

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
“L’ORIENTALE”



DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

CORSO DI LAUREA TRIENNALE

IN

LINGUE, LETTERATURE E CULTURE DELL'EUROPA E DELLE AMERICHE

TESI DI LAUREA

IN

LETTERATURA INGLESE III

**L'Artivismo nero femminile:  
il corpo, la tecnica e la scienza.**

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa  
Silvana Carotenuto

Candidato:

Nicola Di Biase  
Matr. EA/05388

Anno Accademico

2023/2024



## **Abstract**

This thesis aims to analyse activism as a vehicle for personal, social, and cultural change, through the work of three Black artists: Wangechi Mutu, Zanele Muholi, and Nona Faustine. Their practices focus on the experience of Blackness in an effort to reclaim their own narratives from colonial and patriarchal discourses. While discussing their artworks, three thematic focal points are explored: the body, technique, and science. Mutu's collages, sculptures and short films deconstruct stereotypes, repurposing the Black female body as a site of power and protest. Muholi's photographic projects capture the resilience of South Africa's LGBTQIA+ community, using the camera as a tool of visual activism. Faustine's art, including her body-as-monument performances, interrogates what is displayed and what is kept from view, engaging with ancestry and memory. By addressing racialized violence, gender diversity, ecological issues, and historical recovery, their work demonstrates how activism functions as a generative force, mapping alternative pathways and reimagining futures. In conclusion, this thesis argues that the body – linked to the dynamics of performance and reality – inevitably interacts with activism as a vehicle for resistance and transformation.

## Indice

Introduzione: A(R/T)TIVISMO.....	1
Capitolo 1: La Sirena kenyana Wangechi Mutu .....	6
1. Il Corpo-Collage: <i>Pin-Up</i> (2001) e <i>The Ark Collection</i> (2006) .....	6
2. Identità: <i>Bedroom Masks</i> (2005) e <i>This Second Dreamer</i> (2017)....	14
3. Malattia: <i>Histology of the Different Classes of Uterine Tumors</i> (2006) e <i>The End of Eating Everything</i> (2013).....	18
Capitolo 2: La Leonessa sudafricana Zanele Muholi .....	27
1. Il Corpo-LGBTQIA+: <i>Only Half the Picture</i> (2006) .....	27
2. Portrait: <i>Faces and Phases</i> (2006) e <i>Somnyama Ngonyama</i> (2018).35	
3. Ecologia Queer e Fabulazioni: <i>Somnyama Ngonyama</i> (2018).....	46
Capitolo 3: La Venere afroamericana Nona Faustine .....	53
1. Il Corpo-Monumento: <i>White Shoes</i> (2021) .....	53
2. Oltre lo Stereotipo: <i>White Shoes</i> (2021).....	60
3. Maternità: <i>Mitochondria</i> (2008).....	68
Conclusioni .....	73
Bibliografia .....	75
Sitografia.....	78
Iconografia.....	79
Ringraziamenti.....	83

## Introduzione: A(R/T)TIVISMO

L'arte possiede la capacità di suscitare emozioni, esprimere soggettività e stimolare l'immaginazione, ma è anche il veicolo che plasma il mondo, per crearne una versione più consapevole e sovvertire gli ordini precostituiti. Il termine "attivismo" indica il carattere militante di quella che si rivela più di una semplice disciplina. Denunciare e analizzare questioni urgenti come il razzismo, la disuguaglianza di genere e l'inquinamento ambientale: sono questi alcuni dei propositi del campo di studi, il cui impegno è volto a tracciare percorsi alternativi. Durante l'era coloniale e l'apartheid, le manifestazioni artistiche hanno assunto una funzione per-formativa nel realizzare una sensibilità comune – così come un senso di *empowerment* collettivo – in risposta alle politiche razziali. L'arte è stata, ed è tutt'oggi, uno strumento per contrastare la disumana oppressione nei confronti del *Black subject*, il quale reclama il diritto alla propria autodeterminazione: quella appartenente a ogni forma di vita.

Ci si potrebbe chiedere perché parlare di estetica in un momento storico di guerre e devastazioni, in cui catastrofe è diventata la parola d'ordine. Per questa ragione, risulta necessario citare Rizvana Bradley e Denise Ferreira da Silva, le quali suggeriscono che è il genocidio a configurarsi come progetto estetico. Pertanto, la vera domanda da porsi è come sopravvivere in un regime, che scolpisce e racchiude la "*quest(ion) of blackness*"<sup>1</sup>. Percorrendo questa strada, le studiose pubblicano *Four Theses on Aesthetics* (2021), che è tanto un'offerta, quanto un invito a portare avanti l'argomento; le quattro tesi individuate sono l'infinità, la ri/de/composizione, la serialità e la generatività dell'arte nera. La prima è in riferimento alla violenza perpetuata verso la *blackness*, la cui dirompente forza mette in discussione il senso comune ed estende la propria esistenza all'infinito: "If the ordered world secures meaning because it is supposed to be knowable, and only by Man, if that world is all the common can

---

<sup>1</sup> R. Bradley, D. Ferreira da Silva, "Four Theses on Aesthetics", *e-flux Journal*, n. 120, New York, 2021, p. 1.

comprehend, then blackness (re)turns existence to the expanse: in wreckage of spacetime, *corpus infinitum*.”<sup>2</sup>

Successivamente, ci si dirige verso le illimitate possibilità di ri/de/composizione dell’arte, la cui serialità agisce come pratica estetica volta a destrutturare il canone artistico e la canonicità stessa. Tale decomposizione è ottenuta tramite un accumulo di ritorni, la cui proliferazione caratterizza l’opera d’arte come un assemblaggio contaminato di citazioni e de/formazioni. Pertanto, le studiose propongono la ri/de/composizione seriale della *blackness* come stimolo a un’immaginazione oppositiva alla violenza anti-nera, che costituisce il campo moderno delle rappresentazioni. Secondo Bradley e Ferreira da Silva, il raggio d’azione dei *Black Studies* riorienta la conversazione nella scena contemporanea, introducendo una serie di idee, formulazioni e domande, che si occupano di ciò che verrebbe altrimenti escluso dal nucleo eurocentrico.<sup>3</sup> L’estetica nera offre un’alternativa all’analisi della creazione artistica, dell’esistenza collettiva e dell’esperienza politica. Dunque, la generatività del *Black artistic labor* sconvolge profondamente le regole della grammatica moderna, producendo un’esperienza senza coordinate predefinite, ossia l’arte della vita in partenza: “Black Aesthetics is an utterance that, in its immanent derangement of modernity’s grammar, marks and is marked by the art of passage without coordinates or arrival, the art of life in departure.”<sup>4</sup>

“Artivismo” si riferisce alle plurime modalità di attivazione del cambiamento sociale, includendo eventi come *documenta*, che si tiene ogni cinque anni a Kassel. La manifestazione internazionale sorge nel 1955 per volontà di Arnold Bode, professore di pittura all’accademia della città tedesca, con l’intento di ripulire l’immagine della Germania, sulla scia di accadimenti come la Seconda guerra mondiale, la divisione tra Est ed Ovest (1949) e la Guerra fredda. Nonostante ciò, il contributo nelle prime quattro edizioni di un personaggio problematico – come Werner Haftmann<sup>5</sup> – rivela la complessità storica della

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 3.

<sup>3</sup> Ivi, p. 5.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Werner Haftmann (1912-1999) è stato un critico e storico dell’arte tedesco, noto per la pubblicazione di *Painting in the 20th Century* (1954). Dal 1937 è stato un membro del partito

rassegna. In particolare, la quindicesima edizione di *documenta* (18 giugno – 25 settembre 2022) è stata gravemente criticata per antisemitismo a seguito dell'esposizione di *People's Justice*, del gruppo indonesiano Taring Padi. L'accusa è stata sollevata dal Consiglio Ebraico Tedesco, stando al quale la quinquennale avrebbe invitato a partecipare artisti anti-israeliani; ciò è stato negato con forza dal collettivo curatore, ruangrupa, e da tutti i partecipanti: "If *documenta* was launched in 1955 to heal war wounds, why shouldn't we focus *documenta* 15 on today's injuries."<sup>6</sup>

La questione viene analizzata da Ian Chambers, il quale sostiene che le regole tacite della manifestazione sono state violate e confuse, in modo da ingarbugliare la grammatica espositiva occidentale e riassemblarla con altre iniziative e prospettive. Secondo l'antropologo, la polemica è stata generata dall'incapacità di Kassel nell'interpretare il linguaggio e i modi inaspettati dei suoi ospiti:

The unwritten house rules of international art venues and the decorum of exhibiting, curating and acquisition were breached and confused. The container hosted turmoil as the exhibitionary grammar became gabbled, broke down and reassembled according to other initiatives and prospects. So, yes, there was chaos, as it were. But this had little to do with relinquishing responsibility on the part of ruangrupa and the other artistic collectives they had invited. Fundamentally, the friction and fragmentation were generated by the host's ill-considered responses to the guests' unexpected language and manners.<sup>7</sup>

Quella del 2022 non è stata la prima edizione ad accogliere artisti provenienti dal "Sud del mondo"; basti pensare a *documenta* XI (2002), curata da Okwui Enwezor, che ha posto l'accento su temi quali la globalizzazione, l'identità culturale e le politiche di espressione. Tenutasi un anno dopo l'attentato alle Torri Gemelle, l'undicesima edizione presenta delle affinità con quella più recente, organizzata durante la pandemia globale di COVID-19. L'evento si è profilato come occasione per riflettere criticamente sulle figure del Nazionalsocialismo, che hanno preso parte alle prime manifestazioni. Tuttavia, l'isteria mediatica ha

---

Nazionalsocialista Tedesco (NSDAP) e l'anno dopo ha lavorato come guida del Führer a Firenze. Inoltre, ha partecipato alla guerra antipartigiana italiana del 1944.

<sup>6</sup> W. Dirgantoro, E. Kent, "We Need to Talk! Art, Offence and Politics in *Documenta* 15", *documenta fifteen – Aspects of Commoning in Curatorial and Artistic Practices*, OnCurating, n. 54, Zurigo, 2022, p.51.

<sup>7</sup> I. Chambers, "A Point of Departure", *A Point of Departure: Starting from documenta fifteen*, *Estetica. studi e ricerche*, vol. 13, n. 2, 2023, p. 257.

cercato in ogni modo di trovare tracce antisemite, così, rivelando un disagio ancora più radicato: pensare lungo assi di tempi e spazi sociali differenti da quelli del canone occidentale, ha voluto dire trovare punti di uscita estranei alle coordinate della mostra dell'arte contemporanea.

Proposto da ruangrupa, il concetto guida del *lumbung* ha predisposto la (ri)distribuzione collettiva al centro dell'organizzazione e della logica espositiva, creando qualcosa mai visto prima: una struttura orizzontale senza un centro di controllo prominente, a cui hanno preso parte più di 1500 persone. Stando a quanto afferma Chambers, ciò ha trasformato la manifestazione in un insieme di processi senza una finalità, piuttosto che in un sito di prodotti artistici fruibili. Non c'è stato un punto d'arrivo, piuttosto la promozione di più punti di partenza:

It transformed documenta from a site of finished artistic products, ready for commercial and aesthetic evaluation in the gallery or the museum, into a set of processes without defined finality. There was not a point of arrival, the moment of completing the exhibition for the opening, but rather the promotion of points of departure. Art was at work, in process, and underway.<sup>8</sup>

A differenza di quanto ci si sarebbe aspettato, il soggetto subalterno non ha assunto ruoli preimposti, al contrario, ha smantellato le logiche ipocrite della *white supremacy*: così facendo, *documenta XV* ha generato il caos.

Questo elaborato si propone di illustrare la sensibilità militante di Wangechi Mutu, Zanele Muholi e Nona Faustine, che inseriscono la presenza femminile nera all'interno del canone artistico, con l'intento di decostruirlo e ricomporlo. La trattazione esplora il corpo, la tecnica e la scienza nelle loro singolari produzioni, intimamente intrecciate a esperienze di vita comuni. Sono qui analizzati i collage dell'artista keniana appartenenti a *Pin-Up* (2001) e *The Ark Collection* (2006), che reinterpretano il corpo della donna nera, ribaltando i feticizzanti schemi di rappresentazione coloniale ed etnografica. *Bedroom Masks* (2005) e *This Second Dreamer* (2017) sono di supporto all'indagine sulla maschera e identità. *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors* (2006), *The End of Eating Everything* (2013) e *Virus* (2016) affrontano la malattia perpetuata su ogni organismo vivente e sul pianeta. Le raccolte fotografiche

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 258-259.

dell'attivista visiva *Only Half the Picture* (2006) e *Faces and Phases* (2006-) documentano la comunità LGBTQIA+ nel contesto sudafricano, creando un archivio in divenire, che celebra la vita dei suoi membri e denuncia pratiche disumane come stupri correttivi. L'intento di Muholi è quello di conferire dignità e raffigurare i partecipanti dei suoi scatti non come vittime, ma come persone da onorare e commemorare. Attraverso *Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness* (2018), l'attivista risignifica la nozione e le modalità del *portrait*, raccontando la propria storia, quella di sua madre, di migranti e di alieni queer, che si occupano anche di problemi ecologici. *Mitochondria* (2008-) della fotografa americana narra la storia di tre generazioni di donne nere, che percorrono la propria discendenza matrilineare presente, passata e futura. Il legame con gli antenati è presente anche in *White Shoes* (2021), dove vengono riportate alla luce le storie oscurate degli schiavi, che hanno costruito New York con sangue e sudore. Ergendo il proprio corpo come un monumento storico, Faustine contrasta l'invisibilità del popolo nero nella città. La raccolta racconta il viaggio di una donna, che parte dalla *slave ship*, si confronta con il patriarcato bianco e arriva alla propria idea di *self-ownership*.

Nell'elaborazione di questo studio, è stato fondamentale il contributo critico dei testi citati, che hanno fornito gli strumenti interpretativi necessari per la trattazione dell'attivismo nero femminile. *Wangechi Mutu* (2022) di Kellie Jones, Chika Okeke-Agulu et al. e *Femminismi Futuri* (2019) di Lidia Curti sono serviti a contestualizzare la pratica dell'artista keniana. *Zanele Muholi* (2020) di Sarah Allen e Yasufumi Nakamori ha permesso di approfondire l'evoluzione del *visual activism*. Il saggio di Roland Barthes, *La Camera Chiara* (1980) ha offerto un metodo per comprendere il linguaggio fotografico tramite le categorie di *studium* e *punctum*. Infine, *Demonic Grounds* (2006) di Katherine McKittrick e *Black Matrilineage, Photography, and Representation* (2022) di Lesly Deschler Canossi e Zoraida Lopez-Diago sono risultati indispensabili per comprendere il lavoro di Nona Faustine nella risignificazione degli spazi legati alla *slave trade* e nella rivendicazione della genealogia femminile nera.

## Capitolo 1: La Sirena kenyana Wangechi Mutu

### 1. Il Corpo-Collage: *Pin-Up* (2001) e *The Ark Collection* (2006)

Nata a Nairobi nel 1972, Wangechi Mutu ha realizzato un *corpus* di lavori straordinari e sfaccettati, riflettendo su questioni come la presenza femminile, l'ecologia umana, il genere in politica, i ritmi e il caos che governano il mondo. L'artista kenyana ha inizialmente riscontrato successo per i suoi disegni e dipinti collage, attraenti e grotteschi allo stesso tempo, che affrontano la miriade di forme di violenza e di figurazioni delle donne africane. Il riassetto l'ha affascinata sin da ragazza, quando ha frequentato la scuola cattolica di Nairobi; pur riconoscendo i limiti della condizione borghese in Africa e della precarietà economica in Europa e poi in America, mescolare i media e appropriarsi delle immagini è stato il primo mezzo da lei utilizzato per scombussolare la realtà. D'altro canto, il corpo ha sempre costituito un *topos* nella sua produzione, permettendole di affinare la tecnica ed esprimere la propria identità. Come lei stessa suggerisce, aver sempre disegnato gesti e movimenti le ha fornito una conoscenza innata dell'anatomia umana:

I was always drawing and doodling gestures and it built in an innate understanding of the body. For example, in dance, the body has the ability to describe and be a language in and of itself, so pain or surprise or dependence can be described using just the figure. That's something I've done for so long that it comes quite naturally to me and now I'm able to put it to much more pointed ends in deciding how I want an image to communicate.<sup>9</sup>

Dopo aver conseguito il *Master of Fine Arts* (MFA) a Yale, Mutu inizia una serie di lavori con tecnica mista, inchiostro e collage su carta chiamata *Pin-Up* (2001). Come suggerisce Kellie Jones, la collezione nasce dalle meditazioni sul corpo delle donne avversato dall'ideologia razziale, l'ingiustizia, la guerra e il desiderio di lasciare il segno nel mondo dell'arte Occidentale.<sup>10</sup> Elemento

---

<sup>9</sup> R. Enright, "Wangechi Mutu in Conversation with Robert Enright. Resonant Surgeries: The Collaged World of Wangechi Mutu", *Border Crossings Magazine*, 2008. <https://bordercrossingsmag.com/article/resonant-surgeries-the-collaged-world-of-wangechi-mutu>.

<sup>10</sup> K. Jones, "Sirens: Wangechi Mutu Pounds the Alarm", *Wangechi Mutu*, Phaidon, London e New York, 2022, p. 57.

ricorrente nell'opera è l'amputata nudità delle protagoniste, da lei definite "*distorted glamour Frankensteins*"<sup>11</sup>, le quali risultano sia provocanti che raccapriccianti: si tratta di monconi insanguinati, che spesso poggiano su stampelle o gambe di legno.



Figura 1: W. Mutu, *Pin-Up*, 2001, inchiostro e collage su carta, 35.6 x 25.4 cm



Figura 2: W. Mutu, *Untitled (Pin-Up no.2)*, 2001, collage di acquerello, grafite e carta stampata, 35.6 x 25.7 cm



Figure 3, 4, e 5: W. Mutu, *Untitled (Pin-Up no. 3, Pin-Up no. 4, Pin-Up no. 5)*, 2001, grafite e carta stampata su carta, 35.6 x 25.4 cm

<sup>11</sup> R. Enright, op. cit.

Fondendo, rielaborando e letteralmente *hackerando* riviste patinate, l'artista crea figure mutilate e mutanti, che si configurano come espansione dei suoi primi schizzi. Attraverso l'uso esperto di acquerelli, accessori, capigliature e caratteristiche facciali, Mutu riesce ad approssimare maschere, "una parvenza di ciò che viene tradizionalmente considerato africano ed è associato ai concetti e alle pose della femminilità."<sup>12</sup> Michael Veal – i cui scritti sui paesaggi sonori in Africa hanno impressionato Mutu quando era a Yale – evidenzia quanto quest'ultima liquidi le narrative dei "grandi uomini" postcoloniali, collocando al centro della sua produzione donne-animale spaventosamente potenti, che si rivelano essere figure più vulnerabili e "le più potenti agenti di rigenerazione."<sup>13</sup> Come sostiene il musicologo, le *Pin-up* sono "sopravvissute a tutta la violenza e alle tossine materiali/psichiche scaricate sui loro corpi e nei loro dintorni."<sup>14</sup>

La collezione viene esposta in occasione della mostra *Africaine* (2002), organizzata da Christine Y. Kim allo Studio Museum di Harlem. Lo scopo dell'evento è stato interrogare le rappresentazioni mainstream del corpo femminile nero, tramite le pratiche fotografiche e di tecnica mista di Mutu (Kenya), Fatimah Tuggar (Nigeria), Tracey Rose e Candace Breitz (Sudafrica); insieme hanno esaminato i modelli coloniali e di *white supremacy*, associati alla loro eruzione nell'immaginario turistico moderno e alla conseguente circolazione nei media. Le ventiquattro opere presentate dall'artista keniana creano un'emozionante dimensione critica di riferimenti alla storia dell'arte, motivi di moda, problematiche di classe e razza, standard di bellezza, mutilazione, cultura occidentale e africana. Dalle dimensioni di una rivista, i lavori sono stati disposti sul muro in una formazione a griglia. Le muse di Mutu potrebbero ricordare illustrazioni di libri per bambini: attirano il pubblico con giochi di colori, texture e intensità per poi respingerlo con la loro ferocia e visione distopica; torcono i propri corpi per poi rivelare parti mozzate, pelle screziata e capelli sovradimensionati. Una guarda timidamente lo spettatore, un'altra posa come di fronte alla telecamera e un'altra ancora avanza a grandi

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> M. Veal, "Enter Cautiously", *Wangechi Mutu: A Shady Promise*, Damiani, Bologna, 2008, p. 8.

<sup>14</sup> Ibidem.

passi con un indecoroso bambino-scimmia. “Queste piccole immagini sembrano avere delle proprie narrative interne, ermeticamente sigillate.”<sup>15</sup>

I rimandi teorici e iconografici sono tra i più disparati: da Romare Bearden<sup>16</sup> e lo stile automatizzato dei surrealisti alla cultura pop e la chirurgia plastica. È come se Mutu soffocasse ogni possibile visione denigratoria della femminilità nera, per poi rigurgitarla. In accordo con Soraya Murray, nel bene e nel male c'è tutto: i prodotti per capelli, le scarpe col tacco, la chirurgia e il complesso madonna/puttana. In un campo di battaglia devastato e penetrato dallo sguardo, il fronte è un reinventato corpo femminile:

It is as though Mutu has choked down every possible denigrating vision of Wangechi Mutu, womanhood, particularly black womanhood, and then regurgitated it in Technicolor. For better or for worse, it's all there: the hair products the collagen, the heels, the surgery, the weave, the liposuction, the madonna/whore complex. [...] These works locate the battlefield of identity on the surface of the female body [and] the battleground is ravaged and penetrated by the eye.<sup>17</sup>

La riflessione intorno al corpo prosegue con *The Ark Collection* (2006), costituita da 32 lavori in formato cartolina. Disposti in un quadrilatero di vetrine nere, i collage mostrano lo spettro dell'esposizione etnografica posto contro l'accecante cubo bianco del moderno. Raggruppate in coppia come le loro predecessore bibliche, le donne di Mutu sono in viaggio nel futuro. La serie riprende l'iconografia dei *fashion magazine* presenti in *Pin-up*, ma amplia il raggio d'azione mediante l'impiego di calendari, libri e giornali come *National Geographic* – in cui immagini di donne africane nude vengono fatte circolare in nome della scienza – e riviste per adulti come *Black Tail* e *Player's Girl Pictorial*. Questo tipo di documentazione rispecchia la necessità di analizzare le

---

<sup>15</sup> S. Murray, “Africaine: Candice Breitz, Wangechi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar”, *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n.16/17, Duke University Press, Durham, 2002, p. 92.

