. 8, 1979, pp. 75-88.
- D. Crimp, *Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp*, in "October", n. 4, 2001, pp. 70-81.
- C. Dallis, *Collecting Life's Unknowns*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 23-34.
- G. R. Denson, *A Genealogy of Desire. Renée Green Explores the Continent of Power*, in "Falsh Art", "October" 1991, pp. 125-126.
- J. R. Donaldson, *Africobra Manifest? "Ten in Search of Nation"*, in "Journal of Contemporary African Art", Spring 2012, pp. 76-83, qui p. 78.
- G. DuBois Shaw, *Seeing The Unspeakable: The Art Of Kara Walker*, Durham-London, Duke University Press, 2004.
- S. Dumenco, *Lost and Found: Artist Fred Wilson Pulls Apart Maryland's Hidden History*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 31-41.
- O. Enwezor, *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in State of Permanent Transition*, in "Research in African Literatures", vol. 34, n. 4, 2003, pp. 57-82.
- P. Erickson, *Respeaking Othello in Fred Wilson's Speak of Me as I Am*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 199-219.

- F. Fanon, *I dannati della terra*, Torino, Einaudi, 2007.
- B. Ferrara, *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum*, Milano, MelaBooks, 2012.
- J. Fisher, *In Search of the "Inauthentic": Disturbing Sings in Contemporary Native American Art*, in "Art Journal", vol. 51, n. 3, 1992, pp. 22-50.
- H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1996.
- A. Fraser, *An Artist's Statement*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 318-329.
- A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, in "Artforum", 2005, pp. 100-106.
- A. Fraser, *In and Out of Place*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 292-299.
- A. Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, in "October", vol. 57, 1991, pp. 104-122.
- J. Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, London-New York, I.B. Tauris, 2007.
- P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Milano, Meltemi Edizioni, 2019.
- P. Gilroy, Y. Shonibare, *In Conversation*, in *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, cat. (Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 22 maggio-12 settembre 2021), Hirmer Verlag, Mönch, 2021, pp. 63-166.
- R. Goldberg, *Performance live art since the 60s*, (1998), New York, Thames & Hudson, 2004.
- K. Goncharov, F. Wilson, *Interview*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 178-185.
- J. A. Gonzalez, *Subject to display. Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2008.
- J. A. Gonzalez, M. Berger, F. Wilson, *Collaboration, Museum, and the Politics of Display: A Conversation with Fred Wilson*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 154-168.

- W. Grasskamp, *Real Time: the work of Hans Haacke*, in *Hans Haacke*, New York-London, Phaidon Press, 2004, pp. 30-140.
- G. Grechi, *la rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Milano, Mimesis Edizioni, 2016.
- G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Milano, Memesis Edizioni, 2021.
- R. Green, *Other Planes of There. Selected Writing*, Durham-London, Duke University Press, 2014.
- R. Green, J. Rebentisch, *From One Island to Another. Conversation between Juliane Rebentisch and Renée Green*, in *Renée Green: Ongoing Becomings. Retrospective, 1989–2009*, cat. (Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 19 settembre 2009-3 gennaio 2010), Zurich, JPR|Editions, 2009, pp. 73-78.
- C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, (1961), Boston, Beacon Press, 1989.
- C. Whitney, Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls Bare All*, in *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, Perennial, 1995, pp. 13-32.
- H. Haacke, *Working Conditions. The writings of Hans Haacke*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2016.
- H. Haacke, *The Agent (1977)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 164-165.
- S. Hall, *cultura, razza, potere*, Verona, Ombre Corte, 2015.
- S. Hall, *Selected Writings on Marxism*, Durham-London, Duke University Press, 2021.
- N. Haq, *The Invisible and the Visible Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 8-22.
- C. Harrison, *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.
- S. Hassan, *Fred Wilson's "Black Venezia": Fictitious Histories and the Notion of "Truth"*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 169-177.
- J. Hiddleston, *Understanding Postcolonialism*, New York-London, Routledge, 2009
- R. Hobbs, *Yinka Shonibare MBE: The Politics of Representation*, in *Yinka Shonibare MBE*, Munich-London-New York, Prestel, 2008, pp 24-37.
- S. Home, *The Art Strike Paper*, Brighton, AK Press, 1991.

