

“Please, don’t discover me!”: il dibattito sull’arte delle popolazioni native, a cinquecento anni dalla ‘scoperta’ dell’America

Paola Valenti

Università di Genova

ABSTRACT

“Please, don’t discover me!”: The Debate on Native American Art, Five Hundred Years after the ‘Discovery’ of America. “Columbus did not ‘discover’ America: he globalised a worldview”: taking Ziauddin Sardar’s quote from his 1993 article “Lies, Damn Lies and Columbus: The dynamics of constructed ignorance” as a point of departure and frame of reference, the essay aims to focus on the ways in which native peoples of America have used the Quincentenary of Christopher Columbus’ ‘discovery’ of the ‘New World’ as an opportunity to add their voice to an ongoing debate and to deconstruct dominant Western narratives surrounding Columbus’ enterprise and its dramatic consequences, based on what Sardar sharply defines as “a knowledgeable ignorance about non-Western people, traditions and cultures.”

The paper intends to retrace these native voices and examine the way in which they address some of the main topics in this debate through a close reading of the essays published in the 1992 Fall issue of the influential magazine *Art Journal*, entirely dedicated to *Recent Native American Art*, and through an analysis of significant artworks by Jimmie Durham, James Luna, Guillermo Gomez-Peña and Coco Fusco that highlight the falsifications, prejudices and stereotypes permeating the Western discourse on the Columbian enterprise.

Significantly, the debate concerning native art ignited by the Quincentenary merges with the issues of identity and (self)representation triggered by the controversy about the genealogical status of the self-declared Cherokee Jimmie Durham, accused by many native artists and scholars to be a ‘racial impostor’ but considered within the Western art system the American-Indian artist *par excellence*. The paper gives an account of this controversy to show the important role played by ethnicity within the ongoing debate on native art.

Keywords

Christopher Columbus, Columbian Quincentenary, Native American Art, Jimmie Durham, James Luna

Columbus did not ‘discover’ America: he globalised a worldview. When the Admiral crossed the Atlantic in 1492, he took a set of ideas and reflexes about non-European people and culture with him; a perception of the non-West which settled the fate of the ‘natives’ he encountered. His real achievement was to transform this perception of Europe about the Other into new institutions and a global worldview. In 1993, five hundred years after Columbus’ ‘voyages of discovery’, all non-Western people are still victims of the institutions shaped by Columbus and continue to be consumed by the worldview that he unleashed on a planetary scale. (Sardar 1993, 47)

Inizia così l’articolo “Lies, Damn Lies and Columbus: The Dynamics of Constructed Ignorance,” al quale, a un anno dal cinquecentenario del viaggio di Cristoforo Colombo verso le Americhe, l’intellettuale anglo-pakistano Ziauddin Sardar consegna le proprie riflessioni sulle

modalità con cui l'Occidente ha costruito due divergenti narrazioni dell'impresa colombiana e delle sue drammatiche conseguenze, entrambe fondate su quella che egli definisce “a knowledgeable ignorance about non-Western people, traditions and cultures”:

Either Columbus is presented and projected as a genius and a great explorer and discoverer, or maligned as a mad destroyer of natives and indigenous cultures and a coloniser. We are deliberately trapped between a fabricated Columbus-the-Hero or a manufactured Columbus-the-Villain. Both views of Columbus stem from Europe's internal angst and anxiety about itself and are – in one case conscious, and in the other unconscious – exercises in projecting and entrapping the Other in a worldview that fueled Columbus' own passions and desires. The two constructed ways of looking at Columbus are, in fact, the two ways the West has always looked at the Other. (Sardar 1993, 48)¹

Tali considerazioni inducono a spostare lo sguardo sulle modalità con cui le popolazioni native d'America hanno usato il ricorrere del Cinquecentenario dell'approdo di Colombo nel 'Nuovo Mondo' come un'occasione per portare le loro voci nel dibattito in atto, talvolta agendo in modo autonomo e, spesso, dirompente, talaltra intrecciandole a quelle di studiosi e attivisti già schierati su posizioni riconducibili alla seconda linea individuata da Sardar.

È, quest'ultimo, il caso del progetto didattico *Rethinking Columbus*, culminato nella pubblicazione, nel 1991, dell'omonimo dossier monografico per l'influente rivista *Rethinking Schools*, curato da Bill Bigelow, Barbara Miner e Bob Peterson, figure di spicco del sistema educativo statunitense, impegnate in battaglie per l'adeguamento dei programmi scolastici alle esigenze culturali e al riconoscimento identitario delle minoranze ma, nondimeno, appartenenti alla maggioranza bianca. Il volume, dedicato ai “children of the Americas,” si apre con un editoriale nel quale i curatori riflettono sulla necessità di rivedere radicalmente il modo in cui la vicenda colombiana viene mediata dai libri di testo e insegnata nelle scuole primarie e secondarie e, contestualmente, sull'urgenza di “provide a forum for native people to tell some of their side of the encounter – through interviews, poetry, analysis and stories” (Bigelow et al. 1991, 3).

