

MOUSSE



IN THIS ISSUE

Aesthetics and the Subject, m) Pawel Althamer, j) Animals in Art, Yael Bartana, e) Erica Baum, Neil Beloufa, Juliette Blightman, Etienne Chambaud, Danilo Correale, Guy de Cointet, b) Ida Ekblad, f) Isa Genzken, John Gerrard,

k) Manuel Graf, Judith Hopf, i) Alex Hubbard, d) Lars Laumann, l) Rashaad Newsome, h) Kelly Nipper, a) Postcolonialism in Video, Stephen Prina, g) Stephen Sutcliffe, c) Phillip Warnell, Stuart Bailey on Gabriel Zaid



RAISING THE PHANTOMS OF EMPIRE Post-Colonial Discourse in Recent Artists' Films

BY KATERINA GREGOS



Top – Vincent Meessen, *Vita Nova*, 2009.
Courtesy: Normal, Brussels.



Above, Mark Boulos – *All That Is Solid Melts into Air*, 2008.
Courtesy: the artist.



Opposite – Maryam Jafri, *Staged Archive*, 2008. Courtesy: the artist.

An African child soldier, young people in the Congo who stage “images of poverty” akin to the ones exploited by the Western media, Nigerian guerrillas fighting the big oil companies. These are some of the subjects analysed by Katerina Gregos in her overview of new work that falls within the vast scope of postcolonial artistic discourse. Art that reveals suppressed, marginalized stories, often on film or video, to create a counter-narrative to Western myths and stereotypes about Otherness.

Edward Said’s seminal book *Orientalism*, published in 1978, can be said to have triggered the advent of post-colonial theory. In it, Said argued that “European culture was able to manage – and even produce – the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically and imaginatively during the post-Enlightenment period”⁽¹⁾ and described how it was turned into a subject of power and knowledge, organized so as to maintain colonial rule. The book gave rise to post-colonial discourse, with its emphasis on the effects of European colonization in the “Third World” and the resulting domination, suppression, and censorship. It was crucial in determining the new historical narratives that have emerged as a response to the dominant “master narratives” of European nationhood, identity and culture, and in response to the residue of colonial power today. Though Europe’s colonial chapter is almost closed in terms of territorial occupation and direct governance, its repercussions can still be felt, and rewriting the histories of the dominated “Other” is still an unfinished project, as Europe gradually comes to terms with its dark history in this respect. As Homi Bhabha points out, “the history of colonialism is the history of the West but also [...] a counter-history to the normative, traditional history of the West”; counter, that is, to the “enlightened” “master narratives of state, citizen, cultural value, art, science”⁽²⁾. In fact, the multiple silences around the truth of colonialism have only begun to be revealed, since many former empires fell subject to home-spun dictatorships and local despotic rule in the wake of their liberation, but also because Europe literally “stole” the colonies’ capacity to tell their own history, rendering them voiceless by what Gayatri Chakravorty Spivak has called “epistemic violence”: the destruction or suppression of non-Western knowledge and thereby the consolidation of Western ways of thinking.

The legacy of colonialism continues today in different shapes and forms, and with it, the need for continued critical discourse. One way this is manifested is, as Homi Bhabha points out, in “the material legacy of this repressed history [which] is inscribed in the return of post-colonial peoples to the metropolis.”⁽³⁾ Moreover, at a time when the West is engaged in conflicts in Iraq and Afghanistan – unquestionably a contemporary form of neo-colonialism – and the Middle East remains in crisis, the questions raised by Said are as important as ever. So it is not surprising that a number of artists have recently been making art in response to the continuing aftermath of colonial rule. Much of this work coincides with the recent historiographic turn in contemporary art, particularly the examination of repressed, alternative or marginalized histories, as well as the desire to look at history not through a nostalgic prism, but as a tool of knowledge that illuminates the present. I have chosen to focus on lens-based work, as such practices lend themselves well to the narrative possibilities that are needed to recount contested histories, aimed at offering a counter-narrative to dominant Western myths and stereotypes about the “Other”. Much of this work has been concerned with how historical narratives are negotiated and produced, and with the political implications of these processes. As Spivak has pointed out “We produce historical narratives and historical explanations by transforming the socius, upon which our production is written into more or less continuous and controllable bits that are readable. How these readings emerge and which one get sanctioned have political implications on every level.”⁽⁴⁾ At the same time, these artists uncover countless fabricated narratives that supported and maintained what Adam Hochschild, in his book *King Leopold’s Ghost*, called “the great forgetting”, referring to the legacy of Belgian King Leopold II’s rule in the Congo, one of the most violent chapters in colonial history.

