

IL PASSATO COLONIALE E L'INARCHIVIABILE.

Le pratiche artistiche di Délio Jasse tra memoria e archivi in movimento

FRANCESCA DE ROSA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Abstract – Through the gaze of the Angolan artist Délio Jasse I will try to deepen the relationship that links memory, identity and image by proposing a critical reflection to rethink the colonial past consisting of fragments, memories and the repressed that build his artistic production. Jasse's investigation emerges out from documents, traces and debris and he creates new narratives; the artist is interested in bringing out individual, collective, personal and anonymous stories and memories; his art is characterized by focusing on hybrid identities, bodies, space and mobility. I will examine in what terms his photographic work weaves identity, private and collective memory, post-memory and how his artistic practices, by inventing new languages and manipulating the tracks, are a continuous questioning of the unarchivability.

Keywords: archive; artistic practices; memory; colonial past; Portuguese Empire.

I am not the wheatfield. Nor the virgin land.
(Adrienne Rich, 1975).

1. Le infinite possibilità dell'archivio.

Da alcuni anni il lavoro di ricerca mi ha portato a confrontarmi con le eredità filmiche prodotte lungo l'Estado Novo portoghese nel tentativo di ricostruire e decostruire le narrazioni e le rappresentazioni delle immagini in movimento ambientate nelle ex-colonie in Africa; ho ricercato queste immagini all'interno di dispositivi di archiviazione digitali o reali, pubblici e/o privati nel tentativo di analizzare l'ordine discorsivo attraverso prospettive metodologiche che mi permettessero di approfondire le relazioni intrecciate tra immagini, storia e memoria; più che risposte sono emersi tanti incessanti interrogativi sul rapporto tra archivio, impero e passato coloniale, sul materiale infinito che è il corpo della memoria e sul *che farne oggi*.

In questa direzione le pratiche artistiche sono uno spazio interessante di sperimentazione, negli ultimi anni molti artisti figli dell'antico impero hanno dato il via a pratiche di decolonizzazione epistemica ed etico-politica del pre-

sente attraverso un linguaggio nuovo che nella loro arte si fonde con la ripresa in chiave critica dei frammenti che gli archivi ci riconsegnano, mettendo in crisi le costruzioni ereditate dai colonialismi come le rappresentazioni razzializzate e la questione imperiale. È il caso di artisti contemporanei come Ângela Ferreira, Mónica de Miranda, Kiluanji Kia Henda, Daniel Barroca, Raquel Schefer e Délio Jasse (Oliveira 2016), che come molti altri lavorano a partire dai materiali visuali provenienti dal passato coloniale mettendo in discussione l'autorità del dispositivo stesso dell'archivio, rovesciandone lo sguardo appropriativo che lungo il tempo ha rimosso l'altro e stabilendo nuove connessioni con la memoria.

Artisti che traducono le contraddizioni del passato attraverso riletture ironiche e posizionate, decodificando immaginari definiti secondo un ordine costruito e istituzionalizzato del modo di guardare (Grechi 2011). In questo saggio proverò a rintracciare le destrutturazioni attraverso il lavoro artistico visuale dell'artista angolano Délio Jasse¹; il suo percorso creativo si inserisce in una riflessione estetica capace di dialogare con il silenzio del passato, scavare nel rimosso e riflettere su significato e materialità dell'archivio con nuovi metodi di applicazione, di interpretazioni e risultati.

Quali corpi, documenti e soggetti vengono portati alla luce dall'artista? Quali strategie di archiviazione vengono messe in atto dalle stesse opere che costituiscono esse stesse archivi a pieno titolo? E ancora, in che modo l'*inarchiviabile* si trasforma nel presente?

Come già ho avuto modo di dire (De Rosa 2017) quei “siti dell'immaginario e istituzioni che producevano storie mentre nascondevano, rivelavano e riproducevano il potere dello Stato” (Stoler 2002, p. 29) hanno un potenziale enorme nel rappresentare oggi la nostra contemporaneità se ad abitarli è il plurale nel non avere alcuna pretesa di ritrovare radici identitarie ma al contrario tende a dissiparle.

La possibilità di raccontare ogni volta in modo diverso e discontinuo relazioni di potere, di saperi e di soggettività echeggia nel lavoro di Jasse da un lato attraverso una dimensione che sembra riconoscere quell'immaginario che l'archivio vuole diffondere sul tempo attraverso la politicizzazione del concetto di “comproprietà”, per cui tutti ne sono eredi e possono esercitare diritti di proprietà collettiva. Dall'altro riconoscendone le tracce sepolte andando oltre l'atto mortale dell'archiviazione che si nutre dello stesso tempo che vorrebbe salvare, in quel processo religioso della sepoltura delle tracce

¹ Attualmente residente in Italia, si trasferisce in Portogallo all'età di 18 anni dove collabora con vari atelier di serigrafia e sperimenta diverse possibilità tecniche tra cui il cianotipo, l'impressione platinum/palladioim e la Van Dyck Brown. Dal 2008 espone regolarmente, nel 2009 con *Identidade Poética* vince il Prémio Anteciparte. Vanta numerose partecipazioni ad esposizioni collettive e personali in giro per il mondo: Portogallo, Angola, Brasile, Italia, Sud Africa, Inghilterra, Svizzera.

nel tentativo di distruggere la possibilità di metterle in vita nel presente (Mbembe 2002, p.22).

