

LISA SANGUINETI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Dichiarazioni d'identità. Indagine, rivendicazione e riappropriazione identitaria nell'arte contemporanea decoloniale

SOMMARIO

1. Introduzione; 2. Carrie Mae Weems: identità e realtà; 3. Decolonizzare l'identità nativa; Bibliografia.

1. Introduzione

Il presente contributo si propone di analizzare il concetto di identità nell'arte contemporanea attraverso un approccio decoloniale: in particolare si tenterà di investigare come artiste e artisti contemporanei si sono posizionati e si posizionano nei processi di indagine, rivendicazione e riappropriazione identitaria. L'analisi dell'autorappresentazione di persone non euro-discendenti in quanto artiste e artisti si inserisce in un campo di ricerca ampio e complesso, che mira a decostruire le narrazioni egemoniche occidentali e a dare voce alle esperienze e alle prospettive di comunità storicamente marginalizzate. Fino al XIX secolo, la rappresentazione delle persone di origine africana nell'arte europea è stata prevalentemente mediata dallo sguardo di artisti occidentali. Questo sguardo, spesso intriso di pregiudizi coloniali ed esotizzanti, ha contribuito a perpetuare stereotipi e a oggettivare i soggetti rappresentati (Childs, Libby, 2017)¹. In risposta all'oppressione sistemica,

¹ Per un'analisi approfondita delle rappresentazioni della figura nera nell'arte europea e sul contributo di modelli e modelle neri nell'arte del XIX e XX secolo, si

all'omologazione e alla censura storicamente perpetrate dalla cultura dominante, artisti e artiste appartenenti alle comunità marginalizzate rivendicano e celebrano le proprie identità (individuali e comunitarie). Il contributo vuole analizzare come artisti e artiste contemporanei, in particolare afrodiscendenti e nativi abbiano affrontato il tema dell'identità, proponendo rappresentazioni alternative rispetto a quelle offerte dalla cultura dominante occidentale. Si analizzerà come, attraverso le sue fotografie, Carrie Mae Weems abbia cercato di analizzare le sue molteplici identità, focalizzandosi sulla propria *blackness*. Ampio spazio verrà dedicato alle pratiche artistiche decoloniali che indagano l'identità nativa, con un particolare affondo sull'opera di James Luna. L'analisi di tali produzioni artistiche permetterà di mettere in luce come l'arte contemporanea possa essere utilizzata come strumento di analisi critica e soprattutto di riaffermazione identitaria.

2. Carrie Mae Weems: identità e realtà

Carrie Mae Weems, fotografa afroamericana nel secondo Novecento, ha proposto, nelle sue opere, una riflessione sulla *blackness* e sulla sua identità di donna fotografa nera. L'opera di Weems si contraddistingue in quanto "fotografia narrativa": i suoi scatti sono spesso accompagnati da brevi frasi o titoli che, riuniti, compongono testi più lunghi. Fanno parte di questo filone di opere sia la serie *From Here I Saw What Happened and I Cried* sia la celebre serie *The Kitchen Table*. La prima, risalente al 1995, costituisce una delle opere più crude di Weems e consiste in un insieme di immagini raffiguranti schiave afrodiscendenti collezionate tramite ricerche negli archivi museali. Tra queste foto vi sono, per esempio, quelle scattate da Louis Agassiz o Robert Mapplethorpe, che erotizzano e inferiorizzano il corpo femminile nero. Weems lavora direttamente su queste immagini, tingendole e incorniciandole al fine di mettere al centro i soggetti ritratti come in una lente fotografica o

veda il catalogo della mostra *Le modèle noir, de Géricault à Matisse* (Paris, Flammarion Musée d'Orsay, 2019), tenutasi nel 2019 presso il Musée d'Orsay.

sotto un microscopio (Brown, 2012, p. 48). I testi stampati su ogni fotografia creano un poema² che evidenzia come il principale oggetto di studio di Weems sia la distorsione effettuata dalla cultura dominante bianca dell'identità *black* e della percezione del corpo delle donne nere. Attraverso queste immagini Weems parallelamente mette in mostra e decostruisce le identità stereotipate costruite a partire dalla fine del XIX secolo dall'Occidente. L'impiego critico del materiale reperito negli archivi³ da parte di Weems le permette di intervenire direttamente nelle narrazioni dominanti, offrendo una contro-storia visuale che restituisce *agency* e ai soggetti rappresentati.