Eija-Liisa Ahtila’s six-screen video installation *Where is Where?* (2008) centers on the tensions and misunderstandings between two different cultures. In

reaction to the atrocities committed by the French army in 1950s Algeria, two Algerian boys killed their friend, a French boy of their own age. The story that unfolds revolves around three main characters: the two Arab boys who committed the murder, and a present-day European female poet who tries to make sense of the event. The incident is thus fast-forwarded to today, then re-wound to the past, and sometimes plays out in a synchronous space. Its characters – who travel back and forth in time – belong to different eras, but inhabit the same

narrative and psychological space. At the heart of the story is the relationship between this event and the current situation, attempting to put the conflicts between Western and Arab cultures into longer-term perspective, demonstrating how the ghosts of the past rise to haunt the present, and how past and present form one inextricable continuum.

Vincent Meessen’s *Vita Nova* (2009) takes as its point of departure a cover photo from a 1955 issue of the French magazine *Paris-Match*, in which a black child soldier is depicted making a military salute. The caption reads: “The nights of the army.

Little Diouf has come from Ouagadougou with his comrades, children reared by the A.O.F. army, to open the fantastic spectacle that the French Army presents this week at the Palais des Sports”. The artist embarks on a search for Diouf, the child soldier who is depicted, weaving an elaborate narrative that brings together a number of phantoms from the colonial past, and focusing on the figure of Roland Barthes – who wrote a critical text about this particular image. Historical fact, reality, artistic interpretation, and imagination are conflated, and the spectator is invited to piece together the fragments of the story, as timeframes become dislocated and chronologically disconnected. Drawing on a variety of media and archival material, as well as his own footage, Meessen creates a parallel, updated story in which a new character is born (*Vita Nova*) and with him, a new narrative. The film also brings to life the personal story of Roland Barthes, who is revisited by the phantom of post-colonialism, and resurrected in a black body. By the end of the film, it turns out that Barthes suppressed his own personal history; we discover that his grandfather, Gustave Binger, was the first governor of Côte d’Ivoire, thus implicating Barthes in the very narratives he wished to critique. *Vita Nova* reflects on the artifice involved in historiographical discourse, using the fiction of “realism” and the experience of archives to arrive at a distinctive form of “factual fiction”.

In *Staged Archive* (2008) Maryam Jafri sets up a dramatic, theatrical mise-en-scène which functions as a metaphor for the personal abuses and repercussions that derived from colonial rule. The film’s fictional narrative is inspired by the history of missionaries and travelers voyaging to the far reaches of the globe to spread their rhetoric. Conceived as a fiery, baroque courtroom drama, the story revolves around a grown man who revisits his traumatic childhood in Africa. A tragic twist of events ensues, resulting in the murder of a black woman. The story unfolds as a series of spatial and identity shifts, and references various film genres. Jafri creates a bleak landscape where suppressed memories and nightmares, stemming from stereotypes of colonial “desire”, can resurface. The work is mostly concerned with personal facets of the specter of colonialism – its psychological effects on the individual, and the question of personal guilt. *Staged Archive* is a kind of theater for the camera, situated between reality and total artifice. The artist uses narrative excess to dissociate her work from normative or dominant representations of history, which often ignore the human psychological parameter, and instead highlights history’s imposition on individual consciousness and the return of the colonial subconscious. Wendelien van Oldenborgh’s *Maurits Script* (2006) is based on a compilation of excerpts from different sources about Johan Maurits van Nassau, who as governor of North East Brazil (1637 - 1644) secured control of vast areas for the Dutch West

