

Passe-partout Siria: la ‘linea’ decostruttiva dell’arte femminile

Silvana Carotenuto

Abstract

This article deals with some creative strategies operated by Syrian female artists living in diaspora, as their response to the po-ethic question of the resistance to the destruction of the mother land. The article maintains that the photographic ‘compositions’ of Laila Muraywid and the (self)‘portraits’ of Sara Shamma, are exemplary of such resistance; while the architectonic de-‘constructions’ of Diana Al-Hadid and the singular paintings of Zaria Zardasht advance the discourse towards the historical reasons which have caused the conflict, and the invention of the language of its sublimation, thus of the necessary imagination of the chance of the future. To articulate the questions related to the political engagement of these examples of Syrian art, the writing here uses the philosophy of Jacques Derrida in his recent – but not only – publications devoted to the ‘arts of space’, and some essays that the *écriture feminine* of Hélène Cixous offers to the interpretation of female art.

Keywords

Siria - Guerra civile - Arte femminile - Arti dello spazio - Decostruzione

Non c’è arte che non sia un atto di resistenza sublimata.

Hélène Cixous

“Orizzonte di luce”

Come comporre lo sfregio subito dalla Siria, ritrarre la crudeltà della sua guerra civile, ricostruire il disordine storico che la ordina, inventare la lingua che comunichi, di contro al silenzio assordante del mondo, con cura e in modo responsabile, la venuta (*venue*, scena e apparizione) del futuro oltre la distruzione?¹ La video-artistica Randa

¹ Precedentemente alla guerra civile, la Siria era considerata uno dei luoghi principali di arte nel Medio Oriente; con l’inizio delle primavere arabe, l’arte è divenuta il modo popolare di creare una identità rivoluzionaria con l’uso di pitture, street art e film; è stata la speranza distrutta dalla brutalità del governo che non è in ogni caso riuscito a sopprimere il valore e l’importanza dell’arte, o di impedire la creazione di piattaforme dove le realtà della guerra possono essere espresse. Vedi il famoso

Maddah ha risposto a questi interrogativi creativi in una visione composta, semplice e lineare: *Light Horizon* è l'inquadratura del muro della rovina di una casa, animata dalla cura di una donna che ricomponе l'habitat, compie dei gesti quotidiani – *gestures*, lavoro, *opus* – e ricostruisce una storia, lasciando che il taglio, la ferita, la rovina del quadro-finestra permetta allo sguardo (suo e nostro, insieme) di volgersi, spinto da una brezza leggera – il soffio divino, la respirazione, l'impercettibile iato tra rumore e silenzio, il mormorio dolce della vita – verso l'*à-venir* (Maddah 2012)².

Light Horizon è l'opera che accoglie la rovina della terra, la guerra distruttiva e la disseminazione della comunità – l'assoluta solitudine di chi resta e di chi va, se nel video non c'è nessuno oltre la donna operosa, nessun rumore se non quello del movimento dell'aria – mentre ricostruisce l'ordine di cura e di responsabilità – la «peinature» le cui ragioni altre (dalla Ragione, che è parte della rovina inquadrata) sono l'innocenza semplice e la necessità urgente (Cixous 2010) – che dice l'orrore e, allo stesso tempo, il suo superamento, la chance della sopravvivenza, la *re(s)istance* del desiderio di venti ariosi e 'orizzonti leggeri', del giorno, della luce, della visibilità chiara.

Light Horizon non è l'opera che la scrittura qui presentata legge, pure se essa ne segna la germinazione di pensiero; sotto lo sguardo scritturale sono le opere di quattro artiste siriane che vivono i tragitti della diaspora globale: Laila Muraywid, Sara Shamma, Diana Al-Hadid, e Zaria Zardasht³. Amate e riconosciute in patria e internazionalmente, queste artiste compongono performances fotografiche, disegnano ritratti (e 'autoritratti'), costruiscono 'architetture impossibili,' dipingono con colori unici e potenti, secondo poetiche d'arte diverse. Ciò che importa è che tutte firmano, a nome proprio, ognuna in modo originale, singolare, assoluto e responsabile, un contratto, un patto, l'alleanza (creativa, se si tratta della relazione tra linea, forma, colore e pensiero) con le arti che garantiscono loro l'espressione – la fotografia⁴, il disegno, la scultura, la pittura – per farsi capaci di comporre il quadro, nelle sfaccettature della cornice o *passe-partout*, e di testimoniarne la tenuta (forse, per l'istante della sospensione di morte, come atto di *survivance*), marcando l'altro passo

Internazionale Photography Festival, che si è tenuto fino al 2014; la galleria Tajalliyat sopravvissuta alla guerra, che ha operato a Damasco fino al maggio 2015; la presenza massiccia di graffiti nelle strade; il lavoro creativo di tanti artisti e artiste, operanti in patria o in esilio. Questa scrittura vorrebbe, per ciò che può, celebrare la loro resilienza, passione e resistenza.

² Il progetto è filmato a Ain Fit, il villaggio nel Golan occupato, distrutto dalle forze israeliane nel 1967 (Maddah 2012).

³ A causa di eventi relativi alla guerra, le artiste, rispettivamente, e in anni diversi, sono esiliate in Francia, Gran Bretagna, Stati Uniti e Svezia.

⁴ Il ruolo della fotografia nella guerra siriana è soltanto più crudelmente esposto nell'archivio, chiamato "Caesar" che riprende le immagini di oltre 6700 corpi torturati e uccisi, e 'fotografati' dallo stesso regime di Assad (Afshar 2018).

della storia (di contro agli effetti ‘infinitamente problematici’ che il *Grund*, l’archè, l’origine e l’ordine della Storia hanno strutturato nel tempo-spazio del conflitto in atto)⁵ che esprime il ‘sì’ che le Molly Bloom siriane, disseminate dalla patria distrutta nell’esperienza diasporica, dicono alla vita e al futuro.

L’ispirazione di Maddah necessita il suo riconoscimento: come per l’inquadratura di *Light Horizon*, le artiste qui accomunate nelle loro differenze, sembrano tutte interessarsi alla linea, alla cornice, al bordo, al lato, all’affianco, al tratto (e all’attrazione), alla marca, alla struttura, al colore del quadro-finestra⁶. Ciò che si trascura, si mette in secondo piano, si dimentica, si ignora, si disconosce, si rimuove, il *dessous* del supporto; le mura e le rovine sono tutte animate – nell’inquadratura, ma le pratiche in atto la chiamano ‘scena’, ‘pagina di prosa’, ‘quarta parete del teatro’, ‘idioma’ – dall’opera/re di una donna, in verità, di molte donne – ‘leggere’, ‘autoritratte’, ‘mitologiche’, ‘future’⁷ – che si prendono cura dello s-fregio della terra, del ri-tratto della comunità dispersa, della ri-costruzione della Storia, dell’invenzione di una nuova lingua. D’arte: il video di Maddah germina l’immagine che i quattro lati (in realtà, tre lati e il *full screen* della visione) del suo quadro-finestra, tramite cui veli ariosi sospingono lo sguardo verso la leggerezza, la luminosità e la luce – possano delinearsi nel posizionamento – ‘ornamentale’, ‘disegnato’, ‘grande’ e ‘pieno’⁸ – delle tecniche d’arte di Laila Muraywid, Sara Shamma, Diana Al-Hadid, e Zaria Zardasht.