La serie *The Kitchen Table*, scattata nel 1990, consiste in una serie di fotografie che hanno sempre lo stesso punto di vista. Lo spettatore è inglobato nella scena e si unisce al momento con l'artista, i suoi amici e familiari, sedendosi dall'altra parte del tavolo. Attraverso uno spazio intimo come la sua cucina, Weems mostra a chi guarda la sua identità di donna, di figlia, di madre, di amica, di moglie: sono le sue stesse relazioni a definirla. Facendoci entrare nell'intimità di casa sua Weems si spoglia di ogni stereotipo o costruito per mostrarci questa sua identità mista. Se in *The Kitchen Table* Weems ci propone un'immagine reale e trasparente di una donna nera, in *Not Manet's Type* riflette sull'immagine che l'Occidente e l'uomo bianco hanno voluto costruire e associare alle donne nere, si pensi, ad esempio, all'immagine della Venere Ottentotta, popolarissima in Europa nel XIX secolo. La *blackness* è protagonista anche dell'opera di un'altra artista, la pittrice e

² L'insieme delle didascalie di *From Here I Saw What Happened and I Cried* forma il seguente testo: «You became a scientific profile, a negroid type, an anthropological debate & a photographic subject. You became mammie, mama, mother then, yes, confidant-ha. Descending the throne you became foot soldier & cook house yard field kitchen» (Brown, 2012, p. 49).

³ Per un approfondimento sul tema dell'uso degli archivi nel contesto degli studi decoloniali e nonché sulle indagini identitarie, si rimanda al testo di Saidiya Hartman, *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route* (2007). Attraverso un'approfondita indagine di materiali d'archivio pubblici e privati Hartman intraprende un'indagine che intreccia la storia della tratta atlantica degli schiavi con una profonda esplorazione della propria identità e del proprio passato familiare.

poetessa Lynette Yiadom-Boakye, che nelle sue opere ritrae personaggi immaginari durante momenti di ordinaria quotidianità. Se per Weems la realtà dell'immagine è centrale, per Yiadom-Boakye la dimensione immaginaria permette di arrivare a una celebrazione totale dell'identità *black*⁴.

3. Decolonizzare l'identità nativa

Nelle sue opere eclettiche e coinvolgenti, James Luna, artista indigeno di origine Luiseño, Puyukitchum, Ipai e messicana, decostruisce contemporaneamente temi come l'identità, la rappresentazione e l'appartenenza. Luna interroga il pubblico su cosa definisce una vera identità nel suo *Take a Picture with the Real Indian*. In questa sua performance del 1991 invita il pubblico a farsi fotografare insieme a lui. Si presenta al pubblico in tre momenti: in un primo momento invita il pubblico a farsi fotografare insieme a lui mentre indossa abiti semplici (un perizoma bianco e un paio di mocassini). Successivamente entra in sala in abiti quotidiani moderni, mentre l'invito a scattare una foto con l'artista si articola e diviene un monologo:

Scatta una foto con un vero indiano. Scatta una foto qui, stasera. Scattane due: lasciane una, portane una a casa. L'America ama dire "i suoi indiani". L'America ama vederci danzare per lei. L'America ama la nostra arte e i nostri manufatti. L'America ama dare ai suoi armamenti militari e ai suoi aerei i nomi dei nostri popoli. L'America ama chiamare il suo festival cinematografico con il nome di una delle nostre cerimonie più sacre. Ma l'America non conosce me⁵ (Kéhaulani, 2018, p. 191).

⁴ Per riflessioni personali dell'artista sulla *blackness* e sul suo significato nelle sue opere, si veda Yiadom-Boakye (2014).

⁵ «Take a picture with a real Indian. Take a picture here tonight. Take two, leave one, take one home. America likes to say "her Indians". America likes to see us dance for them. America likes our arts and crafts. America likes to name military weapons and airplanes after our peoples. America likes to name their film festival after one of our most sacred ceremonies. America doesn't know me».

Nella terza fase della performance Luna si presenta con abiti tradizionali da danza di guerra, ricchi di colori, perline e piume. L'atto di invitare il pubblico a farsi una fotografia con lui apre una riflessione sul tema della turisticizzazione dei nativi, ma anche sul feticismo dello sguardo che spesso queste comunità storicamente marginalizzate subiscono. Presentandosi in abiti tradizionali Luna ci invita a riflettere su quali siano gli elementi che definiscono l'identità individuale. Per fare una foto con il *real indian*, a quale delle tre "versioni" di James Luna è necessario fare riferimento?

