

Sguardi di genere nel Sud Africa post-apartheid, Zanele Muholi e le immagini del mancante

Abstract: A GENDERED GAZE IN POST APARTHEID SOUTH AFRICA: ZANELE MUHOLI AND THE MISSING IMAGES

*In June 2013 Palermo held the National Gay Pride. The opening of the manifestation was the solo photographic exhibition of Zanele Muholi. 25 photos of *Being* (2007), 21 of *Faces & Phases* (2009) and *Caitilin and I* (2009) are the corpus that this article wants to examine inside the main event of Palermo's Gay Pride. The paper presents how Muholi's works overturn the act of seeing by representing the image of the missing: exhibits how the invisible lesbian body problematized the local and national South African space (and not only that); it shows how the spatial exclusion of the not-disciplined bodies make visible the divisions of the spatial and gendered relations. The long story of the women as photographic objects is challenged by the courageous act of resistance of these women that show their agency in their representations: an archive to (r)exist and to fight the strong discrimination even in front of the existence of a "progressive" South African Bill of Rights. Muholi's photographs in the National Italian Gay Pride unveil the difference between acting and seeing. Italy struggles to defend rights avoiding the dirty reverse of the coin: the omo/transphobic violences.*

Keywords: gender, Gay Pride, South Africa, violence.

Introduzione

L'incontro con la mostra di Zanele Muholi avviene nel 2013; infatti, le sue fotografie hanno inaugurato tutti gli eventi costruiti dal Coordinamento Palermo Pride per il Gay Pride "nazionale"¹ che si è svolto dal 17 al 23 giugno 2013. Dopo tre Pride² locali, il Coordinamento palermitano è stato particolarmente orgoglioso sia della scelta delle associazioni LGBT nazionali sia del diventare la manifestazione nazionale più a sud d'Italia; la sua azione politica e la progettazione dell'evento, infatti, sono stati particolarmente attenti al Sud come concetto. Ecco, dunque, le parole del documento programmatico:

«Il Pride nazionale di quest'anno si pone in un quadro europeo di continuo avanzamento legislativo in tema di diritti LGBT e nella pressante richiesta alle istituzioni parlamentari del nostro paese, affinché anche l'Italia possa allinearsi allo standard di diritti riconosciuti in tutta l'Unione europea. (...) Il movimento LGBT allora punta sul Sud, invertendo lo stereotipo odioso dell'arretratezza e valorizzando la vocazione alla contaminazione e al dialogo che caratterizza la storia della Sicilia fin dall'antichità».

In questo quadro politico e d'intenti si è aperta, dunque, la mostra; la Sicilia e il Sud Africa si sono trovate geograficamente distanti ma politicamente vicine nella loro azione per l'affermazione dei diritti fondamentali di tutta l'umanità. Zanele

Muholi, attraverso le sue fotografie, rompeva e rompe un silenzio insopportabile, un'omertà diffusa, in Sud Africa come in gran parte del mondo, della violenza omofoba.

L'articolo vuole riflettere su come i corpi non disciplinati vengano costretti o esclusi dallo spazio analizzando e rendendo visibili le divisioni delle relazioni tra generi e spazi. Poiché, come ci ha insegnato il femminismo dell'ultima ondata, la sessualità è sempre un dato politico, vedremo come mostrare il corpo invisibile lesbico problematizza lo spazio locale e nazionale del Sud Africa. Il corpus fotografico di Zanele Muholi farà affiorare proprio quelle immagini del mancante che raccontano come le discriminazioni hanno sempre un carattere d'intersezionalità: "razza", classe, sesso, orientamento sessuale, nel nostro caso. Se si vuole comprendere appieno la produzione di Muholi dobbiamo inserire le sue immagini all'interno di una geografia di lungo periodo: il passaggio dall'esibizione dell'umano come oggetto ad una rappresentazione visuale del soggetto. Infine, proveremo a riflettere sulle ricadute della mostra nell'azione politica del Pride palermitano.