Nella sezione del volume dedicata alle *Contemporary Struggles* si incontra la poesia “Columbus Day,” composta nei primi anni Ottanta da Jimmie Durham (Durham 1983, 10-11), allora noto soprattutto come scrittore e attivista politico in seno all'American Indian Movement, ma già prossimo ad assurgere al ruolo di protagonista di quella scena artistica internazionale – culturalmente radicata in occidente – che lo avrebbe celebrato come l'artista nativo americano per eccellenza, mostrandosi refrattaria o indifferente alle polemiche sorte intorno alla sua discussa appartenenza genealogica ai Cherokee e alle accuse di essere un “racial impostor” che gli erano state ripetutamente rivolte da artisti e intellettuali nativi (Finkel 2017).

Significativamente, all'indomani del cinquecentenario colombiano, Lucy Lippard pubblica su *Art in America* l'articolo “Jimmie Durham – Postmodernist ‘Savage’” (Lippard 1993), che contribuisce a fondare il mito dell'artista Cherokee presso la critica e il pubblico occidentale e, nel medesimo tempo, a infuocare gli animi degli artisti e dei curatori nativi impegnati, con maggiore vigore proprio in quel preciso momento storico, in rivendicazioni identitarie e in

tenaci battaglie per il riconoscimento del valore culturale (e non meramente antropologico o etnografico) del loro lavoro.

Introdotta da uno *statement* del 1984 nel quale Durham si definisce “a Cherokee artist who strives to make Cherokee art that is considered just as universal and without limits as the art of any white man is considered,” il saggio di Lippard si apre con la seguente affermazione, non scevra da toni che riflettono una visione ‘mitologica’ degli indiani d’America:

Jimmie Durham offers a dialogue for which neither the Native nor the non-Native world is ready. As a Cherokee artist, writer, poet, performer and treaty activist, he sees the world through the eyes of Coyote – the trickster, the Native American embodiment of all that is base and godlike in humans. His art peels away the decorative wrappings that disguise the American Indian in the United States’ colonial present. (Lippard 1993, 62)

In realtà, il mondo nativo non solo era pronto per recepire quel dialogo, ma aveva già preso con determinazione la parola, come si legge nell’articolo in cui Kathleen Ash-Milby e Ruth B. Phillips tracciano la presenza di artisti indiani nelle gallerie e nei musei americani a partire dal 1992:

The 1992 Columbus Quincentennial gave new impetus to pressures for inclusion and the creation of dedicated institutional spaces for Native arts in both the United States and Canada. In both countries, Native North American artists commemorated five centuries of colonization, loss, and survivance with groundbreaking exhibitions of contemporary art [...]. Arguably, however, this moment of commemoration was merely the outward sign of a deeper process of contestation and activism that had been gathering momentum for some years. (Ash-Milby and Phillips 2017, 12)

Alcuni frutti di questo processo, allora in atto già da oltre trent’anni, vengono raccolti nel fascicolo dell’autunno 1992 dell’influente rivista *Art Journal*, dedicato alla “Recent Native American Art” e affidato a due “guest editors” nativi, W. Jackson Rushing e Kay WalkingStick.²

Nell’editoriale con cui introduce l’intero volume Rushing posiziona, a sua volta, il cinquecentenario colombiano al crocevia di due narrazioni divergenti, accompagnate da altrettante divergenti aspettative: quella della (ri)scoperta da parte degli occidentali dell’arte indigena attraverso l’organizzazione di eventi tesi, per lo più, a perpetuare “the specious distinction between ‘fine arts’ and ‘crafts’ that has served institutionally to segregate Native artists,” e quella animata dalla volontà di questi ultimi di dimostrare che “the achievements of twentieth-century Indian artists problematize the Euro-American bias of a modernist canon of high art that is largely devoid of works by women and persons of color” (Rushing 1992, 6).

Tra le riflessioni raccolte nel numero speciale di *Art Journal* emergono, infatti, quelle tese a denunciare il persistente atteggiamento coloniale che affiorava dalle analisi critiche e dalle pratiche curatoriali con cui studiosi e operatori appartenenti alla egemonia bianca avevano fino ad allora letto e presentato le opere degli artisti nativi, spesso forzandone la classificazione attraverso etichette appartenenti alla propria tradizione culturale (e, pertanto,

del tutto inadeguate a coglierne le specificità), quasi sempre rivelando l'incapacità di superare le generalizzazioni e gli stereotipi e di usare un lessico scevro da pregiudizi e da implicazioni di ordine gerarchico o esplicitamente neocoloniale. Ciò era accaduto, ad esempio, nel saggio "Frames of Reference: Native American Art in the Context of Modern and Postmodern Art," nel quale Gerhard Hoffman, docente universitario e fondatore della German Association for American Studies, aveva individuato nella "genuineness" il tratto distintivo di tutta l'arte dei nativi ed era giunto alla conclusione che "Indian art and postmodern art go hand in hand in trying to remain open [to the potential for the] irrational and the imaginative" (Hoffman 1986, 259). Le obiezioni che Rushing e WalkingStick muovono a coloro che, come Hoffman, avevano fondato la loro interpretazione dell'arte nativa su un'idea dell' 'altro' nutrita dalla fascinazione per l'esotico, il primitivo, l'originario, hanno significative analogie con quelle che erano state rivolte da più parti, solo un paio d'anni prima, a Jean-Hubert Martin in merito agli assunti intorno ai quali egli aveva costruito la mostra *Magiciens de la terre* (Martin 1989), allestita al Centre Pompidou di Parigi nel 1989: tra le molte critiche, quella che Rasheed Araeen aveva affidato all'editoriale del fascicolo di *Third Text* dedicato alla mostra parigina aveva posto al centro la questione dell'"ignorance concerning the actual state of affairs vis-a-vis other cultures" che infestava allora, e in parte ancora oggi infesta, il discorso dominante (Araeen 1989, 3).