- R. Hylton, *Yinka Shonibare. Dressing down*, in “Third Text”, vol. 13, Issue 46, 1999, pp. 101-103.
- N. Hynes, J. Picton, *Yinka Shonibare*, in “African Arts”, vol. 34, n. 3, 2002, pp. 60-73.
- J. A. Kaplan, L. Corrin, N. Cummings, M. Lewandowska, H. Haacke, R. Paine, J. Morgan Puett, S. Bocanegra, Y. Shonibare, J. Peyton-Jones, K. Aptekar, *Give & Take Conversations*, in “Art Journal” vol. 61, n. 2, 2022, pp. 68-91.
- I. Karp, F. Wilson, *Constructing the spectacle of culture in museums*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists’ Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 330-344.
- R. Kent, *Time and transformation in the Art of Yinka Shonibare MBE*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 7-21.
- C. Kim, *An Allegory of the black Atlantic?* in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020) London, Tate Publishing, 2019, pp. 104-240.
- J. King, *perpetually out of Place: Michael Asher and Jean-Antoine Houdon at the Art Institute of Chicago*, in “October”, vol. 120, 2007, pp. 71-86, qui p. 75.
- M. Kynaston, *An International Survey of Painting and Sculpture*, New York 1984.
- M. Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, in “October”, vol. 80, 1997, pp. 85-110.
- M. Kwon, *Un luogo dopo l’altro, Arte site-specific e identità localizzativa*, tr. it. I ed. (2002) di A. Bergamin, Milano, Postmedia Books, 2020.
- L. Lippard, *Six Years*, California (1973) II ed. (1997), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2001.
- A. Loomba, *Colonialismo/Postcolonialismo*, Roma, Meltemi Editore, 2006.
- J. A. Luna, *Allow me to introduce myself: The Performance art of James Luna*, in “Canadian Theatre Review”, n. 68, 1991, pp. 46-47.
- K. Marx, *Il capitale, Libro primo*, Roma 1980.
- A. Mbembe, *La critica della ragione negra*, Como-Pavia, Ibis Edizioni, 2016.
- A. McClintock, *The Angel of Progress: Pitfalls of the Term “Post-Colonialism”*, in “Social Text”, n. 31/32, 1992, pp. 84-89.
- K. L. McShine, *Information*, New York 1970.

- B. Mersmann, *Remodeling the Past, Cross-dressing the Future. Postcolonial Self-Fashioning for the Global market*, in *Fashion and Postcolonial Critique*, vol. 22, Wien, Sternberg Press, 2019, pp. 189-280.
- W. Mignolo, *Museum in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992)*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 374-390.
- A. Miller-Keller, *Andrea Fraser | Matrix 114. Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, in *Welcome to the Wadsworth: A Museum Tour*, cat. (Hartford, Wadsworth Atheneum, Museum of Art, 1 aprile-31 aprile 1991) Hartford, 1991, pp. 2-8, qui pp. 4-5.
- MTL Collective, *From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art*, in "October", 165, 2018.
- M. Nesbit, H. Haacke, M. Nesbit, *In Conversation with Hans Haacke*, in *Hans Haacke*, New York-London, Phaidon Press, 2004, pp. 8-25.
- U. C. Nzewi, *A Questionnaire on Decolonization*, in "October", n. 174, 2020, pp. 90-93, qui p. 93
- J. O. G. Ogbar, *The Black Arts Movements Reprise: Television and Black Art in the 21st Century*, in "European journal of American Studies", 2019, pp. 1-24.
- D. Ortiz, *The Culture of Coloniality*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 96-103.
- P. Pagani, *Radici filosofiche del Sessantotto internazionale*, in "Rivista di studi Politici Internazionali" aprile-giugno 2018, vol. 85, n. 2 (338), pp. 249-282.
- R. Peabody, *Consuming Stories. Kara Walker and the imagining of American Race*, Oakland, University of California Press, 2016.
- P. Piotrowski, *From Museum Critique to the Critical Museum*, New York-London, Routledge, 2015.
- A. Piper, *Power Relations within Existing Art Institutions*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 246-273.
- A. Piper, *some Thoughts on the Political Character of this Situation*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 242-244.