Sono opere singolari, autoritratti d’artista, walzer danzati al passo di Gradiva, pennellate di assoluto colore; i lati delle loro inquadrature sono tutti occupati dalla resistenza sublimata dell’arte; è così che l’orizzonte leggero può illuminare il gioco – a cuor pe-n-sante – del contratto creativo che compone la ferita, traccia il tratto *à nouveau*, de-costruisce la Storia, e colora di luce e di luminosità l’avvenire. Su tutto, la richiesta della visione in atto – o dell’atto della visione – è l’aria, l’aspirazione vertiginosa, la respirazione cadenzata, la psiche, il soffio vitale, la celebrazione della vita, il ritmo con cui la materia si anima, essa stessa a interpretare la carne del quadro, contro la distruzione, la crudeltà, il disordine, e il silenzio.

⁵ Il titolo di un’opera scultorea di Diana Al-Hadid è *The Tower (of Infinite Problems)*.

⁶ La questione dell’interesse per la ‘linea’ costituisce la traccia, tra le infinite risonanze traumatiche, della occupazione francese che, prendendo controllo della Siria e del Libano, tracciò una ‘linea’ dritta per separare il suo territorio dalla Transgiordania britannica. E’ ‘fuori dalla cornice’ che in tal senso si iscrivono i lavori di molti artisti siriani contemporanei; vedi *Syria Off Frame*, l’interessante mostra organizzata da Imago Mundi con 140 lavori di vari artisti, che racconta la storia di una «Siria che eccede i limiti della percezione comune» – www.imagomundiart.cm/collection.

⁷ Il riferimento va qui alle figurazioni femminili che le artiste identificano come centrali alle loro pratiche creative.

⁸ Anche qui, il riferimento è alle tecniche specifiche che possono identificare l’interesse dell’artista verso la ‘cornice’ o il *parergon*.

Nell'attesa di ciò che accoglierà la leggerezza del respiro, la scrittura resta pe-n-sante: confortata dai siti delle artiste per mostrare la forza dei loro esperimenti con l'inquadratura, la cornice, il segno d'arte, essa qui annuncia che spesso narrerà (è il patto con l'arte, la Letteratura, che permette ad essa l'espressione) l'impegno poetico-politico in opera tramite i titoli – fragili, accessori, così significativi, e veri – della 'linea' decostruttiva dell'arte femminile che firma il *passe-partout* Siria⁹.

I 'gioielli' di Laida Muraywid: escrescenza e trasparenza

L'identità delle donne abita i loro corpi: una dualità tra l'essere e il sembrare. Donne reali, adornate di bende, di gioielli, fermate da una maschera sociale, visibile o invisibile, ferme in un ruolo di icona materna e silenziosa. Maschera-seduzione, o maschera-morsa e prigione. Nello sguardo delle donne si legge il loro essere profondo, i loro dolori, le loro gioie, le loro resistenze, la loro forza e la loro fragilità: è questo sentimento profondo che io traccio, capto, evocato attraverso la mia opera dove la fotografia, la scultura e la pittura sono indissociabili.

Laila Muraywid

Laila Muraywid è conosciuta in Siria, in Francia e nel mondo per le sue 'composizioni' di fotografia e scultura, esposte alla patina del colore pittorico che le differenzia per intensità e significato. Sono innanzitutto fotografie – in bianco e nero, oppure dipinte a mano, a volte presentate in serie, altre volte in singole prese – che si rispecchiano, nella stessa cornice, in strisce di foto di ordine e numero diverso dalle serie sovrastanti, riproducendosi in doppi – di donne, inquietanti e meravigliose. Le inquadrature riprendono sempre delle donne, il cui viso, ma anche parte del corpo – se, come dice il filosofo, «Il corpo ... è una esperienza di cornici, di deiscenza, di dislocazione» (Derrida 2016, 49) – è ingioiellato (la tecnica che ha reso famosa l'artista) da una scultura di maschera, un sole nero di materiale opaco e satinato, l'armatura o l'ornamento fatti di fili ingarbugliati, tanto l'impressione della lebbra, uno sfregio, quanto l'abbellimento della figura fotografata.

Le composizioni di Muraywid mettono in scena la performance della 'cornice' come è stata pensata, storicamente, nella teoria e nella prassi estetica. Kant dichiarava che la linea del *parergon* è superflua per l'arte, un di più, l'addizione, l'aggiunta, il supplemento, l'ornamento posticcio, il travestimento o l'acconciatura indossata per

⁹ L'interesse verso la questione della decostruzione nell'ambito della visione, dell'arte, e in generale, dei Visual Studies, permette a questa scrittura di sperimentare la lettura delle opere delle artiste all'incrocio con i testi di J. Derrida dedicati alla 'verità in pittura' (2007), alle arti dello spazio (2016) e all'architettura (2018).

sfoggio, che ha valore solo in quanto, e se, valorizza l'interno del quadro (Kant 1972)¹⁰. L'artista, recependo con uno sberleffo ironico l'estetica del filosofo, e sapendo che il *parergon* significa anche l'eccezionale, l'insolito, lo straordinario, si posiziona sul margine, sulla superficie – eccessiva e superflua – della cornice stessa, mettendone in mostra il senso di 'colonna' e di 'ornamento'.

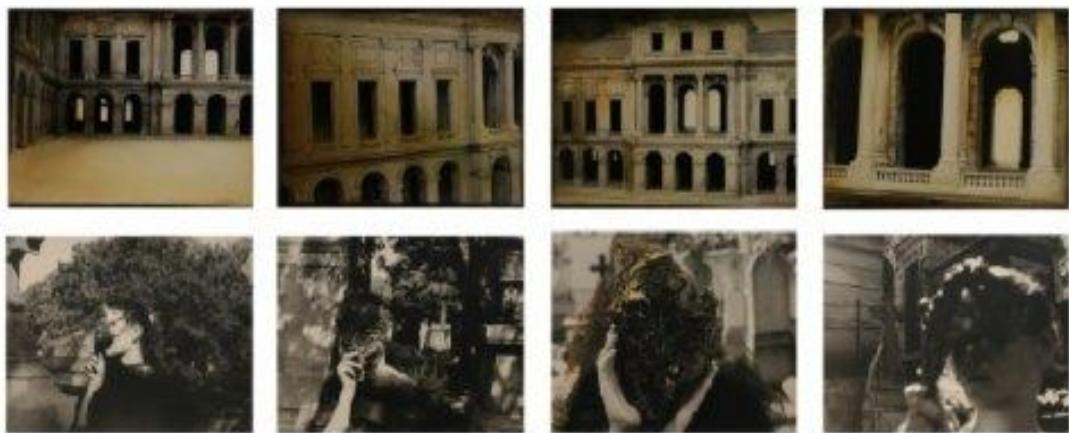


Figura 1 Laila Muraywid, *It's time that the stone starts to listen*. Hand-painted gelatin silver print mounted on canvas. www.mutualart.com