Nel fascicolo di *Art Journal* la constatazione di tale 'ignoranza' procede quasi di pari passo con le riflessioni che i vari autori dedicano alla possibilità, o alla legittimità, di applicare all'arte nativa proprio le etichette di 'moderno' e 'postmoderno'. Joseph Traugott, ad esempio, respinge la convinzione euro-americanocentrica che i nativi siano "invisible people with a vanishing culture," rispetto alla quale sarebbe necessario applicare quel "salvage paradigm" che ha radici profonde nell'antropologia degli inizi del Ventesimo secolo e che, come ha osservato James Clifford, era tenuto in vita dal desiderio, eminentemente (post)coloniale, di preservare lacerti di autenticità esotica prima che questi fossero spazzati via da un "destructive historical change" (Clifford 1987, 121). Per Traugott tale paradigma è una diretta conseguenza delle attitudini con le quali Colombo e gli altri conquistatori avevano guardato alle culture con le quali erano entrati in contatto: "This process of recording and collecting the traditional indigenous culture" – afferma infatti Traugott – "began with the 'curios' brought back to Europe by the Spanish conquistador" (Traugott 1992, 37).

Il concetto stesso del "brought back to Europe," in termini sia fisici sia culturali (nel senso di operazioni tese a ri-condurre tutto in seno e/o in rapporto alla tradizione culturale europea), mette in campo uno dei temi centrali nel discorso postcoloniale, ossia quello della necessità di sviluppare una consapevolezza dei rischi insiti in una decontestualizzazione che "transforms cultural objects into contentless forms that can be recontextualized by another culture" (Traugott 1992, 42). Tale questione era già emersa con prepotenza nel discorso sviluppatosi a seguito della presentazione al MoMA di New York nel 1984 della mostra *Primi-*

tivism in Twentieth Century Art, costruita da William Rubin e Kirk Varnedoe sulla giustapposizione di opere d'arte occidentali e di oggetti tribali (questi ultimi esposti senza fornire specifiche indicazioni sul contesto culturale di provenienza), con lo scopo di portare alla luce affinità meramente formali. Tale scelta curatoriale aveva ricevuto aspre critiche da parte sia degli storici dell'arte, sia degli antropologi; per il critico Thomas McEvelley, ad esempio, essa rivelava come le società dominanti ancora fossero incapaci di presentare 'culture altre' in termini non egocentrici e tendessero, pertanto, ad appropriarsi dei loro oggetti, rivelando così "the parochial limitations of our world view" (McEvelley 1984, 60).

La mostra aveva incorporato, dunque, proprio quella visione del mondo nella quale, come afferma Sardar nel brano citato in apertura, si erano codificate e globalizzate le idee sull'altro che avevano accompagnato Colombo nel suo 'viaggio di scoperta' e della quale, da allora, il "salvage paradigm" aveva rappresentato lo strumento attuativo, del quale l'Occidente si era più o meno inconsciamente servito per rappresentare il proprio "imperial self" (Dominguez 1987, 136).

Vi sono, tuttavia, altre possibili declinazioni e applicazioni del "salvage paradigm": sebbene il 'salvataggio' sia genericamente considerato un aspetto della relazione della cultura dominante nei confronti di quella 'subordinata', secondo Traugott esso è, *in primis*, un modello comportamentale e, come tale, può essere adottato anche dalla seconda nei confronti della prima:

Native Americans can salvage parts of the dominating culture – as well as of their own culture – to further their own identity, in opposition to the influence of the dominant culture. However, they borrow from the dominant society and their own indigenous past to promote a view of nativeness that opposes the influence of the dominant culture, not in order to become more like Euro-Americans. Contemporary Native American artists employ this strategy for both modernist and postmodernist goals. (Traugott 1992, 37)

Ciò non deve indurre a ritenere che la produzione degli artisti nativi presi in esame da Traugott (Emmi Whitehorse, Bob Hauzous, Felice Lucero-Giaccardo, in particolare) possa rientrare *tout court* in tali categorie (modernismo e postmodernismo) o, tantomeno, che aspiri a vedersi riconosciuto in esse un diritto di cittadinanza in virtù di analogie formali: al contrario, le loro strategie di "appropriazione" di forme e di valori estetici propri della cultura euro-americanocentrica devono essere lette come consapevoli scelte concettuali e linguistiche sorrette da precisi intenti comunicativi e politici:

just as the Cubists could tear tribal images out of their cultural contexts, contemporary Native American artists can appropriate, totally out of the context of modernism, the cultural forms and aesthetic values of Euro-American consumer culture. These works transform aspects of elite Euro-American art into manifestations of Native American philosophy and incorporate the look of the Euro-American culture to attack the cultural dominance that it represents. From this perspective, the marks of modernism, or postmodernism, exist not only as a sign of similarity, but also as parody. (Traugott 1992, 37-38)

Proprio la dimensione della parodia è al centro del saggio con il quale Allan Ryan interviene sulle pagine di *Art Journal* per rivelare come la caricatura e l'ironia di matrice postmoderna siano gli strumenti linguistici di cui alcuni artisti nativi canadesi (Carl Beam, Linda Hutcheon, Gerald McMaster, Shelley Niro, tra gli altri) più volentieri si erano avvalsi per realizzare opere politiche che si riappropriavano di una narrazione storica incline a omettere le violenze perpetrate dallo Stato e dalla Chiesa contro le popolazioni indigene, contestualmente affermando nuove modalità di costruzione della propria identità e di autorappresentazione (Ryan 1992).