Per Délio Jasse l'archivio è forma e concetto, strumento per esaminarne i contenuti, alterarli e portare alla luce le contraddizioni che lo abitano. L'artista reinventa storie intrecciando passato e presente, fotografia e memoria e ci immerge tra identità ibride e complesse che emergono dal passato coloniale. Nel suo lavoro fotografico intreccia spesso nuove immagini con frammenti di vite passate e lo fa attraverso la sperimentazione di processi di stampa fotografica analogica oltre a sviluppare proprie tecniche di lavorazione. Attinge il materiale da archivi ritrovati, principalmente archivi familiari, documenti che poi aggiunge al suo archivio personale e che lascia "riposare" in attesa di deciderne tempi e modalità di lavorazione.

Nella produzione artistica di Jasse il tempo scorre su più superfici, non solo arricchisce i processi tecnici ma è interno alla dimensione ontologica e discorsiva in cui memoria, oblio e re-iscrizione si sovrappongono e si intrecciano in strati successivi di temporalità diversificate e disperse (Pereira 2015, p.156). Un progetto il suo che dialoga con storie e memorie dell'impero coloniale portoghese, ad essere presente è la guerra coloniale combattuta in Angola, Mozambico e Guinea-Bissau tra il 1961 e il 1974, la rivoluzione dei garofani in Portogallo nel 1974, le Indipendenze delle ex colonie del Portogallo tra il 1973 e il 1975 e il ritorno di massa dei coloni portoghesi dall'Angola e dal Mozambico nel 1975 e lo fa ricorrendo ad archivi di varia natura in cui il filo narrativo mostra la sua coerenza attraverso l'assemblaggio di frammenti e omissioni.

Con fotografie antiche e processi alternativi l'artista esplora infinite possibilità delle immagini, studia la relazione tra fotografia e memoria usando gli archivi come materia prima. Legato a una tradizione di fotografia documentale accompagnata da una passione per le tecniche di stampa come la serigrafia, il lavoro di Jasse è una costante riflessione non solo sulla memoria ma anche sull'immagine stessa e sul documento, sulla *non obiettività* della fotografia dove ad interessarlo sono i registri storici e la possibilità di raccontare. La sua opera è abitata dal plurale da cui fuoriescono rappresentazioni che rivelano identità, volti e corpi di soggetti anonimi capaci di ridisegnare una nuova storia.

2. Le infinite possibilità delle immagini.

Sin dalle prime installazioni Délio Jasse utilizza materiali raccolti dallo spazio urbano e riciclati, casse e strutture usate da supporto per le immagini che al loro interno vengono collocate. L'opera *After Ashes* (Figura 1) presenta fotografie stampate in casse di vino, contenitore e contenuto danno nuova vita ad un insieme di corpi attraverso l'azione continua di raccolta, composizione e

reinterpretazione. La dimensione sacrale dell'archivio ci viene suggerita dalla disposizione delle casse, ordinate sul suolo impongono allo spettatore di abbassare lo sguardo e notare i volti che emergono dal basso. Il sacrale richiama lo spazio religioso dell'archivio al cui interno avvengono continui rituali, un cimitero di frammenti in cui sono interrati tempo e vite le cui tracce sono iscritte e conservate come reliquie nella loro materialità (Mbembe 2002, p.19).



Figura 1.

© Jasse, Délio, (2008), *After Ashes*.
Installation Photographic Emulsion on wood box I
Various dimensions I 2008 ©²

L'archivio di Jasse è anche un dispositivo dell'eredità del passato sul presente, non solo immagini e documenti d'epoca coloniale ma anche foto attuali e scatti dei giorni nostri. Délio Jasse usa il formato archivio per ricondurlo alla questione eterna della cittadinanza e dell'arbitrarietà dei documenti ufficiali, quel passato che non accoglie e di cui il lavoro *Schengen* (Figura 2) né è una traccia. È probabilmente l'esperienza della migrazione a riunire il rapporto violento tra passato e presente e che mette insieme il passato coloniale ma anche la sua trasformazione nel presente attraverso le storie da respingere di soggetti considerati illegali e fuori luogo. Il progetto fa riferimento allo spazio europeo al cui interno è garantita la libera circolazione delle persone dei paesi che ne appartengono, una critica alla condizione non solo collettiva o generale della migrazione ma anche personale dato che l'opera emerge dalla necessità di dare voce alla stessa esperienza dell'artista che ai tempi dell'istallazione era impossibilitato a lasciare il Portogallo per questioni burocratiche.