<sup>16</sup> Romare Bearden (Charlotte, 2 settembre 1911 – New York, 12 marzo 1988) è stato uno scrittore e artista statunitense, i cui collage di fotografie e carta dipinta su tela raffigurano aspetti della cultura nera americana in uno stile derivato dal Cubismo. Wangechi Mutu lo riconosce come ispirazione non solo nell'assemblaggio del collage, ma anche nell'atteggiamento pittorico mantenuto nel corso della sua carriera.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

illustrazioni misogine e denigranti della stampa, che risuonano particolarmente nell'universo artistico dell'artista:

The kinds of things I choose in the collage have a very particular resonance for me. [...] So, in that way, collage tells us not just what cultures have produced but what they've fostered. You can tell what American mainstream culture is thinking by looking at a newsstand. For the most part, there's a lot of misogynistic material, and a few things that have to do with sports and cars. If you want to know what an animal's system is about, you look at its shit, like elephant dung. If you want to know where the animal has been and whether it's healthy, you sift through its stool. That's a little bit what it's like when I look at media; it's quickly processed, it's not the most high-end knowledge but it definitely gives you a cross-section of what is going on.<sup>18</sup>

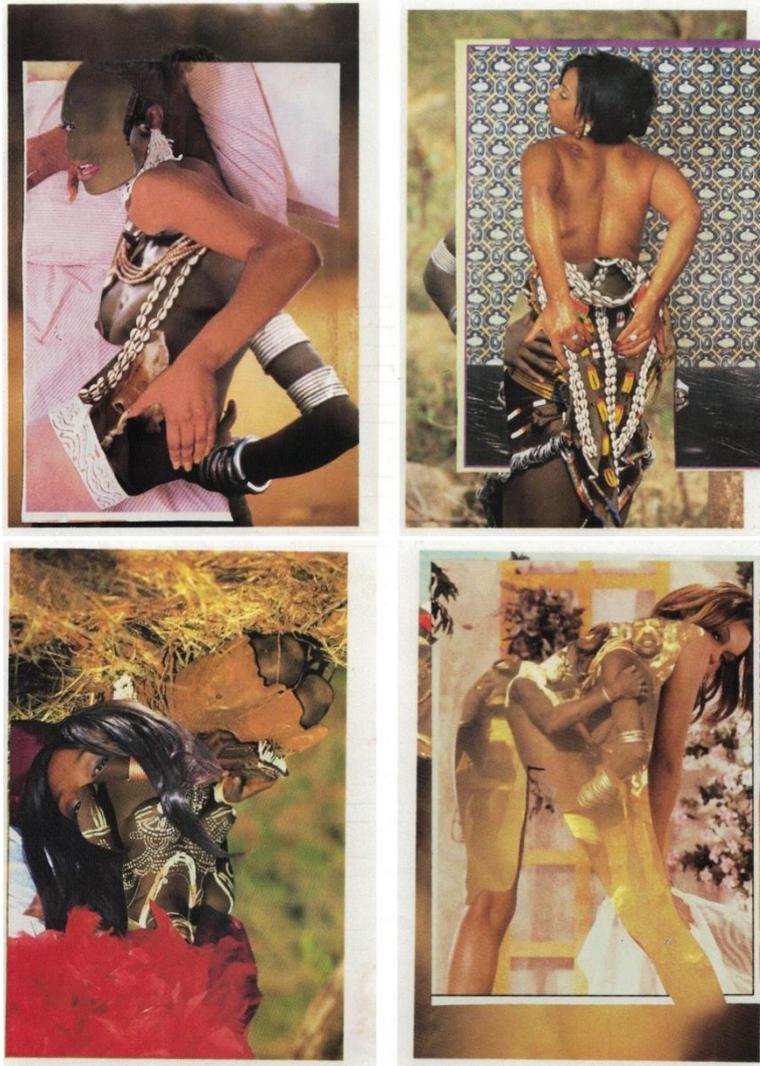


Figure 6, 7, 8 e 9: W. Mutu, *The Ark Collection* (dettaglio), 2006, collage su cartolina, 18 x 12 cm

<sup>18</sup> R. Enright, op. cit.



Figura 10: W. Mutu, *The Ark Collection*, 2006, installazione presso Sikkema Jenkins & Co.

Nella raccolta le diverse fonti vengono strategicamente fuse: le pose erotiche sono sostituite da cliché etnografici, tramite tessuti e gioielli, che richiamano esplicitamente la sfera pornografica; mescolando rappresentazioni esotiche e iper-sessualizzate, Mutu riesce abilmente a sconvolgere cliché e preconcetti culturali. Come lei stessa suggerisce, “è la sinergia che si crea tra i due stereotipi, che spinge a riflettere su entrambi senza reiterare effettivamente l’oggettivazione di nessuno dei due.”<sup>19</sup> Jillian Hernandez chiarisce l’ambivalenza del progetto nel riscattare la sensualità e sessualità nera, destabilizzando allo stesso tempo “l’esotizzante sguardo colonialista”<sup>20</sup>. La studiosa enfatizza simboli come *press-on nails*, *spandex* e *lucite shoes*, nei quali rintraccia lo spettro di classe. L’utilizzo del collage provoca nello spettatore un apparente senso di appagamento, che viene immediatamente neutralizzato, invitandolo a decodificare ciò che osserva. Come suggerisce Hernandez, l’attivista revoca la performance della donna colonizzata, abbracciando una “mancanza di completezza”, attraverso grottesche giustapposizioni e disarticolazioni del corpo femminile nero.<sup>21</sup>

Altro leitmotiv presente nei collage di Mutu è lo stiletto, scarpa con tacco, nonché armatura, protesi e solleticante simbolo di potere. Secondo Veal, “i tacchi

<sup>19</sup> D. Moos, *Wangechi Mutu in conversation with David Moos. Wangechi Mutu: This You Call Civilization?*, Art Gallery of Ontario, 2010. <http://artmatters.ca/wp/2010/03/video-wangechi-mutu-this-you-call-civilization>

<sup>20</sup> J. Hernandez, “The Ambivalent Grotesque: Reading Black Women’s Erotic Corporeality in Wangechi Mutu’s Work”, *Signs*, vol. 42, n. 2, University of Chicago Press, 2017, p. 434.

<sup>21</sup> Ivi, p. 444.

alti sono l'apparato per eccellenza che costringe e deforma il corpo nonostante funzionino come indicatore di modernità, urbanizzazione e ideale di bellezza straniero.”<sup>22</sup> Apparso per la prima volta negli anni Trenta, il tacco a spillo prende il nome da un sottile pugnale italiano<sup>23</sup>. Sebbene sia divenuto emblema dell'alta moda, rimane un simbolo altamente carico di sessualità, aggressività e feticismo. In *Sproni* (1978), Jacques Derrida lo utilizza come strumento per occuparsi dello stile, riflettendo sul concetto di verità a partire dall'aforisma *Le donne e il loro effetto a distanza* di Nietzsche, tratto da *La gaia scienza* (1882):

La donna (la verità) non si lascia prendere. [...] Ciò che non si lascia prendere è – *femminile*; da non tradurre, affrettatamente con femminilità, la femminilità della donna, la sessualità femminile e altri feticci essenzializzanti [...]. Ciò che dunque inscriverà la verità [...] è, non diciamo nemmeno il femminile ma: l'«operazione» femminile. Essa (si) scrive. Lo stile spetta a lei.<sup>24</sup>

Tessendo una fitta rete di significanti, Derrida passa dallo stile allo stiletto a punta di roccia, per poi giungere allo sprone della nave e al rostro, utilizzato dai romani per agganciare le imbarcazioni nemiche.

Se in *The Ark Collection* il tacco a spillo richiama gli accattivanti feticci tratti da riviste porno, in lavori come *The Patrician's Curse* (2004) e *Lockness* (2006) viene abbinato a grinfie o ruote meccaniche, ingranaggi e telai ritagliati da *Motorbike*. Caratterizzato da linee curve, forme soffici e toni iridescenti del colore viola, il secondo quadro pone al centro una figura femminile in postura eretta con indosso calzini leopardati e tacchi alti di un blu perlucido; i suoi guanti terminano con un paio di artigli neri, uno dei quali stringe una massa amorfa, rilasciando schizzi di colore rosso lontano dal suo viso. Un lungo ciuffo di capelli parte dal suo capo per arrivare fino a terra: questa lunga criniera si rivela essere un casco di banane costituito da gambe femminili con indosso collant animalier, tacchi alti, pelle di serpente, parti di motociclette, fiori, orpelli e gioielli. Mutu fagocita qui le più disparate costellazioni del suo immaginario

---

<sup>22</sup>M. Veal, op. cit., p. 85.

<sup>23</sup> Lo stiletto – dal latino *stilus*, “bacchetta” – è un'arma simile ad un pugnale, dalla lama molto sottile, lunga ed acuminata, generalmente a sezione triangolare. Proprio per questa sua caratteristica è in grado di provocare ferite assai gravi poiché di difficile rimarginazione.

<sup>24</sup> J. Derrida, *Sproni: Gli Stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1991, pp. 55-56.

iconografico, cucendo così una figura ibrida-disordinata, che si impone orgogliosamente sulla scena. Nella loro unificazione di parti umane, animali, vegetali e meccaniche, le protagoniste dei collage di Mutu iterano una pluralità di forme, tra cui quella di cyborg.<sup>25</sup> Queste fantastiche eroine rivelano e rovesciano costrutti culturali. I loro corpi si ribellano, sbloccano nuove possibilità e proclamano il diritto di ricomporre e rigenerarsi, in altre parole di autodeterminarsi. Secondo Trevor Schoonmaker, “l’artista keniana produce un’estetica trasformativa in cui materiali alterati, frammentati e riassemblati criticano, disturbano e smantellano le tassonomie e ontologie coloniali.”<sup>26</sup>



Figura 11: W. Mutu, *Lockness*, 2006, tecnica mista su Mylar, 242 x 137 cm



Figura 12: W. Mutu, *The Patrician's Curse*, 2004, inchiostro, acrilico collage e carta a contatto su Mylar, 169 x 102 cm

<sup>25</sup> T. Barber, “Cyborg Grammar?: Reading Wangechi Mutu’s *Non Je Ne Regrette Rien Through Kindred*”, *Afrofuturism 2.0, The Rise of Astro-Blackness*, Lexington Books, Lanham, 2016, p. 3.

<sup>26</sup> T. Schoonmaker, “A Fantastic Journey”, *Wangechi Mutu: A Fantastic Journey*, Duke University Press, Durham, 2013, p. 26.

## 2. Identità: *Bedroom Masks* (2005) e *This Second Dreamer* (2017)

In altre composizioni come *Pin-Up* (2005) e *Mask/Yoruba* (2006) sono presenti maschere, che si sovrappongono e riempiono corpi prelevati dai *magazine*. Nella prima composizione emerge una profonda testa color ebano con i capelli squisitamente modellati, la quale è accorpata a una silhouette femminile con calze a rete. Ciò che risalta sono i tacchi a spillo, i quali connettono l'ossessione sessuale per le calzature alla convinzione occidentale, secondo cui gli oggetti africani appartengono solo al "gabinetto dei feticci etnografici."<sup>27</sup>

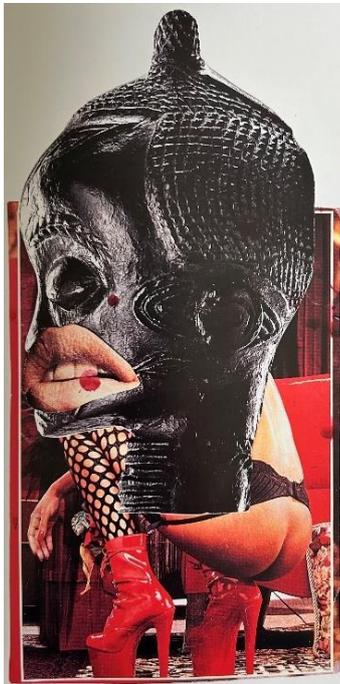


Figura 13: W. Mutu, *Pin-Up*, 2005, collage di inchiostro e riviste, 20 x 10 cm

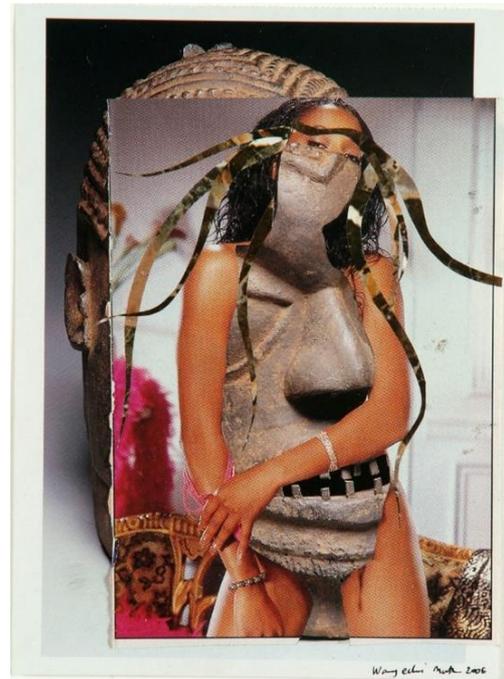


Figura 14: W. Mutu, *Mask (Yoruba)*, 2006, carta adesiva e collage fotografico, 166 x 12 cm

*Mask* traccia, invece, un parallelismo provocatorio tra feticismo e archeologia; montati sulla fotografia di una reliquia museale, il fisico e il viso dell'audace modella riempiono l'immagine di carica esotica e tentatrice. Mutu presenta questa donna come oggetto di fantasia e del gioco di ruolo, sia come principessa guerriera, maniaca del sadomasochismo o vergine con cintura di castità. Sovrapponendo le controverse sfaccettature di quelle che potrebbero

<sup>27</sup> K. Jones, op. cit., p. 66.

sembrare “semplici” associazioni culturali, la protagonista emerge come una dominatrice sovversiva, cooptando astutamente le regole gerarchiche di potere.

I lavori citati appartengono alla serie *Bedroom Masks* (2005) – alla quale l’artista lavora a più riprese – in cui corpi femminili neri sono anteposti a teste di maschere e ornamenti tribali, sollevando controversie legate a stereotipi e desideri. Secondo Mutu c’è un iper-esotismo del corpo nero, considerato come “nativo” e “strano”<sup>28</sup>; questi estremi sono presenti nelle menti delle persone e diventano pervasivi come malattie, per questa ragione li inserisce nei suoi lavori. Attraverso *The Ark Collection* e *Bedroom Masks*, è possibile esplorare il voyeurismo occidentale associato alla *Black femininity* e la sua estrema sessualizzazione, che viene descritto come “un’ossessione, un razzismo continuo, che bisogna continuare a scavare e criticare.”<sup>29</sup>



Figura 15: H. Höch, *Aus Der Sammlung Aus Einem Ethnographischen Museum (Negerplastik)*, 1929, collage e tempera su carta, 26 x 18 cm

L’opera dell’attivista keniana è stata paragonata a *From an Ethnographic Museum* (1924–1934), raccolta di fotomontaggi realizzata da Hannah Höch; raffigurando donne accanto a oggetti tribali africani, il lavoro è una contro-risposta alle storie culturali, che hanno prodotto fantasie coloniali sulla scia del declino imperiale tedesco post-Prima guerra mondiale. Höch si confronta con le storie dell’arte, che hanno trattato le manifestazioni artistiche africane come collezioni

<sup>28</sup> R. Kent, “Wangechi Mutu: messy splendour”, *Museum of Contemporary Art Australia*, 2013. <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/wangechi-mutu-messy-splendour-curatorial-essay>

<sup>29</sup> Ibidem.

da sequenziare, piuttosto che comprenderne l'aspetto creativo. Questo è il caso di *Negerplastik* (1915) di Carl Einstein, in cui sono ritratte sculture africane, spesso spogliate dei materiali organici e umani, che ne estendono la struttura di base. Sebbene sia stato progettato come un atlante di immagini, il libro di Einstein è "più una critica che storia."<sup>30</sup> La versione di Höch del 1929 è una sfida diretta alla cultura mediatica e alla spettacolarità museologica promossa dall'omonimo volume. Tuttavia, l'artista berlinese riconosce appena le fonti dei popoli africani, basandosi più su un'esperienza da spettatrice che da creatrice. La situazione è ben chiarita da Okwui Enwezor, il quale evidenzia il legame tra modernismo europeo e arte africana presente nel lavoro dell'artista tedesca:

As a white, female European artist whose analysis of mass-media images hinged on exploiting the dialectic between primitivism and modernism, ethnography and surrealism, African art and photography, Höch's work in many ways was implicated in the pictorial amnesia fundamental to European reception and consumption of African objects and images of belonging to the category of the fetish and non-human. [...] To view Höch's mechanized cutting and reassembly of disembodied European female body parts, spliced together with African masks and sculptures retrieved from the ethnographic fetish cabinet, is to understand the deep mystical communion that links European modernism to African art.<sup>31</sup>

La questione dell'identità è ulteriormente sviluppata da Mutu in *This Second Dreamer* (2017). Richiamando *Mwotaji* (2016), questa rielaborazione di dimensioni maggiori segna un passaggio importante nella produzione scultorea dell'artista, caratterizzata dal lusso e dalla grandiosità del bronzo. Presentata durante la mostra *Ndoro Na Miti* (2017) – in italiano "*Fango e Alberi*" – insieme alle più astratte opere della collezione *Virus* (2016), l'opera ritrae una testa femminile che giace addormentata orizzontalmente su un grande blocco di legno; così viene l'influenza delle maschere africane sugli scultori modernisti. Infatti, il lavoro è una citazione della scultura *Sleeping Muse* (1910) di Constantin Brancusi, in cui l'artista rumeno-francese utilizza il bronzo e il marmo lucido per scolpire forme elementari. Le raffinate finiture della sua *Musa* sono deliberatamente in contrasto con le basi su cui poggia: piedistalli impilati,

---

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> O. Enwezor, "Weird Beauty: Ritual Violence and Archaeology of Mass Media in Wangechi Mutu's Work", *Wangechi Mutu: My Dirty Little Heaven*, Hatje Cantz, Berlino, 2010, p. 26.

ricavati da blocchi di legno o scheggiati dalla pietra, destinati a evocare maschere e feticci africani, totem nativi americani e figure tiki oceaniche.

D'altro canto, la statua creata da Mutu appare più naturalistica che costruita su un modernismo astratto, somigliando a un ritratto; con spesse trecce, il volto ricorda quello di *Sleeping Serpent* (2014). Allo stesso modo di Brancusi, il piedistallo su cui poggia *This Second Dreamer* è parte integrante dell'opera: il calore del legno si unisce alla lucentezza del metallo. La differenza rispetto alla scultura modernista è che, in questo caso, il punto d'origine (e di arrivo) è l'Africa stessa. L'artista keniana rappresenta la fantasia della femminilità africana, che si colloca sia prima che dopo la tradizione modernista europea, su cui si basa il suo autoritratto. La sua è una modalità diversa di progettare e raccontare l'arte, la logica qui non è riproduttiva, ma replicativa: come un virus, il suo lavoro si riproduce all'interno del suo ospite, ma lo uccide lentamente allo stesso tempo. Questo *modus operandi* le permette di creare una figura che offre un antidoto alla violenza occidentale, fornendo una narrazione libera per i giovani immigranti in America: "In Mutu's title, the Black figure is transformed from muse to one coveting her own wishes and desires, an apt for young immigrants in the US, 'Dreamers' who continue to imagine and fight for their futures in America."<sup>32</sup>



Figura 16: W. Mutu, *This Second Dreamer*, 2017, bronzo e legna, 22 x 38 x 41 cm

---

<sup>32</sup> K. Jones, op. cit., p. 84.

**3. Malattia: *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors* (2006) e *The End of Eating Everything* (2013)**

Con *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors* (2006), Mutu inizia a riflettere intorno al concetto di malattia. La serie consta di dodici collage su immagini, trasformate in ritratti, utilizzando glitter, inchiostro, pelliccia e parti del corpo estratte dalle riviste di moda ed etnografia citate in precedenza. I materiali utilizzati provengono da una vasta gamma di fonti, che stimolano l'interesse critico dell'artista, la quale ne sposta fisicamente e ideologicamente la struttura per reinterpretarla a suo piacimento. Rimaneggiando *Diseases of the Sexual Organs* (1887) di J.A. Jeancon, crea maschere e volti, che si profilano come "investigazioni distorte del proprio carattere e dell'esperienza umana."<sup>33</sup> Essendo figlia di un'infermiera, utilizza la sua curiosità giovanile verso la medicina, per realizzare figure ibride, che traboccano di risonanza politica. Nel descrivere l'opera mette in luce le relazioni problematiche tra malattia, genere e corpo, che persistono in un campo di ricerca dominato dagli uomini:

The *Histology* series is filled with my interest in disease and my way of thinking about gender and the body. How we treat bodies and diseases has grown and evolved but clearly not enough – we can see what's happening now with abortion rights, or the lack thereof. It's remarkable that old medical illustrations depict similar problems to those that women experience today. We still suffer from many of the same issues because they're not as well-studied as they should be in the male-dominated medical field.<sup>34</sup>

L'uso di illustrazioni mediche vittoriane evoca le convenzioni di classificazione e controllo, offrendo una ricca metafora riguardo l'esercizio di potere da parte di certi corpi su altri. Le immagini raffigurano etnie diverse e, in questo modo, complicano le nozioni di identità razziale e stratificazione. Con l'ausilio degli strumenti del progetto imperialista, Mutu produce incongruenze umoristiche, che sfidano le convinzioni mediche avverse al corpo delle donne nere:

---

<sup>33</sup> L. Riszko, *Wangechi Mutu, Histology of the Different Classes of Uterine Tumors*, National Galleries Scotland, 2021. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/wangechi-mutu-histology-different-classes-uterine-tumors>

<sup>34</sup> M. Norton, *Wangechi Mutu. Intertwined*, Phaidon, London e New York, 2023, p. 13.