Sebbene l'identità dell'artista non cambi durante la performance, i video mostrano come il pubblico preferisca fotografarsi con Luna quando indossa abiti e oggetti tradizionali, rispetto a quando si presenta in abiti borghesi (Fernandez-Sacco, 2018). L'atto di scattare la foto diviene un'occasione per il pubblico per assoggettare Luna ed è evidente il rimando alle fotografie antropologiche ai nativi del diciannovesimo secolo. Tuttavia, Blocker sottolinea:

Si potrebbe facilmente condannare questa pratica, se non fosse per il fatto che, mentre l'etnografo, il curatore e lo storico scattano una fotografia, lasciano anche un'immagine. Prendono qualcosa dal nativo, lo sfruttano per i propri interessi, ma al contempo preservano proprio ciò che la loro presenza ha messo in pericolo. Inoltre, documentano i propri ruoli (violenti, benevoli, paternalistici e curiosi) nella creazione di questi *mélange* (Blocker, 2009, p. 71).

Attraverso una riflessione guidata sull'identità nativa, Luna spinge il pubblico a questionare anche la propria identità, le proprie azioni e le motivazioni dietro esse.

Come ha sottolineato Fernandez-Sacco parlando di Luna "tutti i suoi gesti performativi erano radicati in una realtà condivisa che poneva al centro le esperienze indigene, dalle più umili alle più sofisticate" (Fernandez-Sacco, 2018). Temi analoghi a quelli delle ricerche di Luna si rintracciano anche nella celebre performance *The Couple in a Cage: Two Amerindians Visit the West*, realizzata dagli artisti Coco Fusco e Guillermo Gomez-Pena nel 1992-1993. In questa occasione i due artisti si sono presentati come due nativi provenienti dall'isola immaginaria di Guatinau. L'intera opera si

basa su un'identità indigena "posticcia", fatta degli elementi che tradizionalmente l'Occidente ha associato alle comunità indigene di Nord e Sud America. Come l'opera di James Luna, la performance di Fusco e Gomez-Pena ci porta a riflettere sul feticismo dello sguardo, sulla turisticizzazione e sull'esotizzazione dell'identità.

Se in *Take a Picture* la riflessione viene condotta con toni pacati, Luna non manca di esprimere critiche più dirette alla società occidentale e all'"uomo bianco". Nel suo testo *I've Always Wanted to Be an American Indian* l'artista racconta di quanto spesso la sua identità nativa sia stata oggetto di invidia da parte dell'uomo bianco, sottolineando con cinismo e sarcasmo quanto l'identità indigena sia spesso stata stereotipata e fraintesa dalla cultura dominante. Cosa significa essere nativi e vivere nella riserva di La Jolla? Lo spiega Luna:

Ci sono tanto dolore quanta felicità, ci sono successi e fallimenti, disperazione e speranza per il futuro. Eppure, non vivrei in nessun altro posto, perché questa è la mia casa, è qui che sono venuti i miei antenati. So anche che questo luogo, come altri, rappresenta la realtà che noi nativi viviamo: questa è la realtà. Non sono le piume, le perline colorate o la gloria mistica e spirituale che tanti affamati di cultura vogliono immaginare. Allora, vuoi ancora essere un nativo (Luna, 1992, p. 27)?⁶

In *Half Indian/Half Mexican* (1991) Luna affronta il tema dell'identità mista. L'opera consiste in un trittico fotografico in cui l'artista si autoritrae come in foto segnaletiche ricorrendo all'uso di stereotipi consolidati. Nella prima fotografia l'artista si mostra di profilo e mette in mostra quelli che sono i caratteri solitamente associati all'aspetto esteriore dei nativi: capelli lunghi, viso rasato e orecchini. Nella terza foto, Luna mostra il suo altro profilo, ma appare diverso, con i capelli molto più colti, quasi

⁶ «There is much pain and happiness, there is success and there is failure, there is despair and there is hope for the future. Still I would live no place else because this is my home, this is where my people have come. I also know that this place, like other places, is the reality that we Indians live; this is it. This isn't the feathers, the beads of many colors, or the mystical, spiritual glory that people who are culturally hungry want. Hey, do you still want to be an Indian?»