² <http://deliojasse.com/After-Ashes>



Figura 2

© Jasse, Délio (2010), *Schengen*.Gelatine silver print 40cm x 50cm, 2010³

Il lavoro riflette sui limiti dei confini e i soggetti rappresentati sembrano evidenziare la contraddizione e la rigidità degli accordi internazionali, il dover ricorrere ad un timbro per garantire la legittimità del documento e una data come unica possibilità per viaggiare “un foglio con un timbro dice che sono legale... Sono stati questi codici che mi hanno portato a lavorare con i documenti” (Pereira 2015, p.158). Le riflessioni di Jasse ricordano quelle di Trinh T. Minh-ha che partendo dalla sua condizione personale analizza il rapporto tra le costruzioni dicotomiche centro/margine e afferma che il loro superamento può avvenire solo nel riconoscimento della marginalità del centro ovvero riconoscere che è possibile essere emarginati in entrambi gli spazi. Il centro che continuamente ricorda la sua condizione di migrante, “non straniera ancora straniera, a volte respinta dalla sua stessa comunità, sia utile che inutile, le vengono chieste le sue carte d'identità. Per quale parte parla? Dove appartiene?” (Trinh 1990, p.331).

Le posture dei soggetti fotografati si contrappongono alle rappresentazioni a cui siamo abituati dei documenti ufficiali, i volti sembrano rispondere ad uno scatto informale o comunque ad un'immagine la cui codificazione non rispetta quella delle rappresentazioni ai fini legali e di mobilitazione, ad emergere è la contraddizione tra l'identificazione e l'identità del soggetto fotografato (Pereira 2015, p.160): fluida, sorridente, indifferente e altra⁴.

È a partire dal 2013 che il lavoro di sovrapposizione tra spazio, tempo e corpi dialoga ancora di più con il passato coloniale, evidenziando i legami tra storia, memoria e rimosso attraverso la discorsività che l'artista costruisce con le strategie di composizione.

³ <http://deliojasse.com/Schengenz>

⁴ Pereira sottolinea come in *Schengen* non solo siano presenti corpi di uomini e di donne ma anche fotografie che includono animali e che sembrano voler accentuare maggiormente il contrasto tra identità e identificazione (Pereira 2015, p.160).

Dalla serie *Além Mar* ad emergere è la guerra coloniale, sono le immagini provenienti da Luanda e Benguela in cui i soldati portoghesi appaiono nella loro vita lavorativa e privata. L'artista elabora la sua opera attraverso immagini dell'oltremare, a parlare è il discorso della propaganda imperiale che mostra 'la pacifica e gradevole' convivenza tra coloni e colonizzati e che viene decodificato da Jasse attraverso una nuova narrazione che traduce le rappresentazioni lusotropicaliste in chiave ironica non lasciando spazio alla nostalgia del passato imperiale.

Con la sostituzione delle Colonie a Province d'Oltremare e il successivo consolidamento della politica assimilazionista e del lusotropicalismo⁵, troverà spazio nella retorica del regime l'idea di unità della nazione pluricontinentale portoghese che l'Estado Novo usò principalmente per difendersi dalle pressioni della comunità internazionale⁶ attraverso l'idea dell'integrità nazionale e della missione storica del Portogallo nel mondo (Castelo 1998:96-101). In questo contesto la buona convivenza tra i coloni e le popolazioni locali riempivano l'immaginario visuale di propaganda al cui interno ampio spazio verrà dato alla rappresentazione del corpo femminile.

La narrazione del corpo della donna nera abitante delle colonie non emerge più o solo attraverso la *Política do Indigenato*⁷ ma nella costruzione di una relazione lusotropicalizzante dove il possesso del corpo femminile nero da parte del colonizzatore continua ad avere un ruolo centrale nell'essere associato alla conquista delle terre vergini ed è carico di significati di dominazione maschile e coloniale.

Le immagini di Jasse ci restituiscono la quotidianità dei soldati nel lavoro ma anche il rapporto con la donna locale (Figure 3,4 e 5), uomini bianchi affiancati da donne nere nella condivisione di momenti di piacere e nel tempo libero a testimoniare il ruolo di quest'ultima nel suo essere funzionale alla realizzazione e "al completamento dell'espandersi dell'io maschile" (Campassi-Sega 1983, p.55).

⁵ Come descrive Claudia Castelo (1998) nel 1951 con la revisione della Costituzione della Repubblica Portoghese, il Presidente del Consiglio Salazar, presenta una proposta di revoca dell'Atto Coloniale. Secondo il Governo, la chiara affermazione dell'unità nazionale, nonostante la dispersione geografica del Portogallo nei vari continenti era l'obiettivo principale. Il termine "Império Colonial Português" lascerà il posto a "Províncias ultramarinas". Nella nuova formulazione il Portogallo emerge come "nação pluricontinental", composto da province europee e d'oltremare, il principale obiettivo politico ultramarino sarebbe stato di lì in avanti quello dell'assimilazione. Quest'ultima logica non includeva la politica indigena.

⁶ In primo luogo l'ONU.

⁷ Faccio riferimento alla fase in cui verrà elaborato l'Atto Coloniale inserito nella Costituzione portoghese dell'Estado Novo (1933) che ridefiniva l'amministrazione dei territori d'oltremare da parte del Portogallo e sanciva la nascita dell'abitante delle colonie attraverso norme e codici specifici. Lo Statuto degli Indigeni rivisto nel 1954 continuava a negare la cittadinanza portoghese alla gran parte della popolazione di Angola, Mozambico e Guinea Bissau. Due mesi dopo l'affermazione dell'unità nazionale nella Costituzione della Repubblica Portoghese, Gilberto Freyre intraprende il suo viaggio per le terre lusitane sotto invito del ministro dell'oltremare Sarmiento Rodrigues. L'obiettivo del viaggio è far conoscere al sociologo brasiliano la grandezza delle Province d'Oltremare da elaborarne poi una riflessione scientifica. È in questo viaggio che il sociologo brasiliano utilizzerà per la prima volta l'espressione "lusotropical" per definire la capacità di adattamento del portoghese ai tropici (Castelo 1998, pp. 96-101).