- K. G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, I ed. (1969), New York, New York Graphic Society, 2017.
- S. Portinari, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio Editori, 2018.
- R. J. Powell, *Black Art: A Cultural History*, London 2021.
- A. Prokop, *Power and Spirit*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 27-30.
- M. Ramsden, *On Practice*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 170-190.
- G. Raunig, G. Ray, *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFly Books, 2009.
- Y. Raymond, *Maladies of Power: A Kara Walker Lexicon*, in *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, cat. (Walker Art Center, 17 febbraio–13 maggio 2007), Minneapolis, Walker Art Center, 2007, pp. 348-357
- A. Rorimer, *Michael Asher: Context as Content*, (1990) in "InterReview", 2004, pp. 1-7.
- M. Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience (1979)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 206-233.
- T. Sadowsky, *Remapping the World Postcolonial Hybridity in the Work of Yinka Shonibare CBE*, in *Yinka Shonibare CBE. End of Empire*, cat. (Salzburg, Museum der Moderne Salzburg, 22 maggio-12 settembre 2021) Hirmer Verlag, Mönch, 2021, pp. 11-27.
- M. Schneider, *Serious Games*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 169-176.
- H. Shirey, *Engaging Black European Spaces and Postcolonial Dialogues through Public Art: Yinka Shonibare's Nelson's Ship in a Bottle*, in "OpenCultural Studies", 2019, pp. 362-372.
- E. Shohat, *Notes of Post-colonial studies*, in "Social Text", n. 31/32, 1992, pp. 99-113.
- Y. Shonibare, A. Downey, *Setting the stage*, in *Yinka Shonibare MBE*, (2008), Munich-London-New York, Prestel, 2014, pp. 43-49.
- J. Siegel, *An Interview with Hans Haacke*, in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 1999, pp. 242-246.

- V. Smith, *Abundant Evidence: Black Women Artists of the 1960s and 70s*, in *Entering the Picture*, New York-London, Routledge, 2011, pp. 401-419.
- Z. Smith, *Kara Walker: What Do We Want History To do To Us?* in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020) London, Tate Publishing, 2019, pp. 32-53.
- R. Smithson, *Cultural Confinement (1972)*, in *Institutional Critique, an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 140-142.
- R. Stilling, *An Image of Europe: Yinka Shonibare's Postcolonial Decadence*, in "PMLA", vol. 128, n. 2, 2013, pp. 299-321.
- L. Stokes Sims, *Fred Wilson: Musings on and Mining Museums*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 11-23.
- R. Storr, *In direzione ostinata e contraria*, Milano, Libri Scheiwiller, 2011.
- M. Teti, *Occupying UCI Chris Burden's "Five Day Locker" Piece as Institutional Critique*, in "RACAR: revue d'art Canadienne", vol. 43, n. 1, 2018, pp. 39-52.
- M. Tlostanova, *A Salt Box and a Bracelet Conversing with a Painting: Decolonising a Post-Soviet Museum in the Caucasus*, in *Decolonising Museum*, International Online, 2015, pp. 123-130.
- J. Touche *Art Worker's Coalition Open Hearing Statement*, in *Institutional Critique: an Anthology of Artists' Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 94-97.
- D. Wall, *Transgression, Excess, and the Violence of Looking in the Art of Kara Walker*, in "Oxford Art Journal", vol. 33, n. 3, 2010, pp. 27-299.
- C. V Wallace, *Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalition's Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968-1971*, in "Art Journal", vol. 74, n. 2, 2015, pp. 5-23.
- K. Walker *Fons Americanus*, in *Kara Walker*, cat. (London, Tate Modern, 2 ottobre 2019-5 aprile 2020) London, Tate Publishing, 2019, pp. 54-105.
- F. Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, in "October", vol. 73, 1995, pp. 71-89.
- P. Williams, L. Chrisman, *Lolonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York 1994.

