

Übersetzt aus dem Französischen von Susanne Müller-Posch

Translated from French by Nicholas Huckle

Alessandra Ferrinis historiografische Recherchen werden *künstlerische Praxis*: Sie arbeitet an einer Zusammenführung ihrer Beschäftigung mit der Kolonisierung Libyens durch Italien (1911–1943) – deren Vorgeschichte sie sichtbar macht – und ihrer Übersetzung dieser Überlegungen ins künstlerische Feld. Sind die beiden Disziplinen denn so gegensätzlich? Nicht unbedingt, wenn man bedenkt, dass Historiker*innen es ebenso wie Künstler*innen mit einem Stoff zu tun haben, der nie abgeschlossen ist. Ausgangspunkt des Bezugs zwischen wissenschaftlichen Studien und künstlerischer Empfindsamkeit ist wohl eher die radikale Entschlossenheit, die die Künstlerin in einem zutiefst ethischen Politikbewusstsein zum Ausdruck bringt.

Auf der Suche nach Informationen zu ihrem Werk im Netz wurde mir rasch klar, dass ihre Vorgehensweise im Archiv absolut keinen Gegensatz zu ihrer Arbeit als bildende Künstlerin darstellt. Diese weiß behandschuhte Hand, die die Glasplattenegative begreift als eine Botschaft, die sich, wie viele Teile bisher unter Verschluss gehaltener Geschichte, nun vielleicht entschlüsseln lässt ... Oder dieses einfache blaue Transparent, vermeintlich nachlässig mit Zeitungsausschnitten beklebt in einer Art verdichteter Sprache, in deren Mitte sie quasi skizzenhaft wie auf einer Tafel notiert hat: *My Heritage?* (2020).

Ferrini entwickelt die Zweidimensionalität der Archivdokumente weiter zu Bild- und Textbruchstücken, die an den Wänden offener Räume montiert werden. Die Werke der Ausstellung *Unruly Connections* in der *ar/ge kunst* Bozen, 2022,¹ beleuchten die Literatur außergewöhnlicher, bisher marginalisierter Persönlichkeiten, die es einst wagten, sich dem kolonialen Faschismus Italiens entgegenzustellen. Unter ihnen der eritreische Schriftsteller Gebreyesus Hailu (1906–1993), dessen Kurzroman *The Conscript* (Der Rekrut), 1927 in tigrinischer Sprache verfasst, eines der ersten Beispiele anticolonialistischer Literatur darstellt.² Der Autor verurteilt darin die Zwangsrekrutierung eritreischer Askaris, um – der Gipfel des Zynismus – in der italienischen Armee gegen den libyschen Widerstand zu kämpfen.

Ferrinis Interesse gilt aber auch dem dänischen Journalisten Knud Holmboe (1902–1931), der 1925 zum Islam konvertierte und sich 1930 den Sanusi-Rebellen in der Region Cyrenaika anschloss, die damals gegen die Armee Mussolinis kämpften. Nach seiner mysteriösen Ermordung hinterließ er ein Tagebuch mit dem Titel *Ørkenen Brænder* (Die Wüste brennt, 1931) sowie eine Sammlung von Fotografien, die Übergriffe der faschistischen Militärs belegen. Die italienische Schriftstellerin Leda Rafanelli (1880–1971) wiederum verfasste *L'oasi. Romanzo arabo* (Die Oase. Ein arabischer Roman, 1929). Unter dem Deckmantel eines *roman sentimental* liefert die Anarchistin und Feministin, die ebenfalls zum Islam konvertierte, ein glühendes Plädoyer für den Antikolonialismus.

In Ferrinis Film *Sight Unseen* (2019) definiert der Historiker Alessandro Volterra, was er das »ikonografische Schweigen« nennt, das lange über den Geschehnissen der Kolonialzeit lag, darunter die Gefangennahme, der Prozess und die Exekution des Scheichs Omar al-Mukhtar, Anführer des libyschen Widerstandes. Dass die Künstlerin die von Alessandro Volterra kommentierten Fotografien nie-

Alessandra Ferrini's historiographic investigations become *art praxis* as she works toward a synthesis of her reflections on the Italian colonization of Libya (1911–43)—unearthing its memory—and the transfer that she proposes of it into the field of art. But are these two disciplines so opposed to one another? Not so much, perhaps, if we consider that historians and artists both work with inexhaustible material. Still, the source of the link here between academic study and artistic sensibility is to be found rather in the way that the artist presents us with a powerful radical position, emerging from a profoundly ethical political consciousness.

As I scoured the Internet for information on her works, it was not long before I saw that her resort to archival research takes nothing away from the qualities of her work as a visual artist. Consider, for example, her white-gloved hand taking up silver negatives like so many pieces of withheld history waiting to be deciphered ... Or this blue banner, on which she seems to have hastily pasted newspaper cuttings as if to induce an entropy, and at the center of which she handwrites, as if on a blackboard: *My Heritage?* (2020).