Sull'importanza dell'ironia riflette anche Richard Shiff nel saggio dedicato a Jimmie Durham: partendo da alcune considerazioni assai critiche sull'Indian Arts and Crafts Act del 1990, che era diventato legge il 29 ottobre di quello stesso anno, Shiff – uno degli autori non nativi invitati a contribuire al fascicolo di *Art Journal* – presenta il 'caso' di Durham come l'esito paradossale di una legge tesa a vigilare sulla 'autenticità' dei manufatti messi in commercio come prodotti di artisti o artigiani nativi, subordinando la loro certificazione come "United States Indian Products" alla comprovata appartenenza del loro autore a una delle tribù indiane. Uno dei primi 'prodotti' a non passare le verifiche legali era stata, infatti, proprio un'opera di Durham, presentato come un "Cherokee, but without a registration number, and hence not 'Indian'" (Shiff 1992, 75). Per questa ragione erano state anche cancellate due mostre in programma per il luglio del 1991, rispettivamente al Center for Contemporary Art di Santa Fe e all'American Indian Contemporary Arts di San Francisco.

Data la notorietà di cui Durham già allora godeva, soprattutto presso il pubblico occidentale, il suo caso diventa oggetto della già accennata *querelle*, che si fa incandescente quando, nel 2017, l'Hammer Museum di Los Angeles organizza l'antologica *Jimmie Durham. At the Center of the World*, successivamente allestita presso il Walker Art Center di Minneapolis, il Whitney Museum of American Art di New York e il Remai Modern di Saskatoon, in Canada. Curata da Anne Ellegood (Ellegood 2017), la mostra è la prima retrospettiva dedicata all'artista a essere presentata sul suolo nordamericano e diventa, pertanto, un terreno di scontro tra coloro (in prevalenza critici occidentali) che si dicono interessati solo alla questione del valore artistico e culturale dell'opera di Durham, e che spesso reagiscono con sdegno a una polemica che ritengono fondata su questioni razziali (Finkel 2017), e altri (in prevalenza artisti e curatori nativi) che pongono in primo piano questioni legate alla sovranità delle tribù indiane, ai principi di autodeterminazione e alle rivendicazioni identitarie (D'Souza 2017; Meredith 2017). Nel dibattito emergono, inevitabilmente, questioni proprie del discorso postcoloniale: particolarmente significative, in tal senso, sono le parole con cui America Meredith mette in relazione la sua battaglia per vedere riconosciuta la non appartenenza di Durham alle tribù Cherokee con il problema della autorappresentazione delle popolazioni native, reso urgente proprio dal persistere di condizioni generate dal colonialismo:

When you are less than two percent of your nation-state's population and the public discourse about your people is dominated by stereotypes and misinformation, self-representation is profoundly important. Durham's misrepresentation of Cherokee language, culture, and history is wildly off the mark. Curators and art historians should have reached out to the tribes, to Cherokee language programs, and to tribal museums. (Meredith 2017)

L'aggravante, per Meredith, risiede nel fatto che Durham abbia costruito la sua carriera presentandosi come artista nativo e si sia autoproclamato portavoce di tutti gli indiani d'America, venendo progressivamente riconosciuto come tale dalle istituzioni governative e culturali statunitensi ed europee:

[Durham] is not a member of any of the three Cherokee tribes – the Eastern Band of Cherokee Indians, the United Keetowah Band of Cherokee Indians, and the Cherokee Nation. The tribes, not the federal government, decide who is eligible to be a member. Under the Indian Arts and Crafts Act, any of them can designate anyone they want as a tribal artisan. None has chosen to designate Durham to represent them in the art world. (Meredith 2017)

La presa di posizione di Meredith sull'importanza dell'"enrollment" nelle tribù e del conferimento da parte delle stesse tribù del titolo di "tribal artisan" non trova unanime consenso tra artisti e curatori nativi: alcuni di loro, infatti, si rivelano tutt'altro che inclini ad assoggettarsi a disposizioni sancite o approvate da governi tribali spesso non immuni da connivenze con le autorità federali (Reinhardt 2005; Scott 2008). Tra questi figura il curatore e artista Comanche Paul Chaat Smith, il quale interviene nel programma di eventi collaterali organizzato dal Walker Art Center per la controversa mostra di Durham con una conferenza pubblica durante la quale, schierandosi tra i 'sostenitori' dell'artista, manifesta le proprie perplessità sulla scelta di molti studiosi nativi di farsi custodi e promotori di disposizioni governative. Già Richard Shiff, del resto, nel saggio del 1992 pubblicato su *Art Journal*, aveva evidenziato le implicazioni neocoloniali insite nell'Indian Arts and Crafts Act, il cui fine ultimo egli vedeva intrinsecamente connesso alla sempre più pressante richiesta a parte dei collezionisti bianchi di avere garanzie in merito alla 'autenticità' degli oggetti che era loro intenzione acquistare (Shiff 1992, 74).