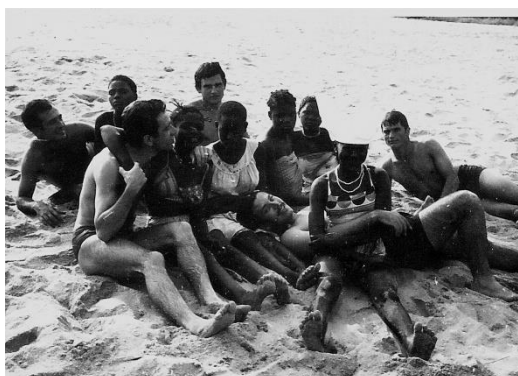


Figura 3
© Jasse, Délio (2013), *Além Mar*.
Slide projection. Various dimensions⁸.

La studiosa Ann Laura Stoler (2010, pp.41-79) nella sua analisi sull'interesse illimitato nell'interfaccia sessuale dell'incontro con il mondo coloniale da parte degli osservatori che esploravano le terre e i suoi abitanti, ha sottolineato come nella letteratura sulle colonie non vi sia nessun argomento più discusso del sesso e quanto questo venga assiduamente invocato per promuovere gli stereotipi razzisti della società europea. I tropici e l'oltremare hanno rappresentato un sito per fantasie pornografiche europee⁹ dove la sessualità serviva come metafora per il dominio e le donne colonizzate rappresentavano il centro del voyeurismo imperiale.

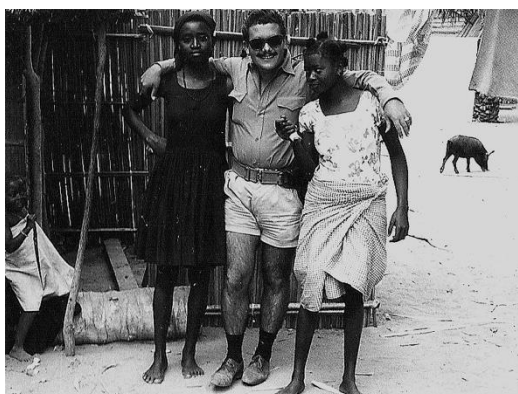


Figura 4
© Jasse, Délio (2013), *Além Mar*. Slide projection.
Various dimensions¹⁰.

⁸ <http://deliojasse.com/Alem-Mar>

⁹ Nel suo lavoro la Stoler ci ricorda come questi Studi con descrizioni dettagliate di licenze sessuali, promiscuità, aberrazioni ginecologiche e perversione generale segnano l'alterità dei colonizzati per il consumo metropolitano (Stoler 2010, pp.41-79).

¹⁰ <http://deliojasse.com/Alem-Mar>

La Stoler ci spiega come la dominazione sessuale sia stata spesso considerata come un simbolo discorsivo, strumentale nella produzione di altri significati ma raramente come elemento sostanziale della politica imperiale.

Il controllo sessuale era molto più che una comoda metafora per il dominio, rappresentava un indicatore razziale fondamentale per sancire i rapporti di potere e i corpi femminili rientravano a pieno nella simbologia sessuata dell'esperienza coloniale. A partire dalle analisi sull'orientalismo di Edward Said (1978) la studiosa sottolinea come la sottomissione e il possesso di donne orientali da parte di uomini europei rimandasse al rapporto di forza stabilito tra Occidente e Oriente, dove l'orientalismo non sarebbe altro che la percezione maschile del mondo, una fantasia di potere in cui l'Oriente veniva penetrato, messo a tacere e posseduto. L'occupazione era quindi immaginata come la massiccia presenza di uomini bianchi nello sfruttamento delle risorse territoriali.¹¹



Figura 5

© Jasse, Délio (2013), *Além Mar. Alem Mar.* Slide projection.
Various dimensions¹²

Délio Jasse porta lo spettatore a confrontarsi con la relazionalità coloniale e lo obbliga a fare i conti con il rapporto dispari tra i corpi rappresentati in una testimonianza della strabocchevole produzione di immagini delle donne nere che hanno il primato di essere il soggetto più fotografato, scrutato, esibito e violato dell'esperienza coloniale (Palma 1999, p.17).

¹¹Ann Laura Stoler approfondisce in quest'opera anche il ruolo delle donne europee e della loro iscrizione negli scritti coloniali maschili. Costoro non realizzano fantasie sessuali, ma attività che rientrano comunque nell'esercitazione di potere degli uomini europei.

¹²<http://deliojasse.com/Alem-Mar>

L'artista sviluppa un processo di iscrizione e proiezione a partire da frammenti e discontinuità storiche con la volontà di creare altri ordini discorsivi e altri registri evocativi.