La prima è coinvolta perché “É tempo che la pietra inizi a ascoltare”, come nel titolo di un politico fotografico; il secondo svela e denuda l'opera/re della donna che, da sola, in coppia, bodata, incinta, sempre ‘leggera’, interpreta un gioco di pudore e di seduzione, una civetteria che la tiene sull'orlo del desiderio e del piacere, esponendola ad una nudità e una vulnerabilità che la rendono, allo stesso tempo, ospite e ostaggio della performance, il tratto della misericordia e dell'arte esposto all'erotismo casto, alla tenerezza e alla compassione, al contatto e alla carezza – che è «la sofferenza per la sofferenza dell'altro» (Levinas 1985, 126-27). Nell'escrescenza materica del suo corpo, a questa donna, ‘leggera’ perché fatta di luce – fotografica – spetta l'affetto inaugurale dell'arte:

¹⁰ E. Kant ritiene che «... anche quelli che chiamiamo fregi (*Zierathen*: decorazione, ornamento, abbellimento) (*Parerga*), vale a dire quelle cose che non appartengono intrinsecamente alla rappresentazione dell'oggetto come sua parte integrante, ma come un accessorio esteriore... aumentano il piacere del gusto, non compiono tale ufficio se non per via della loro forma: così le cornici dei quadri, i panneggiamenti delle statue, i peristili degli edifici prestigiosi. Ma se il fregio non consiste esso stesso nella bella forma, ed è applicato come la cornice dorata soltanto per raccomandare il quadro alla nostra ammirazione mediante l'attrattiva, allo esso si chiama ornamento e nuoce alla pura bellezza» (Kant 1972, 54).

l'affetto... il desiderio (il desiderio di vedere, il desiderio di avere, il desiderio di custodire, di vegliare, di assumere la responsabilità di *salvare* l'immunità dell'opera, la preoccupazione di una salvezza e di una sicurezza dell'opera (... per gli esperti, i conservatori, gli amatori, gli amanti, i visitatori e gli spettatori) ... un luogo, un legame, un legamento, un obbligo... di separarci il meno possibile da ciò che nell'opera ... resta e custodisce la traccia unica, talvolta la firma, del corpo-a-corpo tra l'artista e l'opera nel momento genetico, nell'istante inaugurale o nel processo, nella storia di ciò che chiamiamo la *genesi*, o, in linguaggio teologico, la *creazione*, il momento dell'invenzione propriamente poetica. (Derrida 2016, 264)

«È sempre il corpo della donna il luogo dove si compie la battaglia. Nel mondo arabo come altrove», dice Muraywid (Ferruglio 2012). Col corpo s/bendato, de-nudato – che provoca ancora resistenza e censura¹¹ – la fotografia della donna ingioiellata compone l'affetto che la rende capace di controfirmare il “Silenzio angosciante” e il “Silenzio assoluto”, come recitano i titoli di alcune serie fotografiche presenti in *Blood Darker than Shadows*, la mostra esposta nel 2009 alla Green Art Gallery di Dubai¹². Qui il sangue rappreso è la materia dell'operazione fotografica, la gelatina argentata stampata o dipinta a mano, e insieme, la resina vetrosa delle sculture esposte coi titoli numerati “Mondo di specchi” n.1, 2, 3; “Facce”, n.1, 2, 3. L'addensamento del sangue, l'orpello soffocante, la maschera sul corpo, lo sfregio della storia che ha distrutto la terra e il suo popolo, è, in realtà, ‘più scuro delle ombre’ – artistiche e/o reali – perché ne “Il giardino del nulla” cresce solo il “Poema che non si rimargina.” Allo stesso tempo, l'intensità e la densità della materia, la potenza sanguigna, orrifica e opprimente, (si) compone (in) una trasparenza che funziona come una pelle, un'apparizione che non fa apparire nulla, la luminosità che rischiara se stessa, il tocco che lascia intuire il suo toccare, il diafano che permette alla visibilità di apparire. Nella trasparenza della maschera è la bellezza delle resine d'arte che confinano, toccano, accostano, stringono, cercano il contatto, esercitano una pressione sulla frontiera, sul bordo, sulla ferita della Storia, intrecciandosi per comporre l'altro dal nulla: “Nel giardino dei sogni”, il desiderio si solleva dall'oscurità che, in natura e in tecnica, fotografica e non solo, produce la luce, la leggerezza dell'immagine, la linea della visione, per interpretare “Colui che sogna di unirsi all'aria”. Ciò avviene perché, se l'illuminazione rischiarante si compone sempre a partire dall'oscurità, i gioielli di Muraywid sanno che “Nell'ora più oscura ci sarà la luce”¹³.

¹¹ Il 2 giugno 2012 il Ministro tunisino della cultura Mehdi Mabrouk decide di chiudere il palazzo d'Abdelliya dove è in corso la mostra “Le Printemps des Arts”, tra le cui opere si presentava una ‘composizione’ di Muraywid. In relazione alla mostra “Le corps découvert, sur le thème de la représentation du corps et du nu dans les arts visuels arabes”, tenuta all’Imae, che egualmente includeva alcune opere di Muraywid, vedi Benzatat 2012.

¹² Per le opere analizzate, e di cui si citano qui le traduzioni dei titoli originali, vedi: https://www.khtt.net/image/2017/4/11/final_catalog.pdf

¹³ La relazione tecnica tra luce e oscurità è trattata in “Aletheia” di J. Derrida, (2010), che si interessa



Figura 2 Laila Muraywid, *In the Darker Hour There Will Be Light*. 2009. Hand-painted gelatin silver print, mounted on canvas. Triptych. Unique. Framed. www.mutualart.com

I 'ritratti' di Sara Shamma: uncini, scatola e *balloon*

Transfert, invasioni, esilio, migrazioni di massa, nostalgie, partenze erratiche, persecuzioni, deportazioni, aggressioni, regressioni... il disegno... attraversa tutto il museo esplosivo – o l'inconscio – del nostro tempo...

Jacques Derrida

Per gli interessi di questa scrittura, *World Civil War Portraits*, la mostra che Sara Shamma presenta a The Old Truman Brewery a Londra nel 2015, si apre con il quadro *Amal*: il viso di un bambino si rispecchia, sulla linea divisoria che taglia la superficie, che è il disegno, del quadro in due, nella propria immagine riflessa fatta di una pittura dai forti colori e dalla materia distribuita con pennellate rimarcate¹⁴. Il rispecchiamento del disegno – come la linea iscritta sulla pietra dalla prima disegnatrice Butade, cieca dell'assenza dell'amato ma decisa a celebrarlo nella

all'opera fotografica di Kishin Shinoyama. Per un'analisi dell'approccio derridaiano alla fotografia, si rimanda a S. Carotenuto (2015).

¹⁴ <http://www.sarashamma.com>. Per la centralità della figura del 'bambino' nell'opera di Shamma cfr.: <https://vimeo.com/240952470>, e <https://www.thenational.ae/arts-culture/syrian-artist-sara-shamma-unleashes-the-inner-child-in-new-exhibit-1.9310>. Per i ritratti esposti in *World Civil War Portraits*: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/apr/18/world-civil-war-portraits-by-sara-shamma>. A sostegno dell'interpretazione che l'opera di Shamma sia interessata alla questione del disegno della 'storia' – o alla 'storia' del disegno – vedi il film dedicatole da N. Al Maleh, "Story of a Painting": <https://vimeo.com/240950484> (marzo 2011).