In relying on watercolour, ink and paper here, Mutu also takes up the tools of those who charted the project of empire centuries earlier [...]. Her humorous incongruities push against the notion of the inconvertible evidence of medical science, and remind us that exactly because Black women were categorized as outside 'biopolitical calculations of personhood' gave white male doctors license to look, disfigure, debilitate.<sup>35</sup>



Figura 17: W. Mutu, *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors*, 2006, glitter, collage di inchiostro su illustrazioni mediche, 12 parti, ciascuna 58 x 43 cm.

Come suggerisce Sarah Ahmed (citata da K. Jones in *Wangechi Mutu*, 2022), nei collage vengono evocate figure ribelli e ostinate che vanno oltre la negazione nei loro obiettivi decoloniali. Secondo la scrittrice, spetta a loro riappropriarsi

<sup>35</sup> Z. I. Jackson, *Becoming Human, Matter and Meaning in an Antiracist World*, New York University Press, 2019, p. 169.

della propria voce e affermare i propri particolari, ai quali è conferita un'espressione generale:

In the collages and her practice as a whole, Mutu conjures materials and figures that are wayward and willful. They exceed negation in their decolonial aims, and as Sarah Ahmed suggests, are 'heard as assertive'. She continues, 'some have to find voices because others are given voices; some have to assert their particulars because others have their particulars given a general expression'.<sup>36</sup>

Inoltre, la caratterizzazione femminile esprime un'intersoggettività queer e transgender. Queste formazioni iperboliche celebrano l'estasi nella molteplicità, abbellendo ciò che Jennifer Nash identifica come "paradossi del piacere piuttosto che della ferita, i quali producono piacere nel guardare, nell'essere guardati, nell'interpretare e ribaltare finzioni."<sup>37</sup>

La collezione è esibita nella rassegna della pluridecennale produzione di Mutu, *Intertwined* (2023), presentata al New Museum di New York. Abbinata a opere della serie *Tumors* (2005) e alle sculture di *Virus* (2016), la mostra si configura come prima occasione per raccogliere i lavori sulla malattia, a distanza di pochi anni dalla pandemia di COVID-19. Secondo l'artista, essa possiede una carica unificatrice che, a sua volta, sottolinea l'uguaglianza di ogni organismo:

Diseases are also unifiers. They speak to what is common in all of us, why we are all the same – humans and other organisms. They bring us to our knees. We discuss the entry of Europeans through marking the diseases that either killed them or killed us because they brought them. There's something about diseases that describes our humanity, vulnerability and susceptibility.<sup>38</sup>

*Virus* è una serie di quattordici sculture realizzate con ceramica, argilla e materiali misti, i cui lavori prendono nome da diverse patologie come il vaiolo, il morbillo e la lebbra; collegando l'azione degli agenti infettivi alla violenza dovuta al colonialismo, la discriminazione nella scienza e i programmi di

---

<sup>36</sup> S. Ahmed, *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham, 2014, p. 160. (Citata da K. Jones, "Sirens: Wangechi Mutu Pounds the Alarm" *Wangechi Mutu*, Phaidon, London e New York, 2022, p. 69).

<sup>37</sup> J. C. Nash, "The Black Body in Ecstasy", *Reading Race, Reading Pornography*, Duke University Press, Durham, 2014, p. 3.

<sup>38</sup> M. Norton, op. cit., p. 13.

eradicazione, viene messo in risalto il ruolo preponderante delle malattie nella storia umana. Quello di Mutu è un lavoro scomodo, ma necessario: tracciare il legame tra il passato coloniale e le sue odierne ripercussioni, costringendo lo spettatore a prenderne coscienza:

It's in the making that I resolve and create a space for thinking and stillness. I force people to look at the thig they don't want to look at – an ectopic pregnancy or uterine cancer, serious problems that we're still plagued with. [...] There is something in the subject matter of these diseases and virus series that is related, but I've never had the opportunity to show them together.<sup>39</sup>



Figura 18: W. Mutu, *Measles IV*, 2017, terra rossa, pasta di carta e colla di legno, 30,48 x 30,48 x 30,48 cm



Figura 19: W. Mutu, *Zika I*, 2016, terra rossa, pasta di carta e colla di legno, 45,75 x 45,75 x 45,75 cm

La tematica è preponderante in *The End of Eating Everything*, cortometraggio in CGI di 8 minuti e 10 secondi, presentato come lavoro conclusivo della mostra *A Fantastic Journey* (2013). Lo *short film* affronta la distruzione ambientale, l'iperconsumismo, il trauma e la rigenerazione; Mutu fa riferimento alla situazione attuale della Terra e alla mancanza di riguardo nei suoi confronti, che evidenzia anche una mancanza di umanità: "The work [is] about earth's illnesses. Our own lack of regard and respect for the earth is related to our lack of regard

---

<sup>39</sup> Ibidem.

for our humanity.”<sup>40</sup> Il personaggio principale è recitato da Santigold<sup>41</sup>. La cantautrice e discografica americana interpreta il ruolo della nave-madre con il volto affascinante, il collo di Nefertiti, il corpo di discarica e la carne marcia. È così che l’artista immagina la Terra, “la cui malattia è coestensiva alle azioni degli esseri umani post-industriali e iper-consumisti.”<sup>42</sup> L’opera inizia con uno stormo di rumorosi uccelli neri ai quali si avvicina la misteriosa creatura. Inizialmente, è possibile osservare il suo profilo, contraddistinto da un appariscente trucco faraonico e poi la capigliatura ispirata a Medusa. I personaggi sembrano essere legati da un’instabile e tenera danza, che muove i volatili attorno al volto della protagonista. L’incontro è seguito da una poesia, che appare nel cortometraggio in un color ruggine, come se fosse scritta con sangue secco.

I never meant to leave  
I needed to escape  
And now it’s so far  
Who knows where?  
It’s been like this for a very long time  
It follows me, and I them  
We’ve always been  
Hungry, alone, together.<sup>43</sup>

I versi contengono contraddizioni e tensioni interne: nei primi due vengono espressi il bisogno di scappare e un’incerta partenza; negli ultimi a parlare è una confusa voce, che racconta del terrificante inseguimento tra oggetto e agente di fuga, senza specificarne i ruoli. Il momento più agghiacciante si manifesta alla fine del testo poetico; infatti, nella costruzione del terzultimo verso “it” si identifica in “I” e “me” è associato a “them”. Questo gioco di posizioni rende

---

<sup>40</sup> J. G. Castro, “Wangechi Mutu’s Fantastic Journey”, *Black Renaissance*, vol. 14, n. 1, New York, 2014, p. 85.

<sup>41</sup> All’anagrafe Santi White, Santigold è una cantante, cantautrice e produttrice discografica statunitense nata il 25 settembre 1976 a Filadelfia. L’artista ha creato un sound unico e distintivo, che si riflette nell’impatto visivo dei suoi video musicali e nella sua carismatica presenza scenica. Nel corso della sua carriera ha pubblicato album di successo, tra cui *Master of My Make-Believe* (2012), *99¢* (2016), e *I Don’t Want: The Gold Fire Sessions* (2018).

<sup>42</sup> C. Okeke-Agulu, “The End of Eating Everything”, *Wangechi Mutu*, Phaidon, London e New York, 2022, p. 107.

<sup>43</sup> W. Mutu, *The End of Eating Everything*, video, commissionato da *Nasher Museum of Art at Duke University*, Durham, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=wMZSCfqOxVs>

efficacemente lo straniante spaesamento delle righe precedenti. Secondo Theodora Danylevich, la donna-nave è perseguitata dall'amorfo e indeterminato bisogno di evadere e questo oggetto di fuga è la sua carne<sup>44</sup>. La donna si rivela, quindi, preda e carnefice di un destino non distante rispetto a chi la osserva.

Dopodiché, la telecamera si allontana, rivelando gradualmente il gigantesco corpo della mostruosa creatura, che fissa con rabbia gli uccelli, mentre continuano il coreografico volo. D'improvviso, la protagonista si tira indietro, emettendo un ululato possente e avventandosi sugli animali. Sebbene si tratti di uno scontro violento, non si è certi di chi sia il sangue versato. Da questo momento in poi, è possibile vedere interamente la figura nella sua disarmonica eterogeneità: non differente dalle strutture presenti in *Tumors*, si tratta di un colossale organismo unicellulare senza arti principali e parti anatomiche riconoscibili. La sua colorazione ricorda quella di una barriera corallina, ma l'intera superficie è costellata di bitorzoli, pneumatici, materiali in decomposizione, croste insanguinate e numerose braccia nere che sembrano remare caoticamente. Sul dorso, delle specie di canne fumarie emettono gas di colore bianco, rosso, grigio e verde. Nel frattempo, l'orifizio anale espelle nuvole vulcaniche, la cui degenerazione produce un intenso ciclone che annienta i personaggi. In seguito alla catastrofe, numerose teste emergono nel cielo; senza corpo e con pinne craniche, galleggiano come un cumulo di detriti galattici prima di svanire completamente. Dunque, la creatura potrebbe essere implosa, moltiplicandosi, oppure ha partorito il frutto del seme malato al suo interno.

Secondo lo storico dell'arte Chika Okeke-Agulu, l'opera possiede un forte potere enigmatico, a tal punto che lo spettatore disattento potrebbe perdere il quadro generale, affascinato dai significati secondari:

The affective and enigmatic power of this work lies not so much in its staging of this bloody and cataclysmic confrontation as its mobilization and deployment of many paradoxes, its compression and stretching of the boundaries of the narrative and the poetic in such a way that the uncurious viewer might miss the big picture, enthralled by its secondary significations.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> T. Danylevich, "Beyond Thinking: Black Flesh as Meat Patties and The End of Eating Everything", *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, n. 29, 2016.

<sup>45</sup> Ibidem.

Il curatore rintraccia una continuità con un precedente lavoro cinematografico dell'artista keniana, *Cleaning Earth* (2006), in cui una donna pulisce laboriosamente un pavimento sporco, sopraffatta dall'enormità della mansione. Anche questo cortometraggio si riferisce alla Terra, alla madre e al loro destino sotto i regimi patriarcali di soggezione e sfruttamento. Mutu stessa sostiene che quello affidato alle donne è un compito arduo: “ripristinare una terra ferita, che sia una foresta disboscata o una città devastata dalla guerra.”<sup>46</sup> *The End of Eating Everything* diventa lo scenario possibile nel caso in cui il lavoro della donna in *Cleaning Earth* risultasse vano; in questo modo, la ferita infetterebbe il pianeta, che si autodistruggerebbe insieme a tutto ciò che ospita.

Come sostiene Lidia Curti in *Femminismi Futuri* (2019), “Mutu descrive guerre, colonialismi, devastazioni ambientali e tecnologiche sullo sfondo di un'ecologia, sfatando l'idea che le donne nere non se ne occupino.”<sup>47</sup> Le inquietanti forme mutanti – citazione ironica del modello femminile nell'arte tradizionale – sono “frutto di assemblaggi, convivenze, commistioni che riportano alla natura africana, in una metamorfosi tra animale, vegetale e umano. La donna nera, che è la sua ossessione, diventa dragone, serpente, sirena, cyborg o medusa dalla chioma tentacolare.”<sup>48</sup> Ponendo la *Black female subjectivity* al centro della propria produzione, l'artista ha come obiettivo quello di mantenerne vivo il dialogo. L'impegno politico del suo lavoro è sia un ammonimento, che una minaccia indissolubilmente legata alla questione ecologica. In definitiva, il suo avvertimento ricorda allo spettatore che “in questa apocalisse il corpo femminile nero è, a un tempo, indice e sintomo della devastazione imminente ma anche rappresentazione di riscatto e resistenza.”<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> W. Mutu, “The Power of Earth in My Work”, *Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa*, Monacelli Press, New York, 2013, p. 95.

<sup>47</sup> L. Curti, “Il Viaggio Interstellare”, *Femminismi Futuri. Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, Iacobellieditore, Roma, 2019, p. 53.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ivi, p. 54.

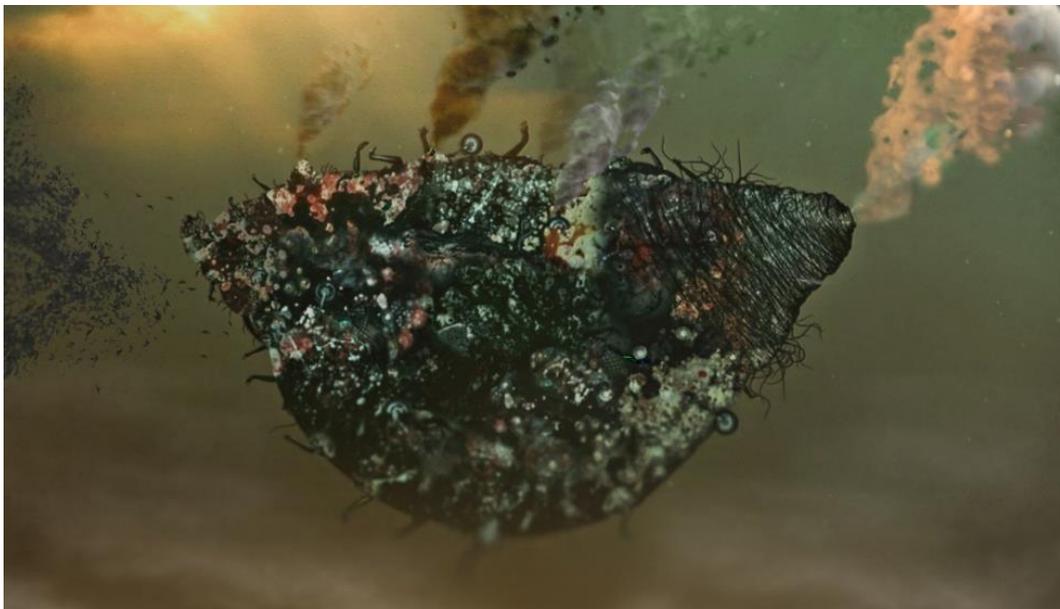


Figure 20, 21 e 22: W. Mutu, *The End of Eating Everything*, 2013, video animato, colore, suono, 8 min 10 sec.



## Capitolo 2: La Leonessa sudafricana Zanele Muholi

### 1. Il Corpo-LGBTQIA+: *Only Half the Picture* (2006)

Nata nel 1972 a Umlazi, un sobborgo di Durban, Zanele Muholi è un attivista visiva, nonché una delle voci più influenti nella lotta per i diritti LGBTQIA+ in tutto il mondo. Vive la sua giovinezza durante i duri anni dell'apartheid, che coincidono con la morte prematura del padre; ciò obbliga sua madre a lasciarla a dei parenti per lavorare come domestica in una famiglia di origine europea. I primi ricordi sono segnati dall'oppressione e dalle ingiustizie verso la comunità nera: tra questi ci sono la segregazione nelle township e l'umiliazione durante i controlli di identità nei brevi spostamenti verso le zone destinate ai bianchi. A diciannove anni Muholi prende coscienza della sua sessualità e, con l'appoggio della madre, lascia il paese natale per vivere a Johannesburg. In seguito a una lunga stagione di violenza e repressioni, nel 1994, il Sudafrica si libera della segregazione razziale mediante una nuova costituzione. Due anni dopo, diventa il primo paese al mondo a vietare ogni crimine d'odio basato sull'orientamento sessuale. Nonostante ciò, la mentalità comune rimane lontana dalle posizioni ufficiali; identificandosi nel genere non-binary, subisce presto tutte le persecuzioni volte a minacciare la vita delle persone queer afrodiscendenti.

Rendendosi conto della necessità di unirsi in gruppo per contrastare i dilaganti atti d'odio, nel 2002 l'attivista co-fonda *For The Empowerment of Women* (FEW), dove scrive e pubblica fotografie; successivamente crea il militante forum *Inkanyiso* ([inkanyiso.org](http://inkanyiso.org)). Avvia progetti come *Ikhono LaseNatali*, che facilitano l'accesso agli spazi dedicati all'arte ai giovani e organizza workshop nelle township. In questi anni di totale attivismo, comprende che la macchina fotografica può essere l'arma con cui documentare e denunciare la realtà circostante e, allo stesso tempo, lo strumento per creare un archivio in divenire della sua comunità. A tale scopo, nel 2003 completa un corso di Fotografia avanzata presso il *Market Photo Workshop* di Newron, fondato nel 1989 da David Goldblatt, con il quale instaura un rapporto di *mentorship* e amicizia; inoltre, consegue un master in *Documentary Media* presso la Ryerson University di Toronto.

Nel 2006 l'artista pubblica *Only Half the Picture*, collezione fotografica che esplora temi di sessualità e identità di genere, violenza e resilienza, fornendo uno sguardo intimo e crudo sulla vita delle lesbiche nere nel contesto sudafricano post-apartheid. È possibile interpretare adeguatamente gli scatti attraverso la categoria del *punctum*, individuata da Roland Barthes nel saggio *La Camera Chiara* (1980); lo scrittore francese rintraccia due modalità di creazione e comprensione. Il primo è lo *studium*, che genera la fotografia unitaria, espressione di quanto è stata assimilato culturalmente:

Lo *studium* è una sorta di educazione (sapienza e cortesia) che mi consente sì di trovare l'*Operator*, di vivere gli intenti che improntano e animano le sue pratiche, ma anche di viverli in un certo senso alla rovescia, secondo il mio volere di *Spectator*. È un po' come se io dovessi leggere nella Fotografia i miti del Fotografo [...]. Questi miti mirano a riconciliare la Fotografia e la società [...], dotandola di funzioni, le quali sono per il Fotografo altrettanti alibi. [...] Dentro di me, *Spectator*, io le riconosco con più o meno piacere: vi investo il mio *studium* (che non è mai il mio godimento o dolore).<sup>50</sup>

Il *punctum* è, invece, definito come: “puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce).”<sup>51</sup> Secondo Kylie Thomas, questi due concetti hanno fondato un metodo di lettura, che mette in luce quanto ogni interpretazione sia culturale, ma, presuppone una modalità di risposta profondamente soggettiva.<sup>52</sup> Stando a quanto suggerisce la studiosa sudafricana, il lavoro di Muholi dimostra che decodificare con e per il *punctum* può essere inteso come “una modalità di lettura queer, un’apertura a modi di vedere che interrompono l’egemonia patriarcale eteronormativa, la quale limita e struttura il nostro sguardo.”<sup>53</sup>

*Only Half the Picture* lavora attentamente sull'estetica del corpo, un complesso di storie traumatiche e celebrazione della vita privata delle protagoniste. Molte delle donne presenti sono vittime di stupri “correttivi”, tema

---

<sup>50</sup> R. Barthes, *La Camera Chiara. Nota sulla Fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003, p. 29.

<sup>51</sup> Ivi, p.28.

<sup>52</sup> K. Thomas, “Zanele Muholi’s Intimate Archive: Photography and Post-apartheid Lesbian Lives”, *Safundi*, vol. 11, n. 4, 2010, p. 427.

<sup>53</sup> Ibidem.

sul quale Muholi si esprime in *Thinking through Lesbian Rape* (2004). Questa pratica disumana costituisce un tentativo di controllare l'agency femminile, imponendo l'eterosessualità e l'identità di madre.<sup>54</sup> Come lei stessa sostiene, è cruciale promuovere la *black lesbian visibility* per porre fine alle aggressioni; ciò è in grado di contrastare l'assunto secondo cui l'identità lesbica non è africana. In *Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa* (2009), asserisce che gli attacchi omofobi sono un problema di (in)visibilità e della razzializzazione del discorso sulla sessualità.<sup>55</sup> Pertanto, il percorso che intraprende è quello di *visual activist*, il cui obiettivo è contrastare la violenza, onorare le vite perse e quelle dei sopravvissuti, condividere la testimonianza e sfidare la stigmatizzazione tramite la fotografia. L'artista è attenta a non rappresentare le partecipanti dei suoi scatti come vittime. Al contrario, stabilisce con loro relazioni basate sulla comprensione reciproca del significato di essere donna, lesbica e nera in Sudafrica. Quindi, il suo operato incarna una pratica artistica femminista alternativa, realizzata appositamente da, per e sulle lesbiche nere.<sup>56</sup> Attraverso l'obiettivo della fotografia, i corpi femminili si liberano dagli opprimenti schemi culturali e vengono risignificati: individuate come soggettività autodeterminate, le protagoniste rendono visibile la propria intimità sessuale, l'eroticità del desiderio e l'appartenenza alla comunità.

Risulta significativo citare *Triple III* (2005) – fotografia in bianco e nero appartenente alla raccolta – che mostra le gambe di tre donne reclinate su un sottile tappeto; contraddistinti da un'ombra di problematicità e di violenza, i corpi evocano storie di schiavitù e di genocidi, ma, in questo caso il contesto è quello di violenza sessuale. Nonostante ciò, le gambe curvate protettivamente l'una sull'altra riecheggiano la quiete del sonno. Secondo Thomas, l'immagine

---

<sup>54</sup> Z. Muholi, "Thinking through Lesbian Rape", *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, n. 61, Cape Town, 2004.

<sup>55</sup> Z. Muholi, "Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post Apartheid South Africa", *MFA Thesis*, Ryerson University, Toronto, 2009.