Ferrini transforms the flatness of the archival documents into tiny textual and iconic pieces, assembled onto the walls of open-plan rooms. In her exhibition *Unruly Connections* at the gallery *ar/ge kunst* in Bolzano (2022),¹ she shines light on examples of literature stemming from unconventional and marginalized personalities that dared to defy Italian colonial fascism. *The Conscript* (1927), a novel written in the Tigrinya language by the Eritrean writer Gebreyesus Hailu (1906–1993), is one of the first examples of anticolonial literature.² The author denounces the forced enlistment of the Eritrean Ascaris into the Italian army in order to combat—the epitome of cynicism—the Libyan resistance.

Ferrini is also interested in Knud Holmboe (1902–1931), a Danish journalist who converted to Islam and became associated, in 1930, with the Senussi rebels in Cyrenaica who were fighting Mussolini's army. Murdered under mysterious circumstances, he left behind a private diary titled *Ørkenen Brænder* (*Desert Encounter*, 1931), along with a series of photographs that document the abuse perpetrated by the fascist military. The 1929 book *L'oasi. Romanzo arabo* (*The Oasis: Arab Novel*) by the Italian writer Leda Rafanelli (1880–1971), a feminist and anarchist who also converted to Islam, is an ardent plea for anticolonialism, in the guise of the literary genre of a sentimental novel.

In Ferrini's film *Sight Unseen* (2019), the historian Alessandro Volterra confirms what he calls the "iconographic silence" surrounding the capture, trial, and execution of Sheikh Omar al-Mukhtar, a major figure in the Libyan resistance. The artist never zooms in on the photographs commented on by Alessandro Volterra, suggesting perhaps the veil cast over them by their historical underexposure. Indeed, the ban imposed by the Italian army on photographing and distributing any documents having to do with the repression of the Libyan people, the use of illegal chemical weapons, and the existence of concentration camps was in effect throughout Libya. Taken in 1931, during the four days leading from the capture of Omar al-Mukhtar to his execution, these photographs by the military magistrate in Libya, Giuseppe Bedondo, refigure the trial itself that was to end in the charismatic resistance leader's tragic demise.

Gaddafi in Rome: Notes for a Film (2018–22), a three-channel video installation at the MAXXI in Rome,³ takes as its starting point

a single photograph showing the symbolic handshake between the then Italian prime minister, Silvio Berlusconi, and President Muammar Gaddafi — an image widely distributed in 2009 by the Italian media. Almost eighty years, therefore, separate the end of the Italian military colonial expeditions⁴ from this handshake between the populist head of government and the notorious dictator. In this period of time, the former colonies were to proclaim their independence. Gaddafi, the colonel who came to power through a coup d'état in 1969, was to rule unchallenged in Libya for over four decades. The years from 1980 to 1990, in the late stages of the Cold War, saw the emergence of neoliberal and neonationalist tendencies that reproduced the inequalitarian colonial dynamics that had long gone unheeded.

Still, on his first visit to Rome, Gaddafi sought to appropriate the venerated icon of anticolonial resistance. Although he was to agree to sign the treaties guaranteeing the supply of fuel to Italy, and to promise to allow Berlusconi to deport and incarcerate Eastern and sub-Saharan African migrants to Libya, he chose to orchestrate a surprise by exiting his plane while wearing on his uniform a photograph of Omar al-Mukhtar in the hands of the fascist military. This signifies a striking paradox if we think of the sinister fate that Gaddafi reserved for his own internal opposition, and yet it shows that, if manipulation is the prerogative of the power of single thought (*pensée unique*), it can become increasingly complex and requires ceaseless deconstruction. Berlusconi had prepared the ground for the meeting with his visit to Libya in March 2009 by apologizing before the Libyan Parliament in Sirte for the damage inflicted by colonization. This calculated tactic, a prelude to Gaddafi's first visit to Rome in June, was to have a striking effect. Alessandra Ferrini is astounded by the fact that this champion of anticolonialism, Pan-Arabism, and Pan-Africanism, agreed to collaborate with Italy, a country that only recently had been a predatory colonial power. To investigate as deeply as possible this image of the handshake between the two men, the artist cuts it up and recuts it with a box cutter, taking her analysis further.