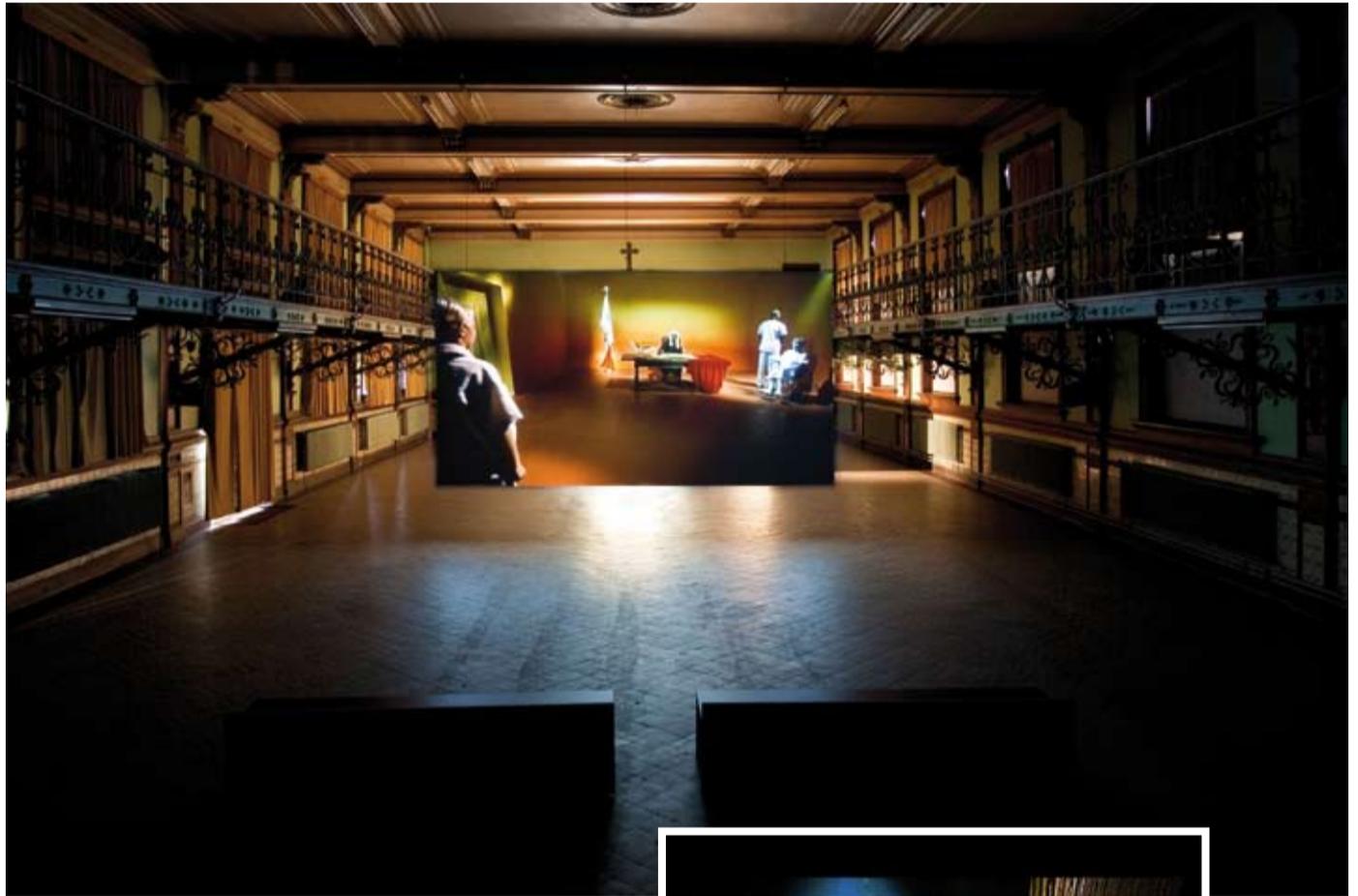


India Company; he has often been credited as being an early modernist ruler, one who exercised a more enlightened, tolerant, statesmanlike form of colonial rule. The work was staged and filmed at a live event in the Mauritshuis, The Hague (built by Maurits as his residence). A group of participants from different ethnic backgrounds, some of them second or third-generation immigrants from the former colonies, “performed” and discussed the contents of the text in relation to the present day. Maurits Script focuses on the paradoxes and friction produced by the “art of governing”, on the institutions of the period, and on personal relations between different groups of people with conflicting interests, who found themselves living together at a given moment. It also highlights the different perspectives that arise due to the relativity involved in interpreting historical texts. The narrative that emerges is multifaceted, allowing many different colonial “voices” to emerge, conflating “official” history and “unofficial” or grassroots history. But which version of history is true? Finally, the work situates the legacy of colonial history in the light of contemporary society.

More problematic, but equally relevant in terms of the questions it raises, is Renzo Martens’ much-contested film *Enjoy Poverty* (2008). Martens travelled deep into the Congo, meeting Congolese people who are unable to benefit from the wealth of their country’s natural resources. He tries to convince these people to capitalize on their poverty by instigating a do-it-yourself emancipation program based on the idea that “images of poverty” could be a lucrative resource for them. Under Martens’ guidance, local photographers are instructed how to photograph images of impoverishment and suffering. The film is meant to critique how the Western media exploits Africa’s misery for the news. The problem with it, however, is that it offers the disempowered false hopes of empowerment, which in this writer’s opinion both treads dangerous ethical territory and perpetuates the same situation

it sets out to critique, thus making itself susceptible to accusations of a neo-colonialist stance, if we see “neo-colonialism [as] a displaced repetition of many of the old lines laid down by colonialism.”⁽⁵⁾