Proprio intorno a un'analisi politica dei meccanismi economici e dei (pre)concetti culturali che inducono i bianchi a collezionare 'oggetti indiani' e a una critica del 'mito' (neo)coloniale dell'"autenticità" si condensa la caustica ironia di Durham: "We have [authenticity] inflicted upon us. So Indians want to be authentic, especially for those who see us as authentic," afferma l'artista in un'intervista condotta da Susan Canning (in Shiff 1992, 76), mentre nella lettera aperta scritta nel 1991 proprio in risposta alla promulgazione dell'Indian Arts and Crafts Act egli asserisce, in modo lapidario, che "authenticity is a racist concept which functions to keep us enclosed in 'our' world (in our place) for the comfort of a dominant society" (Durham 1993, x).

Una strategia per sovvertire questa dinamica e trascinare la cultura dominante in un

territorio nel quale perda le proprie coordinate di riferimento – e debba, pertanto, trovare altri criteri per definire la propria posizione – è quella di mettere in campo l'“inautentico”: agendo spesso di concerto con l'ironia, l'inautentico, infatti, funziona come elemento perturbante che incrina i preconcetti coloniali insiti nello sguardo etnografico. Con tale intento Durham realizza l'installazione *On Loan from the Museum of the American Indian* (1985) che, come sintetizza efficacemente Shiff, “parodies the omnivorousness of the ethnographic collector; anything ‘Indian’ is worth being shown, dissected, and labeled, even ‘Pocahontas’ Underwear,’ panties adorned with feathers and beads” (Shiff 1992, 75).

Al potere perturbante dell'inautentico è dedicato il saggio che la critica d'arte britannica Jean Fisher scrive per il numero speciale di *Art Journal*, significativamente intitolato “In Search of the ‘Inauthentic’: Disturbing Signs in Contemporary Native American Art.” Fisher mette l'opera di Durham in rapporto all'installazione/azione performativa dell'artista luiseño James Luna *The Artifact Piece* (1987): allestita per la prima volta tra gli oggetti kumeyaay esposti al Museum of Man di San Diego, l'opera presentava al visitatore l'artista coperto solo da una sorta di perizoma e sdraiato su un letto di sabbia all'interno di una teca in vetro, ‘corredato’ da un'etichetta che indicava il suo nome e da varie didascalie che rendevano conto dell'origine delle cicatrici presenti sul suo corpo, alcune riportate durante episodi di ubriachezza e aggressioni; altri due contenitori mostravano documenti personali e oggetti cerimoniali provenienti dalla riserva dei Luiseño. Per diversi giorni Luna era rimasto sdraiato nella teca durante le ore di apertura del museo, sconcertando gli spettatori con i suoi improvvisi movimenti e sguardi inattesi. Gli oggetti nei contenitori, insieme all'impronta lasciata sulla sabbia, dovevano agire come segni della sua presenza nei momenti in cui egli era fisicamente assente. Dopo avere assistito alla performance in occasione della successiva presentazione di *The Artifact Piece* nell'ambito della mostra *The Decade Show*, allestita al New Museum di New York nel 1990, la critica d'arte ed etologa Elizabeth Hess aveva annotato nella sua recensione: “The realization that Luna was not an inanimate object was stunning. Who was watching whom? I already had a relationship with this person. What would he do if I talked to him? Touched him? I felt self-conscious staring at Luna, yet I was riveted” (Hess 1990, 27).

Come nota Fisher, con quest'azione Luna aveva sfidato “the introjective gaze of United States colonialism [that] stages the Native American [...] as a disappearance: [...] the shock of his real presence and the possibility that he may indeed be watching and listening disarms the voyeuristic gaze and denies it its structuring power” (Fisher 1992, 46, 48-49).

Del resto, anche solo scegliendo come mezzi espressivi l'installazione e la performance Luna ha dimostrato come tali media non siano appannaggio esclusivo della tradizione artistica occidentale:

It is my feeling that artwork in the medias of Performance and Installation offers an opportunity like no

other for Indian people to express themselves in traditional art forms of ceremony, dance, oral traditions and contemporary thought, without compromise. Within these (nontraditional) spaces, one can use a variety of media, such as found/made objects, sounds, video and slides so that there is no limit to how and what is expressed. (Luna in Gebhard, n.d.)

Quasi sempre, Luna usa l'installazione e la performance per esercitare una critica etica e politica della configurazione (neo)coloniale nella quale gli indiani d'America vivono la loro quotidianità.