Jasse nel suo lavoro richiama il passato coloniale in un rapporto intenso in cui memoria individuale e collettiva si fondono nella possibilità di concepire nuovi ordini mnemonici vivi nel post-memoria, uno spazio non più abitato dall'esperienza diretta ma dalle sue tracce (Pereira:2015).

Nell'installazione *Ausência Permanente* (2014) dislocazione e movimento accompagnano i soggetti rappresentati, presenze che dal passato vengono inserite nello spazio urbano della città di Luanda.

Un lavoro di sovrapposizione in cui emergono da un'altra epoca volti anonimi trasportati nella contemporanea capitale angolana, l'artista esalta il contrasto tra presente e passato quasi a mettere in mostra la sua difficoltà di riconoscere i luoghi della sua infanzia dopo anni di diaspora. Timbri, visti e numeri accompagnano le immagini, date come quella del 1961 che ricorda i movimenti di uscita dall'Angola o dal Portogallo di coloro che provavano a sfuggire alla guerra o timbri più recenti a tracciare le migrazioni.

Anche qui l'installazione poggia sul pavimento costringendo lo spettatore a guardare verso il basso in una serie di nove scatole aperte. Si tratta di contenitori poco profondi che mettono in scena una coreografia di spettri liquidi in un processo di duplice emersione, della memoria che sorge dalla coscienza e del passato che si fa presente; il richiamo è all'atto di rivelazione della camera oscura e l'installazione ci restituisce le tracce del rimosso attraverso immagini latenti e visibili (Pereira 2015, p.163).

Immerse in uno strato acquoso e accompagnate da paesaggi urbani, timbri, numeri e codici, le nove fotografie in bianco e nero sono disposte in orizzontale e evidenziate da giochi di luci rosse, azzurre e gialle. Ogni fotografia è sigillata in una guaina di plastica trasparente in modo che le stampe possano essere immediatamente recuperate dai letti acquatici.



Figura 6

© Jasse, Délio (2014), *Ausencia permanente*.
Acrylic box installation with water. Various dimensions.

Anche qui la disposizione delle immagini sul suolo consegna una dimensione sacrale, quella dei corpi che abitano il cimitero del destino imperiale. Ana Balona (2016) associa la presenza degli schermi liquidi alla sottile ma coerente idea di geografia marittima in cui l'oceano è lo spazio politico, storico e contemporaneo del transito.

È lo spazio della violenza di ieri in cui si ridefiniva l'identità coloniale che ha riempito l'immaginario evocativo dell'espansione con continui riferimenti ai corsi d'acqua, a navi salpate verso i territori d'oltremare per esaltare il valore simbolico delle navigazioni del popolo lusitano. L'opera di Jasse crea nuove identità attraverso la manipolazione e la sovrapposizione di documenti del passato da cui fa risalire figure sospese tra il reale e l'irreale e in continuo movimento.

2.1 La mobilità dell'inarchiviabile.

Le manipolazioni proposte da Jasse sono continue, riguardano le varie tappe del processo artistico e si aprono a infinite possibilità di messa in luce dell'*inarchiviabile*. Il lavoro di decodificazione dell'artista sembra ricordare la sperimentazione sulle immagini in movimento proposta dai maestri Angela Ricci-Lucchi e Yervant Gianikian nell'opera "Frammenti Elettrici"¹³.

L'intervento chirurgico sul corpo archiviato, la manipolazione del tempo, l'alterazione del colore e la pratica di messa in luce accomunano gli artisti che a partire da contesti diversi propongono nuove costruzioni narrative della violenza coloniale, dell'esilio e delle migrazioni (Di Marino, 2016). I corpi sepolti dall'archivio diventano visibili, ci parlano lì dove "l'inarchiviabile viene a contaminare e interrogare la nostra storia, la narrazione lineare attraverso cui abbiamo costruito il nostro senso dell'appartenenza, del patrimonio, i confini della cittadinanza" (Iannicielle Quadraro 2015, pp.101).

Il dialogo instaurato dall'artista con i corpi rappresentati ne mostra una totale intimità, sembra che l'artista conosca esattamente le persone che emergono dal suo archivio. In *The Lost Chapter, Nampula, 1963* (2017) le immagini di Jasse mettono insieme documenti, lettere e fotografie degli anni Sessanta anche qui ricoperte da timbri e visti. Sono immagini ritrovate nella *Feira da Ladra*, un mercato di antiquariato di Lisbona che testimoniano la vita di una famiglia portoghese a Nampula, in Mozambico nel periodo pre-indipendenza. I soggetti anonimi in contesti familiari ci forniscono aspetti del privilegio coloniale portoghese, uno stile di vita agiato contrapposto a quello degli abitanti locali nell'opera visibili al servizio dei portoghesi.

¹³ Frammenti elettrici (2001), è un'opera composta da cortometraggi, materiale amatoriale ritrovato da Gianikian e Ricci Lucchi.