Mark Boulos’s two-screen installation *All That Is Solid Melts Into Air* (2008) also offers a more contemporary angle on one aspect of colonialism that continues to this day: the exploitation of Africa’s natural resources by the West, in this case in the oil-rich Niger Delta. One screen depicts the Nigerian guerrilla group MEND (Movement for the Emancipation of the Niger Delta), which has declared “total war” on the Western oil companies – the corporate colonizers – that mine their territory, in this case Royal Dutch Shell. The other screen depicts American traders who buy and sell “futures” – perhaps the most speculative of financial products – on the trading floor at the Chicago Mercantile Exchange. From the physical world of guerrilla struggle and hard labour to the virtual world of financial speculation, the material commodities themselves and the people who toil to produce them vanish into nothingness. Nonetheless, in documenting the armed struggle of the guerrillas, Boulos challenges the contemporary convention of “human rights” documentaries and the post-colonial cliché of the “Victim”. Post-colonialism, no doubt, is still an unfinished project as the erstwhile colonized world continues to be full of unresolved issues, of “contradictions, of half-finished processes, of confusions, of hybridity, and liminalities.”⁽⁶⁾ In conclusion, one might say that while these artistic perspectives do shed more light on the disenfranchised “Other” and allow suppressed or marginalized histories to resurface, they also affirm that post-colonialism is still mostly written by the West; what is lacking to this day is space for non-Western multiple perspectives, space where Spivak’s “sub-alterns” can reclaim their voice.



This page – Maryam Jafri, *Staged Archive*, 2008, installation view at Contour 2009 - 4th Biennial of Moving Image, Mechelen, Belgium. Photo: Kristof Vrancken.

Maryam Jafri, *Staged Archive*, 2008. Courtesy: the artist.

Opposite: Eija-Liisa Ahtila, *Where Is Where?*, 2008. Courtesy: Marian Goodman Gallery, New York/Paris. 2008 © Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.



1. Said, Edward W., *Orientalism* (1978), Penguin, 1995, p. 3.
2. Rutherford, Jonathan (Ed.), “The Third Space: Interview with Homi Bhabha”, in *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, 1990, p. 218
3. Ibid.
4. Spivak, Gayatri Chaktavorti, “Who Claims Alterity”, in Harrison, Charles & Wood, Paul J. (Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992, p. 1120.
5. Ibid., p. 1122.
6. Eds. Johnston, R. J., Gregory, D., Pratt, G., Watts, M., *Dictionary of Human Geography* (4th edition), Blackwell, 2007, p. 561.