<sup>56</sup> R. A. Lewis, "Queering Vulnerability: Visualizing Black Lesbian Desire in Post-Apartheid South Africa", *Feminist Formations*, vol. 28, n. 1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2016, pp. 209-210.

invita riflettere su come sia possibile leggere il desiderio erotico senza tener conto della violenza del passato e del presente:

I want to say that inside the frame of “Triple III” there is no fear, only kinship, intimacy, love. But if this is so, then fear is just beyond the borders of what is made visible here and haunts this beautiful assemblage of bare forms. Here, as in the works that form part of her series portraying lesbians who have been subject to hate crimes that I discuss below, Muholi is masterful in her portrayal of the vulnerability of the human body and the complexity of embodied experience.<sup>57</sup>



Figura 23: Z. Muholi, *Triple III*, 2005, stampa su gelatina d'argento, 37.5 x 50 cm

Seguono foto che ritraggono sopravvissute ai crimini d'odio: *Ordeal* (2003) raffigura una donna accovacciata verso una bacinella, la quale strofina le mani così velocemente che sembrano scomparire. Il furioso movimento rende instabile la composizione, in cui tutto il resto rimane fermo; gli irrequieti arti stanno cercando di cancellare qualcosa che non può essere lavato via. La fotografia è accompagnata da una doppia pagina di un *case number* e un foglio

---

<sup>57</sup> K. Thomas, op. cit., pp. 428-429.

di carta sul fondo nero, rilasciato dalla polizia sudafricana di Meadowlands, Soweto. Sul documento sono scritti a mano la data dell'incidente, il nome dell'ispettore assegnato al caso, un numero di telefono e un timbro ufficiale; in aggiunta, è presente un'etichetta, che registra l'atto di aggressione e stupro, specificando che la vittima ha riscosso lesioni corporali gravi.

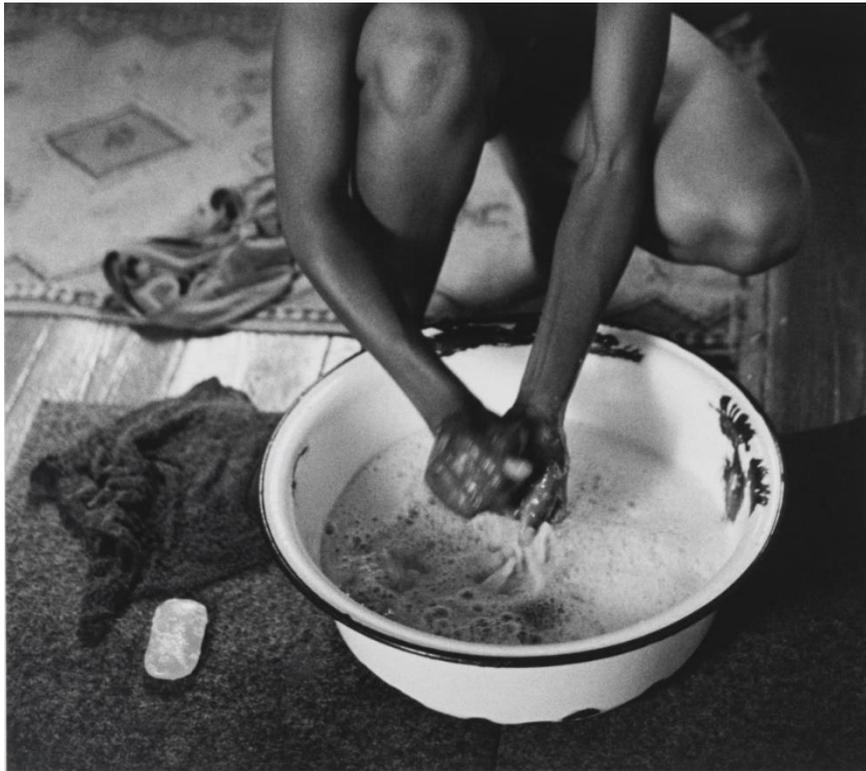


Figura 24: Z. Muholi, *Ordeal*, 2003, stampa su gelatina d'argento, 63.2 x 69.5 cm

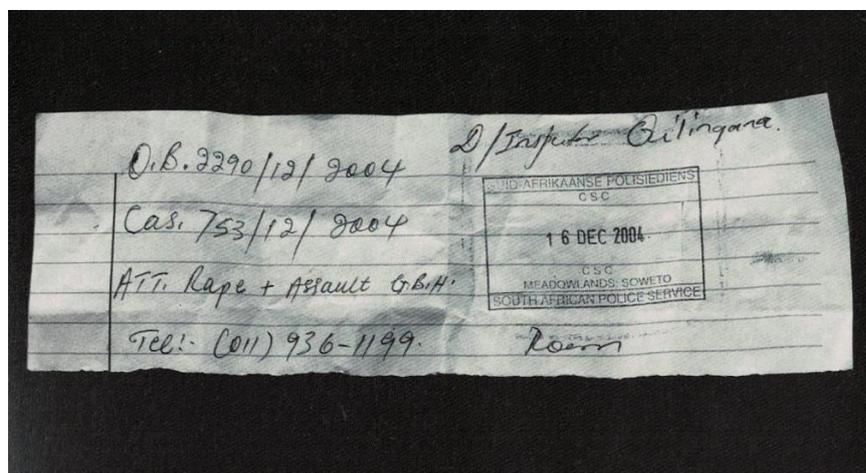


Figura 25: Z. Muholi, *Case Number*, 2004, stampa su gelatina d'argento, 38.5 x 25.5 cm



Figura 26: Z. Muholi, *Hate Crime Survivor I*, 2004, stampa su gelatina d'argento, 25.4 x 38.5 cm

*Hate Crime Survivor I* (2004) ritrae una donna visibile solo dalla vita alle ginocchia. Le linee verticali dei suoi pantaloni attraggono lo spettatore verso i polsi sottili e le mani posizionate sul grembo: con le dita piegate crea un buco scuro, che richiama le parti violate. In questo modo, la protagonista si protegge dal cadere vittima dello sguardo voyeuristico dell'osservatore. Bisogna considerare che i tre bracciali ospedalieri possono essere interpretati come manette, mentre il pigiama sanitario funge da uniforme carceraria. Lo scatto risulta, quindi, fortemente correlato al precedente atto di denuncia, dal momento che le vittime di violenza spesso non vengono credute e sono trattate come criminali sia all'interno, che all'esterno del sistema di giustizia.

Mostrando una persona in un reparto ospedaliero, *Hate Crime Survivor II* (2004) è tra i momenti più dolorosi della serie. Non risulta facile identificare la figura, in quanto l'occhio riesce a percepire un letto coperto dalle lenzuola, oltre alla tragicità della scena; è grazie alla didascalìa, infatti, che la sagoma diventa leggibile e ci si rende conto che si tratta di una sopravvissuta. Thomas mette in evidenza quanto la composizione di Muholi riesca a esprimere il tentativo di annientamento della soggettività umana:

The camera angle renders the bed enormous and foreshortens the figure so that the person appears shrunken, barely there. The photograph portrays how the human form is overcome by the trauma of psychic collapse. Here the effect of rape is shown to be ontological erasure, the annihilation of subjectivity. The person who we know to be there but that we cannot see has not been made “woman” but has been altogether unmade as a subject.<sup>58</sup>



Figura 27: Z. Muholi, *Hate Crime Survivor II*, 2004, stampa su gelatina d'argento, 38.5 x 25 cm

Concludendo la sequenza sui crimini d'odio, *Aftermath* (2004) raffigura il ventre e le gambe di una donna in piedi; è possibile notare una grande cicatrice sulla coscia sinistra, che riflette la difficoltà a rimarginare le ferite derivate dallo stupro. Accanto alla fotografia è presente una nota, in cui l'autore afferma che molte lesbiche portano le cicatrici della indifferenza nei loro confronti e che, spesso, si trovano in posti dove non sono visibili.<sup>59</sup> Scattata due giorni dopo esser

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 430.

<sup>59</sup> Z. Muholi, *Only Half the Picture*, STE Publishers, Cape Town, 2006.

stata violentata per la seconda volta, la donna utilizza le proprie mani per bloccare lo sguardo penetrante dello spettatore e difendersi dallo shock subito. Il lavoro evidenzia il trauma dello stupro attraverso il risultato dell'aggressione, rammentando al contempo come la minaccia dell'abuso si estende nel futuro. Rendendo visibile la potenziale violenza che si cela oltre la cornice delle immagini, *Aftermath* affronta la complessità dell'essere testimoni di stupro e violenza sessuale.<sup>60</sup> In *Only Half the Picture* è possibile incontrare sopravvissute ai crimini d'odio, ragazze nude che indossano dildi e coppie poliamorose di lesbiche nere. Nella raccolta – che si configura come diario visivo di protesta politica – l'artista interpreta il corpo femminile come simbolo di potere erotico e fragilità allo stesso tempo. Rivendicano l'esistenza queer, Muholi contrasta il disprezzo verso la sua comunità, pur rimanendo consapevole delle vulnerabilità che la visibilità comporta.

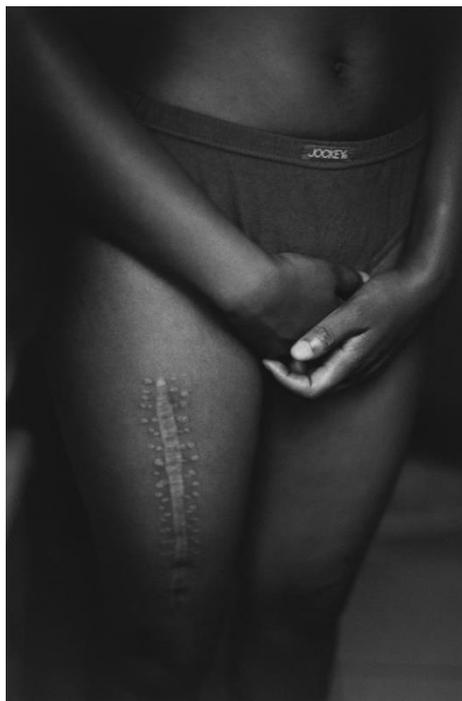


Figura 28: Z. Muholi, *Aftermath*, 2004, stampa su gelatina d'argento, 59.9 x 39.2 cm



Figura 29: Z. Muholi, *Dada*, 2003, stampa su gelatina d'argento, 29.9 x 48.1 cm

<sup>60</sup> R. A. Lewis, op. cit., p. 214.

## 2. **Portrait: *Faces and Phases* (2006) e *Somnyama Ngonyama* (2018)**

Estendendo il progetto di *visual activist*, Muholi realizza *Faces and Phases* (2006-in corso), serie di oltre cinquecento ritratti fotografici, che raffigurano lesbiche e uomini trans neri nel corso degli anni. Sviluppando sempre un rapporto di permesso esplicito, l'artista cattura l'essenza di ogni individuo, utilizzando soltanto la luce naturale. La raccolta crea un *continuum*, in quanto tutti gli scatti sono effettuati dalla stessa distanza e ogni persona è ritratta fino al busto. Ciascuna foto include nomi, luoghi, date, testimonianze e contributi, che forniscono una prospettiva avvincente sulle vite e le lotte dei membri della comunità LGBTQIA+; in questo modo, ogni immagine è allineata alla successiva. Facendo riferimento alla collezione, è appropriato parlare di partecipanti, piuttosto che di soggetti, evidenziando così l'approccio di tipo collaborativo. La fiducia reciproca e la familiarità sono il primo interesse dello fotografò, che si impegna a produrre rappresentazioni con le quali ci si possa sentire a proprio agio, anche a distanza di anni:

In the photo world, those who are photographed are called sitters, models or subjects. There is already that hierarchy that places the photographer on top, and those being photographed are perceived as subordinates. I choose to break these hierarchies. There is no subject because the people being photographed are the kings and queens who define what we do. They are the ones who are supposed to be on top of the pedestal because, without them, there are no photographs.<sup>61</sup>

Il lavoro ha avuto inizio quando l'attivista ha fotografato per la prima volta Busi Sigasa, sua amica e collega, nei pressi della vecchia prigione femminile di Constitution Hill, in un sobborgo di Johannesburg. Nata nel 1982 a Soweto, Sigasa è sopravvissuta a uno stupro correttivo, ha contratto l'HIV come conseguenza della violenza ed è morta nel 2007. Collocata in primo piano con indosso un maglioncino, un impermeabile e un cappello di lana, è presentata mentre guarda di lato con aria calma e determinata. La donna si trova di spalle alla struttura sfocata del carcere, che allude alle storie di oppressione politica e

---

<sup>61</sup> A. Precious, *Zanele Muholi: Unflinching images that confront injustice*, BBC, 2023. <https://www.bbc.com/culture/article/20230208-zanele-muholi-unflinching-images-that-confront-injustice>

resistenza, ciò che Alexandra Poulain definisce “*anti-apartheid struggle*”<sup>62</sup>; come suggerisce la ricercatrice, la dominante narrazione della lotta contro le politiche razziali tende a cancellare i contributi delle persone nere queer, per l’assunto secondo il quale l’omosessualità è “anti-africana”.<sup>63</sup> Al contrario, Sigasa si impone sulla scena, collocandosi nello spazio di attivismo politico e di visibilità per la sua gente e per se stessa. Non è dato sapere allo spettatore cosa stia scrutando, ma probabilmente contempla con fierezza la fine della propria vita. Lo scatto è accompagnato dalla sua poesia *Remember Me When I’m Gone* (2006), che ne mantiene vivo il ricordo.

### **Remember Me When I’m Gone**<sup>64</sup>

For I...  
Wrote stories for the nations to read  
Stood without fear and told my story  
I smiled and greeted without judging  
I influenced positive living to the sick  
I planted seeds of hope to the hopeless  
I groomed and grew  
the younger ones whose parents died  
I created artistic designs with my hands  
I crafted and drew beautiful pictures  
I installed education  
I reasoned to some  
I represented the minority to the majority  
I made nations aware  
I wronged some and made some happy  
I survived against odds  
I swallowed my medication even as hard as it was it was sometimes  
I did so to remain strong and true  
I lived my life regardless of my status  
I fought for women to be taken into serious consideration by our government  
I wrote and said “my” spoken word  
I fought and showed many that there’s nothing wrong with being diabetic, epileptic and HIV  
I represented many of the HIV infected lesbian sisters  
I told the truth never mind the judgments  
I lived and I’m still living  
I loved and prayed to my GOD  
I prayed without hesitation, for  
I believe/d  
I was a big sister to my younger sisters  
I listened to my mother’s teachings  
I became friends with father  
I’D DIE FOR MY FAMILY,  
I LOVED THEM SO!

---

<sup>62</sup> A. Poulain, “Gazing Back: Decolonial Strategies in Zanele Muholi’s Faces and Phases”, *Revolution(s)*, vol. 42, n. 1, OpenEdition Journals, Parigi, 2019, p. 128.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> S. Allen, Y. Nakamori, *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020, p. 75.

I captured moments with my camera  
I brought forth what was unseen to the nations through the power of image, pen and paper  
I struggled to make it life  
I was taken for a ride by some whom  
I thought were friends  
I showed my rapist how strong I was regardless that he poisoned my blood with his HIV  
I believed and prayed  
I stood low and respected all regardless of their age, colour and size  
I say along with others  
I had a unique voice  
I had a message to deliver and a vision to see  
I tried,  
I fell and I never succeeded sometimes  
I was patient while to some  
I was strange  
I was loved by some and was hated by some,  
STILL I did my thing  
I loved and appreciated beautiful women  
I loved them more than life itself  
Some would say...  
I am full shit!  
but spiritually I was full  
I was fed with GOD's glory that's why I praised HIM  
I praised HIM more than I praised friends  
I am my mother's daughter  
I made history and marked historical books of this world  
SO ... REMEMBER ME WHEN I'M GONE!  
FOR ...without no doubt  
I'll and I am in peace with my maker and creator.



Figura 30: Z. Muholi, *Busi Sigasa*, Braamfontein, Johannesburg, 2006, stampa su gelatino d'argento, 50.5 x 76.5 cm

Strutturato mediante l'anafora del pronome personale "I", il testo ripercorre le tappe della sua vita ed elenca le motivazioni per cui chiede di essere ricordata: poetessa, fotografa, attivista, figlia, sorella maggiore, amica e vincitrice di fronte l'odio, sono questi alcuni dei traguardi della sua esistenza. Secondo Poulain, il testo echeggia un'altra poesia presente nella raccolta, *Please, Take Photographs!* (2009), di Sindiwe Magona.<sup>65</sup> I versi della scrittrice sudafricana sollecitano il lettore a scattare fotografie, prima che sia troppo tardi; evocando un contesto di violenza e precarietà pervasive, diventa sempre più urgente contribuire allo sviluppo dell'archivio, una reliquia per la memoria di chi è andato via. Bisogna chiarire che, al momento della visione degli scatti, ogni persona presentata potrebbe essere morta. È questo il caso di Sosi Molotsane (1987-2018) e Penny Fish (1973-2009), alcune tra le persone commemorate.



Figura 31: Z. Muholi, *Sosi Molotsane*, Yeoville, Johannesburg, 2007, stampa su gelatina d'argento, 75 x 50.5 cm



Figura 32: Z. Muholi, *Penny Fish*, Vredehoek, Cape Town, 2008, stampa su gelatina d'argento, 86.5 x 60.5 cm

---

<sup>65</sup> A. Poulain, op.cit., p. 129.

Muholi abolisce le rappresentazioni di iper/in-visibilità – come i *passbook* (*dompas*)<sup>66</sup> – e offre uno spazio in cui i membri della sua comunità ricevono il rispetto che meritano. Ciò che rende le immagini potenti è la “drammatizzazione dello scambio reciproco fra gli sguardi della persona fotografata e dello spettatore, che si configurano vicendevolmente come soggettività autonome, senza alcuna conoscenza preconcepita dell’altro.”<sup>67</sup> Raffigurando i partecipanti in una relazione positiva e continuativa con la propria *agency* e *visibility* nel tempo, *Faces and Phases* registra la resilienza in mezzo alla violenza e offre una testimonianza della diversità della vita queer in Sudafrica.

Riscontrando sempre più consensi, l’artista inizia ad esporre in tutto il mondo, riceve diversi riconoscimenti e amplia la sua produzione. Tuttavia, le tensioni e la drammaticità dei crimini documentati provocano in lei un dolore profondo, che turba il suo equilibrio personale. Nel 2012 subisce un’azione intimidatoria: un’irruzione mirata distrugge tutti i suoi archivi fotografici dei cinque anni precedenti, contenenti storie ancora inedite; pertanto, subisce un crollo emotivo e, come se non bastasse, nel corso di una residenza d’artista in Umbria è vittima dell’ennesimo episodio razzista. Dopo una breve pausa di riflessione, decide di continuare il proprio percorso di attivista visiva: trasforma la macchina fotografica in uno strumento catartico di auto-guarigione, rivolgendola con coraggio verso di sé. Rientrata in Sudafrica, inizia a lavorare alla grande collezione di autoritratti *Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness* (2018), della quale è stata pubblicato il secondo volume questo maggio. Sarah Allen presenta meticolosamente l’opera, mettendo in evidenza l’orgogliosa scelta di nominare i lavori nella lingua isiZulu e il profondo senso di *response-ability* dell’artista, la cui missione è aprire e occupare gli spazi per e con la presenza queer nera:

---

<sup>66</sup> Il *passbook* era un documento identificativo, che ogni persona che non fosse classificata bianca doveva portare con sé in base alle *Pass Laws*, istituite durante l’apartheid. Il libretto era composto da due parti: la prima riportava il nome del portatore, la sua affiliazione etnica, la data di rilascio, la firma di un funzionario e una fotografia in bianco e nero. La seconda parte elencava le informazioni sui permessi di ingresso nelle aree urbane, la registrazione degli esami medici richiesti, nomi e indirizzi, stato lavorativo e ricevute per i pagamenti delle tasse. Tra la popolazione nera sudafricana si è diffuso colloquialmente il dispregiativo *dompas* (*dumb pass*) per riferirsi al documento.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 133.

In *Somnyama Ngonyama*, Muholi exorcises painful racisms both past and present, so that they might inch closer to an unburdened reflection of herself. A significant number of works are titled in isiZulu, as much a gesture of pride in the beauty and nuance of her mother tongue as an act of redress to apartheid's history of linguistic oppression. [...] The road Muholi has claimed for herself is not treated as a luxury, and the title of 'visual activist' is worn with a sincere sense of responsibility. [...] Muholi's work over the past decades has proved that another approach is possible. They have not only created an archive and written a visual document for their country, but they have re-written the common understandings of how activism and art can coexist as a brave new form of resistance. Today Muholi's mission is 'to *queer* to *blacken* to *open* and to *occupy* spaces' is as strong as ever, and their commitment still palpable.<sup>68</sup>

Il lavoro è un modo per fare i conti con il passato, affrontare la politica razzista e colonialista, collegandola direttamente al presente. Guardando lo spettatore dritto negli occhi, Muholi si rivolge alla storia, ai media mainstream, alla cultura popolare, all'arte e al museo. Così facendo, sfida inequivocabilmente le istituzioni di performatività e di esposizione. Nel *self-portrait* trova una risposta ai suoi momenti di conflitto e indignazione, allestendo sfide fantasiose e rivelatrici sulla comprensione storica della *blackness*. Sebbene Muholi sia al contempo fotografo e protagonista, è possibile individuare una continuità con la produzione precedente: la serie è strutturata come calendario celebrativo, in cui cattura i suoi "volti" e le sue "fasi" tutto l'anno. In conversazione con la curatrice Renée Mussai, l'artista pone attenzione sul fatto che molto spesso le venga chiesto se scurisce artificialmente la propria pelle. Continua, poi, chiarendo che il progetto è stato sviluppato durante i suoi continui viaggi; ciò implica necessariamente il movimento del proprio corpo nero, che muta a seconda delle condizioni climatiche: "I am speaking about movement. A movement that could put you in danger at times. [...] I don't darken my skin with anything. This is who we are; this is who I am, 24/7."<sup>69</sup>

Nei ritratti, Muholi incarna personaggi e risponde ad esperienze di vita reali. Intensificando il contrasto in ciascuna delle sue stampe, enfatizza l'oscurità lucida della propria pelle con la tecnologia della gelatina-argento. Il risultato è

---

<sup>68</sup> S. Allen, "Another Approach is Possible", *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020, pp. 162-163.