«memoria» (Derrida, 2010b) – nella realtà materica della forma pittorica, viene rimarcato dalla linea del loro ‘intreccio’ o ‘allacciamento’.

I ritratti di Shamma dedicati alla guerra civile sono incisioni pittoriche di ‘lacci’, che creano i piani dell’intervento artistico, come a trattenere il quadro e, con esso, a riallacciare i legami della comunità dispersa. È il gioco di una vera e propria ‘prosa’ finzionale: il laccio è orizzontale e verticale¹⁵, muovendosi nell’intreccio con se stesso, con ciò che allaccia, e con ciò che è allacciato (insieme, il figurato e il figurante), in un trionfo di funicelle, legamenti, trecce, corde, fili, filamenti flessibili (network), la cui rete sfida (non senza rappresentarne la chiusura di labirinto, dove i ri-tratti fungono da guide-guinzagli) ogni direzionalità. I lacci arrivano di sopra, di sotto, di-dentro, di-fuori, a sinistra e a destra del quadro; comparendo e scomparendo (*fort/da*), essi passano di sopra e di sotto, dentro e fuori, da sinistra a destra, e viceversa, forse perché «*Si cerca il reddito (revenu) o il fantasma (revenant) di ciò che sta per ri/venire...*» (Derrida 2007, 15).

Il discorso di Shamma sui lacci tratta dell’allacciatura come un modo di stringere che intreccia il dentro con il fuori del ri-tratto, il sopra con il sotto, la sinistra con la destra, disegnando, in prosa pittorica, una «*traversata* della parete (...) che scardina, una volta messa in opera, tutte le articolazioni rassicuranti del discorso sull’arte, tutti i limiti che autorizzano l’incorniciatura, tutti i confini di proprietà» (Derrida 2007, 234). Straordinariamente, la forza all’opera, nel mentre (si) s/laccia, trasforma la stessa posizione dell’artista che, esposta alla crudeltà del conflitto, all’anonimato della morte e alla scelleratezza dell’orrore, abbandona il ruolo di testimone (che intrattiene il culto, amministra l’eredità, marca l’origine del culturale e del testamentario) per divenire il ‘mezzo’ – non una metafora, ma il tratto autobiografico di-segnato ‘tra’ la morte diffusa e il futuro desiderato – della sospensione ariosa di... un palloncino rosa!¹⁶

Senza anticipare, i ritratti di Shamma mettono in prosa pittorica – un romanzo della crudeltà, la più anonima e la più perversa – tre segni, tipi, o forme di ‘lacci’: in “Meat”

¹⁵ Come precisa Derrida in “Pensare a non vedere” «L’evento, se ve n’è uno e che sia puro e degno di questo nome, non viene di fronte a noi, viene verticalmente: può venire da sopra, di lato, didietro, da sotto, là dove gli occhi non hanno presa, appunto, non hanno presa anticipativa o preniosa o apprensiva» (Derrida 2016, 82).

¹⁶ Il ‘mezzo’ può essere la figura del ‘terzo’, che ricongiunge l’abisso con un ponte di sospensione: «L’analogia dell’abisso e del ponte sopra l’abisso, è una analogia per dire che deve ben esserci una analogia tra due mondi assolutamente eterogenei, ci deve essere un terzo per poter varcare l’abisso, cicatrizzare l’apertura e pensare lo scarto». (Derrida 2016, 38-39). Nel caso di Shamma, il ‘cambiamento’ di ruolo o di visione è legato all’esperienza dell’evento traumatico della bomba che, nel 2012, è scoppiata di fianco a lei e ai figli, quasi uccidendoli. L’artista si è spostata in Libano, e quindi è giunta in Inghilterra (Walters 2015).

and "Butcher", il laccio, che agisce da trappola, taglia la tela al centro. Contro lo sfondo grigio di fumo, distruzione e rovina, e con al lato una figura umana dallo sguardo allucinato e le grandi mani conserte (perché «La mano è, in ultima istanza, la padrona del disegno» Derrida 2016, 227), il laccio termina con un uncino – «proprio come per appendere l'oggetto da esporre nella mostra, tenendolo sospeso dall'alto, simile all'amo a gancio» (Derrida 2007, 159) – che trattiene dei pezzi di carne, dei brandelli di corpo, dei frammenti di vita ridotta, dalla macelleria umana in atto, alla materia dissanguata dell'avanzo.

Il laccio ha tutta la scena per sé, e l'azione è la tortura: in "Incognito", due mani stringono il laccio alla gola di una figura deformata da una calza nera strappata sul viso. La figura appare, in un quadro, di faccia; in un altro ritratto, è di lato, nella deformazione della pittura stessa (come nell'opera di Muraywid, l'arte, esposta all'orrore, si ri-forma, ex-forma, diforma, s'inventa, ricompone, e ri-tratta), con un occhio (perché «Il disegno è l'occhio e la mano» Derrida 2016, 81) che trafigge la superficie, che è il disegno, della visione, per guardare, fisso, vitreo e accusatorio, di fronte a sé, al suo carnefice. In "Mass Grave", ancora una volta, il laccio uncinato divide il quadro a metà, ad arginare – per il tempo che può – il flusso materico di teste, membra, occhi, braccia che galleggiano sulla superficie dell'altra metà della visione.

L'anonimità delle tombe di massa non basta, se è il mondo intero a essere esposto alla 'cattura': "In the box", un giovane corpo è ripiegato su se stesso, stretto nella prigione di una scatola o di un *coffin* – quasi un paradigma, il modello artificiale che deriva già da una *technè*, l'artefatto – che è la struttura fabbricata, posta, come un tema o una tesi, esposta, deposta e riprodotta, la tomba sotto piombo e sotto sigillo, l'atto della condanna, e, insieme, il condannato. La serie aperta-chiusa della scatola è essa stessa messa in scatola: non è ma resta, e il suo resto è preso in scatola. Confinato ed esiliato, l'uomo ha il capo piegato, e non vede l'uncino che pende, ancora una volta, dinanzi a sé, sulla superficie, che è il disegno, per inscrivervi, per una volta ancora, l'inquietante linea del dolore e della morte.

Scatola, *ashbox*, sepoltura, luogo per la spoglia, cripta assoluta, urna funeraria, incassatura, sema (segno o tomba) o soma, psiche o soma, anima o corpo, spirito o lettera, parola o scrittura, tratto o colore, temine o cosa, vita o morte (Derrida 2007, 179-244)¹⁷: ciò che s/laccia, che è disarticolato, dissociato, e dislocato, allo stesso tempo, si mantiene fissato nel momento in cui è esposto; «il *dis-giunto* (adesso è in opera)» (Derrida 2007, 159). Al centro di *World Civil War Portraits*, "Self-Portrait", una delle istanze d'autoritratto che premiano il lavoro dell'artista a livello internazionale

¹⁷ Riprendiamo alcune definizioni di 'scatola' o 'coffin' che J. Derrida, in "Cartigli", *La verità* (2007), offre nella sua lettura dell'opera "The Pocket Size Tlingit Coffin" di Gerard Titus-Carmel (1978).