Un bambino-soldato africano, giovani congolese che inscenano "immagini di povertà" analoghe a quelle sfruttate dai media occidentali, guerriglieri nigeriani che combattono le grandi compagnie petrolifere. Sono questi alcuni dei soggetti analizzati da Katerina Gregos nella sua panoramica sui nuovi lavori iscritti nell'ampio discorso artistico postcoloniale. Opere che portano alla luce storie soppresse e marginalizzate, spesso su pellicola o in video, per originare una contro-narrativa ai miti e agli stereotipi occidentali sull'alterità.

DI KATERINA GREGOS



Si può dire che il fondamentale saggio di Edward Said *Orientalismo*, pubblicato nel 1978, abbia aperto la strada all'avvento della teoria post-coloniale. Said vi sostiene che "la cultura europea, nel corso del periodo post-illuminista, [è] stata capace di gestire e perfino di produrre l'Oriente da un punto di vista politico, sociologico, militare, ideologico, scientifico e immaginario" ⁽¹⁾ e vi analizza il modo in cui questo è stato trasformato in un soggetto di potere e di conoscenza, organizzato in modo da mantenere in vita il dominio coloniale. Il libro ha dato inizio al discorso post-coloniale, grazie alla sua enfasi sugli effetti della colonizzazione europea del cosiddetto "Terzo Mondo" e sulle sue conseguenti dominazioni, repressioni e censure. Il testo è stato cruciale nel determinare le nuove narrazioni storiche, emerse come reazione alle "grandi narrazioni" europee dominanti di stato, identità e cultura, e in risposta ai residui del potere coloniale dei giorni nostri. Sebbene il capitolo del colonialismo europeo sia quasi chiuso, in termini d'occupazione territoriale e di governo diretto, i suoi effetti e le sue ripercussioni si possono ancora avvertire, e quello della riscrittura delle storie dell'"Altro" dominato è un progetto ancora non completato, mentre l'Europa, su quest'argomento, deve gradualmente fare i conti con gli aspetti più oscuri della propria storia. Come osserva Homi Bhabha, "La storia del colonialismo è la storia dell'Occidente, ma anche [...] una contro-storia che si oppone alla storia normativa e tradizionale dell'Occidente"; si oppone, cioè, alle "illuministiche" "grandi narrazioni di stato, cittadino, valore culturale, arte, scienza." ⁽²⁾ In effetti, i molteplici silenzi che nascondevano la verità del colonialismo hanno appena cominciato a essere

svelati, proprio nel momento in cui molti degli ex imperi sono divenuti soggetti a dittature domestiche e dispotismi locali. Ciò è avvenuto dopo la loro liberazione, ma è anche dovuto al fatto che l'Europa ha letteralmente "rubato" la capacità delle colonie di raccontare la propria storia, privandole della propria voce attraverso quella che Gayatri Chakravorty Spivak ha chiamato "violenza epistemica": la distruzione o soppressione della conoscenza non occidentale e il conseguente consolidamento delle forme di sapere occidentali. L'eredità del colonialismo persiste oggi sotto diverse forme e, con essa, la necessità di un discorso critico continuo. Un modo in cui ciò si manifesta, osserva Homi Bhabha, è rappresentato dall'"eredità materiale di questa storia repressa [che] è iscritta nel ritorno delle popolazioni post-coloniali nella metropoli." ⁽³⁾ Inoltre, in un'epoca in cui l'Occidente è impegnato in conflitti in Iraq e Afghanistan – senza dubbio una forma contemporanea di neocolonialismo – e il Medio Oriente permane in uno stato di crisi, gli interrogativi posti da Said continuano a essere più attuali che mai. Non deve sorprendere, quindi, se ultimamente numerosi artisti hanno cominciato a produrre opere come forma di reazione al perdurare degli effetti del dominio coloniale. Una buona parte di questi lavori s'inserisce nel contesto della recente svolta storiografica dell'arte contemporanea e, in particolare, dello studio delle storie soppresse, alternative e marginalizzate, nonché del desiderio di guardare alla storia non attraverso la lente della nostalgia, ma come a uno strumento di conoscenza, capace di conferire significato e d'illuminare il presente. Ho scelto di concentrarmi su determinate opere