<sup>69</sup> Z. Muholi, "Zanele Muholi in conversation with Renée Mussai. Archive of the Self", *Zanele Muholi. Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018, p. 193.

un muro impenetrabile che non può essere evitato né dalla persona che lo abita, né da chi guarda. L'artista utilizza diversi oggetti di scena: spugnette metalliche, bacchette cinesi da asporto, pittura per il viso, extension per capelli, dando l'idea che ciò che si osserva è una maschera. Nonostante ciò, questi ruoli non si trovano al di fuori di se stesse: per esempio, le spugne abrasive e le mollette da bucato richiamano le lavoratrici domestiche e la servitù. Difatti, la serie è dedicata a sua madre, Bester Muholi, che ha lavorato per tutta la vita a servizio di una famiglia di bianchi; il suo coraggio e la sua resilienza hanno ispirato l'intera opera, motivo per cui la prima fotografia è in suo onore. Riferendosi alla condizione di precarietà e soggezione che ha scandito l'esistenza della donna, sua figlia indossa delle mollette come una corona sul capo. Inoltre, un tappeto le avvolge le spalle, mentre gli intensi occhi sfidano l'osservatore.

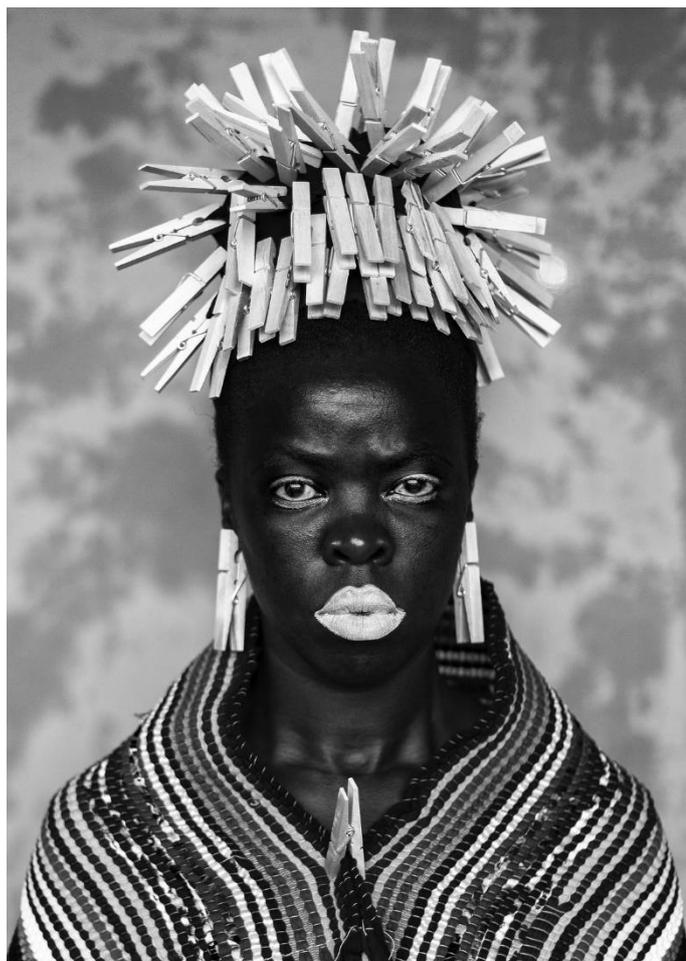


Figura 33: Z. Muholi, *Bester I*, Mayotte, 2015, stampa su gelatina d'argento, 70 x 50.5 cm

Mettendo in scena le svilenti nozioni stereotipate del *Black female subject*, Muholi ne risana il diritto all'autodeterminazione e traccia un sentiero di riscatto, in cui nero non significa scappare all'insurrezione, ma è l'insurrezione:

They restore the agency of the Black female subject through an ingenious exercise whose ultimate aim is to enact their agency and disarticulate racist imageries and historical archetypes displayed in mainstream media and multiple other exhibition platforms. These images [...] offer up the possibility of Muholi's own disappearance into the absolute blackness that that they are always represented by; a consciousness of blackness that once imprisoned them through an imposed narrative from the West – and the art world – and that drove them to find a liberated path in which they are no longer a subject themselves, and where black is no longer a mechanism to escape insurgency, but is insurgency itself, freedom itself; selfhood. Not only theirs, but ours too - at its fullest.<sup>70</sup>

In *Somnyama Ngonyama*, l'autore restituisce lo sguardo all'osservatore contemporaneo, in modo da decostruire il bagaglio del colonialismo e dell'apartheid. In effetti, come sottolinea il titolo, l'opera esorta a salutare la leonessa scura. Quello dell'attivista “non è un invito ad essere adorata”, piuttosto, “a riconoscere la leonessa che è sempre stata dentro di lei.”<sup>71</sup>

*Bona* (2015) – in italiano “loro” e “vedere” – la ritrae sdraiata su un sontuoso letto, mentre guarda il suo riflesso in uno specchio con espressione attenta e curiosa. Un lungo drappeggio è appeso come sfondo, conferendo alla scena un'atmosfera lussuosa: è come se Muholi stesse oziando nuda su un letto a baldacchino, mentre contempla vanitosamente il proprio viso. Al contrario, la possibilità dell'arte di autoconsiderarsi e di autonarrare non sono dei lussi per lei, piuttosto una necessità. Come afferma l'artista stessa, per quanto si tenda a fare affidamento sugli altri, delle volte l'unico modo per essere rappresentati come si vuole è esporsi in prima persona:

As photographers, we get carried away; we tend to focus on other people and forget about ourselves. I have decided and made the choice to expose myself because I felt that nobody could do it for me. In order for me to remember me, and also to be remembered.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> E. Dyangani Ose, “The Skin They Live In”, *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020, p. 119.

<sup>71</sup> M. Neelika Jayawardane, “Heeding the Dark Lioness's Call”, *Zanele Muholi. Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018, p. 174.

<sup>72</sup> Z. Muholi, op. cit., p. 184.

La scena è un inganno evasivo: tenendo lo specchio sopra il ventre e i capelli acconciati in una serie di trecce scultoree, la fotografa osserva di lato il suo riflesso, come se stesse cercando di spostare la testa verso sinistra. Questa è una delle poche volte in cui il suo sguardo non è rivolto verso l'osservatore: la sensazione che si prova, quindi, è quella di essere degli intrusi. Peace Kiguwa sostiene che lo scatto offre spunti di riflessione sulla vergogna. Nel commentarlo, l'accademica si chiede cosa significhi per Muholi rivendicare il proprio “gendered” e “racialized body”<sup>73</sup>. Una persona non-binary nera che guarda se stessa e ama ciò che vede, si impegna in un progetto politico radicale, che restituisce il proprio corpo non più frammentariamente. Attraverso il semplice atto di specchiarsi, l'artista invita a prendere parte voyeuristicamente alla sua non-rottura:



Figura 34: Z. Muholi, *Bona*, Charlottesville, 2015, stampa su gelatina d'argento, 80 x 50.3 cm

Something is given back to us: a kind of cautious pleasure in seeing and being ourselves. A kind of Love. [...] This is what Muholi gifts to us through her solo act of looking and seeing. We leave knowing that a narrative has been disrupted and, in its place, there is a counter-narrative—the beginning of healing, reclaiming, and rejoicing in the black woman's body.<sup>74</sup>

Scattata a Greenmarket Square, *Zonk'zizwe* (2017) è tra le foto più esemplificative del carattere trasformativo ed esorcizzante che definisce *Somnyama Ngonyama*. L'ambientazione è intrisa di molteplici storie di oppressione e resistenza: costruita nel 1969 dalla compagnia olandese delle Indie

<sup>73</sup> P. Kiguwa, “Bona, Charlottesville, Virginia, 2015”, *Zanele Muholi. Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018, p. 159.

<sup>74</sup> Ivi, p. 160.

orientali, la piazza è servita inizialmente per il commercio degli schiavi; successivamente perde la sua centralità, diventando un parcheggio, ma, negli anni Ottanta viene istituito lì un mercato di arti africane. Muholi affronta esplicitamente la molteplicità delle storie che hanno attraversato questo spazio. *Zonk'zizwe* può essere tradotto come “nazioni unite” o “tutte le nazioni”: lo scatto si delinea, quindi, come un “commento sulla xenofobia, sulla queerfobia e su tutte le fobie, che dislocano il corpo umano in qualsiasi spazio.”<sup>75</sup> La composizione è affollata da più di venti maschere di legno, appese su una rete metallica di un negozio. Collocata al centro della metà inferiore, Muholi guarda dritto verso il pubblico. Il suo viso e le maschere sono dello stesso nero lucente e profondo. Tramite la posizione assunta, il verso dei dreadlocks e l'espressione sul volto, è possibile osservare il riflesso delle maschere alle sue spalle. Commentando la foto, l'artista sottolinea l'intento di raffigurare un'unica maschera figurativa di tutte le persone africane, senza alcun tipo di disuguaglianza. Muholi qui fa riferimento al commercio, alla migrazione, alla maschera come corpo e al corpo trasformato in maschera:

When I shot that image, I wanted people to read the mask, and how this mask could be counted as African, made by African people, without thinking about diversity within African cultures. The languages that we speak, the migrations, the movements that are taking place, how time and space connect individuals no matter how uncomfortably those spaces are constructed. I needed to speak about all these things – about the trading, about migration, about the movements. About the mask as a body and also my body turned into the mask. To say that, as much as I might not speak the marketers' language, I am one of them, but also at the same time, I am an outsider. I am inside and outside at the same time.<sup>76</sup>

Il suo punto di vista è quello dell'*outsider*: seppure non parli la lingua dei mercanti di Greenmarket Square, condivide con loro una vita fatta di discriminazioni. Essendo una persona queer nera, ha subito più volte il peso di essere considerata diversa, rispetto a chi si è arrogato il diritto di decidere che certi esseri sono più umani di altri. Le maschere materializzano la storia dell'impero in Africa come un campo visivo unificato, la cui visualità rispecchia

---

<sup>75</sup> R. Talmor, “Sameness and Difference in Zonk'ziwe“, *Zanele Muholi. Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018, p. 117.

<sup>76</sup> Ibidem.

le storie intrecciate della logica post-apartheid, in base alla quale i migranti producono reificazioni della propria cultura per guadagnarsi da vivere. In *Zonk'zizwe* gli occhi delle maschere sono abbassati, ma quelli di Muholi sono volti con orgoglio verso chi l'osserva. Il suo è uno sguardo familiare, quello di chi lo scambia con una combinazione di potere, conoscenza e sentimento. Secondo Ruti Talmor, non ci si trova di fronte a una fotografia-come-morte<sup>77</sup>, al contrario, “questa è una rinascita, una soggettivazione dell'oggettivato, una rivendicazione dell'immagine storicamente carica, del segno e dello spazio per coloro che sono venuti prima.”<sup>78</sup>

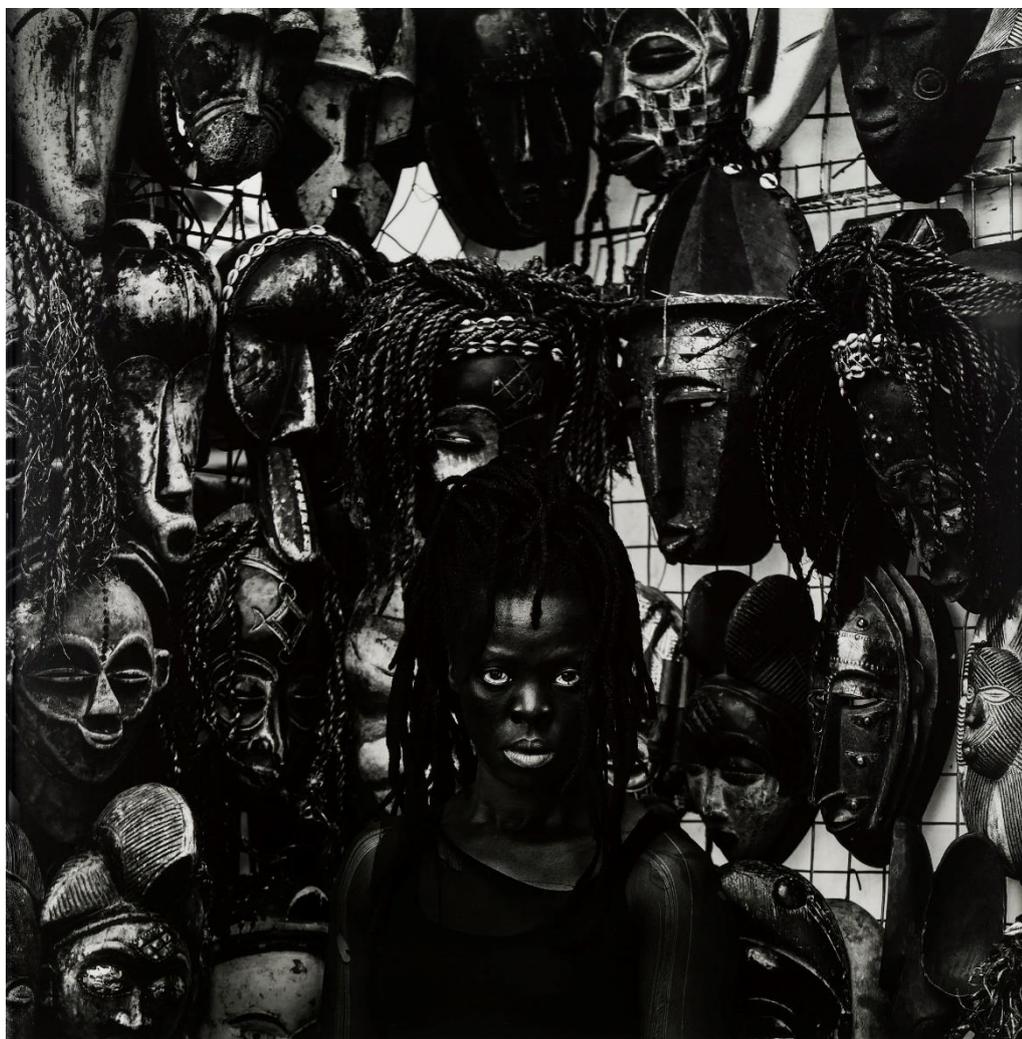


Figura 35: Z. Muholi, *Zonk'zizwe*, Green Market Square, Cape Town, 2017, stampa su gelatina d'argento, 60.3 x 59.4 cm

<sup>77</sup> Questo tipo di fotografia – descritto da Barthes – indica l'avvento di sé come altro, un soggetto trasformato in un oggetto da museo.

<sup>78</sup> R. Talmor, op. cit., p. 118.

### 3. Ecologia Queer e Fabulazioni: *Somnyama Ngonyama* (2018)



Figura 36: Z. Muholi, *Kwanele*, Parktown, Johannesburg, 2016, stampa su gelatina d'argento, 80 x 69 cm

All'interno di *Somnyama Ngonyama*, l'artista si muove per la prima volta oltre i confini della lotta LGBTQIA+, presentando la propria interpretazione su diverse questioni impellenti, tra cui quella ecologica. Elvira Dyangani Ose ritiene che la collezione riguardi “la violenza sui soggetti neri ovunque, storicamente e nel presente: la natura, le specie non umane e gli oggetti con cui Muholi lavora, i quali non sono solo ornamenti di scena.”<sup>79</sup>

In tal senso, è possibile rilevare un particolare impegno in *Kwanele* (2016) e *Bhekisisa* (2016). Come suggerisce lei stessa, “le immagini possono essere interpretate in molti modi.”<sup>80</sup> Per questo motivo è possibile leggere *Kwanele* come una critica ai danni ambientali causati dall'iperconsumo di plastica. Nella fotografia, la protagonista appare ricoperta da buste per i rifiuti, che avvolgono il suo sguardo sfinite. Il titolo – in italiano “abbastanza” – è una dichiarazione programmatica, che sottolinea l'interconnessione tra il capitalismo globale e il “colonialismo climatico”<sup>81</sup>. Il termine fa riferimento alla disparità degli effetti economici, ecologici e sociali, esercitati dall'Antropocene sul Sud del mondo. Da un punto di vista scientifico, l'espressione “cambiamento climatico” indica

<sup>79</sup> E. Dyangani Ose, op. cit., p. 120.

<sup>80</sup> Z. Muholi, op. cit., p. 180.

<sup>81</sup> Il termine è stato utilizzato durante la COP 21 in accusa ai paesi che hanno registrato il maggior numero di emissioni di gas serra a livello globale.

il brusco aumento della temperatura terrestre, conosciuto anche come “surriscaldamento globale”. La maggior parte della comunità scientifica è unanime nel riconoscere che il fenomeno sia dovuto all’elevata quantità di gas climalteranti immessa nell’atmosfera, il cui numero è in costante aumento a partire dalla rivoluzione industriale. Le principali fonti di agenti inquinanti sono la combustione di carbone, petrolio e gas, che genera elettricità e alimenta i trasporti, insieme al rilascio di anidride carbonica, causato da fenomeni distruttivi come il disboscamento. Come sostenuto da WWF Italia, “la concentrazione di CO2 provoca l’innalzamento globale della temperatura, che a sua volta rende sempre più frequenti fenomeni di inondazioni, siccità, dissesto idrogeologico, diffusione di malattie, crisi dei sistemi agricoli, crisi idrica e estinzione di specie animali e vegetali.”<sup>82</sup> I fattori elencati causano irrimediabilmente l’aumento della temperatura terrestre a livello superficiale.

Tuttavia, questo cambiamento non è distribuito in egual modo nelle varie parti del mondo: ciò significa che l’aumento di solo un paio di gradi può rivelarsi catastrofico nelle zone del Sud, a differenza della maggioranza di quelle del Nord. Nonostante sia uno dei continenti più colpiti, l’Africa è responsabile “solo del 3% delle emissioni annuali di gas serra globali.”<sup>83</sup> Di conseguenza, i responsabili del cambiamento climatico sono gli ultimi a subirne gli effetti. È per questa ragione che non si può più attendere, bisogna invertire la rotta. “L’attivismo visivo di Muholi funziona come un intervento, che restituisce la violenza dello sguardo bianco sia al perseverante passato coloniale sia al discorso contemporaneo”, il quale fa riferimento al “riscaldamento globale con teorie e politiche eteronormative e antropocentriche, erette su un naturalizzato anthropos bianco ed euroamericano.”<sup>84</sup> Dunque, gli occhi dell’attivista guardano dritto al sedimento del colonialismo, alla produzione tecnologica di massa e alla migrazione forzata delle forme di vita all’interno della biosfera.

*Bhekisisa* (2016) – in italiano “guarda da vicino/di nuovo” – è un’altra fotografia in cui il tema ecologico è presente. Scattata a Mayotte, un’isola

---

<sup>82</sup>WWF Italia, *Cambiamenti Climatici*, (u.c. 16/10/2024). <https://www.wwf.it/cosa-facciamo/clima/cambiamenti-climatici/>

<sup>83</sup> ECCO, “Africa”, *ECCO Climate*, (u.c. 16/10/2024). <https://eccoclimate.org/it/africa/>

<sup>84</sup> A. J. Johnstone, “Imaging an Assisted Evolution: The Environmental Futurity of Zanele Muholi’s *Somnyama Ngonyama*”, *Critical Arts*, vol. 33, n. 6, Routledge, London, 2020, p. 100.

dell'Oceano Indiano, l'immagine si rapporta alla vulnerabilità del luogo: l'innalzamento del livello del mare è una conseguenza del riscaldamento globale. Come *Bona*, questo è uno dei pochi casi in cui la protagonista nega lo sguardo allo spettatore, il quale deve focalizzarsi attentamente sulla composizione per distinguere il corpo androgino tra le rocce. Inoltre, *Bhekisisa* è un omaggio ai tanti migranti che viaggiano all'estero nella speranza di trovare prosperità, molti dei quali muoiono prima di raggiungere la propria meta. Ricostruendo la genesi della composizione, Muholi sostiene di aver pensato “alla ricerca di tesori, di corpi che non vengono mai trovati e al diventare tutt'uno con l'ambiente, parlando del desiderio di sopravvivenza.”<sup>85</sup> Le rocce, la spiaggia e Mayotte stessa stringono Muholi a sé, cullandolo in un momento di (r)esistenza. Allo stesso modo dei tanti migranti provenienti da paesi colonizzati – che si muovono verso e dalle coste coloniali europee – la fotografia rappresenta “sia un arrivo che un ritorno.”<sup>86</sup>



Figura 37: Z. Muholi, *Bhekisisa*, Sakouli beach, Mayotte, 2016, stampa su gelatina d'argento, 52 x 100 cm

Nel 2024, L'Africa meridionale è stata colpita da una dura carestia, motivo per cui sono stati stanziati 4,7 milioni di franchi per gestire la crisi alimentare. Tra gennaio e marzo non ha piovuto e le temperature sono state in media di cinque gradi superiori agli anni precedenti: questa anomalia è da ricondurre al

<sup>85</sup> Z. Muholi, op. cit., p. 194.

<sup>86</sup> A. J. Johnstone, op. cit., p. 106.

fenomeno meteorologico El Niño<sup>87</sup>, che provoca forti ondate di calore e siccità. Dunque, in un momento nel quale il cambiamento climatico è accidentale, Muholi espone e dà un nome a quelle storie, che verrebbero altrimenti sotterrate dalla logica capitalista alla base del colonialismo climatico. Facendo ciò, l'attivista propone una pratica queer, decoloniale e femminista, che avanza il riassetto di ogni forma di vita insieme a quello atmosferico.