(Muhanna 2008), disegna e ritrae l'urgenza, la necessità, e la responsabilità di firmare il proprio altro dalla tortura e dalla cattura. Qui, la figura autobiografica non è più ritratta nello sconforto delle mani congiunte sul grembo, ma è 'immessa' nella visione; l'immersione la sospende, prima e dopo di sé, oltre la morte:

Mettercisi: non soltanto cominciare, intraprendere un lavoro, mettersi all'opera o impegnarsi, dare una garanzia, ma anche *mettersi dentro*, stendersi, allungarsi con gesti lenti, talvolta impazienti e scoraggiati, esaltati o depressi ... in un sarcofago che è stato costruito per sé, o per l'altro, e ogni volta per la prima e l'ultima volta, in punto di morte, ma senza escludere un'altra volta, sempre la prima e l'ultima. (Derrida 2007, 183).



Figura 3 Sara Shamma, *Self Portrait*. 2015. Oil and Acrylic on Canvas, 200 x 250 x 3.2cm © 2015 Sara Shamma www.bbc.co.uk/programmes.

Dietro l'artista vi è la chimera mostruosa di uno scheletro traballante e orrifico; al di sopra dell'artista, amletica figura che china il capo in intimità con il teschio che tiene tra le mani, di-segnando la cura verso coloro che non ci sono più, dalla sommità della cornice scende, leggero e arioso, il laccio che, questa volta, sospende a mezz'aria un palloncino rosa. Il disegno fa segno (*dessin*), designa (*designatum*) e proposita (*dessein*) il diritto all'innocenza, la sospensione della morte, l'allacciamento della comunità, in patria e in esilio, intorno allo pneuma, al soffio di vita, al respiro che permette la sospensione del *balloon*. La natura fragile e leggera del ricettacolo d'aria può sempre

esporsi/lo all'esplosione (forse è ciò che il ritratto desidera); spetta all'artista, disegnata nel 'mezzo' – autobiografico, auto-etero-bio-grafico, individuale e collettivo – di portarne il respiro nell'etere, lasciandolo libero nell'aria e nel segno. D'arte: perché la creazione può sospendere l'esistente, creare il nuovo, e ricominciare la storia: «La sospensione di un respiro, l'epochè di ciò che accadrà ma che ancora accade, la storia che non è cominciata» (Derrida 2010a, 280).

Le 'architetture' di Diana Al-Hadid: la 'quarta parete di Gradiva'

... *l'amore della mia cultura per l'ornamento la filigrana e il modello*
(come si può vedere nella calligrafia islamica).

Diana Al-Hadid

*Perché vi sia appello e perché ci sia la bellezza... gli ordini della determinazione e
 del sapere devono essere ecceduti.*

Jacques Derrida

Le costruzioni scultoree, pittoriche e architettoniche di Diana Al-Hadid sono 'opere' a tutto tondo, allo stesso tempo, 'senza fondo' – se è vero che «Il *parergon* ... si distacca innanzitutto come figura su di uno sfondo» (Derrida 2007, 62). Esse sono il risultato di un lavoro fisico intenso e lungo – inizialmente solitario e oggi collaborativo – inteso a de-strutturare *Ground and Figure*, come recita il titolo di una recente installazione. L'interesse è rivolto a 'decodificare' la struttura della costruzione; l'espressione «Architetture impossibili» che Al-Hadid usa per descrivere le sue opere, dice l'impegno decostruttivo (Pollack 2012)¹⁸ – a partire dall'origine, e dal principio di edificazione relativo al suolo, al fondamento, al sostegno, alla terra e alla tela, alla terra sulla tela, alla tela sulla terra, e, poi, come si vedrà, ai piedi sulla terra, al soggetto che si presume porti (o sia portato) dai piedi nelle scarpe – che de-marca il dis-ordine del mondo di ieri e di oggi, e di domani, se l'arte non si impegna, col corpo, l'opera, e il lavoro, a trovare il giusto 'passo' (*pas*, negazione e movimento) che attraversi il mondo, esponendolo come è, fratturato e dislocato, alla trasformazione.

¹⁸ L'articolo di B. Pollack, "Diana Al-Hadid Makes a Sculpture. The Birth of a Multi-Hued Venus" (2012) si occupa del processo tecnico e creativo della de-costruzione di *Antonym*, il plastico di una figura femminile che si 'decomponeva' mentre era abbandonato nello studio, per essere ripreso, anni dopo, dall'artista che lo ha rilavorato nel progetto scultoreo dedicato a Gradiva.

Il teatro Al-Hadid costruisce la marca, la traversata e il mercato (*marges, marques, marches*); le sue ‘architetture impossibili’ sono costruite da un’infinità di ‘scalini’, forme, scale, itinerari, falde, strati, strati di memorie, e iscrizioni sovrapposte, tutte esposte al tocco e alla visione. L’attrice di questo teatro, che Al-Hadid sceglie ma che, in realtà, le capita (in un senso erudito e programmato di ‘caso’, se la mostra al Vienna Secession, che l’ha resa famosa, si intitola *Fates*) è mitologica, legata alla storia dell’arte, più precisamente all’archè (che è inizio e ordine), all’archeologia e all’architettura: Gradiva, “la donna che cammina”.



Figura 4 Diana Al-Hadid, *Gradiva's Forth Wall*. 2011. Polymer gypsum, fiberglass, wood, steel, steel, pigment 183.5 x 190.75 x 132 inches. 466.1 x 484.5 x 335.3 cm. Photo Credit: Kevin Todora.
www.dianaalhadid.com

Il titolo della scultura topica di Al-Hadid è «La quarta parete di Gradiva» – il ‘muro’ è la costruzione per eccellenza; la ‘quarta parete’ è l’immaginazione assoluta (Morse 2012; La Force 2014); Gradiva è la donna amata dall’archeologo Herbert di William Jensen, analizzata e svelata da Sigmund Freud, celebrata dai Surrealisti, e, infine, lasciata al suo ‘mistero’ da Hélène Cixous:

Il vestito che *la Gradiva* indossava il giorno dell'eruzione la copriva fino alle caviglie, ma il gran numero di pieghe che la fasciavano al disotto della cintura, donavano a ciò che avrebbe potuto essere una spessa guaina intralciante il cammino, una straordinaria morbidezza. Calzava sandali. L'elasticità del suo passo era dovuta anche ad una esigenza delle pietre, molto larghe e spaziate in queste città... Sotto l'ampiezza pieghettata del vestito, la giovane piegava gaiamente il ginocchio, gioendo di sentire i muscoli tendersi per sognare una corsa che non faceva più ora in pieno sole, ma nella quale la si sorprendeva nelle solitudini dell'alba. Le pieghe del vestito le permettevano questa danza che non sembrava affatto, salvo all'occhio esercitato di un saggio, decelerare ciò ch'era d'eccessivo e di bello nella posizione del secondo piede, che ella tendeva quasi in verticale delle dita del piede al tallone. Conosco bene questa posizione, la pratico io stessa... Questo modo che abbiamo di mimare l'elevazione, l'involo... la scioltezza alata de *la Gradiva*: la maggior parte delle donne sono lente e stanche, alcune sono accelerate, ma ignorano i misteri della verticalità (Cixous 1970, 29-30 trad. mia).