Mostrare l'oggetto

La geografia ha con il visuale un rapporto privilegiato da sempre, anzi si può dire che esso ne

è un invisibile statuto; la *γραφία*, infatti, opera attraverso: carte, disegni e fotografie. Tuttavia, di recente, il dibattito geografico sui metodi del visuale ha messo in discussione questa invisibilità. Esso ha spostato l'attenzione dalla ricezione delle immagini come risultato mimetico del mondo all'idea che le immagini partecipino alla costruzione della conoscenza geografica (Rose, 2001). Non vogliamo qui ricostruirne la storia ma proveremo ad accennare brevemente dei passaggi che ci aiuteranno ad esaminare il *corpus* fotografico di Muholi.

L'Ottocento rimarrà un secolo determinante per la storia della rappresentazione del mondo. È il periodo in cui le società geografiche sono strettamente coinvolte con l'opera di colonizzazione che si avvarrà di una nuova tecnologia di rappresentazione: la fotografia. L'incontro tra la fotografia e la geografia apre un nuovo regime iconografico: ciò che è visibile può essere immediatamente catturato, trasferito altrove e mostrato come documento comprovante la realtà.

La rappresentazione del mondo, operata dalla fotografia, si traduce istantaneamente in un archivio ordinato d'informazioni di carattere iconografico. L'Occidente comincia, così, la sua operazione di archiviazione delle immagini del mondo mediante la suddivisione in album fotografici; si collezionano, allo stesso modo, immagini archeologiche e monumentali, paesaggi, fenomeni naturali e tipi umani. I *cliché* degli "indigeni", dicono Tissier e Staszak (2006), hanno una storia fotografica peculiare poiché, da un lato, il XIX secolo applica la tassonomia linneiana alle specie umane costruendo la "razza" come problema scientifico e politico maggiore; dall'altro, la fotografia segue uno stereotipo già sperimentato sul ritratto pittorico, dal nudo a quello di corte, e sulle scene esotiche, le cui regole erano già state stabilite dalla pittura orientalista. Dunque, le società geografiche dettano regole ben precise sull'inquadratura riducendo il soggetto a un ripetitivo processo di oggettivazione. Sul finire del secolo queste regole tendono a diminuire, ma non l'oggettivazione, e la fotografia si concentra maggiormente su una rappresentazione marcata dei diversi elementi culturali; la geografia, scienza dei luoghi, può continuare la sua sistematica opera di creazione e archiviazione d'immagini "scientifiche", costruendo, infine, una stereotipizzazione che produrrà la conoscenza del mondo.

L'Ottocento è anche il secolo delle esposizioni universali, queste diventano il luogo per eccellenza dove si mostrano i tipi umani. Lo spazio di queste cittadelle ricalca l'immagine gerarchica del mondo; la dualità tra centri metropolitani e colonie è mostrata attraverso il binomio modernità/

alterità: viene operata una traduzione del mondo al fine di portare l'alterità dentro il linguaggio dell'Occidente; cioè l'alterità è messa in mostra attraverso un amplissimo corredo di oggetti già significati (de Spuches, 2015). All'interno di questo formidabile strumento di riduzione del mondo, l'esibizione del corpo umano-altro, cioè non occidentale, sarà un elemento costante fino all'Esposizione di Bruxelles del 1958. La celebre esposizione di Saartjie Baartman, più conosciuta come la "venere ottentotta", è un caso emblematico di come l'antropologia rientri in quell'*exhibitionary complex* che l'Occidente utilizza; l'Europa, connettendo la propria storia con quella degli altri, dimostra la sua separazione dai "popoli primitivi" ponendoli fuori dalla storia e relegandoli in una zona d'ombra tra natura e cultura (Bennett, 1995). La spettacolarizzazione di Baartman, che avviene tra il 1810 e il 1815 tra Londra e Parigi, come quella degli zoo umani, rivela una sovrapposizione d'interessi scientifici e d'intrattenimento che alimentano il mercato dello spettacolo dell'esotico. Infine, il successo della riproduzione fotografica della "venere ottentotta" sottolinea due aspetti: uno, più banale, il successo della fotografia, l'altro, più rilevante, vede il nuovo regime iconografico come mezzo di potere degli imperi coloniali per suggerire un immaginario dell'alterità.