Figura 38: F. Monteiro, *Landfill at Mbeubeuss*, 2015

Si dimostra significativo accostare l'impegno delle sue composizioni a quello degli scatti *Landfill at Mbeubeuss e Female Coming Onshore with Ship Behind Her* di Fabrice Monteiro, appartenenti alla collezione *The Prophecy* (2015).

Innanzitutto, bisogna discutere sull'autore e chiarire il contesto in cui si cala l'opera: figlio di padre beninese e madre belga, decide di trasferirsi in Senegal, dove completa il lavoro. Il fotografo si ispira all'inquinamento osservato durante il ritorno nell'Africa Occidentale. Il primo lavoro ritrae una delle principali discariche nella periferia di Dakar. Nell'immagine il paesaggio di fondo è scuro e nuvoloso per l'incenerimento dei rifiuti. Tuttavia, lo sfondo è contrastato dalla figura in primo piano: ricoperta da ogni materiale di scarto possibile, la protagonista è collocata in una posizione rilievo, sebbene non si trovi al centro della composizione; ciò è possibile per mezzo del gioco di luci e ombre impiegato, visibile soprattutto sul braccio sinistro della donna, che punta il cumulo di rifiuti. La dicotomia oscurità-luminosità è congeniale alla logica di Monteiro: sfidando lo schema per cui i rifiuti sono depositati al di fuori della

---

<sup>87</sup> El Niño (ENSO - El Niño-Southern Oscillation) è un fenomeno climatico periodico che provoca un forte riscaldamento delle acque superficiali dell'Oceano Pacifico Centro-Meridionale e Orientale ogni cinque anni. Il fenomeno provoca inondazioni nelle aree direttamente interessate, ma anche siccità nelle zone più lontane da esso e altre perturbazioni che variano a ogni sua manifestazione. I paesi in via di sviluppo, che dipendono fortemente dall'agricoltura e dalla pesca, ne sono i più colpiti.

vista, getta una “luce sfolgorante per rivelare il represso, che altrimenti sarebbe al buio.”<sup>88</sup> È possibile considerare *Landfill at Mbeubeuss* come un adattamento a colori e in grande scala di *Kwanele*, in quanto entrambe le figure raffigurate sono sommerse dall'immondizia. Nella prima fotografia, la protagonista appare con il volto completamente coperto da una busta di plastica, che sembra farla soffocare. D'altra parte, è possibile vedere soltanto il volto dell'attivista, che appare stanco e sofferente. È come se Muholi abbia immortalato la figura di Monteiro, dopo aver strappato via la “gabbia di plastica” per gridare: “How many times must I say *kwanele* – it's enough before what you hear is not more, but too much?”<sup>89</sup>

In *Female Coming Onshore with Ship Behind Her* è ritratta una figura extraumana, mentre esce dall'acqua per avvicinarsi alla costa. Inoltre, è presente una nave, che spesso fornisce scarico di rifiuti tossici e petrolio. Anche in questo caso il personaggio è posizionato di lato, mettendo in risalto l'attività marittima come strumento di espansione capitalistica e di sfruttamento. Eppure, secondo Cajetan Iheka, il mito romantico dell'oceano privo di problemi umani persiste. Ciò è da attribuire all'opacità acquatica: a differenza della terraferma, il mare può assorbire trasformazioni senza apparire disturbato. Per trasformazioni si intende qui lo smaltimento di cose o corpi:

The sea is the site of capital expansion and exploitation. Yet the myth of the romantic sea devoid of human troubles persists. The currency of this mythic thinking can be partly attributed to aquatic opacity. Unlike land, on which marks are easily inscribed, large bodies of water can absorb much transformation without appearing disturbed. In fact, for many “as if nothing happened” is a popular refrain for describing dumping bodies or things in the water. [...] Monteiro photographs portray violent inscriptions on water as a result of our consumption practices and the resulting waste.<sup>90</sup>

Mettendo in luce fenomeni come lo scarico di rifiuti tossici e la perdita di corpi in mare, le fotografie di Monteiro riecheggiano il ruolo delle acque nelle pratiche

---

<sup>88</sup> C. Iheka, *African Ecomedia: network forms, planetary politics*, Duke University Press, Durham, 2021, p. 44.

<sup>89</sup> A. J. Johnstone, op. cit., p. 103.

<sup>90</sup> C. Iheka, op. cit., p. 45.

coloniali. Il fotografo riesuma i cadaveri dispersi nel tentativo di farla franca, ricostruendo la scena del crimine, che denuncia un consumismo incontrollato.



Figura 39: F. Monteiro, *Female Coming Onshore with Ship Behind Her*, 2015

D'altro canto, in *Bhekisisa* è possibile immaginare Muholi come un alieno nero sulla spiaggia, luogo in cui la materia si fonde con sostanze estranee, ibridandosi e trasformandosi. Seguendo questa lettura, lo scatto amplifica le possibilità in cui umano e non-umano si incontrano in chiave queer e anticoloniale: “*Bhekissa* queers and decolonises the very possibilities of the parameters in which human and non-human can meet.”<sup>91</sup> Anche qui ci si trova di fronte un luogo del crimine che porta all'estremo l'immagine di Monteiro. Secondo questa lettura, la figura extraumana sembra collassare sulla costa del mare faticosamente abbandonata. Paradossalmente con il proverbio “l'acqua è vita”, Muholi evoca una siccità assoluta, in cui il corpo di una persona nera e non-binary – di per sé già alieno alla norma – si configura come unica possibilità di sopravvivenza.

---

<sup>91</sup> A. J. Johnstone, op. cit., p. 105.



## Capitolo 3: La Venere afroamericana Nona Faustine

### 1. Il Corpo-Monumento: *White Shoes* (2021)

Nona Faustine è una fotografa nata nel 1977 e cresciuta a Brooklyn. Il suo lavoro offre una lettura personale dei concetti di storia, identità, rappresentazione e propone un'analisi approfondita degli stereotipi razziali e di genere. I primi ricordi dell'artista sono legati alla figura paterna, che ama catturare ogni ricorrenza, come festività e viaggi. Durante l'infanzia suo zio le regala una *Little Brownie* e le insegna a usare la macchina fotografica. È così che all'età di quattro anni fa il suo primo scatto, ritraendo sua madre con sua sorella in braccio. Ripercorrendo le tappe fondamentali del suo percorso formativo, afferma che gli uomini della sua famiglia le hanno consegnato “the gifts of image-making and the camera.”<sup>92</sup> Successivamente, frequenta la School of Visual Arts di New York e lavora diversi anni nel mondo dell'arte, come assistente amministrativa. Da questo momento in poi sono molte le difficoltà che affronta: con a carico una bambina di nove mesi si ritrova disoccupata, nel mezzo della crisi finanziaria del 2008. “I really hit rock bottom”<sup>93</sup>, sostiene Faustine, riflettendo su quegli anni. Segue un periodo di pausa, che termina grazie al supporto della sorella. Nel 2013 ottiene il *Master of Fine Arts* presso l'*International Center for Photography-Bard College*. Una volta superate le incertezze, l'artista sostiene di non aver più guardato indietro: così facendo, cerca di essere un esempio per sua figlia, alla quale dedica molti dei suoi lavori: “I knew what I wanted my life to be about and how I wanted to live as an example to my daughter. That was everything to me: how you survive, how you create something in this world that you can be proud of.”<sup>94</sup>

Nel 2012 inizia la produzione di *White Shoes*, collezione di oltre quaranta autoritratti, che “condensa diciassette anni di riflessione in un cruciale momento critico.”<sup>95</sup> La gestazione dell'opera avviene durante l'alienante esperienza di

---

<sup>92</sup> N. Faustine, “Feel without seeing (I was here). Nona Faustine Interviewed by Jessica Lanay”, *White Shoes*, MACK, London, 2021, p. 103.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ibidem.

Faustine a Bard, la quale ha sopportato il peso di essere una delle sole due donne nere, motivo per cui non si è sempre sentita accolta. Pubblicato nel 2021, il lavoro è segnato profondamente dagli episodi di omicidio dovuti alla *police brutality* e dalla conversazione intorno alla presidenza di Barack Obama:

First, I was in an MFA program [...] where I was one of only two Black women and I was up against the class. [...] Then there was what was going on outside the class. Unarmed Black men and women were being killed due to police brutality, and the media was really starting to focus on it. And we had a Black president in the White House for the first time. At the beginning of his administration, people were saying we're post-Black. It was like – are you kidding? I am fighting racism and fighting against perceptions of who Black people are and what we have done and what we've contributed to society. All those things came to a head.<sup>96</sup>

Inoltre, l'opera è pervasa dal profondo senso di liberazione provato durante momenti di (auto)osservazione e *self-awareness* alla vista di New York. Sono i luoghi un tempo abitati dai suoi antenati ad aver ispirato intimamente *White Shoes*: si tratta, quindi, di una celebrazione alla vita e alle gesta di coloro che hanno costruito la città, col proprio sangue e sudore:

What I'm reclaiming with my work in the *White Shoes* series is the anonymous men and women and children who were sacrificed in the building of New York city and of this nation. [People] who made America just literally by their bodies and labor, a superpower. I feel a debt to these people, my people, they're all our ancestors. I feel like we owe it to them and to us to acknowledge what has happened here on this Earth, in this city. By doing that, we say their name, we say where they lived, died, buried and worked. I feel like to ignore them, to ignore that history and contribution is a kind of violence on the soul.<sup>97</sup>

L'artista mette in luce il coinvolgimento – un tempo fondamentale, ma oggi oscurato – dello stato nella tratta degli schiavi. I siti scelti per gli scatti sono stati centri di sfruttamento e controllo. Ad oggi ospitano, invece, monumenti e celano una precisa organizzazione gerarchica dei corpi. Faustine abbatte, così, l'utopia secondo la quale il Nordamerica avrebbe liberato i prigionieri molto presto rispetto al resto del continente. La protagonista si

---

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Brooklyn Museum, *Reclaimed* | Nona Faustine: *White Shoes*, 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=TkBAB\\_IIE2c](https://www.youtube.com/watch?v=TkBAB_IIE2c)

raffigura in questi luoghi nuda o parzialmente vestita, indossando sempre lo stesso paio di scarpe bianche con i tacchi. Chiaro riferimento all'onnipresente patriarcato bianco, questi *kitten heel* ricordano allo spettatore che il soggetto centrale è una donna nera. Il lavoro costituisce un'espressione di solidarietà verso le persone i cui nomi sono andati perduti, ma che sono ancora radicate nella terra. Ergendo il proprio corpo come un monumento storico, l'artista "dissotterra" le storie affossate e si confronta con ciò che è esposto e ciò che è nascosto, nei luoghi dove si cela lo spettro del colonialismo. Dunque, *White Shoes* affronta il rapporto tra visibile e invisibile.

Appare congeniale analizzare la fotografia *RESIST!* (2021), scattata il quattro luglio – noto come *Independence Day*<sup>98</sup> – a William Street, luogo d'insurrezione degli schiavi nel 1712. Caratterizzata dalla presenza di un enorme edificio che occupa quattro isolati, la strada appare costellata da macchine della polizia. Lo scenario è questo: sono le otto del mattino, la città sta per svegliarsi e Faustine posiziona la fotocamera sul treppiede. D'un tratto dei ragazzi si avvicinano per infastidirla, ciò nonostante, non è disposta a rinunciare allo scatto. La macchina fotografica viene voltata verso Brooklyn Bridge, il sole sta sorgendo e l'obiettivo si allarga, mostrando i segnali stradali di New York. La protagonista si posiziona al centro dell'incrocio; indossa una gonna bianca come le sue scarpe, un cappello, un bracciale e ha una pistola finta nel pugno della mano. Tuttavia, qualcuno su un veicolo motorizzato le si avvicina di nuovo. La donna si trova in uno stato di forte tensione, ma è comunque pronta ad essere fotografata. Soltanto in seguito, si renderà conto di aver raffigurato anche quella piccola parte della città che ha provato a interromperla. La struttura presente nella foto è la Federal Reserve Bank of New York Building, luogo di grande prestigio e ricchezza per lo stato. Faustine capisce immediatamente di aver evitato un pericoloso incidente, che le avrebbe causato l'incarcerazione nella migliore delle ipotesi. L'artista non ha subito ripercussioni per aver posato con un'arma finta alla mano, a differenza degli innumerevoli afroamericani (non necessariamente armati), che

---

<sup>98</sup> Il giorno dell'Indipendenza è una festa federale negli Stati Uniti, che commemora la ratifica della Dichiarazione di Indipendenza da parte del Secondo Congresso Continentale il 4 luglio 1776. I delegati dei Padri Fondatori dichiararono che le Tredici Colonie non erano più soggette al monarca della Gran Bretagna, Giorgio III, istituendosi come Stati Uniti, liberi e indipendenti.

vengono attaccati e uccisi dalla polizia. Ciò risuona quanto accaduto il sei aprile 1712 in quel luogo: ventitré schiavi africani si sono ribellati in nome della propria libertà, armati di pistole, asce e coltelli. In un frutteto di Maiden Lane, hanno incendiato un capannone nella casa di Peter Van Tilburgh, uccidendo nove schiavisti bianchi prima di essere fermati da una milizia. Dopo essere finiti in una palude nell'attuale Canal Street, sono stati catturati fino a settanta africani; sei si sono suicidati e quaranta sono stati processati, ventuno dei quali condannati a morte. Venti sono stati bruciati vivi, mentre uno è stato messo in catene e lasciato morire di fame. Come conseguenza, sono stati promulgati gli *Harshes Slave Codes*, ma ciò non ha impedito un'ulteriore rivolta nel 1741. Scattando il proprio autoritratto di fianco all'edificio, la fotografa riesce a intersecare il presente con il passato.



Figura 40: N. Faustine, *RESIST!*, Maiden Lane, William St., NYC, 2021, 84 × 127 cm

A partire dall'analisi di *Like a Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy* (2012), si può considerare *White Shoes* come la storia di una donna nera in fuga. Nell'immagine la protagonista è distesa su degli scogli senza alcuno tipo di riparo, mentre il suo viso è volto enigmaticamente verso l'alto; la postura indifesa rappresenta simbolicamente la sospensione tra vita e morte

all'interno della schiavitù patriarcale. Siccome le fotografie dell'artista portano alla luce l'invisibile, è possibile percepire la presenza della *slave ship* nella composizione. Come sostiene Ana Grujić, è su questa imbarcazione che la formazione della soggettività femminile-nera-diasporica avviene attraverso una dissoluzione. L'opera fa riferimento al desiderio illecito e alla violenza razzista, che hanno connotato il legame tra femminilità subalterna e patriarcato bianco:

Here, on the ship, [...] the making of black diasporic subjecthood begins with a dissolution. Equally inconceivable: surviving this, to be ejected into the New World's order, a movable property with sexual organs, a commodity for the uplift of the white capitalist patriarchy. And yet another historical absence to attend to. [...] *Like A Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy* embodies the way kinship formation in U.S. history were intertwined with illicit desire and racially motivated violence, in turn consistently undermining a national investment in buttressing an ever more transparent line between black and white.<sup>99</sup>

Risulta rilevante citare *Demonic Grounds* (2006), saggio di Katherine McKittrick, che – lavorando analogamente all'attivista – si muove tra passato e presente, per rimappare i luoghi attraversati dalle donne nere durante e dopo la tratta atlantica. La scrittrice riporta l'esperienza di Olaudah Equiano, sopravvissuto al *Middle Passage* intorno al 1754, descrivendola come un'interruzione totale di ogni forma comunicativa. Commentando i ricordi di Equiano, la studiosa analizza il microcosmo della nave, denotato come luogo di repressione che articola la crudeltà umana:

The slave ship, as a materiality, contains and regulates; it hides black humanity because it “just is” and because those inside, bound to the walls, are neither seeable nor liberated subjects. As Olaudah Equiano writes, the ship was a location of suppression upheld, in part, by black grief and death; it hid and suffocated human cargo and curtailed resistances. [...] The slave ship is not simply a container hiding his displacement. It is a location through which he articulates hardship and human cruelty, in part mapping and giving new meaning to the vessel itself.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> A. Grujić, “Black geographies of struggle and pleasure in Nona Faustine’s White Shoes”, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 29, n. 2, Routledge, London e New York, 2019, p. 150.

<sup>100</sup> K. McKittrick, *Demonic Grounds: Black Women And the Cartographies of Struggle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, p. 11-12.

In modo equivalente, l'(in)visibile imbarcazione e la spiaggia raffigurate da Faustine sono i mezzi con i quali viene evocato il fantasma della schiavitù, per offrire una lettura propria intorno al concetto di maternità, genere e corpo.



Figura 41: N. Faustine, *Like a Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy*, Atlantic Coast, Brooklyn, NY, 2012, 28 x 43 cm

*Even The Comfort Of A Stone Would Be A Gain* (2012) segna un momento parallelo al lavoro precedente. Come suggerisce l'artista, il titolo fa riferimento alla condizione della prigioniera sulla *slave ship*, mettendo in evidenza il desiderio di trovare una via di uscita, nella duplice accezione di fuga e morte:

The woman from the slave ship is an iconic representation of the women on those ships. I was thinking about being a woman trapped, and my thought being [...] if you wished for two things it would be death or escape. Escape to anywhere, a rock, a cloud, anywhere but there. It's a metaphoric phrase, the title, but it allows one to use your imagination.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> A. Grujić, op. cit., p. 151.

Trovandosi nello stesso spazio, l'artista lo reinterpreta e performa nuovamente: il mare minaccioso e l'indifferente cielo vengono sostituiti da un'acqua scintillante, che colora diversamente la scena. Al di sopra del suo corpo si nota un uccello, che attraversa velocemente il risignificato orizzonte. La sua presenza non è accidentale, al contrario, offre una chiave per interpretare la performance: sfocato, di passaggio, il volatile incorpora il forte desiderio di volare via e trasformare il corpo soggiogato dalla prigionia. Questa logica disumana rende illeggibile il corpo diasporico nero nelle geografie egemoniche, cosicché il mare, la nave e il proprietario di schiavi non possono confinarlo.<sup>102</sup> Procedendo in direzione opposta, la protagonista ricolloca il forte desiderio di libertà in uno spazio che offre alleanze poetiche al di fuori delle categorie razziali. Se il primo scatto immortalava l'arrivo nel patriarcato bianco, qui Faustine rivendica la propria *agency*, in un'esibizione che mette a confronto simultaneamente passato, presente e futuro.



Figura 42: N. Faustine, *Even The Comfort Of A Stone Would Be A Gain*, Atlantic Coast, Brooklyn, NY, 2012, 76 x 66 cm

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 156.

## 2. Oltre lo Stereotipo: *White Shoes* (2021)

Il lavoro della fotografa incarna ciò che Jessica Lanay denomina “*Afrofantastique*”<sup>103</sup>: l’interruzione dei limiti temporali tra anteriorità, contemporaneità e posteriorità. Il termine evoca l’etimologia greca della parola “fantastico”, che vuol dire sia “rendere visibile” (*phantazein*), che “avere visioni/immaginare” (*phantazesthai*)<sup>104</sup>. Ci si riferisce, quindi, ad un’interdisciplinare rappresentazione nera, che mette in scena i valori della maschera africana e diasporica attraverso la sospensione di tempo e spazio. Affrontando i vigenti costrutti sociali, politici e spirituali, questo tipo di esecuzione invita a valori ancestrali e alla libera pratica dell’estetica comunitaria. Secondo Lanay, *White Shoes* valorizza la vita della donna nera, immaginando e rendendo visibili nuovi modi per interpretare e stare nel mondo. Faustine incarna il futuro tramite la propria interpretazione della maschera, confrontandosi con ciò che sarebbe già dovuto accadere:

*White Shoes* visualizes a flagrant autonomy and freedom for the Black femme life and body, and practices a radical Black feminism by unraveling ideas of modern progress and time. Within Faustine are her ancestors who come forward and participate with her in an act she describes as “reclaiming [...] the Black body from a history that had seen Black female bodies denigrated”. Faustine's work represents the future real condition through its interpolation of the values of masquerade, whose temporal critique and confrontation addresses *what will have had to have happened*.<sup>105</sup>

Bisogna precisare che la serie si ispira ed è in relazione dialogica con i ritratti di Saartjie Baartman e di Delia Taylor, due donne schiavizzate nel diciannovesimo secolo. Nota come Venere Ottentotta, la prima è stata esposta come fenomeno da baraccone nei *Freak Show* europei contro la propria volontà.

---

<sup>103</sup> J. Lanay, “I Cried—Power (Power, Lord). The Afrofantastique in Nona Faustine’s White Shoes”, *White Shoes*, MACK, London 2021, p. 11.

<sup>104</sup> D. Harper, “Fantasy (n.)”, *Online Etymology Dictionary*, (u.c. 16/10/2024).  
<https://www.etymonline.com/search?q=fantasy>

<sup>105</sup> J. Lanay, op. cit., p. 12.

D'altro canto, Delia è stata una prigioniera nelle piantagioni del Sud Carolina, obbligata ad essere oggetto del dagherrotipo<sup>106</sup> di Joseph T. Zealy.

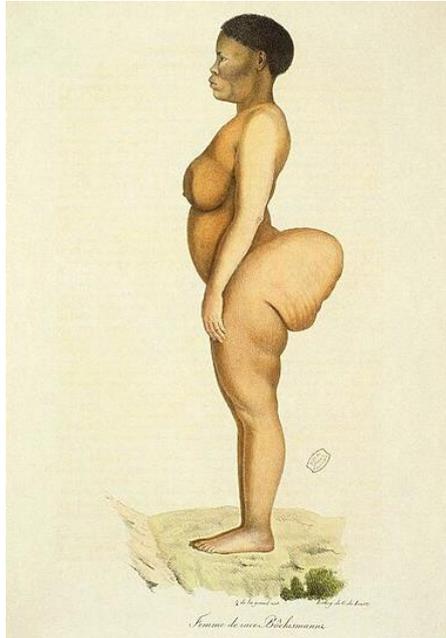


Figura 43: Rappresentazione della Venere Ottentotta, *Natural History of Mammals*, 1819



Figura 44: J. T. Zealy, dagherrotipo di Delia Taylor, Harvard University, 1850

Faustine afferma di essere stata guidata dalla lettura del poema *The Venus Hottentot* (1990) di Elizabeth Alexander e del libro *Delia's Tears* (2010) di Molly Roger; la letteratura e l'immaginazione le sono servite come guida per allestire di volta in volta la scena. A tal proposito, l'artista inserisce all'interno del proprio lavoro una poesia di Pamela Sneed, *A Ghost Made Flesh*, che racconta suggestivamente la storia di Baartman.