In Al-Hadid, la Legge del 'passo' femminile che anima il 'grande' mistero dell'elevazione¹⁹, si pone in assoluta differenza dall'ordine dell'edificazione, 'pensando a partire' dalla de-codificazione dell'architettura²⁰. Se Kant definiva l'architettura come l'arte dei sistemi, l'arte di un accostamento sistematico, che consiste nel mettere insieme, e nel fare stare insieme, in un ordine, conoscenze molteplici, strutture solide, culturali, pedagogiche, politiche ed economiche, qui è in gioco la costruzione di un altro ordine e di un altro sistema. La pratica autobiografica è già tutta immersa nel misterioso andamento di *Gradiva*²¹: la poetica dell'artista appare in "Spun of the Limits of My Lonely Waltz", che metteva sottosopra il mondo rappresentato dalla forma-cattedrale²². Era l'inizio – e, insieme, l'iniziale, le iniziali, la ripetizione e il numero, il

¹⁹ Al-Hadid enfatizza il rapporto tra il 'femminile' e la 'grandezza': «Ho notato che in così tante arene, non solo nella mia vita, ma nella vita di molte donne, è una cosa difficile da fare: prendere lo spazio. Alle donne, nel nostro mondo, nella nostra cultura, e in molte culture, è chiesto di prendere meno spazio. Penso che quando ci si abitua a diminuire e a prendere meno spazio fisico – perdere peso, essere piccola, parlare con calma, parlare meno, prendere meno spazio in un treno, prendere meno spazio psicologico, dare più spazio agli altri intorno a te – in ogni senso, alle donne si chiede di divenire più piccola, di essere più piccola. È cosa molto familiare, ogni donna lo sa intuitivamente. ... Io sono stata fortunata a trovare il modo che mi si confà, e non ho problemi a produrre del lavoro di grande dimensione. Ma sospetto che è perché mi è stato chiesto di essere più piccola in altre area della mia vita crescendo» (Donoghue 2017).

²⁰ Riprendiamo il riferimento di Jacques Derrida alla 'materialità' del 'passo': «In quanto questi marchi appartengono al modo di procedere (*marche*), al passo, al cammino (*Weg*), non sono più, per questo pensiero, forme deducibili da figure, da tropi o da metafore. Il pensiero pensa a partire da essi» (Derrida 2018, 335).

²¹ In Al-Hadid, la questione dell'autobiografico riporta l'attenzione alla scultura *Self-Melt* (2008), ispirata al dipinto *La torre di Babele* del 1563 di Pieter Bruegel il Vecchio: due torri che si dissolvono, una sopra l'altra, si uniscono in cima come se tentassero di unire (*bridge*) le loro differenze, facendo riferimento al punto mitologico dell'origine dove sono state decise la diversità e le sue conseguenze.

²² Al-Hadid spiega, «In uno dei miei iniziali lavori, ho fatto una cattedrale al contrario dipingendo le suole

modello e il paradigma, la serie, la data, l'evento, la volta, la sorte, la mossa, il giro, la genealogia, e «soprattutto, i resti; nel lavoro del lutto: in pittura» (Derrida 2007, 15) – dell'invenzione decostruttiva dell'architettura del mondo:

...la costruzione è possibile soltanto se le fondamenta stesse sono state decostruite. L'affermazione, la decisione, l'invenzione, l'evento del *costructum*, tutto questo è possibile soltanto se la filosofia dell'architettura, la storia di un'architettura, le fondamenta stesse sono state rimesse in questione. Se le fondamenta sono solide, non vi è costruzione e nemmeno invenzione: l'invenzione presuppone un'indicibilità, presume che in un dato momento non vi sia nulla: Noi fondiamo a partire dal non-fondamento. Così la decostruzione condizione della costruzione dalla vera invenzione, di una vera affermazione che mantiene insieme qualcosa, che costruisce... (Derrida 2018, 66).

Abitare e vivere, soggiorno e dimora, soglie e bordi, fondazione come sito, situazione della decisione e della responsabilità, edificio, costruzione della città, inizio, ordine e autorità della concatenazione architettonica²³: Al-Hadid decostruisce a sua maniera, 'sciogliendo' (*melt*) la costruzione, 'incerando' (*wax*) la figura e 'gocciolando' (*drip*) il pannello. Allo stesso tempo, ella sceglie con cura, ostinazione e determinazione, gli oggetti – storici, insieme occidentali e orientali – da decostruire: la torre babelica (*The Tower of (Infinite Problems)* e *All the Stops*); l'ordine rinascimentale della pianificazione (*Nolli's Order*)²⁴; la codificazione del tempo (*The Candle Clock of the Scribe*, e *The Candle Clock in the Citadel*) e la fortificazione della vita (*Falcon's Fortress*) (Pestana 2017). Il risultato produce straordinarie de-strutture circolari che materializzano in scena immensi atti tecnici di riempimento e di svuotamento, delle cavità impressionanti di risonanza della Storia e del suo s-fondamento²⁵. La forza è la 'vaghezza' del loro senza-limite:

...cosa indefinita, senza determinazione, senza limite. Un terreno vago non ha limiti fissati ... la bellezza vaga, è un'erranza indefinita, senza limite, che si protende verso il suo oriente, ma che si stacca da esso, più che privarsene in modo assoluto. Esso non approda alla propria destinazione (Derrida 2007, 90).

dei miei piedi. Ho danzato un walzer, e le orme hanno lasciato il blueprint per la cattedrale». (Newell-Hanson 2015).

²³ È qui, in citazione libera, l'impossibile 'sintesi' della trattazione decostruttiva della «struttura» nel discorso architettonico di J. Derrida (2018, 45);

²⁴ Cfr. il catalogo della mostra *Liquid City*, e l'interessante saggio della curatrice L. Schell Dickens (2017).

²⁵ Forse perché, come pensa Derrida (2007, 51): «Un oggetto d'arte spaziale, quel che viene definito plastico, non richiede necessariamente di esser letto secondo un ordine determinato: io posso spostarmi davanti a lui, cominciare dall'alto o dal basso qualche volta girargli intorno.»

Le ‘architetture impossibili’ di Al-Hadid non arrivano a destinazione perché, dentro-fuori, sopra-sotto, intorno e dentro le loro cornici, non è più in gioco il potere del proprio, dell’appropriazione o della proprietà, ma il ‘passo’ di una donna che eleva, a nuovo ordine del mondo, il suo mistero leggero. Ciò può apparire come “Fumo e Specchi”; forse è “Il portale verso il buco nero”; la storia darà il suo verdetto; nel frattempo, con ironia dissacrante, la “quarta parete di Gradiva” de-costruisce l’andatura di “Una testa tra le nuvole” ...