tirati indietro, e i baffi. L'immagine centrale è un ritratto frontale di Luna, in cui si vedono entrambe le sue identità, la sua "metà nativa" (rappresentata dai capelli lunghi) e la sua "metà messicana". L'opera è una chiara riflessione sull'identità culturale⁷ e sulla sua stereotipizzazione: in entrambe le due sue "versioni" Luna è caratterizzato dagli elementi che tradizionalmente la cultura dominante ha utilizzato per la rappresentazione (spesso anche caricaturale) della comunità nativa e di quella messicana. Le foto sono accompagnate da un testo:

Sono per metà indiano e per metà messicano.
 Sono per metà molte cose.
 Sono per metà compassionevole / sono per metà insensibile.
 Sono per metà felice / sono per metà arrabbiato
 Un io fatto di molte cose,
 non devo essere niente per nessuno se non per me stesso.
 Sono sopravvissuto abbastanza a lungo per scoprirlo.
 Ho quarantun anni e sono felice
 del mio intero—io.
 Non lasciate che i vostri figli aspettino così a lungo...
 (Archuleta, 2005, pp. 17-18)⁸.

L'immagine centrale di *Half Indian/Half Mexican* richiama alla mente un'opera di un altro artista nativo ed estremamente influente nel panorama artistico del secondo Novecento: il dipinto *Soldiers*, del pittore Caddo/Kiowa T.C. Cannon. Nei suoi quadri Cannon spesso si confronta con il tema dell'identità e la

⁷ L'opera è stata esposta al Moma di New York nel 2022 e accompagnata dalla seguente didascalia «“Who’s an Indian? If you’re part Indian, what’s the other part?” Luna once asked. “How does that influence you? Does it make you less? Does it make you more? I don’t have an answer... but that’s part of my work, questioning that”». Si veda <https://www.moma.org/collection/works/433636> (ultimo accesso: 30 gennaio 2025).

⁸ «I’m half Indian and half Mexican. / I’m half many things. / I’m half compassionate / I’m half unfeeling. / I’m half happy / I’m half angry. [...] A self made up of many things, / I do not have to be anything for anybody but myself. / I have survived long enough to find this out. / I’m forty-one years old and am happy with / my whole—self / Don’t let your children wait as long...».

rappresentazione dei nativi: non utilizza stereotipi, ma raffigura individui nativi immersi nel presente. In *Soldiers Cannon* vuole mostrare il proprio dissidio interiore relativo alla guerra del Vietnam. La posizione del personaggio rappresentato rimanda a una crocifissione: il suo lato sinistro è quello di un nativo, con il viso dipinto, la pelle rossa e abiti e accessori tradizionali, mentre il lato destro è quello di un soldato biondo in uniforme. In quest'opera Cannon analizza il suo conflitto identitario interiore (Marshall, Pardue, 2017) e si questiona sull'idea di combattere (in Vietnam) per un paese di colonizzatori (gli Stati Uniti), correndo il rischio di essere contemporaneamente colonizzatore e colonizzato.

Anche Jimmie Durham ha dedicato diverse riflessioni sul legame tra la sua arte e la sua identità nativa. Tuttavia, sebbene Durham affermasse di avere origini Cherokee e abbia militato per molto tempo a sostegno dei diritti civili per i nativi prendendo parte all'American Indian Movement, l'artista è stato più volte accusato di essere un *pretendian*⁹. Come sottolinea Feeser, la questione apre al dibattito su cosa definisce l'identità nativa e sulla sua eventuale autodeterminazione. Durham ha spesso slegato la sua produzione artistica dalla sua identità Cherokee (Stiff, 1992, pp. 74-80). In un'intervista ha sottolineato: «Sono Cherokee. MA NON SONO UN ARTISTA CHEROKEE. Questa differenza, per me, significa che cerco di unirmi agli artisti di tutta la storia che sono semplicemente artisti, senza rivendicazioni particolari oltre l'arte stessa, ma anche di rivendicare l'arte come la ragione per fare arte»¹⁰ (Slenske, 2017).