### **A Ghost Made Flesh<sup>107</sup>**

The same story is always told about the Hottentot  
Extraordinarily large buttocks, genitals, breasts  
A story of freakishness, exploitation, cruelty, objectification, perversion, fetish, criminality  
As I read and reread new facts emerge  
She performed with and was controlled by an animal trainer  
Responded to commands of sit, stand

<sup>106</sup> Il dagherrotipo è stato il primo procedimento fotografico per lo sviluppo di immagini. Messo a punto dal francese Louis Jacques Mandé, venne presentato al pubblico il 19 agosto 1839 dallo scienziato François Arago presso l'Académie des Sciences e l'Académie des Beaux Arts.

<sup>107</sup> P. Sneed, "A Ghost Made Flash", *White Shoes*, MACK, London, 2021, p. 99.

Her buttocks inspired fashions amongst white women in Europe  
 Bustle skirts, large round hoops under skirts for those who desired large round derrières  
 But what compels me today about Sarah Baartman is the story of an African woman removed  
 from her homeland  
 A lost soul, slave, who boarded a ship from South Africa to Europe  
 What concerns me, concerns us all  
 Restlessness, displacement  
 A journey across waters  
 soul, mind, body separation  
 I think about this and parts of her  
 dissected like a laboratory rat  
 After death, genitals, brains, buttocks removed  
 preserved in formaldehyde  
 Kept on display in the National Museum of Paris  
 Parts of her like food kept in canning jars for public consumption  
 All these parts make me think of Toni Morrison  
 in her book *Paradise*  
 when she talked about the body parts of Black soldiers during WWII  
 and somehow their families praying that the army got the parts right  
 as they tried to reassemble blasted bits  
 because sometimes a white leg got mixed up with black feet  
 I also think about those families on 9/11  
 how desperate they were to find and piece together parts of their loved ones,  
 bodies, brains that went missing  
 how desperate they were to accept even a torso  
 without legs  
 anything to bring peace to their own souls and the victims  
 Then someone told me that they were collecting parts of those who died on 9/11  
 and keeping them on ice in a Chelsea skating rink  
 no one ever tells you that  
 the details  
 mothers, brothers, sons, daughters, lovers, friends, spouses who came to collect parts  
 not the whole and that's why it was so important  
 when Nelson Mandela came to power in South Africa  
 he brokered a deal that would help fly the remains of Sarah Baartman  
 exiled for almost 200 years  
 displayed in a Paris museum  
 he helped fly her buttocks, brain, and genitals  
 home.

Ciò che interessa alla poetessa è esprimere il conflitto di una donna costretta a  
 separarsi dalla propria patria per crudeltà e perversioni altrui. Questa scissione è  
 durata anche in morte, dal momento che il suo corpo è stato dissezionato e messo  
 in mostra nel Museo Nazionale di Parigi. I versi riesumano anche le reliquie dei  
 soldati neri, che hanno partecipato alla Seconda Guerra Mondiale e dei morti  
 nell'attentato alle Torri Gemelle. Sneed cita *Beloved*<sup>108</sup> (1993), sostenendo che

---

<sup>108</sup> *Beloved* si ispira alla storia di Margaret Garner, una donna precedentemente schiava, che  
 nel 1856 fuggì con la famiglia, attraversando il fiume Ohio fino a Cincinnati. Arrestata dai  
 marescialli statunitensi, che agivano ai sensi del *Fugitive Slave Act* del 1850 e riluttante a  
 crescere sua figlia sotto il peso della schiavitù, Garner commette infanticidio.

– allo stesso modo di Toni Morrison – Faustine ritrae “un fantasma fatto carne”<sup>109</sup>. Infine, è messa in evidenza l’azione di Nelson Mandela, che si è battuto per il ritorno della reliquia di Baartman in terra madre.

Il corpo nudo e voluttuoso di Faustine riecheggia le immagini della *Venere*, ma, in *White Shoes* è la protagonista a prendere il controllo della propria immagine. In questo modo, l’artista esibisce un senso di *self-ownership* in un mondo in cui il corpo nero è stato per troppo tempo oggettificato e denigrato.

La prima fotografia all’interno della pubblicazione, *Venus of Vlack Bos* (2012), la raffigura nuda su un piedistallo con una corona sul capo, dei guanti e le scarpe bianche. Se in passato la nudità ha costituito un importante meccanismo di possesso degli schiavi, qui assume una forma di autocontrollo. L’artista desidera rivendicare l’autonomia sul proprio corpo e su quello delle donne che l’hanno preceduta. Il suo non è un compito semplice, ma esprime un sentimento di profonda libertà:



Figura 45: N. Faustine, *Venus of Vlack Bos*, 2012, 91 x 61 cm

A lot of the times there was no choice, as in those pictures of Delia discussed by Molly Rogers. The other women on that plantation in 1850 didn’t have a right, they could not say “No, I’m not going to strip down and reveal my breasts.” They were enslaved. Here I am, I have the right. This is my body. It’s beautiful. I’m reclaiming that. But I’m also using it in service of my people and in solidarity with those women and men who could not say no. It was a lot to work through. Also there’s a kind of freedom and liberation in taking your clothes off, going out in the street, and saying fuck you to the man.<sup>110</sup>

<sup>109</sup> Ivi, p. 100.

<sup>110</sup> N. Faustine, op. cit., pp. 105-106.

Le donne nere vengono stigmatizzate costantemente per il loro corpo, considerato troppo magro, troppo grasso, troppo mascolino, troppo carnoso, troppo muscoloso, troppo flaccido, o troppo sexy. Al contrario, lo spogliarsi di Faustine è una dichiarazione di amor proprio e di *body positivity*. Questa rete di significati e l'indagine sulla frammentazione demografica di Brooklyn muovono il lavoro. Il titolo dell'autoritratto fa riferimento a Flatbush, città coloniale del diciassettesimo secolo, che è un prestito dal neerlandese *Vlacke bos*; fondata nel 1651 dagli olandesi, è stata una delle cinque città costitutive della contea di Kings<sup>111</sup> o Breuckelen. Enclave operaia ebraica, italiana e irlandese fino agli anni Settanta, ad oggi è un quartiere di Brooklyn. Un visibile cambiamento demografico avviene nella seconda metà del secolo, quando immigrati caraibici, africani e dell'India meridionale vi si trasferiscono. Si fa riferimento, quindi, alla geografia di New York, che ha storicamente reso le persone nere spaventosamente vulnerabili. Inoltre, bisogna tenere a mente che *Venus of Vlack Bos* si profila come controproposta alle immagini stereotipate e mortificanti della Venere Ottentotta e di Delia:

With a complicated enjoyment, Faustine allows herself to be viewed in the place of two icons of black women's exploitation, playfully using ambiguous visual marks of contradicting socio-historical expectations. The crown, the white gloves, and the shoes make a nod towards black cotillions, the tradition of performing normative gender and initiating black youth into the realm of social and political heterosexual respectability, historically contingent on "acceptable" forms of blackness, including the right skin color which is not too dark.<sup>112</sup>

Come suggerisce Grujić, la corona, i guanti bianchi e le scarpe fanno cenno al *cotillon*<sup>113</sup>, tradizione che inizia i giovani a una rispettabilità eterosessuale di

---

<sup>111</sup> Gli olandesi hanno avuto un ruolo preponderante nella tratta degli schiavi. La contea di Kings all'epoca ne aveva la più alta concentrazione a nord della linea Mason-Dixon. Secondo il censimento federale del 1790, un terzo della popolazione totale del paese era schiavizzato.

<sup>112</sup> A. Grujić, op. cit., p. 155.

<sup>113</sup> Il *cotillon* (in francese "gonnella") è un'antica danza francese, risalente agli inizi del XVIII secolo. Conosciuto come ballo delle debuttanti, è una tradizione riservata inizialmente alle ragazze bianche. La pratica si diffonde alla fine degli anni Settanta a New York, con l'intento di preparare le debuttanti al di fuori della protezione delle loro cerchie sociali. Le ragazze sono incoraggiate a dare l'esempio di buone maniere, cura della persona ed etichetta sociale..

tipo sociale e politico. Tuttavia, l'autoritratto invoca storie e pratiche di sadiche deviazioni razziali-sessuali, non adempiendo ad un costume che soggioga la nerezza a un'unica forma accettabile. La *Venere di Vlack Bos* diventa una debuttante a modo suo: immortalando il piacere della donna nel proprio corpo, senza purificarlo dalla secolare esposizione sessuale a cui è stato inevitabilmente soggetto. Mettendo in luce l'economia schiavistica di Brooklyn e quella sessuale di stampo patriarcale, Faustine reclama il possesso di sé, così come dei luoghi in cui i suoi antenati sono vissuti.

*Not Gone With The Wind* (2015) e *Isabel* (2016) sono due autoritratti che decostruiscono, a loro volta, la rappresentazione stereotipata della donna nera. Nelle foto ci si confronta con il personaggio della *mammy*, universalizzato attraverso il film *Via col vento*<sup>114</sup>. Si tratta di un'entità innaturale, caratterizzata dall'eccesso delle caratteristiche fisiche e comportamentali, la cui mansione era occuparsi della casa. Dipinta come una figura asessuata, felice e devota alla famiglia bianca, avrebbe dovuto impedire al padrone di provare attrazione nei suoi confronti, in modo da salvaguardare la "purezza della razza".

Ecco perché è stata inventata Mammy. Lei è una menzogna. La vedo fare il suo ingresso con i suoi grossi seni, il foulard malmesso e la sua lealtà. La Mammy creata dai bianchi non ha sesso, non crea nessun tumulto, ha una famiglia ma non si vede mai, anzi non le importa proprio. L'unica sua famiglia è quella dei padroni bianchi a cui deve una lealtà pressoché assoluta. [...] Sorride della sua disgrazia, una schiava felice, senza moti né pensieri di rivolta.<sup>115</sup>

Le fotografie sono scattate al di fuori dell'abitazione della famiglia Lefferts<sup>116</sup>, costruita intorno al 1783 tramite la manodopera africana. Nel censimento del 1775, Pieter Lefferts elenca i suoi schiavi Isabel, Ben e Dyne.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> *Gone with the Wind* (1939) è l'adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Margaret Mitchell. Nel 1940 il film vince otto Oscar, ma non è oro tutto ciò che luccica: l'opera cinematografica è stata censurata e pesantemente criticata, in quanto è basata sugli stereotipi razzisti promossi dalla cultura segregazionista.

<sup>115</sup> I. Scego, "La vera Mammy di *Via col vento* ci aiuta a superare gli stereotipi sui neri", *Internazionale*, 2016. <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2016/10/29/mammy-via-col-vento-stereotipi>

<sup>116</sup> I Lefferts sono stati tra i maggiori schiavisti della contea di Kings, nonché i più grandi proprietari terrieri. La famiglia Lefferts ha commerciato, venduto e comprato prigionieri fino al 1827, data in cui è stata abolita la schiavitù a New York.

<sup>117</sup> N. Faustine, op. cit., p. 111.



Figura 46: N. Faustine, *Not Gone With The Wind*, Lefferts House, Prospect Park, Brooklyn, NY, 2015, 67.6 x 101.6 cm



Figura 47: N. Faustine, *Isabel*, Lefferts House, Prospect Park, Brooklyn, NY, 2016, 67.6 x 101.6 cm

Ci si chiede, allora, dove ricollocare Isabelle in un luogo dove la sua presenza illumina gli intrecci tra vita umana, lavoro riproduttivo, razza e proprietà. Faustine affronta la storia romanticizzata e distorta delle custodi e nutrici. In entrambe le foto è raffigurata col seno scoperto, una gonna e delle scarpe bianche legate intorno alla vita, simbolo dei bambini nati in cattività a beneficio della

famiglia. L'artista si posiziona solennemente in solidarietà con quegli schiavi, la cui vita è stata limitata a un atto di proprietà. In *Not Gone With The Wind* lo sguardo è teso verso l'alto, mentre in *Isabel* è volto direttamente allo spettatore. La padella nella mano sinistra la identifica come domestica, ma le conferisce allo stesso tempo autonomia e autorità. Al contrario della *mammy* di Hattie McDaniel, la fotografa rivela e rivendica i suoi capelli afro e si impone sulla scena, liberandosi dagli schemi razziali. Questi due autoritratti rendono visibile il modo in cui il lavoro fisico-riproduttivo delle donne è stato parte integrante della produzione di New York e quanto la sua cancellazione sia altrettanto cruciale, nel modo in cui la città scrive la propria storia.



Figura 48: N. Faustine, *White Shoes*, Seneca Village, Central Park, NYC, 2021, 118.8 x 149.9 cm

### 3. Maternità: *Mitochondria* (2008)

Faustine intraprende il discorso genealogico con *Mitochondria* (2008-in corso), serie complementare a *White Shoes*. La collezione documenta tre generazioni di donne nere ed è un album di famiglia: protagoniste degli scatti sono l'artista, sua madre e sua figlia in contesti domestici e personali. Il diario visivo prosegue la tradizione inaugurata dal padre. "I wanted to give my daughter the same gift my father gave me: a visual diary. As a single mother, I wanted her to see how much she was loved."<sup>118</sup>

Il titolo fa riferimento al DNA mitocondriale codificato nei geni umani, ereditato esclusivamente dalle madri. Tracciando un percorso matrilineare, ciascun mitocondrio proviene dalla stessa genitrice, che gli scienziati identificano come Eva mitocondriale (mt-MRCA). Si ritiene che questa fonte primordiale sia stata originata presso il deserto Kalahari, Botswana. Ciò mette in risalto il contributo delle donne di origine africana alla genesi dell'essere umano. Mediante [AfricanAncestry.com](http://AfricanAncestry.com), Faustine scopre di provenire dai popoli Bubi, Hausa, Fulani e Tikar. Inoltre, riesce a risalire al nome della sua più antica antenata materna: Didone, che è stata schiava in una piantagione della contea di New Hanover, Nord Carolina. Future generazioni sono sorte tramite lei, vivendo con la stessa dignità di una donna – omonima alla sovrana cartaginese – resa serva. Quindi, la discendenza della fotografa ha avuto inizio nell'Africa precoloniale, è andata avanti con sua nonna Maggie e sua madre Queen Elizabeth Simmons, culminando oggi con sua figlia, Queen Ming. La collezione è un omaggio alla continuità della femminilità afroamericana di generazione in generazione, estendendola al futuro.

Come nota la fotografa, le donne nere sulle *slave ship* erano già femministe. "Black women came off the slave ships as feminists. There was no one there to protect us".<sup>119</sup> Pertanto, *Mitochondria* racconta i legami di donne (libere e prigioniere), che si sono prese cura reciprocamente e continuano a farlo tutt'oggi, in una realtà misogina e razzista. La serie inizia durante la gravidanza di Faustine

---

<sup>118</sup> M. Berger, "Three Generations of Black Women in Family Photos", *The New York Times*, 2017. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2017/07/11/in-brooklyn-three-generations-in-family-photos-nona-faustine/>

<sup>119</sup> Ibidem.

ed è uno degli stimoli alla creazione di *White Shoes*. Si può sostenere con certezza che la sua carriera d'artista non sia progredita fino al momento in cui è diventata madre. Sua figlia l'ha aiutata a riaccendere la passione per la fotografia e trovare la sua vocazione: "I've heard some mothers say that they lost something after the birth of their children. My daughter helped me rekindle my interest in photography. Through her, I found my calling and my craft."<sup>120</sup> Crescere e proteggere Queen Ming sono temi fondamentali della sua pratica, che analizza storicamente il concetto di *Black motherhood* e prende ispirazione da tutte le donne che hanno segnato la sua vita. È grazie all'eredità di orgoglio e coraggio da loro tramandatale, che Faustine riconosce il proprio valore e procede con fierezza:

I love myself and know that I have value. I have self-esteem. My mother, who was a very proud Black woman, raised me to love myself, to take pride in myself, to walk with courage and self-esteem, and to go forward in my life believing in who I am. My work is in tribute to her and to her mother and to her mother. I come from a large family of women on my father's side and my mother's. They handed down a legacy of pride and strength and courage in the face of so much oppression. They were also very intelligent and very spiritual. It's them I carry within me.<sup>121</sup>

È rilevante citare *My Liberation* (2012), che la ritrae con sua figlia a Coney Island, in un momento di tranquillità e divertimento; eppure, mentre Queen Ming gioca con la sabbia, lei guarda dritto l'obiettivo con aria di riflessione. Bisogna considerare che è stata questa la prima occasione in cui Faustine ha indossato un costume da bagno in spiaggia, spingendola a interrogarsi sui modi in cui il suo corpo interagiva con il paesaggio di New York. L'immagine – come molte altre presenti nella serie – ritrae un ordinario momento di vita familiare. A tal proposito, Stefanie Snider afferma che l'informalità del ritratto è in contrasto con l'intenso e implicito lavoro in *White Shoes*. Offrendo uno scorcio del rapporto madre-figlia nella sfera pubblica, la fotografia costituisce un atto di resistenza:

---

<sup>120</sup> J. M. Square, "Every Day is Mother's Day in my Book: Black Motherhood in the Work of Nona Faustine Simmons", *Black Matrilineage, Photography, and Representation*, Leuven University Press, 2022, p. 249.

<sup>121</sup> N. Faustine, op. cit., p. 106.

The casualness of many *Mitochondria*'s photographs contrast with the intense but often implicit labor displayed in the *White Shoes* images. [...] Faustine exposes her fat, Black body in *My Liberation* within the public sphere, in an act of vulnerability and resistance. Pictured with her child, Faustine visualizes her generational connections in public and explicitly for audience viewing, allowing viewers a glimpse of her mother-daughter relationship.<sup>122</sup>

Secondo l'accademica, l'esperienza di madre e donna nera è resa particolare e generale allo stesso tempo in *Mitochondria*, così come in *White Shoes*. Queste rappresentazioni non sono stereotipate, al contrario, esprimono un senso di vulnerabilità e resilienza, che conferisce iconicità alle donne raffigurate:

In both series of photographs, Black women – individualized and generalized – are representations of resistance and resilience, but not in a way that subjects them to the “strong Black woman” who must uphold her family, household, and nation through emotional and physical labor and under threat of white supremacist violence. Instead, Faustine embeds a sense of vulnerability in her imagery, through her willingness to give iconic status to her loved ones and her own nude self in the photographs. In opening her world and body to viewers, Faustine links personal and state violence, individual and collective memory, and past, present and future in a racialized and gendered visual imaginary.<sup>123</sup>

Faustine smantella preconcetti e luoghi comuni, esprimendo la propria identità di fotografa, madre, figlia e sorella: un insieme di bellezza, complessità e grazia, aggettivi poco frequentemente associati alla femminilità nera. In tal senso, il lavoro si delinea come contro-narrazione a *The Negro Family: A Case Study for National Action* (1955) di Daniel Patrick Moynihan. Conosciuto come uno dei documenti più controversi del ventesimo secolo, il rapporto Moynihan ha rafforzato l'ideologia razzista, fornendo un'immagine falsa e denigratoria della famiglia afroamericana: “The Moynihan Report lives in infamy as a characterization of the disarray of the black family. There is this huge misconception of who we are, who we love and how we raise our children.”<sup>124</sup> Il lavoro caratterizza la madre nera “buona” – la *mammy* – e quella “cattiva”, che

---

<sup>122</sup> S. Snider, “Vulnerability and Resistance in Contemporary Visual Art”, *Casual Encounters. Catalyst: Cindy Baker*, Noxious Sector Press, Victoria e Seattle, 2021, p. 114.

<sup>123</sup> Ivi, p. 109.

<sup>124</sup> M. Berger, op. cit.

non soddisfa i tradizionali “doveri femminili”<sup>125</sup>. D’altro canto, scritti come *Black Matrilineage, Photography, and Representation* (2022) di Lesly Deschler Canossi e Zoraida Lopez-Diago si impegnano a supportare la conversazione intorno al concetto di maternità nelle comunità marginalizzate, riconoscendone più versioni valide. Al suo interno viene dimostrato quanto razza, classe e identità di genere interagiscono con la formazione della famiglia e l’accettazione sociale. Attraverso le *house mothers*<sup>126</sup> della *ball culture* e progetti di *othermothering*<sup>127</sup>, maternità significa prendersi cura dell’altro nelle sue numerose iterazioni.

Tornando a Faustine, la sua opera propone una chiave di lettura riguardo dinamiche di potere, società e storia, fornendo espressioni personali e sensibili di *Black love*. Come suggerisce Sarah Knott, “*mother*” è un verbo: piuttosto che uno statico modo di essere, il termine affiora come cura attiva e accudimento<sup>128</sup>. *Mitochondria* celebra, quindi, il modo in cui le madri nere hanno sostenuto le proprie famiglie con ricchezza e amore nei momenti di crescita e difficoltà:

Think of how we have mothered and sustained our families with love and richness. Or the beauty of how we carry ourselves in our everyday lives. Or how we make and create out of nothing. Through difficult times, black women have kept their families together. The black mother has uplifted, sustained and pushed her children and grandchildren forward to build something out of this life. That is where my heart lives and what I love about who we are as a people.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> D. P. Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action*, Government Printing Office, Washington, 1965, p. 83.