- F. Wilson, M. A. Graham, *An Interview with Artist Fred Wilson*, in “The Journal of Museum Education”, vol. 32, n. 3, pp. 211-219.
- F. Wilson, *a Conversation with Martha Buskirk (1994)*, in *Institutional Critique an Anthology of Artist’s Writings*, Cambridge-Massachusetts-London-England, The MIT Press, 2011, pp. 350-353,
- F. Wilson, *Inside the Studio*, in *A Critical Reader*, London, Ridinghouse, 2011, pp. 101-104.
- J. Withers, *The Guerrilla Girls*, in “Feminist Studies”, vol. 14, n. 2, 1988, pp. 284-300.
- J. C. R. Young, *Postcolonial Theory: A Very Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 2003.
- J. C. R. Young, *Postcolonialism: An Historical introduction*, (1950), Oxford, Basil Blackwell, 2001.
- P. Vergne, S. L. Gilman, T. McEvilley, *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, in *Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love*, cat. (Walker Art Center, 17 febbraio-13 maggio 2007), Minneapolis, 2007, Walker Art Center, 2007.

Sitografia

Artist Kara Walker Draws Us Into Bitter History With Something Sweet, “National Public Radio”, 2014; <https://www.npr.org/2014/05/16/313017716/artist-kara-walker-draws-us-into-bitter-history-with-something-sweet>, [ultimo accesso 1 novembre 2022].

A. Alberro, *Micheal Asher*, in “Arte in America”, 2012; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/michael-asher-62960/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

C. Armand, *Chapitre XIII. Fred Wilson’s Installation: Undoing Permanence*, in “MONUMENT ET MODERNITÉ Dans l’art et la littérature britanniques et américains”, in “OpenEdition Books”, 2015; <https://books.openedition.org/psn/7348> [ultimo accesso 15 novembre 2022].

K. Bellmann, *Andrea Fraser*, in “Artnews”, 2015; <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/andrea-fraser-62014/> [ultimo accesso 1° dicembre 2021].

D. Betty, *Conditions for Abu Dhabi’s migrant worker’s shame the west’*, in “The Guardian”, 2013; https://www.theguardian.com/world/2013/dec/22/abu-dhabi-migrant-workers-conditions-shame-west?CMP=tw_t_gu [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

H. Bishara, *Gulf Labor Coalition Calls on Artists to Boycott Guggenheim Abu Dhabi*, in “Hyperallergic”, 2019; <https://hyperallergic.com/497876/gulf-labor-coalition-calls-on-artists-to-boycott-guggenheim-abu-dhabi/> [4 dicembre 2021].

J. L. Bourgeois, *Harlem ’69. The Studio Museum in Harlem*, in “Artforum”, 1969; <https://www.artforum.com/print/reviews/196909/harlem-69-71321> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

B. Boucher, *Kara Walker Artwork Censored at Newark Library*, in “Art in America”, 2012; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/kara-walker-newark-library-59160/> [ultimo accesso 30 ottobre 2022].

C. Brinkhurst-Cuff, K. Waler, *Turbine Hall artist Kara Walker: ‘Apparently, the only thing I am is black’*, in “The Guardian”, 2019; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/sep/23/kara-walker-turbine-hall-tate-modern-racially-charged> [ultimo accesso 28 novembre 2022].

- B. H. D. Buchloh, *Michael Asher*, in “Artforum”, 2013; <https://www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39885> [ultimo accesso 21 luglio 2022].
- E. C. Caldwell, *How Luiseno Indian Artist James Luna Resists Cultural Appropriation*, in “J. Story. Daily”, 2015; <https://daily.jstor.org/native-disruptions-with-artist-james-luna/> [ultimo accesso 7 maggio 2022].
- M. Cardone, *Oltre il postcoloniale per una coscienza globale*, in “Il giornale dell’arte”, 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/oltre-il-postcoloniale-per-una-coscienza-globale/138710.html> [ultimo accesso 13 luglio 2022].
- D. Crimp, *Close-Up: Indirect Answers. Douglas Crimp on Louise Lawler’s Why Pictures Now*, in “Artforum”, 2012; <https://www.artforum.com/print/201207/douglas-crimp-on-louise-lawler-s-why-pictures-now-31959> [ultimo accesso 5 agosto 2022].
- A. C. Cimoli, M. C. Chiaccheri, *non-detti del museo*, in “roots&routes”, 2019; <https://www.roots-routes.org/anno-9-n-30-maggio-luglio-2019-i-non-detti-del-museo/> [ultimo accesso 13 luglio 2022].
- Concerned Clergy of Indianapolis*, <https://www.concernedclergy.org/about> [ultimo accesso 16 novembre 2022].
- O. Dagen, *La Francia pronta a restituire le opere d’arte sottratte ai paesi africani*, in “Internazionale”, 2018; <https://www.internazionale.it/notizie/philippe-dagen/2018/12/04/francia-opere-arte-africane> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- A. Dawson, *Sexism by numbers: Guerrilla Girls ask UK Public to Send in Statistics of Females Nudes vs Female Artists at Local Museums*, in “The Art Newspaper”, 2021; <https://www.theartnewspaper.com/2021/06/11/sexism-by-numbers-guerrilla-girls-ask-uk-public-to-send-in-statistics-of-females-nudes-vs-female-artists-at-local-museums> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].
- B. Davis, *Why Art Fails to Make a Difference on Its Own: More Thoughts on Hans Haacke’s Urgently Relevant Survey at the New Museum*, in “Artnet”, 2019; <https://news.artnet.com/opinion/hans-haacke-all-connected-new-museum-1695825> [ultimo accesso 28 novembre 2021].
- Dichiarazione universale dell’Unesco sulla diversità culturale*, 2001; https://ciram.unimc.it/it/focus/dialogo-tra-civilta-e-diritti-umani/declaration_cultural_diversity_it.pdf [ultimo accesso 8 luglio 2021];