She completes this work with a performance in which she appears standing motionless in front of the Senate of Rome, one of the sites where the protests caused by the arrival of the unpredictable dictator's visit occurred.⁵ Attaching to her jacket a tablet inserted within a red frame (like the one worn by Gaddafi when he descended from the plane) that plays scenes from the 1981 movie *Lion of the Desert*, which denounces the arrogance of Fascist ambitions, she then walks through the streets of the capital, while a passage from the movie — in which the Italian army is landing and glorifying the “peaceful invasion” of a Libya destined for Mussolini's Promethean projects — is superimposed onto her back.⁶

Ferrini's probes into the microscopic digital materiality of the emblematic handshake are designed to create a *mise en abyme*, an image that contains itself. Through repeated blowups, she scans the structural depths of the image, drawing out of it a macroscopic vision suggestive of a strange lunar landscape. The demonstrations organized in response to Gaddafi's visit to Sapienza University of Rome and to the Senate of Rome appear in fragmentary sequences. The guiding thread running through the work here is an uninterrupted series of brief news reports from the website of the newspaper *la Repubblica* covering the three days of the dictator's whirlwind visit. Ferrini's personal and highly relevant analysis is punctuated by this plethoric and sometimes inane journalistic stream. Indeed, if the details it provides on the official dinner menu seem superfluous, then other important information appears incomplete.

Nowadays, people are blasé about the rhetoric discourse of the state: they know not to be fooled by it. In 2009, the greeting reserved for Gaddafi by the politicians and students was no less acerbic. Young people, brandishing a banner that read “Stop the refoulement of migrants,” displayed inflatable boats like those on which so many migrants were leaving their homelands and putting their lives in peril. Alessandra Ferrini appears again, like a statue, the small screen on her jacket showing another sequence from the film *Lion of the Desert*. Then the artist walks around — somber and melancholic — in the

mals näher heranzoomt, suggeriert vielleicht genau jenen Schleier, den die historische Unterbelichtung über die Ereignisse gelegt hat. Tatsache ist, dass das italienische Militär in ganz Libyen ein Fotografier- und Verbreitungsverbot für jegliche Dokumente verhängte, die die Unterdrückung der libyschen Bevölkerung, den Einsatz verbotener chemischer Waffen und die Existenz von Konzentrationslagern darstellten. Die hier gezeigten Fotografien stammen von Giuseppe Bedendo, Jurist der italienischen Kolonialtruppen, und entstanden 1931 in den vier Tagen von al-Mukhtars Gefangennahme bis zu seiner Ermordung. Sie können nur Eindrücke von dem Prozess vermitteln, der dem tragischen Ende des charismatischen Widerstandskämpfers vorausging.

Gaddafi in Rome: Notes for a Film (2018–2022), eine 3-Kanal-Videoinstallation im Museum MAXXI in Rom,³ nimmt das Foto des symbolischen Handschlags zwischen Premierminister Silvio Berlusconi und Präsident Muammar al-Gaddafi, das 2009 durch die italienischen Medien ging, als Ausgangspunkt. Fast 80 Jahre liegen also zwischen dem Ende der italienischen Kolonialexpansion⁴ und diesem Händedruck zwischen einem populistischen Regierungschef und einem berüchtigten Diktator. Im Laufe dieser Zeit erklärten die ehemaligen Kolonien ihre Unabhängigkeit, Muammar Gaddafi, der als Oberst 1969 durch einen Staatsstreich an die Macht kam, sicherte sich über 40 Jahre lang die Alleinherrschaft in Libyen. In den 1980er- und 1990er-Jahren schließlich, während der Kalte Krieg seinem Ende zuing, gewannen neoliberale und neonationalistische Strömungen an Bedeutung und konnten ihrerseits auf den Strukturen sozialer Ungleichheit aus der Kolonialzeit aufbauen, die unaufgearbeitet geblieben waren.

Dabei verstand es der Diktator bei diesem ersten Besuch in Rom, die Rolle der bewunderten Ikone anticolonialistischen Widerstands zu spielen. Zwar erklärte er sich zur Unterzeichnung jener Verträge bereit, die Italien die Versorgung mit Gas und Öl sicherten, und gab Berlusconi die Erlaubnis, Migrant*innen aus dem ostafrikanischen und subsaharischen Raum wieder nach Libyen abzuschicken. Doch er entschied sich für einen überraschenden ersten Auftritt: Als er aus dem Flugzeug stieg, trug er an seiner Uniform ein Foto von Omar al-Mukhtar in den Händen faschistischer Militärs. Ein deutlicher Widerspruch, wenn man an das traurige Schicksal denkt, das die Opposition in Gaddafis eigenem Land erwartete. Jedoch ein Widerspruch, der zeigt, dass Manipulation zwar ein ureigener Zug des Einheitsdenkens (*pensée unique*) autoritärer Regimes ist, aber immer komplexer wird und immer wieder neu hinterfragt werden muss. Im März 2009 hatte Berlusconi alldem mit einer Libyen-Reise den Weg geebnet, auf der er sich vor dem Parlament in Sirte für die Zerstörungen durch Italien entschuldigte, die die Kolonisierung angerichtet hatte. Ein wohlgeplantes Vorspiel zu Gaddafis erstem Besuch in Rom, das entsprechendes Aufsehen erregte. Ferrini zeigt sich erstaunt, dass Gaddafi, ein Verkünder des Antikolonialismus, des Panarabismus und des Panafrikanismus, sich mit dem einstigen Kolonialherrscher Italien zusammantat. Um dieses Bild des Handschlags zwischen den beiden Männern zu untersuchen, zerschneidet die Künstlerin es wieder und wieder mit einem Cutter und treibt damit ihre Analyse voran.