Full Screen: la pittura – ‘senza parole’ – di Zaria Zardasht

*Ogni dipinto ha il suo proprio segreto che persino l’artista non conosce.
Questo segreto dona al dipinto la sua privacy.*
Zaria Zardasht

I colori sono vibrazioni dell’etere (pulsus) ...
Jacques Derrida

Nel 2013, alla P21 Gallery di Londra, i curatori Tarek Tuma e Malu Holose, in collaborazione con Mosaic Syria, l’organizzazione no-profit di sostegno ai rifugiati siriani, organizzano la mostra di artisti emergenti, attivi in patria e in esilio, dedicata a *Without Words* (Kazan 2013)²⁶. Tra le istallazioni, i video, le fotografie, le sculture, i cartoons politici, e i dipinti, recuperati, in molti casi in segreto, dalla Siria, dal Libano, dalla Giordania e dai campi profughi in Turchia, è lo straordinario *Baniyas. The Wounded Spirit* di Zaria Zardasht²⁷. Dopo i massacri di centinaia di Siriani nella città sulla costa nord-occidentale all’inizio del 2013, l’artista dedica le forti pennellate e le forme astratte dei suoi dipinti al sangue, alle bende dei feriti, al vuoto, alla desolazione e alla perdita, quali tracce dei periodi di panico, conflitto e sofferenza che li hanno preceduti e provocati.

In genere, i quadri di Zardasht non presentano titoli. Essi non hanno parole; le parole sono state dette, e il silenzio resta assordante; bisogna necessariamente inventare una forma pittorica che, piano pianissimo, forte fortissimo, metta in opera una comunicazione altra dalle parole. Se lo sguardo (*gaze*) può farsi vernice (*glaze*), così la lingua dell’uomo, nelle sue figurazioni antropocentriche e antropomorfiche, deve abbandonare il quadro e lasciare che ‘le vibrazioni del grido’ – l’ingiunzione,

²⁶ Per il video della mostra, vedi <https://vimeo.com/225232579>.

²⁷ <https://www.zariazardasht.com>

l'incantesimo, il segreto, e la preghiera dell'arte – seguano, in silenzio, mute, pronte nei dispositivi formali ed espressivi, l'immaginazione che dirige ciò che resta umano verso il futuro.

Nel rifiuto della calligrafia e della rappresentazione, i quadri di Zardasht materializzano nelle loro cornici i movimenti dell'inconscio: delle strisce gravi e dense, delle pennellate pienamente materiche riempiono la superficie o il *full screen* della visione. Essi parlano senza parlare; ancor più, espongono l'artificio del limite tra il dentro e il fuori, tra la parola 'dentro' e la parola 'fuori'. Lo fanno mettendo in opera un altro performativo, un dire che è un dipingere che non dice né descrive, che lascia essere l'ingiunzione del colore, il contorno pieno, la linea incisiva e definitiva, l'irruzione e l'inondazione cromatiche. È un viaggio che opera il transfert inaugurale: colei che guarda è lasciata con la mutezza potente dello schermo che la ri-guarda, palpitante di colore, senza sapere né esser detta, senza parlare, solo sentendo la traversata dell'evento del quadro il cui appello è all'atto dell'assoluta accoglienza. Il dispositivo pittorico resta preparato, tranquillo e, insieme, tumultuoso, condividendo con l'osservatrice (e con noi, insieme a lei), in silenzio, pianissimo e fortissimo, la prontezza a inondare la cornice, il quadro e il mondo intero, con la forza della sua materia di luce, luminosa, di chiara visione...

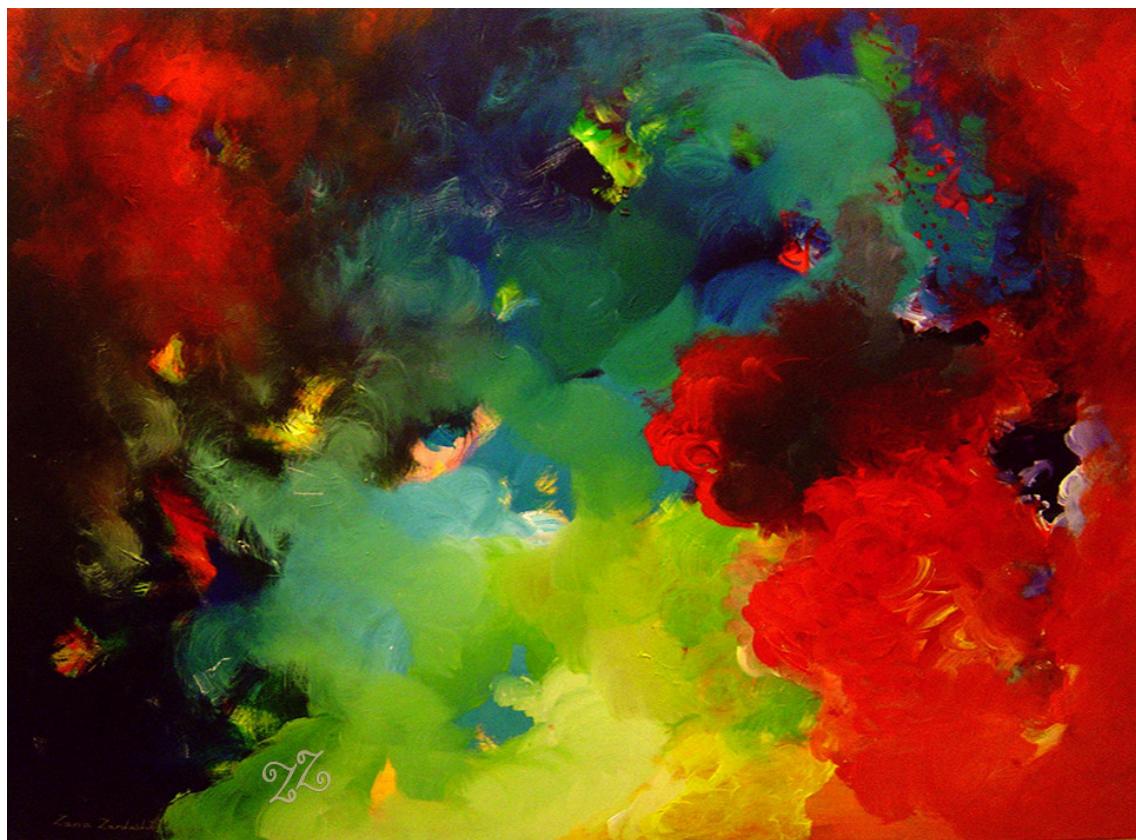


Figura 5 Zaria Zardasht, Untitled. n.d. www.zariazardasht.com

Conclusioni

Non c'è conclusione al respiro della vita che circola, rappreso, ritratto, riprodotto, e respirato, nelle opere di Laida Muraywid, Sara Shamma, Diana Al-Hadid, e Zaria Zardasht. La scrittura che ha seguito gli ornamenti, i tratti, le marche e i colori del loro impegno a guardare in viso l'orrore e la distruzione, dentro e fuori il quadro e la Storia, inventando le linee d'arte che possano annunciare l'*àvenir* della Siria, vorrebbe dedicare alla loro resilienza, passione e resistenza la poesia di Maram al-Masri che celebra – la creatività di – una donna, operosa e generosa, che, iscritta nella cornice del quadro-finestra, evoca l'orizzonte leggero della fine del dolore con l'innocenza semplice e la necessità urgente del suo desiderio e della sua cura (al-Masri 2013):

La donna che guarda dalla finestra
vorrebbe avere delle lunghe braccia
per prendere il mondo
il suo Nord e il suo Sud
il suo Est e il suo Ovest
nel suo grembo
come una tenera madre
vorrebbe avere grandi mani
per carezzare i suoi capelli
scrivere delle poesie
per alleviare la sua pena.