che usano la cinepresa come medium privilegiato, perché ben si prestano alle possibilità narrative richieste per raccontare le storie contestate, che mirano a offrire una contro-narrativa rispetto ai miti dominanti e agli stereotipi occidentali sull'"Altro". Gran parte di questi lavori si sono occupati del modo in cui le narrazioni storiche sono negoziate e prodotte e delle implicazioni politiche di questi processi. Come ha osservato Spivak, "produciamo le narrazioni e le spiegazioni storiche trasformando il socius, sul quale la nostra produzione è scritta, in spezzoni più o meno continui e controllabili che sono leggibili. Il modo in cui queste letture emergono e l'indicazione di quali letture sono autorizzate hanno implicazioni politiche ad ogni livello." ⁽⁴⁾ Al contempo, questi artisti svelano la costruzione delle innumerevoli narrazioni che hanno sostenuto e mantenuto quella che Adam Hochschild ha chiamato la "grande dimenticanza", nel suo libro *King Leopold's Ghost*, a proposito dell'eredità lasciata dal dominio del re belga Leopoldo II in Congo, uno dei capitoli più violenti della storia coloniale. La videoinstallazione a sei schermi di Eija-Liisa Ahtila *Where is Where?* (2008) ruota intorno alla tensione e alle incomprensioni tra due diverse culture. Come conseguenza delle atrocità commesse dall'esercito francese in Algeria negli anni Cinquanta, e in reazione a esse, due ragazzi algerini uccisero un loro amico, un coetaneo francese. La storia ruota intorno a tre personaggi principali: i due ragazzi arabi che hanno commesso l'omicidio e una poetessa europea dei giorni nostri che cerca di dare un senso all'evento. L'episodio è trasportato nel presente, poi riavvolto nel passato e, in alcuni momenti, collocato in uno spazio sincrono. I suoi

personaggi – che viaggiano avanti e indietro nel tempo – appartengono a diverse epoche, ma abitano la stessa narrazione e lo stesso spazio psicologico. Il cuore della storia è il rapporto che lega quest'evento alla situazione odierna, cercando di osservare i conflitti tra la cultura occidentale e quella araba secondo una prospettiva a lungo termine e dimostrando, così, come i fantasmi del passato tornino a infestare il presente, e come il passato e il presente formino un continuum unico e inestricabile.

Vita Nova (2009) di Vincent Meessen prende le mosse da un'immagine di copertina della rivista francese *Paris-Match* del 1955, che rappresenta un bambino-soldato africano mentre fa il saluto militare. La didascalia recita: "Le notti dell'esercito. Il piccolo Diouf è arrivato da Ouagadougou con i suoi commilitoni, i bambini arruolati dall'esercito dell'A.O.F., per aprire il fantastico spettacolo che l'Esercito Francese presenterà, questa settimana, al Palais des Sports". L'artista va alla ricerca di Diouf, il bambino soldato-ritratto nella fotografia, intessendo un'elaborata narrazione che mette insieme innumerevoli fantasmi del passato coloniale e che s'incentra sugli scritti di Roland Barthes, autore di un testo critico su questa particolare immagine. Fatto storico, realtà, interpretazione artistica e immaginario si fondono, mentre lo spettatore è invitato a cucire insieme i vari frammenti della