Sie schließt diese Arbeit mit einer Performance⁵ ab, in der sie bewegungslos vor dem italienischen Senat in Rom steht, einem jener Orte, an dem bei der Ankunft des unberechenbaren Diktators Proteste ausbrachen. An ihrer Jacke trägt sie ein Tablet in einem kleinen roten Rahmen, ähnlich wie Gaddafi bei seinem Ausstieg aus dem Flugzeug. Darauf laufen Szenen aus dem Film *Lion of the Desert* (1981),⁶ eine Anklage auf die Arroganz der faschistischen Machtansprüche. Danach sieht man sie die Straßen Roms entlanggehen, während auf ihrem Rücken der Film läuft, der Aufnahmen von der Landung italienischer Truppen in Libyen zeigt — eine Verherrlichung der »friedlichen Durchdringung«, mit der Italien dem Land eine prometheische Zukunft unter Mussolini versprach.

Das gesamte Werk ist konzentriert auf den symbolischen Handschlag zwischen den beiden Staatsmännern, dessen digitaler Stofflichkeit sich Ferrini auf mikroskopischer Ebene annähert: eine *mise en abyme*, ein Bild, das sich selbst enthält. Durch wiederholte

"LIBYA" **

FASCISTIZE
ABROAD
OF ITALIANNESS

YOUR
FATHERLAND
1929



"LITTLE ITALIANS FROM MARSEILLE
LUXEMBOURG, FRANCE, AUSTRIA
CONSTANTINOPOLE, EGYPT, GREECE
SYRIA: THINK THEREFORE
ARE STILL IN YOUR HOME
WERE ITALIANS LIKE YOU
WHO FOUNDED THESE C
GAVE THEM SPLENDOR &

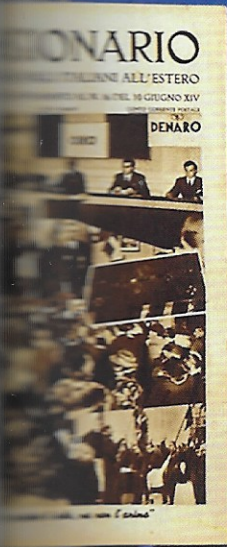
OF ITALIAN FASCISTS ABROAD
"FASCISTS ABROAD WEEKLY"
"THE LEGIONARY"
DIRECTORATE OF ITALIANS ABROAD
DIRECTORATE OF ITALIANS ABROAD

whose responsibility

whose heritage?

MY HERITAGE?

ascending into the abyss
... OR A FOREIGN

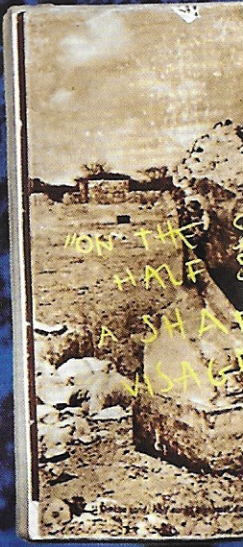


→ SILVER
GOLD
CASH
↓
COLLECTION
TO COVER FOR
LEAGUE OF NATIONS
SANCTIONS
↓
DUE TO AGGRESSION
TO FELLOW
MEMBER OF
THE LEAGUE
↓
LEAGUE'S FAILURE
TO PREVENT
CONFLICT

*
ROMAN
STYLE
↓
MYTH OF
ANCIENT
ROME

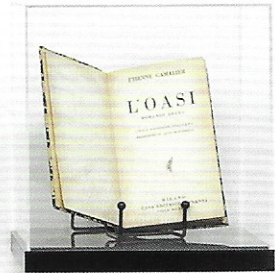


THE BASIS
FOR THE
EMPIRE
↓
EMPIRE DECLARED DESPITE
MUCH OF ETHIOPIA NOT
OCCUPIED & FIERCE
RESISTANCE
↓
ITALY HAS ALWAYS BEEN
A BEAST IN EUROPE
↓
OCCUPATION OF LIBYA IN 1911
ACCELERATED COLLAPSE OF
OTTOMAN EMPIRE LEADING
TO WW1
↓
MUSSOLINI IS READY
TO BUILD EUROPE



MUSSOLINI: HIGHEST
CONSENSUS (MAY 1936)
↳ FOUNDATION OF EMPIRE

ETHIOPIAN WAR
↓
(WW2)



← My Heritage?, 2020. Detail from the site-specific installation at Istituto Italiano di Cultura Marsiglia, Marseille, 2020. Courtesy: the artist. Photo: Jeanchristoph Lett.