⁹ Le accuse sono culminate con una lettera firmata da dieci rappresentanti Cherokee, artisti e studiosi, intitolata *Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster* (Watts, 2017) in cui si sottolinea che Durham non era iscritto a nessuna delle tre tribù Cherokee e non risultava nemmeno idoneo. Nel 2017 Durham non rispose a queste accuse, ma già nel 1993 aveva dichiarato di non essere un artista Cherokee secondo la legislazione statunitense del tempo e ha sottolineato più volte che la sua identità non dipende dall'iscrizione formale a un gruppo tribale (Feeser, 2020, p. 4). Sull'identità per Durham si vedano anche le interviste del catalogo *Jimmie Durham* (Durham, 1995).

¹⁰ «I am Cherokee. BUT I AM NOT A CHEROKEE ARTIST. That difference means to me that I try to join up with artists throughout history who are artists, with no special claims beyond art, but also to claim art as the reason to make art».

Se l'analisi delle opere di Weems e Luna dimostra come l'arte contemporanea possa essere un potente strumento di resistenza, denuncia e riaffermazione, il caso di Jimmie Durham apre interrogativi complessi sul diritto di autodeterminazione dell'identità. È evidente quanto il discorso e le ricerche artistiche relative all'identità siano fluidi e inevitabilmente intrecciati a questioni storiche e culturali profonde. Tuttavia, la ricerca artistica si afferma come uno strumento di indagine e riscrittura capace di sfidare narrazioni dominanti e aprire nuovi spazi e modalità di rappresentazione.

Bibliografia

- Archuleta, E. (2005), *Refiguring Indian Blood through Poetry, Photography, and Performance Art*, in «Studies in American Indian Literatures», 17, 4, pp. 1-26 (DOI:10.1353/aii.2006.0001).
- Blocker, J. (2009), *Ambivalent Entertainments: James Luna, Performance, and the Archive*, in «Grey Room», 37, 2009, pp. 52-77.
- Brown, C. (2012), *The Black Female Body in American Literature and Art: Performing Identity*, London, Routledge.
- Childs, A.L., Libby, S.H. (2017), *The Black Figure in the European Imaginary*, Winter Park, FL, Rollins College.
- Debray, C., Lafont, A., Guégan, S., Pludermacher, I. (2019). *Le modèle noir, de Géricault à Matisse*. Paris, Musées d'Orsay et de l'Orangerie/Flammarion.
- Durham, J. (1995), *Jimmie Durham*, London, Phaidon Press.
- Feeser, A. (2020), *Jimmie Durham, Europe, and the Art of Relations*, London, Routledge.
- Fernandez-Sacco, E. (2018), *You Go, I Stay: James Luna (1950-2018)*, in «X-TRA», 22, 2. Accessibile all'indirizzo: <https://www.x-traonline.org/article/you-go-i-stay-james-luna-1950-2018-by-ellen-fernandez-sacco#footnote-7> (ultimo accesso: 30 gennaio 2025).
- Hartman, S. (2008), *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Kēhaulani, K.J., Luna, J., Warrior, R. (2018), *James Luna on the (Performance) Art of Irony*, in J. Kēhaulani Kauanui (ed.), *Speaking of Indigenous Politics: Conver-*

- sations with Activists, Scholars, and Tribal Leaders*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 185-197 (DOI:10.5749/j.ctv8j71d.19).
- Luna, J. (1992), *I've always Wanted to Be an American Indian*, in «Art Journal», 51, 3, pp. 18-27.
- Marshall, A.E., Pardue, D.F. (2017), *Of God and Mortal Men. T.C. Cannon*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
- Slenske, M. (2017), *Does It Matter If Jimmie Durham, Noted Cherokee Artist, Is Not Actually Cherokee?*, in «New York Vulture», 1° novembre. Accessibile all'indirizzo: <https://www.vulture.com/2017/11/jimmie-durham-at-the-center-of-the-world-whitney-museum.html> (ultimo accesso: 30 gennaio 2025).
- Stiff, R. (1992), *The Necessity of Jimmie Durham's Joke*, in «Art Journal», 51, 3, pp. 74-80.
- Watts, C.C. et al. (2017), *Dear Unsuspecting Public, Jimmie Durham Is a Trickster*, in «Indian Country Today», 26 giugno. Accessibile all'indirizzo: <https://ictnews.org/archive/dear-unsuspecting-public-jimmie-durham-trickster> (ultimo accesso: 30 gennaio 2025).
- Yiadom-Boakye, L. (2014), *Artist Statement*, in «Callaloo», 37, 4, pp. 903-906.