<sup>126</sup> Nella *ball culture* le *house mother* sono le capostipiti della *drag house*. La madre fornisce istruzioni e tutoraggio nelle arti del trucco e dei vestiti, nel playback, nel rappresentare la propria personalità e nel camminare alle *drag daughters*. Una volta istruite, quest’ultime fanno a loro volta da tutor ad altre, creando intere *drag families*. Le case drag sono state tra i primi gruppi di supporto sociale nella comunità gay e lesbica.

<sup>127</sup> Una *othermother* è una donna che si prende cura di bambini che non sono biologicamente suoi. La pratica è stata documentata in Africa e nella diaspora africana, compresi gli Stati Uniti e la regione caraibica. Radicata nella tradizione dell’Africa occidentale, può includere l’educazione dei figli anche in contesti educativi. Inoltre, si tratta di una figura simbolica multigenerazionale, in quanto più di una sola *othermother* può prendersi cura dello stesso figlio.

<sup>128</sup> S. Knott, *Mother Is a Verb: An Unconventional History*, Sarah Crichton Books, New York, 2019.

<sup>129</sup> M. Berger, op. cit.

Nella fotografia *Mitochondria* (2013) è possibile osservare le tre protagoniste in un momento di intimità. Distese sul letto di famiglia, posano per la camera con aria fiera e decisa, stringendosi l'un l'altra. È così che Faustine raffigura tre generazioni di donne: degne di essere considerate un'opera d'arte.



Figura 49: N. Faustine, *Reborn*, 2008



Figura 50: N. Faustine, *Mitochondria*, 2013

## Conclusioni

Si è giunti al termine dell'elaborato, il cui scopo è attestare quanto l'attivismo rappresenti un terreno fertile per il cambiamento culturale, sociale e identitario, attraverso le opere di Wangechi Mutu, Zanele Muholi e Nona Faustine. Al centro della loro pratica sono stati riscontrati tre nuclei fondamentali: il corpo, la tecnica e la scienza. Il primo si configura come un territorio simbolico in cui si intrecciano memorie individuali e collettive, storie di oppressione e possibilità di riscatto. Mutu lo risignifica con il collage: mescolando elementi naturali, feticci etnografici, cultura pop e riferimenti artistici, l'artista keniana mette in discussione le logiche coloniali e patriarcali. Tramite la fotografia, Muholi raffigura il corpo delle persone LGBTQIA+ sudafricane per denunciare e abbattere gli stereotipi legati all'identità di genere e all'orientamento sessuale. Creando un archivio in divenire, lo sottrae alla marginalità e lo celebra come simbolo di resilienza e dignità. Nona Faustine fa del suo corpo un monumento, che colma i vuoti della storiografia ufficiale, affrontando il rapporto tra visibile e invisibile nella città di New York. La sua testimonianza sovverte la scena contemporanea, avviando una conversazione necessaria e ineludibile.

Per Mutu, il *portrait* è uno strumento di frammentazione e ricomposizione, che le consente di destabilizzare i tentativi di riduzione dell'identità nera a un'immagine precostituita. Nei lavori dell'attivista sudafricano rispecchia una pratica figurativa, che ribalta la dinamica tra osservatore e partecipante dello scatto, rivendicando la propria *agency*. Faustine si serve del ritratto per decostruire cliché e archetipi, come quello della *mammy* e della Venere Ottentotta. In questo modo, la fotografa si libera dai pregiudizi razziali e ripristina il diritto all'autodeterminazione.

La scienza è indagata dall'attivista keniana mediante illustrazioni cliniche, sculture e progetti cinematografici, che esplorano la relazione tra malattia, genere e razza, invitando a riconsiderare il nostro destino e quello della Terra. Richiamando il colonialismo climatico, l'impegno visivo di Muholi evidenzia l'interconnessione tra giustizia sociale ed ecologica. La fotografa afroamericana si serve del DNA per documentare la genealogia femminile all'interno della sua famiglia; il suo obiettivo è onorare l'eredità matrilineare in un contesto di lotte

storiche e contemporanee. La maternità si delinea, quindi, come un atto di forza e cura, in un mondo che spesso nega il valore delle donne nere.

In conclusione, questo studio ha voluto dimostrare che il corpo – esposto alle dinamiche della tecnica e al reale – non può che affrontare questioni di attivismo, affermandosi come un veicolo di resistenza e trasformazione. Quello di Wangechi Mutu, Zanele Muholi e Nona Faustine è un atto politico che invita alla riflessione e all'azione.

## Bibliografia

- Ahmed, S., *Willful Subjects*, Duke University Press, Durham, 2014.
- Allen, S., “Another Approach is Possible,” in *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020.
- Allen, S., Nakamori, Y. *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020.
- Barber, T., “Cyborg Grammar?: Reading Wangechi Mutu’s *Non Je Ne Regrette Rien* Through Kindred,” in *Afrofuturism 2.0, The Rise of Astro-Blackness*, Lexington Books, Lanham, 2016.
- Barthes, R., *La Camera Chiara. Nota sulla Fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003.
- Bradley, R., Ferreira da Silva, D. “Four Theses on Aesthetics,” *e-flux Journal*, n. 120, New York, 2021.
- Castro, J. G., “Wangechi Mutu’s Fantastic Journey,” *Black Renaissance*, vol. 14, n. 1, New York, 2014.
- Chambers, I., “A Point of Departure,” in *A Point of Departure: Starting from documenta fifteen*, *Estetica. studi e ricerche*, vol. 13, n. 2, 2023.
- Curti, L., “Il Viaggio Interstellare,” in *Femminismi Futuri. Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, Iacobellieditore, Roma, 2019.
- Moynihan, D. P., *The Negro Family: The Case for National Action*, Government Printing Office, Washington, 1965.
- Danylevich, T., “Beyond Thinking: Black Flesh as Meat Patties and *The End of Eating Everything*,” *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, n. 29, 2016.
- Derrida, J., *Sproni: Gli Stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1991.
- Dirgantoro, W., Kent, E., “We Need to Talk! Art, Offence and Politics in Documenta 15,” in *documenta fifteen – Aspects of Commoning in Curatorial and Artistic Practices*, OnCurating, n. 54, Zurigo, 2022.
- Dyangani Ose, E., “The Skin They Live In,” in *Zanele Muholi*, Tate Gallery Publishing, London, 2020.
- Enwezor, O., “Weird Beauty: Ritual Violence and Archaeology of Mass Media in Wangechi Mutu’s Work,” in *Wangechi Mutu: My Dirty Little Heaven*, Hatje Cantz, Berlino, 2010.
- Faustine, N., “Feel without Seeing (I Was Here). Nona Faustine Interviewed by Jessica Lanay,” in *White Shoes*, MACK, London, 2021.

Grujić, A., “Black Geographies of Struggle and Pleasure in Nona Faustine’s *White Shoes*,” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 29, n. 2, Routledge, London e New York, 2019.

Hernandez, J., “The Ambivalent Grotesque: Reading Black Women’s Erotic Corporeality in Wangechi Mutu’s Work,” *Signs*, vol. 42, n. 2, University of Chicago Press, 2017.

Jackson, Z. I., *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*, New York University Press, 2019.

Johnstone, A. J., “Imaging an Assisted Evolution: The Environmental Futurity of Zanele Muholi’s *Somnyama Ngonyama*,” *Critical Arts*, vol. 33, n. 6, Routledge, London e New York, 2020.

Jones, K., “Sirens: Wangechi Mutu Pounds the Alarm,” in *Wangechi Mutu*, Phaidon, London e New York, 2022.

Kiguwa, P., “Bona, Charlottesville, Virginia, 2015,” in *Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018.

Knott, S., *Mother Is a Verb: An Unconventional History*, Sarah Crichton Books, New York, 2019.

Lanay, J., “I Cried—Power (Power, Lord). The Afrofantastique in Nona Faustine’s *White Shoes*,” in *White Shoes*, MACK, London, 2021.

Lewis, R. A., “Queering Vulnerability: Visualizing Black Lesbian Desire in Post-Apartheid South Africa,” *Feminist Formations*, vol. 28, n. 1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2016.

McKittrick, K., *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006.

Muholi, Z., “Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa,” MFA Thesis, Ryerson University, Toronto, 2009.

Muholi, Z., “Thinking through Lesbian Rape,” *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, n. 61, Cape Town, 2004.

Muholi, Z., “Zanele Muholi in Conversation with Renée Mussai. Archive of the Self,” in *Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018.

Muholi, Z., *Only Half the Picture*, STE Publishers, Cape Town, 2006.

Murray, S., “Africaine: Candice Breitz, Wangechi Mutu, Tracey Rose, Fatimah Tuggar,” *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n. 16/17, Duke University Press, Durham, 2002.

- Mutu, W., "The Power of Earth in My Work," in *Earth Matters: Land as Material and Metaphor in the Arts of Africa*, Monacelli Press, New York, 2013.
- Nash, J. C., "The Black Body in Ecstasy," in *Reading Race, Reading Pornography*, Duke University Press, Durham, 2014.
- Neelika Jayawardane, M., "Heeding the Dark Lioness's Call," in *Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018.
- Norton, M., *Wangechi Mutu: Intertwined*, Phaidon, London e New York, 2023.
- Okeke-Agulu, C., "The End of Eating Everything," in *Wangechi Mutu*, Phaidon, London e New York, 2022.
- Poulain, A., "Gazing Back: Decolonial Strategies in Zanele Muholi's Faces and Phases," *Revolution(s)*, vol. 42, n. 1, OpenEdition Journals, Parigi, 2019.
- Schoonmaker, T., "A Fantastic Journey," in *Wangechi Mutu: A Fantastic Journey*, Duke University Press, Durham, 2013.
- Sneed, P., "A Ghost Made Flash," in *White Shoes*, MACK, London, 2021.
- Snider, S., "Vulnerability and Resistance in Contemporary Visual Art," in *Casual Encounters: Catalyst: Cindy Baker*, Noxious Sector Press, Victoria e Seattle, 2021.
- Square, J. M., "Every Day is Mother's Day in my Book: Black Motherhood in the Work of Nona Faustine Simmons," in *Black Matrilineage, Photography, and Representation*, Leuven University Press, 2022.
- Talmor, R., "Sameness and Difference in Zonk'ziwe," in *Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness*, Aperture, New York, 2018.
- Thomas, K., "Zanele Muholi's Intimate Archive: Photography and Post-apartheid Lesbian Lives," *Safundi*, vol. 11, n. 4, Routledge, London e New York, 2010.
- Veal, M., "Enter Cautiously," in *Wangechi Mutu: A Shady Promise*, Damiani, Bologna, 2008.

## Sitografia

Berger, M., “Three Generations of Black Women in Family Photos”, *The New York Times*, 2017. <https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2017/07/11/in-brooklyn-three-generations-in-family-photos-nona-faustine/>

Brooklyn Museum, *Reclaimed | Nona Faustine: White Shoes*, video, 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=TkBAB\\_IIE2c](https://www.youtube.com/watch?v=TkBAB_IIE2c)

ECCO, “Africa”, *ECCO Climate*, (u.c. 16/10/2024). <https://eccoclimate.org/it/africa/>

Enright, R., “Wangechi Mutu in Conversation with Robert Enright. Resonant Surgeries: The Collaged World of Wangechi Mutu”, *Border Crossings Magazine*, 2008. <https://bordercrossingsmag.com/article/resonant-surgeries-the-collaged-world-of-wangechi-mutu>.

Harper, D., “Fantasy (n.)”, *Online Etymology Dictionary*, (u.c. 16/10/2024). <https://www.etymonline.com/search?q=fantasy>.

Kent, R., “Wangechi Mutu: Messy Splendour”, *Museum of Contemporary Art Australia*, 2013. <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/wangechi-mutu-messy-splendour-curatorial-essay>

Moos, D., *Wangechi Mutu in Conversation with David Moos. Wangechi Mutu: This You Call Civilization?*, Art Gallery of Ontario, 2010. <http://artmatters.ca/wp/2010/03/video-wangechi-mutu-this-you-call-civilization>

Mutu, W., *The End of Eating Everything*, video, commissionato da Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=wMZSCfqOxVs>

Precious, A., *Zanele Muholi: Unflinching Images That Confront Injustice*, BBC, 2023. <https://www.bbc.com/culture/article/20230208-zanele-muholi-unflinching-images-that-confront-injustice>

Riszko, L., *Wangechi Mutu, Histology of the Different Classes of Uterine Tumors*, National Galleries Scotland, 2021. <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/wangechi-mutu-histology-different-classes-uterine-tumors>

Scego, I., *La Vera Mammy di Via col Vento Ci Aiuta a Superare gli Stereotipi sui Neri*, Internazionale, 2016. <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2016/10/29/mammy-via-col-vento-stereotipi>

WWF Italia, *Cambiamenti Climatici*, (u.c. 16/10/2024). <https://www.wwf.it/cosa-facciamo/clima/cambiamenti-climatici/>.

## Iconografia

Figura 1: Wangechi Mutu, *Pin-Up*, 2001.

<https://www.wiriko.org/artes-visuales/wangechi-mutu/>

Figura 2: Wangechi Mutu, *Untitled (Pin-Up no.2)*, 2001.

[https://www.artnet.com/artists/wangechi-mutu/untitled-pin-up-no2-Fh0x8KuOeR\\_vKczApexl\\_A2](https://www.artnet.com/artists/wangechi-mutu/untitled-pin-up-no2-Fh0x8KuOeR_vKczApexl_A2)

Figure 3, 4, e 5: Wangechi Mutu, *Untitled (Pin-Up no. 3, Pin-Up no. 4, Pin-Up no. 5)*, 2001.

<https://www.artory.com/artists/wangechi-mutu-1972/three-works-untitled-pin-up-no-3-pin-up-no-4-pin-up-PRCT83RD/>

Figure 6, 7, 8 e 9: Wangechi Mutu, *The Ark Collection* (dettaglio), 2006.

[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_thumbnail.asp?AID=424756505&GID=424756505&CID=110797&page=3&recs=6&MaxPages=4&works\\_of\\_art=1](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?AID=424756505&GID=424756505&CID=110797&page=3&recs=6&MaxPages=4&works_of_art=1)

Figura 10: Wangechi Mutu, *The Ark Collection*, 2006, installazione presso Sikkema Jenkins & Co.

[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_thumbnail.asp?AID=424756505&GID=424756505&CID=110797&page=3&recs=6&MaxPages=4&works\\_of\\_art=1](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_thumbnail.asp?AID=424756505&GID=424756505&CID=110797&page=3&recs=6&MaxPages=4&works_of_art=1)

Figura 11: Wangechi Mutu, *Lockness*, 2006.

[http://www.artnet.com/usernet/awc/awc\\_workdetail.asp?aid=424756505&gid=424756505&cid=110503&wid=424784394&page=2](http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424756505&gid=424756505&cid=110503&wid=424784394&page=2)

Figura 12: Wangechi Mutu, *The Patrician's Curse*, 2004.

<https://arthur.io/art/wangechi-mutu/the-patrician>

Figura 13: Wangechi Mutu, *Pin-Up*, 2005, tratta da *Wangechi Mutu* (2022).

Figura 14: Wangechi Mutu, *Mask (Yoruba)*, 2006.

<https://www.contemporary-african-art.com/wangechi-mutu.html>

Figura 15: Hannah Höch, *Aus Der Sammlung Aus Einem Ethnographischen Museum (Negerplastik)*, 1929.

<https://wheatonarthiverevue.com/essay/collaging-a-racial-other-hannah-hochs-indian-dancer-1930/>

Figura 16: Wangechi Mutu, *This Second Dreamer*, 2017.

<https://bordercrossingsmag.com/article/reverberating-images>

Figura 17: Wangechi Mutu, *Histology of the Different Classes of Uterine Tumors*, 2006.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/wangechi-mutu-histology-different-classes-uterine-tumors>

Figura 18: Wangechi Mutu, *Measles IV*, 2017, tratta da *Intertwined* (2023).

Figura 19: Wangechi Mutu, *Zika I*, 2016, tratta da *Intertwined* (2023).

Figure 20, 21 e 22: Wangechi Mutu, *The End of Eating Everything*, 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wMZSCfqOxVs>

Figura 23: Zanele Muholi, *Triple III*, 2005.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/triple.htm>

Figura 24: Zanele Muholi, *Ordeal*, 2003.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/muholi-ordeal-p81292>

Figura 25: Zanele Muholi, *Case Number*, 2004.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/baragwanath1.htm>

Figura 26: Zanele Muholi, *Hate Crime Survivor I*, 2004.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/baragwanath2.htm>

Figura 27: Zanele Muholi, *Hate Crime Survivor II*, 2004.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/baragwanath3.htm>

Figura 28: Zanele Muholi, *Aftermath*, 2004.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/muholi-aftermath-p81291>

Figura 29: Zanele Muholi, *Dada*, 2003.  
<https://www.walthercollection.com/en/collection/artworks/dada>

Figura 30: Zanele Muholi, *Busi Sigasa*, Braamfontein, Johannesburg, 2006.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/faces6.htm>

Figura 31: Zanele Muholi, *Sosi Molotsane*, Yeoville, Johannesburg, 2007.  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1240316/sosi-molotsane-yeoville-johannesburg-photograph-zanele-muholi/>

Figura 32: Zanele Muholi, *Penny Fish*, Vredehoek, Cape Town, 2008.  
<https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/faces08.htm>

Figura 33: Zanele Muholi, *Bester I*, Mayotte, 2015.  
[https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/somnyama/bester1\\_mayotte\\_2015.html](https://archive.stevenson.info/exhibitions/muholi/somnyama/bester1_mayotte_2015.html)

Figura 34: Zanele Muholi, *Bona*, Charlottesville, 2015.  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/muholi-bona-charlottesville-p82043>

Figura 35: Zanele Muholi, *Zonk'zizwe*, Green Market Square, Cape Town, 2017.  
<https://buffaloakg.org/artworks/p20187-zonkzizwe-green-market-square-cape-town-series-somnyama-ngonyama-hail-dark-lioness>

Figura 36: Zanele Muholi, *Kwanele*, Parktown, Johannesburg, 2016.  
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43445/Zanele-Muholi-Kwanele-Parktown-2016>

Figura 37: Zanele Muholi, *Bhekisisa*, Sakouli beach, Mayotte, 2016.  
<https://www.stevenson.info/exhibition/1440/work/25>

Figura 38: Fabrice Monteiro, *Landfill at Mbeubeuss*, 2015.  
<https://photographmag.com/portfolio/fabrice-monteiro-the-prophecy/>

Figura 39: Fabrice Monteiro, *Female Coming Onshore with Ship Behind Her*, 2015.  
<https://photographmag.com/portfolio/fabrice-monteiro-the-prophecy/>

Figura 40: Nona Faustine, *RESIST!*, Maiden Lane, William St., NYC, 2021, tratta da *White Shoes* (2021).

Figura 41: Nona Faustine, *Like a Pregnant Corpse The Ship Expelled Her Into The Patriarchy*, Atlantic Coast, Brooklyn, NY, 2012.  
<https://www.artnet.com/artists/nona-faustine/like-a-pregnant-corpse-the-ship-expelled-her-into-TKQ0OuHXtODImBkXGy-dsg2>

Figura 42: Nona Faustine, *Even The Comfort Of A Stone Would Be A Gain*, Atlantic Coast, Brooklyn, NY, 2012.  
<https://www.smackmellon.org/artist/nona-faustine/>

Figura 43: Rappresentazione della *Venere Ottentotta*, tratta da *Natural History of Mammals* (1819).  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Sarah\\_Baartman#](https://en.wikipedia.org/wiki/Sarah_Baartman#)

Figura 44: Joseph T. Zealy, *dagherrotipo di Delia Taylor*, Harvard University, 1850.  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delia1850FrontPortrait.jpg>

Figura 45: Nona Faustine, *Venus of Vlack Bos*, 2012, tratta da *White Shoes* (2021).

Figura 46: Nona Faustine, *Not Gone With The Wind*, Lefferts House, Prospect Park, Brooklyn, NY, 2015.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224269>

Figura 47: Nona Faustine, *Isabel*, Lefferts House, Prospect Park, Brooklyn, NY, 2016.  
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/224269>

Figura 48: Nona Faustine, *White Shoes*, Seneca Village, Central Park, NY, 2021.  
<https://photographmag.com/feature/nona-faustine-time-travelling-goddess/>

Figura 49: Nona Faustine, *Reborn*, 2008.

<https://hyperallergic.com/658114/nona-faustine-family-album/>

Figura 50: Nona Faustine, *Mitochondria*, 2013.

<https://bombmagazine.org/articles/2024/03/15/nona-faustine-carla-j-williams/>

## **Ringraziamenti**

Vorrei esprimere la mia gratitudine alla relatrice, Silvana Carotenuto, per la sua guida durante la stesura dell'elaborato. I suoi insegnamenti hanno avuto un ruolo cruciale nella realizzazione di questo lavoro. La ringrazio per avermi ispirato profondamente e per la sincera fiducia che ha riposto in me.

Un ringraziamento va alla Dott.ssa Maria Iaccarino, la cui disponibilità, pazienza e supervisione mi hanno aiutato a superare i momenti di incertezza. La sua collaborazione è stata essenziale per il raggiungimento di questo traguardo.

Ci tengo a ringraziare particolarmente la mia famiglia, che mi ha sostenuto in ogni passo di questo percorso. Grazie a mia madre, la cui dolcezza custodisco nel cuore, e a mio padre, che non ha mai smesso di incoraggiarmi. Grazie a mia sorella, che ha saputo capirmi profondamente, senza aver bisogno di parole.

Un grazie sentito va a Renato, la cui presenza e il costante sostegno sono stati insostituibili. Ti ringrazio per aver creduto in me anche nei momenti in cui non sono riuscito a farlo. Il tuo aiuto, la tua dedizione e il tuo affetto sono la ragione per cui questo elaborato è così importante per me.

Infine, vorrei ringraziare tutti gli amici che mi sono stati vicini nel cammino. Grazie per aver condiviso con me momenti di gioia e difficoltà. Il tempo insieme è stato prezioso per la realizzazione di questa tesi.