Attraverso la doppia esposizione l'artista riscrive la storia della famiglia stabilendo nuove relazioni tra i suoi membri e assegnando spesso una nuova identità al punto di trasformare l'opera in un'inedita finzione fotografica. I timbri vengono aggiunti con la serigrafia e come stesso l'autore afferma non hanno alcun legame con le immagini ma servono per mostrare l'arbitrarietà dei documenti ufficiali (Jasse, 2017).

La narrazione è provocatoria “Non siamo quel che siamo solo perché a dirlo è un documento” (Jasse, 2018) afferma Jasse riportandoci nuovamente alla violenza esistente nella documentazione (Silas Marti, 2016). Sulla creazione di questa serie l'artista afferma di essere rimasto colpito dall'immagine di un gruppo di signore in un'auto che gli ha ricordato un tipo di ricchezza del passato, ma il contesto si è delineato soltanto dopo quando ha notato che la foto era stata scattata in Mozambico nel 1963. L'artista sottolinea che a catturarla è stato il contrasto espresso dalle immagini attraverso cui è visibile l'alienazione dei personaggi bianchi in una dimensione politica di segregazione e l'assenza totale del corpo nero. Jasse sottolinea come tali operazioni di rimozione siano condivisi in larga scala in tutti quei contesti che si siano caratterizzati da pratiche di cancellazione del soggetto colonizzato.



Figura 7

© Jasse, Délio (2016), *The Lost Chapter Nampula*, 1963.
Photographic emulsion and scene print on Fabriano paper.

Egli trasforma il racconto lungo il processo creativo e in *Mobility of Things* (2017) propone un formato completamente diverso, uno storyboard: grandi fogli a rappresentare piccoli frammenti, brevi storie raccontate attraverso dettagli in un esercizio artistico molto diverso da quello precedente. I suoi archivi si spostano e con loro i corpi e i luoghi rappresentati,

Lavoro con degli archivi che escono dall'Angola che si sono fermati a Lisbona, e viaggiano. Sono arrivati a Milano, da Milano li ho portati a Cape Town e da Cape Town sono arrivati a Seattle. Si tratta di immagini, di prove, di fatti successivi che si muovono in questa mobilità di carte, di documenti, di cose. Non solo in formato fisico, ma anche digitale, penso all'immediatezza

dell'accessibilità che abbiamo oggi giorno attraverso internet. Un modo che definirei anche insipido e strano. Mobilità, inoltre, nel nostro poter essere in molti posti e in pochi allo stesso tempo. (Jasse, 2017)

L'opera si presenta come possibilità di appropriazione di vari luoghi e rompe la fissità dell'ordine e dello spazio permettendo all'archivio e ai suoi personaggi di transitare, sono corpi e oggetti presi da vari contesti, alcuni ad esempio da un giornale portoghese del 1960 a cui fanno da sfondo le colonie e la guerra coloniale, come egli stesso dichiara: "Ho cercato un fiore da un luogo qualsiasi. Non è un garofano, il simbolo della Rivoluzione portoghese del 1974" (Jasse, 2017).

Sul foglio centrale oltre al garofano è possibile vedere una donna e una fotografia con delle casse mortuarie, le bare contenenti i corpi dei soldati ritornati senza vita in Portogallo e morti in Angola.

L'informazione che mi dava il giornale era: i primi soldati che vanno in Angola a cominciare la guerra. Nel frattempo questi stessi soldati ritornavano al loro paese nelle bare. C'è un soldato a terra armato, un uomo nero e un documento. (Jasse, 2017)

Con il leone Délio incrocia ancora una volta archivio e arte in chiave ironica politicizzando elementi decorativi quasi a mostrarci la linea di separazione che in quel periodo divideva la città dei coloni dalla città dei colonizzati, "ho un archivio del Sudafrica che non ho ancora mostrato e che mi è venuto in mente. Pensavo alla storia dei sudafricani che preferivano il contatto con fiere indomite più che con i neri" (Jasse, 2017).



Figura 8

© Jasse, Délio (2017), *Untitled#1* (2017), di Délio Jasse,
Cyanotype on fabriano paper I triptico 84x 118

L'esperienza della dominazione e non solo del passato coloniale emerge anche nel suo recente lavoro *Nova Lisboa* (2018) curato dall'artista angolano

Kiluanji Kia Henda che nel ricordare il violento uso della macchina fotografica sui soggetti neri nel periodo coloniale,¹⁴ presenta il lavoro di Jasse come un'opera capace di risvegliare i fantasmi di un'altra epoca (Henda, 2017). Gli scatti hanno come ambientazione la città di Huambo battezzata nel 1928 *Nova Lisboa* all'epoca roccaforte principale dell'espansione coloniale sull'altopiano centrale dell'Angola. L'artista sovverte l'ordine narrativo offrendo nuove possibilità dell'arte di collezionare contrapposta alla "strategia del dispiegamento possessivo dell'io, della cultura, dell'autenticità" con cui l'Occidente per lungo tempo ha espresso il complesso di regole tassonomiche, classificatorie ed estetiche a sfavore del soggetto rappresentato (Clifford, 1993, p.252). I suoi archivi si trasformano in spazi possibili per la creazione di uno sguardo decoloniale, rappresentano l'opportunità di affrontare il passato e le eredità visuali che ci ha lasciato in un processo doloroso, ma necessario.