Mostrare il soggetto

Abbiamo visto come l'oggettivazione del corpo umano-altro si sia protratto sino a circa cinquant'anni fa. L'opera di esibizione nella sua spettacolarizzazione ha avuto, attraverso una ricostruzione dell'ambiente d'origine, un inconsapevole e/o consapevole fine di reificare le razze. All'interno del mondo geografico il tema della razzializzazione come processo trasformatore non passa tanto da autori fondamentali come W.E.B. Du Bois o Franz Fanon quanto piuttosto da Stuart Hall che riconosce come il tema della razza sia creato, trasformato e governato attraverso le pratiche discorsive. I *markers* simbolici, costruiti attraverso il colore della pelle o le caratteristiche del corpo, sono serviti e servono per differenziare i gruppi sociali sia nei sistemi di rappresentazione sia nei modi di parlare. Dunque, il riconoscimento del concetto di razza come categoria discorsiva piuttosto che ontologica contrasta la sua reificazione e ne suggerisce l'analisi dentro i processi di cambiamento culturale e linguistico. Come vedremo, Zanele Muholi attacca il discorso sulla razza come politica della rappresentazione poiché esso continua a presen-



tare le persone come soggetti razzializzati. Ecco le sue parole:

«Sin dall'avvento del colonialismo in Africa, il corpo nero femminile è stato trattato come oggetto da esplorare dalla scienza occidentale e come spettacolo per il consumo europeo. Dunque, io ho scelto attivamente di lavorare contro tutto questo attraverso la fotografia» (2009).

Dalle sue parole sembra piuttosto evidente che Muholi abbia in mente la vicenda di Saartjie Baartman³; il suo obiettivo è di produrre immagini che non siano uno spettacolo esclusivo per lo sguardo maschile ma, invece, che aiutino a re-immaginare il suo mondo, cioè le lesbiche nere del Sud Africa. La sua battaglia è di trasformare la storia dell'atto del vedere: lotta non priva di forti contestazioni. Un esempio molto documentato è accaduto nel 2009, durante l'*Innovative Women Art Exhibition*, Lulu Xingwana, Ministro dell'Arte e della Cultura del Sud Africa, definiva immorali e offensivi i lavori di Nandipha Mntambo e Zanele Muholi. Le sue parole furono aspramente criticate dal mondo dell'arte e della cultura poiché – come scrive Metebeni – Xingwana non comprese ciò che stava guardando, la vista di due corpi femminili nudi le rimandava immagini di pena, violazione, tortura e in qualche modo di pornografia: “era incapace di vedere, o riggettava la capacità di vedere immagini di piacere, gioia, bellezza, intimità e erotismo” (2013, 2). Possiamo dire, con altre parole, che si contestava il loro atto di vedere; l'incapacità di avere uno sguardo che non fosse quello “imposto” dalla storia occidentale dove, sostanzialmente, le donne sono rappresentate per essere guardate e gli uomini per farsi guardare mentre compiono azioni di un certo rilievo. Vogliamo dirlo con forza: la questione in gioco è quella della rappresentazione. La storia delle immagini femminili racconta di un'impossibilità di *agency*, Muholi capovolge questa condizione.

Zanele Muholi: *Mapping our history*

Zanele Muholi nasce nel 1972 a Umlazi in Sud Africa. Un paese che, attraverso la sua politica di rilocalizzazione, circa tre milioni di sudafricani dal 1948 al 1985, rende l'*apartheid* un processo geografico; in questo periodo il paese è stato rimappato costruendo un indissolubile legame tra soggetti e paesaggi razzializzati. All'interno di questa storia di discriminazione ed emarginazione, che tocca soprattutto le donne nere, si muove la nostra fotografia; nel 2010 ecco cosa scrive nell'introduzione alla mostra *Faces & Phases*:

«Di fronte a tutte le sfide che le donne lesbiche nere incontrano ogni giorno, ho intrapreso un viaggio di attivismo visivo per assicurare visibilità alla comunità queer nera. È importante marcare, mappare e preservare i nostri mo(vi)menti attraverso storie visive di riferimento per i posteri, in modo che le future generazioni possano sapere che siamo state qui».