Significativo esempio – denso di implicazioni che riguardano soprattutto il problema della rappresentazione e dell'autorappresentazione, al quale si intrecciano i paradigmi (neo)-coloniali dell'autenticità e della 'presenza/assenza' – è l'azione *Take a Picture with a Real Indian*, nella quale Luna ha invitato spettatori, o passanti, a farsi fotografare al suo fianco, dando loro la possibilità di scegliere cosa egli avrebbe dovuto indossare: un costume indiano tradizionale, un perizoma oppure pantaloni e una maglietta polo. Il fatto che pochi abbiano optato per la terza opzione rivela, ancora una volta, la persistenza di stereotipi ai quali gli indiani stessi hanno accettato di sottomettersi: come osserva Hawley, infatti, la performance “foregrounds what has become a tradition of Native Americans performing/posing their nativeness as Otherness for the camera, strategically employing imagery that plays to nostalgic Western views of Native peoples as perpetually vanishing” (Hawley 2016, 5).

Collegata da Luna alla ricorrenza del Columbus Day, la performance è stata presentata per la prima volta al Whitney Museum of American Art (1991), successivamente all'Herbert F. Johnson Museum of Art at Cornell University (2001) e infine di fronte al Columbus Memorial che si erge in prossimità della Union Station a Washington DC (2010). In quest'ultima azione Luna ha collocato tre sagome di cartone che lo raffiguravano a grandezza naturale, in bianco e nero, alla base del monumento che rappresenta Colombo in posizione eretta, con ai suoi piedi un indiano inginocchiato; l'iscrizione ricorda che l'esploratore italiano “gave to mankind a New World,” veicolando così un duplice messaggio: l'irrelevanza del fatto che quel mondo fosse 'nuovo' solo per una parte dell'umanità e, di riflesso, l'esclusione dall'umanità di coloro che abitavano quel mondo prima che fosse 'scoperto'.

La contestazione del concetto di 'scoperta' e di quello di 'nuovo mondo' che fa da sfondo alla terza versione di *Take a Picture with a Real Indian* ha un interessante precedente in *Two Undiscovered Amer-Indians Visit the West* (1992-1994), performance itinerante ideata dall'artista e saggista di origine cubana Coco Fusco e dal performer e scrittore chicano Guillermo Gómez-Peña con lo scopo non solo di spostare la prospettiva sul cinquecentenario dal punto di vista dello scopritore/colonizzatore a quello dello scoperto/colonizzato, ma anche di rendere evidenti gli stereotipi sulle abitudini e sull'identità stessa dei nativi consolidatisi nei cinque secoli intercorsi.

Presentata nell'ambito della mostra *Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco: The Year of the White Bear*, promossa dal Walker Art Center,³ la performance ha visto gli artisti imper-

sonare due nativi dell'isola fittizia di Guatinai (fortunatamente scampata alla colonizzazione e, pertanto, rimasta incontaminata) esposti in una gabbia dorata nel giardino delle sculture di Minneapolis: i passanti, dietro pagamento, potevano farsi fotografare con loro, oppure vederli impegnati in una danza rituale (sulla base di una musica del tutto incongrua) o, ancora, ascoltarli raccontare storie in lingua guatinai (ovviamente inventata). Come nel progetto di James Luna *Take a Picture with a Real Indian*, anche in *Two Undiscovered Amer-Indians* il corpo dell' 'altro' era presentato come un oggetto di intrattenimento ed era esposto a sguardi interessati solo a vedere confermati i propri stereotipi. La performance di Fusco and Gómez-Peña parla, però, anche di altri corpi: con il loro viaggio durato due anni, durante il quale hanno attraversato buona parte degli Stati Uniti sempre chiusi nella loro gabbia, i due artisti hanno voluto rievocare il drammatico dislocamento di esseri umani al quale proprio l' esploratore italiano aveva dato avvio, riportando con sé in Europa numerosi indigeni, uno dei quali sarebbe rimasto in esposizione alla Corte di Spagna per oltre due anni come oggetto di studio e di intrattenimento, fino al sopraggiungere della morte.

Sempre nel 1992, in un'altra performance, Guillermo Gomez-Peña ha esibito sul proprio torace la scritta *Please, don't discover me*, compiendo un gesto che è, al tempo stesso, un significativo atto di riappropriazione politica del proprio corpo e un'esortazione rivolta a tutti – occidentali e non – a riflettere sulla necessità di costruire una narrazione della storia coloniale alternativa a quella dominante: "It is time to understand that colonial practices look back at the audience, demanding that they, the viewers, discover themselves" (Robles-Moreno 2018).

Solo attraverso un tale riposizionamento è possibile, per un occidentale, avvicinarsi alle culture 'altre' che, come quelle delle popolazioni native americane, necessitano di un inquadramento scevro da pregiudizi e stereotipi; dalle ricostruzioni storiche, le analisi critiche e le opere qui esaminate emerge con evidenza, infatti, come

Native American values, histories, and experiences exceed the representational frame of the European, providing the potential for a constant renewal, transformation, and diversification of cultural meanings. If contemporary Native American art eludes our totalizing efforts to place it, it is perhaps because it is not reducible to our commodifying systems of signification. This is not necessarily because there is a transcendental or impenetrable 'authenticity' to Native American cultures, but because 'authenticity' is a category of our Euro-American invention – a function of the gaze, which displaces to the margin the otherness it fails to see at the center of our own being. (Fisher 1992, 50)

Sono trascorsi ormai quasi trent'anni dal momento in cui Jean Fisher ha formulato questa acuta analisi, ma la sua attualità, come quella del pensiero di Sadar citato in apertura, è del tutto evidente: molti, ancora, sono i passi che si devono fare per procedere a un incontro con l'arte dei nativi americani sgomberando il campo dai pregiudizi euro-americano-centrici e da retaggi coloniali. Un punto di partenza potrebbe essere quello di raccogliere l'appello lanciato nel 2017 da America Meredith:

Non-Native people interested in learning about promising Native artists might research the artists that Native curators have chosen to work with, and even ask us directly why we choose to work with a particular artist. In the strong desire to overcome the burden of misinformation about Native peoples, most of us are very open to sharing information and insights. Native communities can speak for ourselves. Give us the chance.