- K. Donoghue, *Why Yinka Shonibare MBE Likes Making Public Work*, in “Whitewall”, 2018; <https://whitewall.art/art/yinka-shonibare-mbes-public-projects> [ultimo accesso 26 novembre 2022].
- M. Duròn, *How to Altar the Worls: Amalia Mesa-Bains’s Art Shift the Way We See Art History*, in “ARTnews”, 2018; https://www.chicano.ucla.edu/files/news/How%20to%20Altar%20the%20World_032718.pdf [ultimo accesso 15 aprile 2022].
- M. Duron, *The Artist America Built: Daniel Joseph Martinez Visits Other Places and Other Histories in His Ongoing Critique of these United States*, in “ARTnews”, 2018; <https://www.artnews.com/art-news/artists/artist-america-built-daniel-joseph-martinez-visits-places-histories-ongoing-critique-united-states-11512/> [ultimo accesso 15 aprile 2022].
- Edward Colston Statue: Protesters Tear Down Slave Trader Monuments*, in “BBC News”, 2020; <https://www.bbc.com/news/uk-52954305> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- E. Fernandez-Sacco, *You Go, I Stay: James Luna (1950–2018)*, in “X-TRA”, vol. 22, n. 2, 2019; <https://www.x-traonline.org/article/you-go-i-stay-james-luna-1950-2018-by-ellen-fernandez-sacco> [ultimo accesso 7 maggio 2022].
- A. Farquharson, *The Avant Garde, Again*, 2002; <http://www.careyyoung.com/the-avant-garde-again> [ultimo accesso 28 novembre 2021].
- J. Fisher, “*Rooms With A View*”, in “Artforum”, 1998; <https://www.artforum.com/print/reviews/198803/rooms-with-a-view-61766> [ultimo accesso 10 novembre 2022].
- K. R. Fletcher, *James Luna*, in “Smithsonian Magazine”, 2008; <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/james-luna-30545878/> [ultimi accesso 8 maggio 2022].
- L. Figes, *On Sculpture, Alitism and Brexit: the Art of Yinka Shonibare*, in “Art UK”, 2019; <https://artuk.org/discover/stories/on-sculpture-elitism-and-brexit-the-art-of-yinka-shonibare> [ultimo accesso 14 ottobre 2022].
- V. Green Fryd, *Kara Walker's About the title: The Ghostly Presence of Transgenerational Trauma as a “Connective Tissue” Between the Past and Present*, in “Panorama. Journal of the Association of Historians of American Art”, 2016;

<https://journalpanorama.org/article/kara-walkers-about-the-title-the-ghostly-presence-of-transgenerational-trauma-as-a-connective-tissue-between-the-past-and-present/> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

A. Greenberger, *The Artnews Accord: Artists Lorraine O'Grady and Andrea Fraser Talk Art World Activism and the Limits of Institutional Critique*, in "The Artnews", 2021; <https://www.artnews.com/art-news/artists/lorraine-ograde-andrea-fraser-artists-institutional-critique-conversation-1234596040/> [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

E. Griberg, *'Museum therapist' challenges idea of art*, in "CNN", 2012; <https://edition.cnn.com/2012/06/22/living/artist-fred-wilson/index.html> [ultimo accesso 24 novembre 2022].