Bibliografia

- Afshar, Sara. 2018. "Assad's Syria recorded its own atrocities. The world can't ignore them." In *The Guardian*, 28 Aug. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/27/assad-syria-atrocities-regime-photographed-murdered> [Ultimo accesso 17/12/2018].
- al-Masri Maram. 2013. "La donna che guarda dalla finestra..." *Facebook* post. 11 February <https://www.facebook.com/31819676518/posts/la-donna-che-guarda-dalla/10151279004646519/> [Ultimo accesso 17/12/2018].

- Benzatat, Youcef. 2012. "Le corps découvert: un défi moral et esthétique autant que politique." In *Le Matin d'Algérie*, 1 June. <http://www.lematindz.net/news/8493-le-corps-decouvert-un-defi-moral-et-esthetique-autant-que-politique.html> [Ultimo accesso 1/12/2018].
- Carotenuto, Silvana. 2015. "Passages d'innocence. La difference photographique dans l'oeuvre de Jacques Derrida." In *Etudes Francaises*. Toucher des yeaux. Nouvelles poétiques de *ekphrasis*, vol. 51. 2.
- Cixous, Hélène. 1970. *Le troisième corps*. Paris: Grasset.
- Cixous, Hélène. 2010. *Peinetures, Ecrits sur l'art*. Paris: Herman.
- Derrida, Jacques. 2007. *La verità in pittura*. Roma: Newton Compton Editori.
- Derrida, Jacques. 2010a. "Aletheia." In *The Oxford Literary Review*, 32-2, pp. 169-188.
- Derrida, Jacques. 2010b. *Copy, Archive, Signature. A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford U.P.
- Derrida, Jacques. 2016. *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, a cura di A. Cariolato. Milano: Jaca Book.
- Derrida, Jacques. 2018. *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*. Milano: Mimesis.
- Donoghue, Katy. 2017. "Diana Al-Hadid and The Audacity of Taking up Space." In *Whitewall*, issue *Women in the Arts*. <https://www.whitewall.art/art/diana-al-hadid-audacity-taking-space> [Ultimo accesso 1/12/2018].
- Ferruglio Maria Christina. 2012. "Le corps en fragments de Laila Muraywid." In *Le Matin d'Algérie*, 12 Jun. <http://www.lematindz.net/news/8559-le-corps-en-fragments-de-laila-muraywid.html> [Ultimo accesso 25/11/2018].
- Kant, Immanuel. 1972. *Critica, del Giudizio*. Bari: Laterza.
- Kazan, Sophie. 2013. "Lost for Words: Discovering Syria's Contemporary Art Scene in London." In *Islamicarts Magazine*. 13 Jul. http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/lost_for_words_discovering_syrias_contemporary_art_scene_in_london/ [Ultimo accesso 25/11/2018].
- La Force, Thessaly. 2014. "Artist Diana Al-Hadid on Fate, Form, and Freud – and Her New Exhibition at the Secession in Vienna." *Vogue*, 10 Sept. www.dianaalhadid.com [Ultimo accesso 1/12/2018].
- Levinas, Emmanuel. 1985. *L'umanesimo dell'altro uomo*. A cura di Alberto Moscato. Genova: il Melangolo.

Muhanna, Nadia. 2018. "Painting What's Inside." In *Syria Today*. <https://nadiamuhanna.wordpress.com/2008/12/01/painting-whats-inside/> [Ultimo accesso 25/11/2018].

Morse, Jed. October 22, 2011 – January 15, 2012. "Sightings: Diana Al-Hadid." www.dianaalhadid.com [Ultimo accesso 25/11/2018].

Newell-Hanson, Alice. 2015. "Artist Diana Al-Hadid is challenging assumptions about Arabic women." In *i-D vice*, 14 Apr. https://i-d.vice.com/en_us/article/bjz7va/artist-diana-al-hadid-is-challenging-assumptions-about-arabic-women [Ultimo accesso 17/12/2018].

Pestana, Steven. 2017. "Diana Al-Hadid: *Falcon's Fortress*." In *The Brooklyn Rail*. <https://brooklynrail.org/2017/10/artseen/DIANA-AL-HADID-Falcons-Fortress> [Ultimo accesso 25/11/2018].

Pollack, Barbara. November 2012. "Diana Al-Hadid Makes a Sculpture. The Birth of a Multi-Hued Venus." In *ARTnews*. <http://www.artnews.com/2012/11/14/diana-al-hadid-makes-a-sculpture/> [Ultimo accesso 25/11/2018].

Schell Dickens Lauren. 2017. *Diana Al-Hadid: Liquid Cities*, Exhibition Brochure San Jose Museum of Art (California). <https://sjmusart.org/exhibition/diana-al-hadid-liquid-city> [Ultimo accesso 25/11/2018].

Walters, Liz. 2015. "A bomb almost killed my children: Meet the Syrian artist who paints terror and torment of war." In *The Telegraph*, 16 May. <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/11606415/Syrian-war-Meet-the-woman-artist-who-paints-the-terror-and-torment.html> [Ultimo accesso 25/11/2018].

Video

Al Maleh, Nabil, 2011. *Story of a Painting*", Video DVD, durata 7' 44". <https://vimeo.com/240950484>

Randa Maddah, Randa. 2012. *Light Horizon*, video DVD, durata 7' 22". <https://www.youtube.com/watch?v=eNKCRimo3j0>

Silvana Carotenuto is Associate Professor of English Literature at L'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". She directs the *Centre for Postcolonial and Gender Studies* (Unior) and is member of the PhD program "International Studies" (Unior). She is the scientific responsible of the research "Archivi della differenza. La performance archeologica e architettonica del Mediterraneo" and "Postcolonial Transculture: Zones of Contact, between Theories, Arts and Technology". She has created the website *Matriarchive of the Mediterranean* (www.matriarchiviomediterraneo.com). Her latest publications include: "The génie of Nnedi Okorafor's Writing: Genre, Gender and 'Generosity'" in S. Carotenuto, R. J. Kirin and F. M. Gabrielli *Disrupting historicity, reclaiming the future*, Unior 2018 (in print); "Writing time: the (late) oeuvres of Jacques Derrida and William Kentridge", *English Academy Review* vol. 35. (1); "La dea della differenza sessuale" in *Leggendaria*, vol. 129; 2018. "Il ritorno della 'grande 'straniera': interrogazione, scrittura e condivisione della letteratura", in *Ritorni critici*, Meltemi, 2017.

Email: silcarot@gmail.com