storia utilizzando temporalità disperse e cronologicamente sconnesse. Basandosi su una grande varietà di media e di materiali d'archivio, così come sui filmati da lui stesso girati, Meessen crea una storia parallela e aggiornata, in cui nasce un nuovo personaggio (*Vita Nova*) e con lui una nuova narrazione. Il film, inoltre, mette in scena un racconto autobiografico di Roland Barthes, rivisitato dal fantasma del post-coloniale e reincarnato nel corpo di un uomo di colore. Alla fine del film scopriamo che Barthes stesso aveva soppresso la propria storia personale; infatti, suo nonno, Gustave Binger, era stato il primo governatore della Costa d'Avorio, fatto che fa di Barthes un complice di quelle stesse narrazioni che egli intendeva criticare. *Vita Nova* solleva questioni che s'incentrano sulla rappresentazione e sulla riscrittura della storia, sulle sue narrazioni represses e sulla natura spettrale della fotografia. Riflette anche sull'artificio che è parte del discorso storiografico e che usa la finzione del "realismo" e l'esperienza dell'archivio per arrivare a una particolare forma di "finzione basata sui fatti". In *Staged Archive* (2008) Maryam Jafri crea una messa in scena drammatica e teatrale che funge da metafora per gli abusi personali e le ripercussioni risultanti dal dominio coloniale. Il racconto del film è ispirato alla storia dei missionari e dei viaggiatori che raggiunsero le zone più remote del globo, diffondendo la loro retorica. Concepita come un intenso dramma di corte in stile barocco, la storia ruota attorno a un uomo adulto che rivisita la sua infanzia traumatica in Africa. Segue un tragico concatenarsi di eventi che conduce all'omicidio di una donna di colore. La storia si svolge sotto forma di una serie di slittamenti identitari e spaziali e fa riferimento a vari generi cinematografici. Jafri crea un paesaggio desolato, dove ricordi e incubi repressi – che hanno origine negli stereotipi del "desiderio" coloniale – affiorano in superficie. L'argomento principale dell'opera sono gli aspetti personali dello spettro colonialista, i suoi effetti psicologici sull'individuo e la questione della colpa individuale. *Staged Archive* è una sorta di teatro creato per la videocamera, situato tra realtà e artificio totale. L'artista si serve dell'eccesso narrativo per dissociare il suo lavoro dalle rappresentazioni normative e dominanti della storia, che spesso ignorano la componente umana e psicologica, per mettere in luce, invece, il modo in cui la storia s'impone sulla coscienza individuale e il ritorno del subconscio coloniale.

Maurits Script (2006) di Wendelien van Oldenborgh's si basa su una sceneggiatura formata da brani tratti da diverse fonti che parlano di Johan Maurits van Nassau, governatore del Brasile Nordorientale (1637 - 1644) che assicurò alla Compagnia Olandese delle Indie Occidentali il controllo di vaste aree. Gli viene spesso riconosciuto di essere stato una delle prime figure di governante moderno, capace di esercitare una forma di dominio coloniale più illuminata, tollerante e da autentico statista. Il lavoro è stato messo in scena e filmato nel corso di un evento dal vivo, svoltosi al Mauritshuis dell'Aia (costruita da Maurits come sua residenza). Un gruppo di personaggi di diversa origine etnica, alcuni dei quali immigrati di seconda o terza generazione, provenienti dalle ex colonie, "inscenava" e discuteva i contenuti del testo in rapporto al tempo presente. *Maurits Script* si concentra sulle frizioni e sui paradossi prodotti dall'"arte di governare" nelle istituzioni del periodo e nei rapporti personali di diversi gruppi di persone, aventi interessi opposti che, in un dato momento, si ritrova-

rono a vivere insieme. Esso mette anche in luce le diverse prospettive che emergono a causa della relatività delle interpretazioni del testo storico. Ne emerge una narrazione multifaccettata, che permette a molteplici "voci" coloniali di emergere e che fonde storia "ufficiale" e storia "non ufficiale" o popolare. Ma quale versione della storia è quella vera? Alla fine il lavoro legge il retaggio della storia coloniale alla luce della società contemporanea.