M. Godfrey, *Works Both Ways: Carey Young's Projects for the Kunstverein Munchen*, 2004; <http://www.careyyoung.com/works-both-ways> [ultimo accesso 28 novembre 2021].

H. Haacke, *Museum, Managers of Consciousness*, (1984), in "M+Magazine", 2018; <https://www.mplus.org.hk/en/magazine/museums-managers-of-consciousness/> [ultimo accesso 14 novembre 2021].

S. Haynes, *Kara Walker Breaks Down the Influences Behind Her Bold New Work at the Tate Modern*, in "Time", 2010; <https://time.com/5695978/kara-walker-fons-americanus-interview/> [ultimo accesso 30 ottobre 2022].

D. Hicks, *Con le restituzioni si riscriverà il colonialismo*, in "Il giornale dell'arte", 2022; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/con-le-restituzioni-si-riscriver-il-colonialismo-/138441.html> [ultimo accesso 8 agosto 2022].

B. Holmes, *Extra disciplinary Investigations. Towards a New Critique of Institutions. Towards a New Critique of Institutions*, in "Transversal text", 2007; <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/en> [ultimo accesso 10 ottobre 2021].

S. Jeffries, *Stop Tearing Down Controversial Statues, says British-Guyanese Artist Hew Locke*, in "The Spectator", 2022; <https://www.spectator.co.uk/article/stop-tearing-down-controversial-statues-says-british-guyanese-artist-hew-locke> [ultimo accesso 29 settembre 2022].

- J. Kastner, *Artistic Internationalism and Institutional Critique*, in “Transversal text”, 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/kastner/en?hl=institutional%20critique> [ultimo accesso 5 agosto 2022].
- M. Kennedy, *Prince will Find Familiar Friends in Victorian Nudes as He Reopens Tate*, in “The Guardian”, 2011; <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/30/arts.monarchy> [ultimo accesso 26 novembre 2022].
- M. Kennedy, *Message in a Big Bottle—Appeal to Save Fourth Plinth HMS Victory*, in “The Guardian”, 2011; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/30/fourth-plinth-victory-yinka-shonibare> [ultimo accesso 18 ottobre 2022].
- M. Kimmelman, *Tall French Visitor Takes Up Residence in the Guggenheim*, in “New York Times”, 2005; <https://www.nytimes.com/2005/03/25/arts/design/tall-french-visitor-takes-up-residence-in-the-guggenheim.html> [ultimo accesso 10 gennaio 2022].
- S. König, *a Work of Art as an Experimental Exhibition. Broodthaers and the Eagle*, 2018; <https://journals.openedition.org/angles/1050?lang=en> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- M. Lind, *All Inside*, 2002; <http://www.careyyoung.com/all-inside> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].
- M. Lobel, H. Singerman, *The Pictures Generation*, in “Artforum”, vol. 28, n. 1, 2009; <https://www.artforum.com/print/200907/the-pictures-generation-23507> [ultimo accesso 1° dicembre 2021].
- V. Loichot, *Kara Walker’s Blood Sugar: A Subtlety or the Marvelous Sugar Baby*, in “Southern Spaces”, 2014; <https://southernspaces.org/2014/kara-walkers-blood-sugar-subtlety-or-marvelous-sugar-baby/> [ultimo accesso 28 novembre 2022].
- Louise Lawler. *Arrangements of Pictures*, comunicato stampa, (New York, Metro Picture, 20 novembre-18 dicembre 1982); <https://www.metropictures.com/exhibitions/louise-lawler/press-release> [ultimo accesso 5 agosto 2022].
- A. Mbembe, O. Mongin, N. Lempereur, J. Shelgel, *What is Postcolonial Thinking? An interview with Achille Mbembe*, in “Esprit”, n. 12, 2006; <https://www.cairn-int.info/journal-esprit-2006-12-page-117.htm> [ultimo accesso 15 gennaio 2022].