Dare loro una *chance* e ascoltare le loro voci è, a tutti gli effetti, una opportunità anche per l'Occidente, forse l'unica che possa davvero permettergli di sottrarsi a quelle "dynamics of constructed ignorance" nelle quali Sardar lo vedeva imprigionato e che ancora oggi gli impediscono di avventurarsi in un vero viaggio alla scoperta di tutto ciò che percepisce come 'altro' da sé.

Note

¹ Le considerazioni di Sardar si inseriscono nella critica al discorso coloniale avviata sul finire degli anni Settanta da Edward Said (1978, 1993) e sviluppata, in primis, da Homi K. Bhabha (1983; 1990): frutto di una concezione eurocentrica del mondo, il discorso coloniale si fonda sul presupposto della superiorità del colonizzatore e della funzione civilizzatrice della politica coloniale. Tali principi costituiscono le fondamenta dell'imperialismo europeo, con la sua logica binaria che contrappone il centro ai margini, il civilizzato al primitivo, il colonizzatore al colonizzato. Nella sua analisi del discorso coloniale Bhabha sviluppa i concetti di ambivalenza, ibridismo e mimetismo che, mettendo in relazione i due poli, incrinano la logica manichea sottesa al sistema binario e ne rivelano l'intrinseca violenza, avvicinandosi così al pensiero di Frantz Fanon. Se la riflessione sulla violenza come dimensione nella quale, e attraverso la quale, i soggetti colonizzati arrivano a riconquistare la loro libertà è centrale in *Les Damnés de la Terre* (Fanon 1961; si veda anche Roberts 2004), è in *Peau noire, masques blancs* (Fanon 1952) che Fanon ha proposto, per primo, un'analisi della psicologia del colonialismo, portando alla luce aspetti delle relazioni interpersonali che si instaurano all'interno del sistema coloniale. Pubblicato nel 1952 ma conosciuto solo dal 1967, anno della prima pubblicazione in inglese con il titolo *Black Skin, White Masks* (Fanon 1967), il saggio ha offerto e continua a offrire spunti di riflessione: nell'introduzione all'edizione del 2008 (quella del 1986 era stata introdotta, significativamente, da Bhabha) Sardar riflette sull'uso che gli studiosi occidentali hanno fatto del saggio, servendosi sia per stigmatizzare la tendenza al totalitarismo dell'umanesimo europeo, sia per evidenziarne principi e valori affermati dallo stesso Fanon. Usi divergenti, proprio come divergenti sono state le narrazioni dell'impresa colombiana richiamate da Sardar nel saggio citato in apertura: tanto "Columbus-the-Hero" quanto "Columbus-the-Villain" sono costruzioni create dall'uomo bianco, proprio come quelle del 'negro' idealizzato (il buon selvaggio) o demonizzato, entrambe criticate da Fanon. Tali costruzioni rientrano in quel processo di "othering" – termine coniato da Gayatri Spivak – attraverso il quale l'Europa imperialista ha creato i propri 'altri' per rafforzare le proprie istituzioni economiche e culturali e, conseguentemente, definire la propria identità. Dalla consapevolezza della natura dialettica di tale processo (la necessità di costruire l'altro per costruire il proprio sé) derivano le "internal angst and anxiety" di cui scrive Sardar: paure e inquietudini che, ancora oggi, inducono l'Europa a intrappolare l'altro in quella visione del mondo che ha guidato Colombo nella sua impresa (si veda anche Charles 1995).

² W. Jackson Rushing è, dai primi anni Novanta, uno dei più attivi studiosi e promotori dell'arte nativa americana, alla quale ha dedicato numerosi saggi e monografie; Kay WalkingStick è un'artista nata da padre Cherokee e da madre di origini scozzesi e irlandesi: sebbene, a causa della separazione dei genitori avvenuta prima della sua nascita, sia cresciuta al di fuori della Nazione Cherokee, la cultura nativa americana è stata sempre presente nella sua educazione e ne ha influenzato la produzione artistica (Everett 2008, 227-229).

³ La seconda parte del titolo, *The Year of the White Bear*, rimanda a una poesia dove i conquistatori spagnoli sono definiti 'orsi bianchi', termine coniato dal popolo Páez della Colombia: il fatto che la maggior parte del pubblico non fosse in grado di decodificare quel titolo e di collegarlo all'anno 1492 è usato dagli artisti per evidenziare come la storia delle Americhe sia stata scritta dal punto di vista dei colonizzatori, cancellando lingue e visioni del mondo dei popoli nativi.