← Unruly Connections, 2022. Installation view at ar/ge kunst, Bolzano, 2022. Courtesy: the artist. Photo: Tiberio Sorvillo. Copyright: ar/ge kunst, Bolzano.

→ Stills from: Sight Unseen, 2019. HD video (color, sound), 18'54".

→ Sight Unseen, 2020. Installation view at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, 2020. Courtesy: the artist. Photo: Sebastiano Pellion di Persano.

→ Stills from: Gaddafi in Rome: Notes for a Film, 2022. Three-channel HD video (color, sound), 60'.

→ Gaddafi in Rome: Notes for a Film, 2022. Installation view at MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, 2022. Courtesy: Fondazione MAXXI, Rome. Photo: Roberto Apa.



EXHIBIT D

Item: Omar al Mukhtar's spectacles.

Status: requested by the Libyan government firstly in 1955 and finally in 2008 during the negotiations related to Italy's reparations for the colonial occupation of Libya. After being displayed in the former colonial museum in Rome for decades, they were declared missing.

Status Update: the spectacles have been allegedly found in the archives of the former colonial museum, which is due to re-open to the public under a different guise, within the EUR fascist architectural complex in Rome. It is unclear whether they are the originals or a replica.

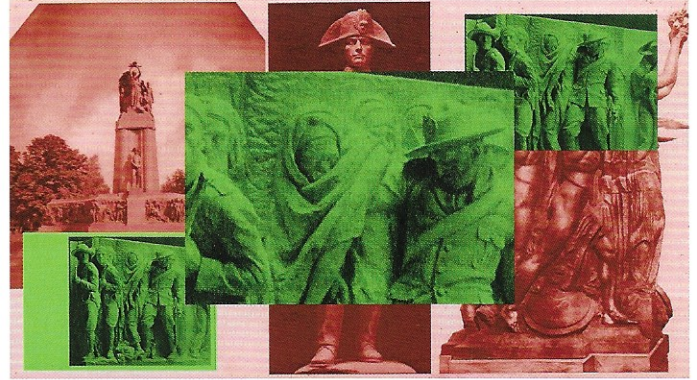
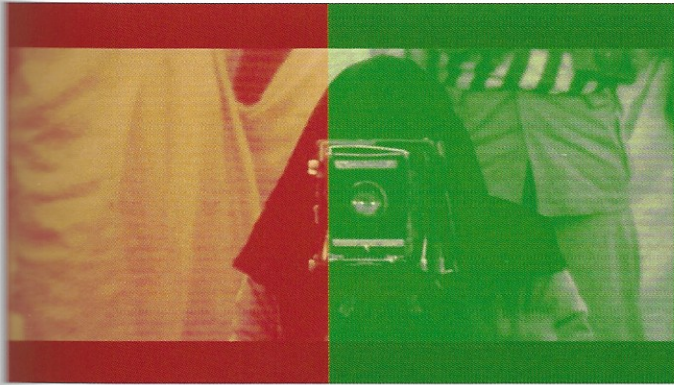


EXHIBIT B

Item: photographic album of Omar al-Mukhtar's capture and execution.

Status: deposited by the family of Col. Bedendo at Roma Tre University. The images' rights have not been transferred and the photographs lie in a 'legal limbo'. Currently, they are (allegedly) unpublishable.

WE ALSO HAVE PHOTOGRAPHS OF OMAR'S EXECUTION



The secret proceedings in the trial at Benghazi, 15 September 1931.