Il percorso fotografico racconta della distanza tra le leggi e il vissuto, tra l'esistenza di diritti riconosciuti e pratiche violente di discriminazione. Il richiamo al modo di vedere il mondo e al rappresentare la nazione sudafricana è un passaggio fondamentale nei suoi discorsi e nelle sue opere:

«senza un'identità visuale siamo senza supporto, comunità e movimento. Dunque, è importante creare uno spazio visuale per le nostre storie all'interno del progetto di costruzione della nazione e all'interno di un sistema di archiviazione nazionale. È un atto politico di resistenza rischioso poiché la patologizzazione sociale del desiderio delle lesbiche nere africane, la loro intimità e le loro relazioni continuano a esser causa di violazione e stupro dell'anima e del corpo» (2009).

L'arte di Muholi ha creato un nuovo modo di vedere il mondo dove, nello spazio pubblico, è possibile agire una dialettica sulle differenti identità. Il rischio di rendere visibile l'immagine mancante è una forma di resistenza che denuncia la pratica diffusa dello stupro correttivo e, allo stesso tempo, da conto di sé (e del suo gruppo) nel duplice senso di raccontare di sé e di rendere conto (Butler, 2005).

Nello spazio del Palermo Pride, la mostra si apre con la fotografia *Caitlin and I* (2009): divisa in tre pannelli, essa ha un forte effetto poiché non vi sono filtri; possiamo dire che sia una sintesi dei temi trattati da Zanele Muholi. La fotografia è estremamente efficace: due donne nude sdraiate una sopra l'altra, una nera e una bianca, una a pancia sotto, schiena contro schiena, riempivano la prima sala. *Caitlin and I* propone, a nostro parere, due temi fondamentali: il *post-apartheid* e il lesbismo. La fotografia, con la sua intimità senza paura, ci sfida in qualche modo, a trovare una nuova cornice del modo di vedere il corpo nero o, per estensione, potremmo dire del corpo lesbico. L'abbandono di Caitlin sul corpo di Zanele e il loro sguardo verso lo/a spettatore/trice sovverte la rappresentazione passiva: l'*agency* delle due donne è il punto cruciale di questa immagine. Secondo Zethu Matebeni la fotografia apre, a chi osserva, uno sguardo alternativo, infatti è vero che i corpi rappresentati sono desiderabili però il loro sguardo rende lo spazio rappresentato inaccessibile: «i loro corpi non possono essere posseduti da chi guarda» (2013, 4). Rappresentando un momento



post-erotico, si potrebbe dire uno spazio/tempo del desiderio *queer*, Muholi sposta il nocciolo della questione dell'omosessualità repressa perché non africana⁴.

Torniamo alla mostra nel suo complesso. A Palermo sono arrivate 25 fotografie che appartengono al lavoro *Being* (2007), 21 a *Faces & Phases* (2009) e il documentario *Difficult Love* (2010) che intreccia biografia e inchiesta. Prima di procedere con la seconda sala è però necessario dire che Muholi si considera un'artista-attivista e ribadire il suo interesse per la creazione di un archivio visuale. Impegno e memoria sono, infatti, parti fondamentali del suo lavoro. Il suo modello sono i *Lesbian Herstory Archives*⁵ di New York creato da Joan Nestle scrittrice e attivista femminista lesbica. Nei decenni '80 e '90, nonostante le tante prese di posizioni di alcune scrittrici nere lesbiche, mancava ancora una rappresentazione visuale, dunque su questa mancanza l'artista attivista sudafricana ha impostato gran parte del suo lavoro. Sempre secondo Muholi, la ragione di questa lacuna è dovuta alle difficoltà d'accesso al sistema educativo, al mondo del lavoro, all'abitazione sicura; tutti questi aspetti non hanno permesso grandi cambiamenti di vita alle donne nere lesbiche del *post-apartheid*: di fatto esse continuano a essere emarginate economicamente e spazialmente nelle stesse *township* dove vivevano durante l'era dell'*apartheid* (2009).