3. Tra memoria, archivio e immaginazione.

*Un'immagine senza immaginazione
è semplicemente un'immagine
che ancora non abbiamo lavorato
(Didi- Hubermann 2012, p.154).*

Délio Jasse immagina e lavora con l'immagine, apre gli archivi in un atto di avvicinamento mettendoci dinanzi alla possibilità di confrontarci con storie per nulla confortanti, ma la cui vicinanza ne permette l'allontanamento. Un avvicinamento che potremmo definire di *disappropriazione* capace di disorientare l'osservatore che "per un istante perde ogni certezza spaziale o temporale [...]. Un privilegio, questo, che nel breve istante del ritorno non dura molto e in cui abbiamo la possibilità di assistere in modo brusco alla nostra stessa assenza" (Didi-Huberman 2012, pp. 116-117).

Credo che sia questo il lavoro da fare per trovare la leggibilità delle immagini, per leggere il lavoro di Délio Jasse, per inquinare le visioni del nostro sguardo ancora oggi carico di eredità coloniali. L'artista analizza ed esplora incessantemente le possibilità mnemoniche in forma dialettica tra la costruzione della memoria individuale radicata in uno spettro più ampio della memoria collettiva e della post-memoria.

La sovrapposizione di immagini in strati nelle sue opere non fa altro che alludere alla (ri)costruzione di una memoria indiretta che si cela e mostra sul doppio binario di dissoluzione-latenza del processo fotografico adottato da Jasse (Pereira, 2015, p. 164).

¹⁴ In quest'epoca l'uso della macchina fotografica e la fotografia appartengono esclusivamente alla classe dominante.

Sebbene le fotografie raccontino parti di storie, io non le conosco perché faccio parte di una generazione post-coloniale, ma vedo le immagini, creo una lettura e concepisco una nuova narrativa addosso a queste immagini vecchie, in un contesto attuale (Jasse, 2014).

António Sousa Ribeiro riferendosi alla complessità dei processi mnemonici osservati da una prospettiva trans-generazionale che vedono la produzione di numerosi studi riguardanti i conflitti della memoria, ci dice come questi si riferiscano al passato quanto al presente e che non esiste produzione del contemporaneo che non passi per la questione della memoria (Sousa Ribeiro 2017, p.15). L'autore mette al centro l'uso che viene fatto del concetto di post-memoria teorizzato da Marianne Hirsch nel campo di discussione tra memoria e trauma e il rapporto con le seconde o terze generazioni di coloro che hanno vissuto l'esperienza traumatica. Secondo Sousa Ribeiro il prefisso *-post* è qui inteso come rottura e distanza, memoria di fatti non vissuti ma che per la loro violenza e per l'incisività delle conseguenze si impone con forza alle generazioni successive per dare voce alle narrative interrotte dal silenzio.

La produzione di post-memoria può dare contenuto performativo corretto alla relazione con un passato violento solo attraverso l'indissolubilità dei concetti di riconoscimento e compassione. Se la violenza tende a oggettificare il soggetto, la compassione ne implica il rifiuto e come alternativa attribuisce identità alla vittima proponendo un altro modo di relazionarsi con le esperienze traumatiche del passato.

Solo il rifiuto all'anonimato può togliere queste esperienze dal campo del silenzio e dell'indifferenza e a dare alle generazioni successive un ruolo attivo nella costruzione della propria identità.¹⁵

Delio Jasse strappa al silenzio corpi, volti e storie dal passato coloniale, la sua arte si inserisce in un atto di liberazione che prevede scatti ulteriori, aggiunte, ricomposizioni, nuovi contesti e nuovi formati. Obbliga lo spettatore ad osservare e ad accompagnare le sue rappresentazioni con sguardi multi-focali. Sono storie che si compongono nella possibilità di essere raccontate diversamente, di cui lo spettatore può percepire il peso del passato.

L'artista rifiuta l'*inarchiviabile*, riprende il passato inquinandolo con nuove storie e nuovi linguaggi capaci di dare un'altra dimensione al corpo a lungo silenzioso a cui “non venne più consentito di avere voce, di raccontarsi,

¹⁵ Molto in voga negli ultimi anni il concetto di post-memoria assume in sé non poche complessità. Sul controverso uso del termine post-memoria si legga l'articolo di Roberto Vecchi *Pós-memória e Filomela: o bordado da violência e a legibilidade do trauma* (2015) in cui ad esempio, rispetto alla Guerra Coloniale e al ruolo del Portogallo sottolinea come ci troviamo dinanzi a eventi che sono ancora alla ricerca di un nome, dove l'incapacità di nominarli corrisponde, su un piano simbolico, a un'incapacità di pensarli come fondatori di una memoria condivisa, prima che traumatica. Pur controversa, l'idea della post-memoria (il cui significato dipende dal valore dato al prefisso post) ci offre possibilità di memoria interessante per interrogarci sulle forme di memoria tout court definita da Vecchi come possibilità di una iscrizione (postuma) della non iscrizione di cose vissute e eventi traumatici che si realizza nel circolo familiare.

ma solo di essere descritto, catalogato, gerarchizzato secondo codici elaborati all'interno delle culture dei dominatori” (Gentili 1995, p.14).