1. Special Tribunal in Benghazi: interrogation of the prisoner

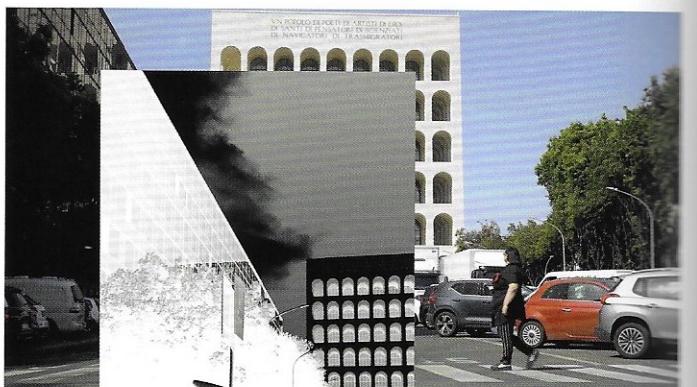
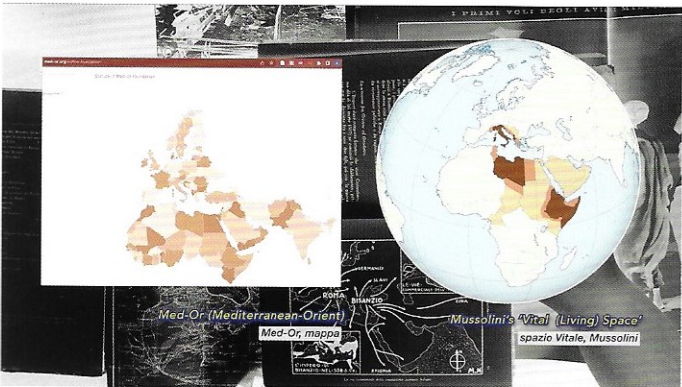
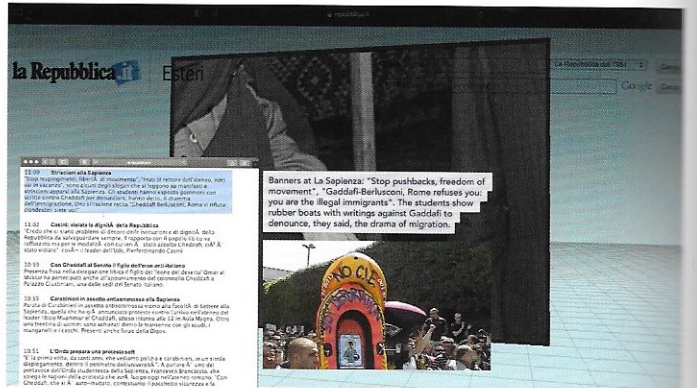
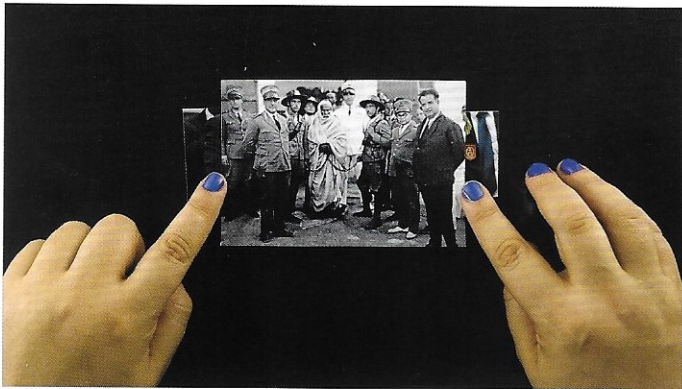
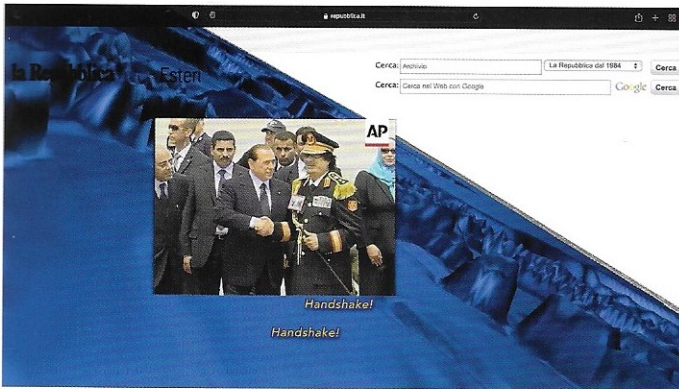
Accused: My name is Omar al-Mukhtar, son of Aescia ben Mahreb, 73 years old, married with children, literate, no criminal record, leader of the Senusi zavia at Gsur.