- A. Mbembe, *La vérité est que l'Europe nous a pris des choses qu'elle ne pourra jamais restituer*, in "Le Monde", 2018; https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/12/01/achille-mbembe-la-verite-est-que-l-europe-nous-a-pris-des-choses-qu-elle-ne-pourra-jamais-restituer_5391216_3212.html [ultimo accesso 25 ottobre 2022].
- J. Meyer, *What happened to the institutional critique?* in *What Happened to the Institutional Critique*, New York, American Fine Arts, 1993; https://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2020/05/RG_AmericanFineArt_1993-1.pdf. [ultimo accesso 2 dicembre 2021].
- S. Mitter, *Kara Walker Takes a Monumental Jab at Britannia*, in "New York Times" 2019; <https://www.nytimes.com/2019/09/30/arts/design/kara-walker-tate-turbine-hall.html> [ultimo accesso 25 ottobre 2022].
- A. Mohdin, *Protesters rally in Oxford for removal of Cecil Rhodes statue*, in "The Guardian", 2019; <https://www.theguardian.com/world/2020/jun/09/protesters-rally-in-oxford-for-removal-of-cecil-rhodes-statue> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- A. Mohdin, R. Storer, *Tributes to Slave Traders and Colonialists Removed Across UK*, in "The Guardian", 2021; <https://www.theguardian.com/world/2021/jan/29/tributes-to-slave-traders-and-colonialists-removed-across-uk> [ultimo accesso 9 agosto 2022].
- M. Mustard, M. Tucker, *Critical Object Study: Hans Haacke, Who Does What in South Africa? 1987*, in "ATLAS", 2019; <https://archive.newmuseum.org/atlas/2626> [ultimo accesso 14 novembre 2021].
- J. Parkinson, *Why is Cecil Rhodes such a Controversial Figure?* in "BBC News Magazine", 2015; <https://www.bbc.com/news/magazine-32131829> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- Nelson's Ship Sets sail on Trafalgar Square's Fourth Plinth*, in "The Guardian", 2010; <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/may/24/nelsons-ship-fourth-plinth-yinka-shonibare> [ultimo accesso 27 novembre 2022].
- L. J. O'Donovan, *Shock & Awe*, in "Commonweal Magazine", 2008; <https://www.commonwealmagazine.org/shock-awe> [ultimo accesso 31 ottobre 2022].

R. J. Parker, *With Her Monumental Fountain in London, Kara Walker Offers a Gift We Shouldn't Accept*, in "ARTnews", 2020; <https://www.artnews.com/artnews/reviews/kara-walker-tate-modern-fons-americanus-1202678828/> [ultimo accesso 30 ottobre 2021].

N. Polonsky, *Activists Return to the British Museum to Lead Another "Stolen Goods" Tour*, in "Hyperallergic", 2019; <https://hyperallergic.com/499433/activists-return-to-the-british-museum-to-lead-another-stolen-goods-tour/> [ultimo accesso 13 luglio 2022].

N. Powers, *Why I Yelled at Kara Walker Exhibit*, in "Independent", 2014; <https://independent.org/2014/06/why-i-yelled-at-the-kara-walker-exhibit/> [ultimo accesso 1 novembre 2022].

Public Art vs. the Public In Indianapolis, in "WNYC", 2011; <https://www.wnyc.org/story/153450-public-art-vs-public-indianapolis/> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

H. Reich, *Art historian Alice Procter is on a mission to Colonies Museums and Galleries in the 'Uncomfortable Art Tours'*, in "ABC news", 2020; <https://www.abc.net.au/news/2020-05-14/art-tour-guide-galleries-museums-racism-colonialism-exclusion/12241850> [ultimo accesso 13 luglio 2022].

G. Rauning, *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*, in "Transveral text", 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en?hl=Critique%20of%20Institutions> [ultimo accesso 2 dicembre 2021].

A. Rorimer, *Michael Asher: Recent work*, in "Artforum", aprile 1980; <https://www.artforum.com/print/198004/michael-asher-recent-work-35818> [ultimo accesso 19 luglio 2022].

A. Scaife, *Liberate Tate at Tate Britain*, 2011; <https://www.amyscaife.co.uk/2011/liberate-tate-at-tate-britain/> [ultimo accesso 4 dicembre 2021].