Dal 2001 Zanele Muholi fotografa queste persone, i loro corpi, con l'intento di posizionarsi; l'obiettivo è sovvertire l'immagine: da oggetti rappresentati a soggetti che producono la loro storia; attraverso il mezzovisuale il messaggio può essere compreso anche dagli illetterati.

Se in *Caitilin and I* e in *Faces & Phases*, come vedremo, il gioco dello sguardo è dominante, nelle fotografie della serie *Being* lo sono i corpi; il loro intreccio e lo spazio che li circonda sono il soggetto principale. Questo lavoro è stato presentato da Muholi nel 2007 con queste parole:

«è un'esplorazione sia della nostra esistenza sia della nostra resistenza come lesbiche/donne che amano donne, come donne nere che viviamo le intersezioni delle nostre identità in un paese che sostiene l'eguaglianza per tutti all'interno della comunità LGBTI e oltre».

In *Being* è rappresentato lo spazio privato; all'interno delle mura domestiche Muholi riprende l'erotismo e la quotidianità delle lesbiche nere. Sono fotografie che giocano su due registri: quello dell'uguaglianza che opera sul comune agire delle pratiche della vita giornaliera aldilà dell'o-

rientamento sessuale; quello della differenza che rappresenta lo spazio domestico, scardinandone il canone, associato automaticamente al ruolo centrale della donna eterosessuale, e in più mostrando nello spazio privato quell'affettività difficile da accettare in Sudafrica come in Italia. La visibilità di queste donne è un'autentica novità per un Sud Africa che, soltanto nel XXI secolo, comincia a parlare e mostrare i corpi delle lesbiche nere e la loro *agency*. L'unico precedente è di Jean Brundrit che in *Lesbian Couple in South Africa* (1995) fotografa coppie bianche lesbiche; anche per Brundrit, così come per Muholi, la coppia lesbica è esclusa dalla rappresentazione visuale poiché la coppia è generalmente quella eterosessuale. Entrambe le fotografe con il loro posizionamento (Rich, 1984) svelano il rapporto tra il regime iconografico e la costruzione dell'immaginario. In *Being* Muholi, come Brundrit, rappresenta le donne nell'unico spazio sicuro che esse possono agire, cioè quello domestico; le loro immagini ridisegnano l'archivio culturale delle rappresentazioni possibili.

Muholi utilizza il metodo dell'auto-etnografia per creare una connessione riflessiva tra ricercatrice e partecipante; è la relazione che viene esplorata e agita, il suo essere *insider* e *outsider* allo stesso tempo. L'essere una lesbica cresciuta nella *township* le permette di condividere questo spazio intimo ma, allo stesso tempo, il suo girare per il mondo le pone un problema etico. È il problema, a nostro parere, dell'esser a casa senza esserlo; quella parzialità del soggetto che si pone come ponte tra vita vissuta e raccontata. La questione, per Muholi, sta in quel passaggio inevitabile tra il catturare le esperienze soggettive delle lesbiche nel loro mondo culturale e sociale e metterle in mostra senza poterle più seguire. Siamo nuovamente all'interno della questione della responsabilità: davanti a società in cui l'omofobia non è culturalmente contrastata, la volontà di far sapere/vedere è un rischio sia per le donne fotografate sia, in minor misura, per Muholi stessa⁶.

Nella serie *Faces & Phases*, Zanele Muholi mette insieme circa 200 ritratti che sfidano lo stigma con l'affermazione del loro essere lì davanti a noi. Un continuo confronto che l'artista ha avuto con la comunità lesbica nera delle tante *townships* che ha girato a Cape Town e a Gauteng. Le stanze dedicate a *Faces & Phases* portano davanti agli occhi tanti visi di donne, per lo più a mezzo busto, molte decisamente *butch* altre, in misura minore, *femme*. In questo scorrere le fotografie noi siamo di fronte agli sguardi di donne spesso vittime di abusi e di odio omofobico ma loro sono là, fiere di esporsi. Muholi sovverte l'ordine dell'immagine banale e



diffusa della vittima attraverso il ritratto resistente alla violenza che queste donne raccontano. Sono là davanti a noi spettatori che sappiamo che quell'immagine è una persona e non un modello, vive in una comunità reale. Questi mo(vi)menti verso lo spazio pubblico intrappolano lo sguardo: da questo scambio di occhiate non ci si può sottrarre. È Muholi stessa che spiega cosa vuole far scattare:

«gli spettatori sono forzati a chiedersi a cosa assomigli una lesbica; se ci sia un'estetica lesbica o se si debba esprimere la propria identità genderizzata, razzializzata e di classe in vari modi. Vorrei che l'osservatrice si chieda se questa lesbica sia più autentica di quell'altra, perché una veste una cravatta e l'altra no; ed ancora si chieda se – la persona che ha di fronte – sia un uomo o una donna o, ancora, un/a trans; se possiamo identificare una sopravvissuta ad uno stupro dai vestiti che indossa».

L'installazione di Palermo purtroppo non ha ricalcato l'originaria disposizione dello spazio fotografico di *Faces & Phases*. Infatti, è mancata l'estrema vicinanza delle fotografie, da terra al soffitto, che crea un effetto antitetico a quello della storia coloniale d'impianto tassonomico; pensiamo, per esempio, a Roland Bonaparte che esibisce, all'esposizione universale del 1889, la sua collezione di fotografie (album *Peaux Rouges*) su un pannello dove le immagini (8x7) sono accostate tra loro formando un enorme quadrato. Muholi gioca con gli effetti della storia visuale; immaginarsi, dentro una stanza, completamente avvolti da questi sguardi rimanda a quella sensazione perturbante delle donne che si hanno davanti: un conoscere parte di loro ma allo stesso tempo essere altrove. Qui i ritratti combattono l'eredità dello sguardo della camera coloniale tanto quanto la cornice costruita dalle leggi razziali (ed essenzialiste) dell'*apartheid*; è nello sguardo diretto e deciso di queste donne, ma anche nella scelta dell'abbigliamento con cui si mostrano, che veniamo travolti, in questa familiarità ed estraneità del gioco di relazione tra fotografa e fotografata.

Conclusioni

Vogliamo fermarci alle immagini senza parlare del documentario di Muholi, *Difficult Love*, in parte perché si tratta di un altro *medium* e in parte perché, dentro il Pride palermitano, il tema della violenza non ha trovato albergo⁷. Tuttavia dobbiamo accennare almeno un elemento fondamentale: nel 1996 il Sud Africa incorpora i diritti LGBT nel *Bill of Rights*; la visibilità della questione delle relazioni di genere e dell'autenticità culturale, fo-

calizzando l'attenzione sulle politiche della nazione, attacca la visione emergente populista che l'omosessualità sia non-africana. Muholi partecipa attivamente a questo momento storico tracciando, a nostro parere, nuovi modi di vedere: il suo progetto di archivio visuale e l'*agency* delle donne fotografate mostrano potentemente soggetti subalterni per "razza", classe, sesso e orientamento sessuale.

Possiamo dire che l'opera di Barbara Kruger, *Your body is a battlefield* (1989), sia ancora un'importante questione aperta. È proprio sul corpo che Muholi e i *Gay Pride* combattono le battaglie economico-sociali più pericolose. Nelle stanze della mostra palermitana l'appello di Muholi stride con la realtà italiana. Muholi ci sembra sfidi gli sguardi diretti presentando immagini anti-essenzialiste del corpo lesbico nero. Il suo modo di guardare è quel rapporto che esiste tra il noi e le cose che osserviamo. La violenza è l'argomento attraverso il quale la fotografa sudafricana riscrive tutti i rapporti: dal corpo lesbico all'arcobaleno nazionale. In Italia, forse perché la battaglia giuridica è stata ed è ancora in corso, la richiesta è del diritto ad avere diritti. Lo sguardo si sofferma più su temi quali famiglia e figli piuttosto che sugli individui. Su queste basi, tornando dentro le stanze delle immagini di Zanele Muholi e ascoltandole nella realtà italiana, la sensazione è che si sia persa un'occasione per affrontare un tema forte come quello della violenza. Dall'osservatorio del Pride nazionale del 2013 la percezione è di una fortissima resistenza italiana: un fermarsi sulla soglia che racconta come, per il movimento LGBT, certi temi risultino troppo forti. Lo sguardo coraggioso di Muholi poteva essere un'occasione per scalfire l'armatura pesante che blocca ogni dialettica e dentro cui il movimento LGBT nazionale è imbrigliato. Poiché la responsabilità dei temi era affidata a Palermo, al di là delle retoriche sulla vocazione al dialogo, la critica che muovo al Coordinamento è quella di aver posto solamente i diritti e non il loro rovescio della medaglia: le violenze. Dentro lo spazio dove la fotografa sudafricana ha creato il ribaltamento oggetto-soggetto viene di pensare alla differenza tra questi Sud: il coraggio di chi (Muholi) parte da una vulnerabilità consapevole per ribaltarla esponendosi allo sguardo, la resistenza di chi è rimasto a guardare (Palermo Pride e non solo).