Bionota: Francesca De Rosa è dottore di ricerca in Culture dei paesi di lingue Iberiche e Ibero-americane (Area luso-africana) all'Università “L'Orientale di Napoli” con un lavoro su archivio e rappresentazioni coloniali nei documentari portoghesi dell'Estado Novo. Ha concentrato la sua ricerca su studi culturali e visuali e sulle costruzioni dell'alterità nel contesto lusofono. Attualmente è docente a contratto di lingua portoghese e brasiliana presso “L'Orientale”. I suoi interessi si muovono tra femminismo, studi su razza e bianchezza; ha scritto contributi sull'impero portoghese e la pratica visuale, sulle rappresentazioni delle donne nere nei documentari coloniali portoghesi e sugli archivi coloniali.

E-mail: fderosa@unior.it; fraderosa86@gmail.com

Riferimenti bibliografici

- Campassi G., Sega M. 1983, *Uomo bianco, donna nera. L'immagine della donna nella fotografia coloniale*, in "Rivista di storia e critica della fotografia" n. IV (5), giugno-ottobre, pp. 54-62.
- Clifford J. 1988, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge; trad. it. di Marchetti M. 1993, *I frutti puri impazziscono: Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Di Marino B. 2016, *Gianikian e Ricci Lucchi, archeologia del presente*, in "Il Manifesto". <https://ilmanifesto.it/gianikian-e-ricci-lucchi-archivi-del-presente> (20.08.2019).
- De Rosa F. 2017, *L'impero portoghese e la pratica visuale: riflessioni sull'archivio cinematografico della Cinemateca Digital*, in Apa L., Correale F. (a cura di) *Storia dell'Africa e fonti nell'era della rivoluzione digitale*, n.1/2017, AIEP Editore Afriche e Orienti, San Marino, pp. 76-90.
- Didi-Huberman G. 2012, *Imagens apesar de tudo*, KKYM, Lisboa.
- Gentili A.M. 1995, *Il leone e il cacciatore, storia dell'Africa sub-sahariana*, Carocci, Roma.
- Grechi G. 2011, *La memoria del corpo tra archivi etnografici, colonialismo e arte contemporanea*, in "Roots&routes research on visual culture", n.002, aprile-giugno, 2011. <http://www.roots-routes.org/2421/> (20.08.2019).
- Henda K.K. 2018, *Nova Lisboa 6 SEP, 2018 4 NOV, 2018*. <https://jahmekart.com/exhibitions/nova-lisboa/> (20.08.2019).
- Jasse D. 2014, *Snapshot.No atelier de Délio Jasse*. intervista a Henriques C. in "Arte Capital". <https://www.artecapital.net/snapshot-4-delio-jasse> (20.08.2019).
- Jasse D. 2017a, *La mobilità dell'immagine*, Intervista a De Rosa F. in "Griotmag". <http://griotmag.com/it/mobility-of-things-la-mobilita-dellimmagine-intervista-delio-jasse/> (20.08.2019).
- Jasse D. 2017b, *O arquivo infinito de Délio Jasse*, intervista a Nascimento P. in "C& America Latina". <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/delio-jasses-endless-archive/> (20.08.2019).
- Martí S. 2016, *Délio Jasse*, in "Rivista Aperture" n.116, *Tiwani Contemporary Art*, Minha Casa, Londra. http://www.tiwani.co.uk/assets/uploads/Aperture_06_17.pdf (20.08.2019).
- Mbembe A. 2002, *The Power of the Archive and its Limits*, in C. Hamilton et al. (eds.), "Refiguring the Archive", Springer Netherlands, Dordrecht.
- Oliveira A.B. 2016, *Decolonization in, of and through the archival "moving images" of artistic practice*, in "Comunicação e Sociedade" vol.29, pp. 107-129. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29\(2016\).2412](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.29(2016).2412) (20.08.2019).
- Palma S. (1999), *L'Italia Coloniale*, Editori riuniti, Roma.
- Pereira T.M. 2015, *Délio Jasse: Ensaios sobre a memória e o esquecimento*, in "Revista Croma, Estudos Artísticos" n.3, (6), pp. 155-164.
- Said E.W. 1978, *Orientalismo, L'immagine europea dell'Oriente*; trad.it. Di Galli S. 2013, Feltrinelli, Milano.
- Sousa R.A. 2017, *Pós-Memória e compaixão- a razão das emoções* in Pinto Ribeiro A (ed.), "Memoirs. Justice 22 nov.", Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Stoler A.L. 2002, *Colonial Archives and the Arts of Governance*, in C. Hamilton et al. (eds.), *Refiguring the Archive*, Springer Netherlands, Dordrecht, pp.83-102.
- Stoler A.L. 2010, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Gender, Race, and Morality in*

Colonial Asia, University of California Press, Los Angeles.

Trinh T. (1990), *Iron and Cotton* in Ferguson R., *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, Nee Museum of Contemporary Art, New York, pp. 327-336.

Vecchi R. 2015, *Pós-memória e Filomela: o bordado da violência e a legibilidade do trauma*, in *Teoria e historiografia. Debates contemporaneos*, Paco Ed., Jundiaí pp. 39-55.