Più problematico, ma ugualmente rilevante in termini di interrogativi sollevati è il contestatissimo film di Renzo Martens *Enjoy Poverty* (2008). Martens ha viaggiato fino nel profondo Congo, incontrandone gli abitanti autoctoni, un popolo che non riesce a trarre beneficio dalla ricchezza di risorse naturali del proprio paese. Egli prova a convincere queste persone a fare tesoro della loro povertà, incitandole a mettere in pratica un programma di emancipazione fadate, fondato sull'idea che le "immagini della povertà" potrebbero essere per loro una risorsa redditizia. Sotto la guida di Martens, i fotografi locali sono istruiti su come scattare immagini d'impoverimento e sofferenza. Il film si pone come critica dei modi in cui i media occidentali sfruttano la miseria dell'Africa per i loro notiziari. Il problema, tuttavia, sta nel fatto che offre speranze false e incapaci di produrre una reale emancipazione. Questo, nell'opinione di chi

scrive, non solo lo porta ad avventurarsi in un terreno rischioso dal punto di vista etico, ma contribuisce anche a perpetuare quella stessa situazione che intende criticare, rendendosi così suscettibile di accuse di neocolonialismo, se con ciò intendiamo "una ripetizione dislocata di molte delle linee anticamente tracciate dal colonialismo."⁽⁵⁾

L'installazione a due schermi di Mark Boulos *All That Is Solid Melts Into Air* (2008) ci offre a sua volta uno sguardo più contemporaneo su un aspetto del colonialismo che continua fino ai giorni nostri: lo sfruttamento delle risorse naturali dell'Africa da parte dell'Occidente, in questo caso il delta del Niger, ricco di petrolio. Uno schermo ritrae il gruppo di guerriglieri nigeriani MEND (Movement for the Emancipation of the Niger Delta) che ha dichiarato "guerra totale" alle compagnie petrolifere occidentali – i colonizzatori industriali – che depredano il loro territorio, in questo caso la Royal Dutch Shell. L'altro schermo raffigura i broker americani che vendono e comprano "futures" – forse il più speculativo dei prodotti finanziari – nella sala delle contrattazioni del Chicago Mercantile Exchange (la borsa merci e mercato dei futures di Chicago). Dal mondo fisico della guerriglia e del duro lavoro, al mondo virtuale della speculazione finanziaria, i beni materiali stessi e le persone che lavorano duramente per produrli svaniscono nel nulla. Nondimeno, documentando la lotta armata dei guerriglieri, Boulos sfida la convenzionalità contemporanea dei documentari sui "diritti umani" e il cliché post-coloniale della "vittima".

Il post-colonialismo, senza dubbio, è un progetto incompleto, perché il mondo un tempo colonizzato è ancora gravido di questioni irrisolte, di "contraddizioni, di processi a metà, di confusioni, di ibridismo e liminalità."⁽⁶⁾ In conclusione si potrebbe affermare che, mentre queste prospettive artistiche gettano un po' più di luce sull'"Altro" privato dei suoi diritti, e permettono la riemersione di storie soppresse o marginalizzate, allo stesso tempo affermano che il post-colonialismo, nella maggior parte dei casi, continua ad essere scritto dall'Occidente e che ciò che ancora manca è lo spazio per le molteplici voci non occidentali, lo spazio dove i "subalterni" di Gayatri Spivak possano rivendicare una propria voce.

-
1. Said, Edward W., *Orientalism* (1978), Penguin, 1995, p. 3.
 2. Rutherford, Jonathan (Ed.), "The Third Space: Interview with Homi Bhabha", in *Identity, Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, 1990, p. 218
 3. Ibid.
 4. Spivak, Gayatri Chaktavorti, "Who Claims Alterity", in Harrison, Charles & Wood, Paul J. (Eds.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, 1992, p. 1120.
 5. Ibid., p. 1122.
 6. Eds. Johnston, R. J., Gregory, D., Pratt, G., Watts, M., *Dictionary of Human Geography* (4th edition), Blackwell, 2007, p. 561.



Opposite – Renzo Martens, Episode III, 2008.
Courtesy: Wilkinson Gallery, London.

This page – Wendelien Van Oldenborgh, No
False+Echoes, 2008. Courtesy: Wilfried Lentz,
Rotterdam and Van Abbe Museum, Eindhoven.