Bibliografia

Bennett T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London & New York, Routledge, 1995.



Butler J., *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press, 2009.

de Spuches G., *Le esposizioni universali: spazialità e politiche di rappresentazione*, in «Ricerche Storiche», Esposizioni Universali in Europa, XLV, n. 1-2, 2015, pp. 105-114.

Gqola P., *Defining people: Analysing power, language and representation in metaphors of the New South Africa*, in «Transformation», 2001, 47, pp. 94-106.

Matebeni Z., *Intimacy, Queerness, Race*, in «Cultural Studies», 2013, 1, pp. 1-14.

Muholi Z., *Faces and Phases*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», 2010, 11, 4, pp. 407-420.

Muholi Z., *Being*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», 2010, 11, 4, pp. 437-446.

Muholi Z., *Mapping Our Histories: A Visual History of Black Lesbians in Post-Apartheid South Africa*, 2009, www.zanelemuholi.com/ZM%20moh_final_230609.pdf

Muholi Z., *Thinking through Lesbian Rape*, in «Agenda», 2004, 61, 1, pp. 116-125.

Rich A., *Notes Towards a Politics of Location*, in Rich A., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1975-1985*, London, Little Brown & Co, 1984, pp. 210-231.

Rose G., *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, Sage, 2001.

Thomas K., *Zanele Muholi's Intimate Archive: Photography and Post-apartheid Lesbian Lives*, in «Safundi: The Journal of South African and American Studies», 2010, 11, 4, pp. 421-436.

Tissier J.L. e Staszak J.F., *La passion de l'inventaire*, in Loiseaux

O. (a cura di), *Tresors Photographiques de la Société de Géographie*, 2006, Paris, BNF, pp. 141-191.

Notes

¹ In Italia, oltre i gay pride locali, le associazioni LGBT scelgono una città dove svolgere la manifestazione nazionale.

² Palermo ha deciso, sin dalla sua prima manifestazione, di togliere la parola gay e tenere Pride, dunque si seguirà questa nomenclatura.

³ Nel 1994 il presidente Nelson Mandela chiese ufficialmente alla Francia i resti del corpo che, tra l'altro, erano stati esibiti sino al 1974 al Musée de l'Homme. Nel 2002 i resti di Saartjie Baartman ebbero, finalmente, sepoltura. La restituzione fu ostacolata da problemi legali che richiamarono molto l'attenzione sulla vicenda.

⁴ Nel documentario di Zanele Muholi, *Difficult Love* (2010) viene affrontato il tema dell'omosessualità come malattia diffusa dall'Occidente.

⁵ Gli *Lesbian Herstory Archives* esistono per preservare e raccogliere le testimonianze delle vite e delle attività lesbiche per le future generazioni. L'archivio è un atto di resistenza contro la storia patriarcale che ha negato la cultura e l'esistenza delle donne.

⁶ Nel 2012 il suo appartamento è stato devastato e l'intero archivio fotografico sottratto.

⁷ Nel documentario il tema della violenza è più diretto, nelle fotografie più filtrato.