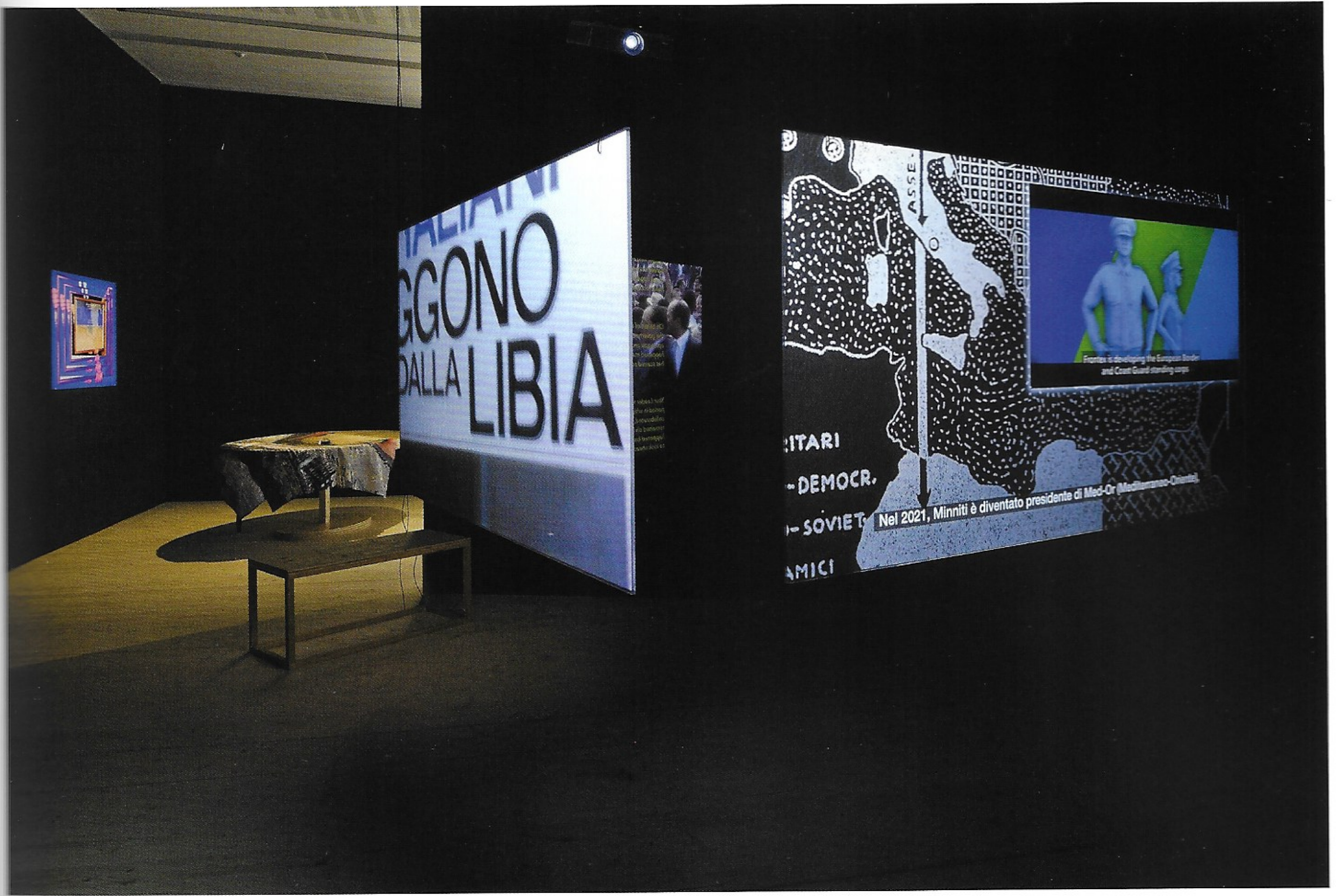
Accused: I never submitted to the Italian government: I only had conversations with it. In my view, the breaking off of negotiations was the fault of the Italian government.

Accused: I am not sorry for what I did because it was God's will.









EUR district built by Mussolini according to the cold and simplistic neoclassicism for which he is known. She also walks in front of the building of the Confindustria (General Confederation of Italian Industry), the site of the ratification of the bilateral agreement on the supply of fuel to Italy, as newsreel negatives from the 1930s suggest the mystery and sometimes cynicism behind choices taken in certain state transactions.

The ramifications of Alessandra Ferrini's work are inexhaustible, like those of History itself. It is evident how the fragmentations which characterize her work seem to correspond to a structure, according to the thesis of Gilles Deleuze and Félix Guattari, of *critical rhizomes*,⁷ insofar as the arguments of the artist proceed there by segmentation. In fact, if the dispersions resulting from the persecution of men confronted with predation and injustice can be seen in the fragmentary nature of their resistance, then the formal syncopations orchestrated by Ferrini might be their performative echoes. Are these fragmentations, rejecting the linear and unilateral lines of History, not just like the rhizome — the paradoxical nomad root?

- 1 *Unruly Connections*, ar/ge kunst, Bolzano, May 13 to July 30, 2022, curated by Emanuele Guidi.
- 2 The artist commissioned professor Uoldelul Chelati Dirar with the translation of this text into Italian, which lays the foundation for this exhibition.
- 3 *Gaddafi in Rome: Notes for a Film* is shown in MAXXI Bvlgari Prize 2022 at MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome, June 24 to November 20, 2022, curated by Giulia Ferracci.
- 4 The Italian colonies included Libya in North Africa, and Somalia, Eritrea, and Ethiopia on the East Coast of Africa.
- 5 Following the narrative model of the three-act structure, the work presents three videos (Act I–III). The performance is integrated within each act.
- 6 This 1981 film by Moustapha Akkad, which shows the brutal repression of Libyan resistance by the Italian fascists, was censored in Italy.
- 7 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 3–25.

Michèle Cohen Hadria is an art critic based in Paris (FR). Since 1997, she has been a contributor to specialized art journals in both Europe and Canada. Born in Tunisia, she became acutely aware at an early age of the inequalities surrounding her, and this consciousness was to drive her investigations of postcolonial issues. Her preferred fields of inquiry include feminism and experimental film.