S. Siegelau, R. Projansky, *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*; <https://primaryinformation.org/files/english.pdf> [ultimo accesso 18 luglio 2022].

S. Sheikh, *Notes on Institutional Critique*, in "Transveral text", 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/en>. [ultimo accesso 10 luglio 2022].

- W. S. Smith, *In the studio: Renée Green*, in “Art in America”, 2018; <https://www.artnews.com/art-in-america/interviews/in-the-studio-renee-green-63389/> [ultimo accesso 10 luglio 2022].
- D. Snauwaert, *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures, 1972–The Artist as Curator #5*, in “Mousse Magazine”, n. 46, 2015; <https://www.moussemagazine.it/magazine/taac5-a/> [ultimo accesso 18 luglio 2022].
- R. Spence, *Alice Procter on her Uncomfortable Art Tours and the Case for Restitution*, in “Financial Times”, 2020; <https://www.ft.com/content/e335fe1a-75b7-11ea-90ce-5fb6c07a27f2> [ultimo accesso 8 agosto 2022].
- V. Stapley-Brown, *Yinka Shonibare: a change in the wind*, in “The Art Newspaper”, 2018; <https://www.theartnewspaper.com/2018/03/05/yinka-shonibare-a-change-in-the-wind> [ultimo accesso 26 novembre 2022].
- H. Steyerl, *The Institution of Critique*, in “Transveral text”, 2006; <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en> [ultimo accesso 5 agosto 2022].
- The Tate and Slavery*, 2019, <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/tate-galleries-and-slavery> [ultimo accesso 28 novembre 2022].
- H. Vetanina, *liberate Tate Annotates Tate Modern's Turbine Hall in 25-Hour Guerrilla Protest*, in “Hyperallergic”, 2015; <https://hyperallergic.com/214959/liberate-tate-annotates-tate-moderns-turbine-hall-in-25-hour-guerrilla-protest/> [ultimo accesso 10 luglio 2022].
- C. Venegoni, *Esoteriche maschere striate del Congo*, in “Il Giornale dell'Arte”, 2020; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/-esoteriche-maschere-striate-del-congo/133706.html> [ultimo accesso 16 agosto 2022].
- K. Walker, K. L. Rooney, *A Sonorous Subtlety: Kara Walker with Kara Rooney*, in “The Brooklyn Rail”, 2014; <https://brooklynrail.org/2014/05/art/kara-walker-with-kara-rooney> [ultimo accesso 1 novembre 2022].
- K. Walker, *The Melodrama of “Gone with the Wind”*, in “Art21”, 2011; <https://art21.org/read/kara-walker-the-melodrama-of-gone-with-the-wind/> [ultimo accesso 3 novembre 2022].

J. Williams-Gibson, *Controversial Public Art Project is Discontinued*, in “Indianapolis Record”, 2011; <https://indianapolisrecorder.com/5d8c194a-273a-11e1-a7bd-001871e3ce6c/> [ultimo accesso 16 novembre 2022].

J. Wood, C. Young, *Disclaimer*, 2004; <http://www.careyyoung.com/disclaimer> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

J. Yau, *How James Luna Exposed the Mechanisms of American Racism*, in “Hyperallergic”, 2020; <https://hyperallergic.com/593286/james-luna-garth-greenan-gallery/> [ultimo accesso 7 maggio 2022].

C. Young, *Note from the Inside*, 2003; <http://www.careyyoung.com/notes-from-the-inside> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

Liberate Tate’s six-years campaign to end BP’s art gallery sponsorship-in pictures, in “The Guardian”, 2016; <https://www.theguardian.com/environment/gallery/2016/mar/19/liberate-tates-six-year-campaign-to-end-bps-art-gallery-sponsorship-in-pictures> [ultimo accesso 3 dicembre 2021].

Liberate Tate Plans Mass Protest Over BP sponsorship, in “Artnet”, 2014; <https://news.artnet.com/art-world/liberate-tate-plans-mass-protest-over-bp-sponsorship-90479> [ultimo accesso 10 luglio 2022].

<https://hsprojects.com/project/wind-sculpture-yinka-shonibare-cbe/> [ultimo accesso 18 ottobre 2022].