Riferimenti

- Araeen, Rasheed. 1989. "Our Bauhaus, Others' Mudhouse." *Third Text* 3 (6): 3-14.
- Ash-Milby, Kathleen e Ruth B. Phillips. 2017. "Inclusivity or Sovereignty? Native American Arts in the Gallery and the Museum since 1992." *Art Journal* 76 (2): 10-38.
- Bhabha, Homi K. 1983. "Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism." In *The Politics of Theory*, a cura di Francis Barker, 197-211. Colchester: University of Essex.
- , a cura di. 1990. *Nation and Narration*. London and New York: Routledge.
- Bigelow, Bill, Barbara Miner e Bob Peterson, a cura di. 1991. "Rethinking Columbus." *Rethinking Schools*, Special issue.
https://freedomarchives.org/Documents/Finder/DOC44_scans/44.monograph.rethinking.columbus.1991.pdf. Ultimo accesso 25 ottobre 2019.
- Chaat Smith, Paul. 2017. "The Most American Thing Ever Is in Fact American Indians," Public Talk at the Walker Art Center, August 31. <https://walkerart.org/magazine/paul-chaat-smith-jimmie-durham-americans-nmai-smithsonian>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Charles, Asselin. 1995. "Colonial Discourse Since Christopher Columbus." *Journal of Black Studies* 26 (2): 134-152.
- Clifford, James. 1987. "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm." In *Discussions on Contemporary Culture*, a cura di Hal Foster, 121-130. New York: Dia Art Foundation.
- Dominguez, Virginia R. 1987. "Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm." In *Discussions on Contemporary Culture*, a cura di Hal Foster, 131-137. New York: Dia Art Foundation.
- D'Souza, Aruna. 2017. "Mourning Jimmie Durham." *Momus – A Return to Art Criticism*, July 20. <https://momus.ca/mourning-jimmie-durham/>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Durham, Jimmie. 1983. *Columbus Day: Poems, Drawings and Stories about American Indian Life and Death in the Nineteen-Seventies*. Albuquerque: West End Press.
- . 1993. *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*. A cura di Jean Fisher. London: Kala Press.
- Everett, Deborah. 2008. "Kay WalkingStick." In *Encyclopedia of Native American Artists*, a cura di Deborah Everett and Elayne L. Zorn, 227-229. Westport: Greenwood Press.
- Fanon, Frantz. 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1961. *Les Damnés de la Terre*. Paris: Éditions Maspéro.
- . 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Fisher, Jean. 1992. "In Search of the 'Inauthentic': Disturbing Signs in Contemporary Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 44-50.
- Gebhard, Rebecca. n.d. *The Art of James Luna – Three Performances. Images in the Contact Zone. An Online Exhibit*.
<https://imagesincontactzone.wordpress.com/about/repositioning-native-bodies/rebecca/>.
 Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Hawley, Elizabeth S. 2016. "James Luna and the Paradoxically Present Vanishing Indian." *Contemporaneity – Historical Presence in Visual Culture* 5 (1): 5-26.
- Hess, Elizabeth. 1990. "The Decade Show: Breaking and Entering." *Village Voice*: 27.
- Lippard, Lucy. 1993. "Jimmie Durham – Postmodernist 'Savage'." *Art in America* 81 (2): 62-69.
- Martin, Jean-Hubert, a cura di. 1989. *Magicien de la Terre*. Paris: Editions du Centre Pompidou.

- McEvelley, Thomas. 1984. "Doctor, Lawyer, Indian Chief." *Artforum* 23 (2): 54-61.
- Meredith, America. 2017. "Why it Matters that Jimmie Durham is Not a Cherokee." *Artnet News*, July 7. <https://news.artnet.com/opinion/jimmie-durham-america-meredith-1014164>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Roberts, Neil. 2004. "Fanon, Sartre, Violence, and Freedom." *Sartre Studies International* 10 (2): 139-160.
- Robles-Moreno, Leticia. 2018. "'Please, Don't Discover Me!' On the Year of the White Bear." The Walker Art Center. <https://walkerart.org/magazine/guillermo-gomez-pena-and-coco-fuscos-the-year-of-the-white-bear>. Ultimo accesso 15 novembre 2019.
- Ryan, Allan J. 1992. "Postmodern Parody. A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art." *Art Journal* 51 (3): 59-65.
- Rushing, W. Jackson. 1992. "Critical Issues in Recent Native American Art." *Art Journal* 51 (3): 6-14.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- . 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sardar, Ziauddin. 1993. "Lies, Damn Lies and Columbus: The Dynamics of Constructed Ignorance." *Third Text* 6 (21): 47-56.
- Shiff, Richard. 1992. "The Necessity of Jimmie Durham's Jokes." *Art Journal* 51 (3): 74-80.
- Traugott, Joseph. 1992. "Native American Artists and the Postmodern, Cultural Divide." *Art Journal* 51 (3): 36-43.

Paola Valenti is researcher and professor of Contemporary Art at the University of Genoa and visiting professor of Contemporary Architectural History at the Beijing University of Chemical Technology. She holds a PhD in Conservation and Restoration of Architectural and Artistic Heritage (Faculty of Architecture, University of Genoa). Her research encompasses both 20th and 21st century arts, with a particular focus on the role of memory and identity issues in postcolonial discourse. She is also interested in the intersections of art, architecture and public space as well as Performance Art and German Expressionism and New Objectivity.