Alessandra Ferrini is an artist, researcher, and educator based in London (GB). Experimenting with the expansion and hybridization of the essay film, her practice questions the legacies of Italian colonialism and fascism, with a focus on Mediterranean politics and constructions of whiteness. Her work has featured in international exhibitions, publications, and screenings, including Manifesta 12 and 13, Sharjah Film Platform (AE), Casablanca Biennale (MA), and Villa Romana, Florence (IT). She is one of the finalists of the MAXXI Bvlgari Prize 2022, Rome (IT), and was the recipient of the 2017 London Film Festival's Experimenta Pitch Award. Currently, she is a PhD candidate at the University of the Arts London and a research fellow at the British School at Rome.

Blow-ups lotet sie die strukturelle Bildtiefe aus und erzielt damit eine grobkörnige makroskopische Ansicht, die wie eine befremdliche Mondlandschaft anmutet. Fragmentarische Sequenzen zeigen Demonstrationen gegen den Besuch Gaddafis an der Universität La Sapienza in Rom und vor dem Senat. Der rote Faden der Arbeit ist jedoch eine Flut von Kurzmeldungen auf der Internetseite der Zeitung *la Repubblica*, die die drei Tage des turbulenten Besuchs des Diktators umfasst. Die pointierten persönlichen Aussagen der Künstlerin sind durchzogen von derartigen Pressenotizen, die sich als ebenso überflüssig wie inhaltsleer erweisen: Auf der einen Seite enthalten sie scheinbar unnötige Details über das offizielle Abendessen, auf der anderen bleiben wesentliche Informationen offenbar unvollständig.

Die Rhetorik der politischen Ansprache irritiert die Bürger*innen heute, sie durchschauen die Schönfärberei. Entsprechend beifend ist der Empfang, den Senatoren und Studierende Gaddafi bereiten: Junge Menschen halten ein Transparent mit der Botschaft »Stoppt die Abschiebung der Migrant*innen« und tragen Schlauchboote mit sich, die an jene erinnern, mit denen sich Migrant*innen unter Lebensgefahr nach Europa aufmachten. Dazwischen wieder Alessandra Ferrini, bewegungslos wie eine Statue, auf ihrer Jacke der kleine Bildschirm, der den Film *Lion of the Desert* zeigt. Dann sieht man Ferrini – feierlich, melancholisch – das EUR-Viertel durchschreiten, das Mussolini im nüchternen und reduzierten Stil des Neoklassizismus, für den er bekannt ist, erbauen ließ. Sie geht bis zum Gebäude der Confindustria (der italienischen Industriellenvereinigung), Schauplatz der Ratifizierung des bilateralen Abkommens zur Öl- und Gasversorgung Italiens, während Nachrichtensequenzen aus den 1930er-Jahren, im Negativ gezeigt, das Mysterium und die oft zynischen Mittel und Wege mancher politischer Absprachen deutlich machen.

Die Verästelungen in Alessandra Ferrinis Werk, die auch jene der Geschichte selbst sind, sind unerschöpflich. Es ist jedoch erkennbar, dass den Fragmentierungen, die ihre Arbeit auszeichnen, der These von Gilles Deleuze und Félix Guattari folgend, *kritische Rhizome*⁷ zugrundeliegen: Die Ausführungen der Künstlerin sind ein Gefüge aus Einzelsträngen. Tatsächlich spiegeln sich die Verästelungen und Verstreuungen der Verfolgung und Unterdrückung von Menschen in der unsteten Struktur ihrer Widerstände und die formalen Verschiebungen, die Alessandra Ferrini hier schafft, könnten als performative Antwort darauf gelesen werden. Und ähneln diese Fragmentierungen nicht gerade, indem sie die linearen und einseitigen Diskurse der Geschichte infrage stellen, dem Rhizom, diesem widersprüchlichen, nomadischen Wurzelstrang?

- 1 *Unruly Connections*, ar/ge kunst, Bozen, 5. Mai – 30. Juli 2022, kuratiert von Emanuele Guidi.
- 2 Die Künstlerin beauftragte Professor Uoldelul Chelati Dirar mit der Übersetzung dieses Textes ins Italienische. Diese Fassung bildet die Grundlage der Ausstellung.
- 3 *Gaddafi in Rome. Notes for a Film*, gezeigt in der Ausstellung MAXXI Bvlgari Prize 2022, im MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rom, 24. Juni – 20. November 2022, kuratiert von Giulia Ferracci.
- 4 Zu den italienischen Kolonien zählten Libyen in Nordafrika ebenso wie Somalia, Eritrea und Äthiopien an der Ostküste Afrikas.
- 5 Dem narrativen Modell der dreiaktigen Struktur folgend, präsentiert das Werk drei Videos (Akt I–III). Die Performance ist in jeden dieser Akte integriert.
- 6 Moustapha Akkads die grausame Niederschlagung des libyschen Widerstands durch die italienischen Faschisten zeigender Film aus dem Jahr 1981 wurde in Italien zensiert.
- 7 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. von Gabriele Ricke, Ronald Voullié, Berlin: Merve 1992, S. 11–42.