



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

## **Pratiche nonumentali e decoloniali**

*Two undiscovered amerindians visit the West* di Coco Fusco  
e Guillermo Gómez-Peña e la serie *Monumento* di Carlos  
Martiel

### **Relatrice**

Prof.ssa Susanne Franco

### **Correlatrice**

Prof.ssa Cristina Baldacci

### **Laureanda**

Elisabetta Stievano

869742

### **Anno Accademico**

2023/2024



<b>INTRODUZIONE</b>	5
<b>CAPITOLO I</b>	
<b>Il fallimento del monumento</b>	9
1.1 Spazi di non-neutralità e contro-narrazioni	9
1.2 <i>Cancel culture, damnatio memoriae, nonumento</i>	21
<b>CAPITOLO II</b>	
<b><i>Two undiscovered amerindians visit the West:</i></b> <b>dalla performance alla documentazione e ritorno</b>	34
2.1 Un progetto collaborativo di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña	34
2.2 Pubblico e performance	49
2.3 Documentare e trasmettere	62
<b>CAPITOLO III</b>	
<b>La serie <i>Monumento</i>: incorporare l'anti-monumento</b>	71
3.1 Carlos Martiel: <i>body art</i> e <i>corporeal honesty</i>	71
3.2 La serie <i>Monumento</i> : la performance come <i>nonumento</i>	88
<b>ELENCO DELLE IMMAGINI</b>	97
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	111

*«Dopo tutto questo, dissi, paragona la nostra natura, in rapporto all'educazione e alla mancanza di educazione, a una condizione di questo tipo. Immagina dunque degli uomini in una dimora sotterranea a forma di caverna, con un'entrata spalancata alla luce e larga quanto l'intera caverna; qui stanno fin da bambini, con le gambe e il collo incatenati così da dover restare fermi e da poter guardare solo in avanti, giacché la catena impedisce loro di girare la testa; fa loro luce un fuoco acceso alle loro spalle, in alto e lontano; tra il fuoco e i prigionieri passa in alto una strada, e immagina che lungo di essa sia stato costruito un muretto, simile ai parapetti che i burattinai pongono davanti agli uomini che manovrano le marionette mostrandole, sopra di essi, al pubblico.»*

*«Vedo» disse.*

*«Vedi allora che dietro questo muretto degli uomini portano, facendoli sporgere dal muro stesso, oggetti d'ogni genere e statuette di uomini e di altri animali di pietra, di legno, foggiate nei modi più vari; com'è naturale alcuni dei portatori parlano, altri tacciono.»*

*«Strana immagine descrivi» disse, «e strani prigionieri.»*

*«Simili a noi» dissi io. «Pensi innanzitutto che essi abbiano visto, di se stessi e dei loro compagni, qualcos'altro se non le ombre proiettate dal fuoco sulla parete della caverna che sta loro di fronte?»*

*«E come potrebbero» disse, «se sono costretti per tutta la vita a tenere la testa immobile?»*

*«E lo stesso non accadrà per gli oggetti che vengono fatti sfilare?»*

*«Sì.»*

*Platone<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Platone, *Il mito della caverna*, in *La Repubblica*, Libro VII (380-370 a.C ca.), a cura di Mario Vegetti, Bibliopolis, Napoli, 1998, pp. 97-98.

## INTRODUZIONE

Questa tesi muove dall'analisi dei monumenti che, in qualità di supporti per l'esternalizzazione della memoria, si configurano come tracce di un passato che permane nel presente. Studi recenti hanno evidenziato la non-neutralità dei memoriali, in quanto rappresentazioni di una narrazione costruita per supportare l'ideologia dominante. In secondo luogo, è emerso come questi monumenti, definiti “mummificazioni della vita” da Lewis Mumford, si trasformino nel loro contrario, ovvero in macchine d'oblio. I memoriali, infatti, nella loro verticalità e grandezza, vengono inglobati dallo sfondo urbano poiché, come ha sottolineato Robert Musil, le persone che abitano le città hanno sviluppato una corazza percettiva che li schermava dall'iperstimolazione cui sono sottoposti.

Tuttavia, i monumenti, con le loro narrazioni, continuano a circondarci in modo subdolo e nel momento in cui i gruppi storicamente marginalizzati cercano di acquisire un posto nel mondo, di far sentire la propria voce, ecco che anche quei memoriali ricominciano a parlare. Si delinea così uno scontro di valori, che può scatenare una furia iconoclasta contro i simboli che incarnano l'ideologia dell'oppressore, oppure, si possono sviluppare progetti artistici che dialogano con quelle narrazioni criticandole e mettendole in crisi.

Un riferimento fondante di questa ricerca e *fil rouge* di tutti i capitoli è stato il concetto di “nonumento” definito da Andrea Pinotti in *Nonumento. Un paradosso della memoria* (2023). L'autore definisce il “nonumento” attraverso la considerazione della sua relazione antitetica con il memoriale. I “nonumenti” si sviluppano in sottrazione rispetto ai tradizionali attributi che contraddistinguono i monumenti e, così facendo, tentano di assolvere la funzione cui il memoriale non è stato in grado adempiere:

Nel rigettare le proprietà tradizionali del monumento, inefficaci a salvare il ricordo dalla dimenticanza (un'impotenza che abbiamo sentire icasticamente denunciare da Robert Musil), il nonumento ne condivide in fondo la funzione: arrestare, o quanto meno frenare, l'entropica inclinazione alla dissoluzione della memoria nell'oblio.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, di Johan & Levi Editore, Monza, 2023, p. 249.

Pinotti riprende il termine coniato da Gordon-Matta Clark, ossia *non-u-ment* e *non-umental*, con cui l'artista intese un atteggiamento negativo nei confronti della memoria e del passato.<sup>3</sup> Nel momento in cui i gruppi sociali, storicamente emarginati dall'Occidente, cercano di riappropriarsi di una posizione di visibilità, alcuni valori del passato e del presente collidono dando luogo a movimenti di protesta. Le azioni, volte a mettere in discussione l'apparente neutralità e apoliticità dietro cui si celano le istituzioni museali e i monumenti, si traducono in pratiche di *cancel culture* e in pratiche "nonumentali". Ma, mentre la *cancel culture*, nel rimuovere le rappresentazioni del potere occidentale, silenzia la storia che queste incarnano, permettendole di sopravvivere in forme più subdole, i "nonumenti" e i "nonumenti" performativi, hanno la capacità di porsi in una relazione dialettica con i monumenti, illuminando le crepe del discorso e permettendo di aprire la ferita, così da curarla. A supporto di questa tesi sono stati portati come esempio due casi-studio, che si configurano come "nonumenti" performativi. In altre parole, i "nonumenti", sviluppandosi in termini antitetici rispetto ai monumenti, producono uno *shock* percettivo nelle persone, risvegliandoli dall'assopimento. Così facendo, si differenziano dalle pratiche iconoclaste che finiscono per silenziare il controverso passato coloniale libero così di continuare a esercitare una subdola influenza proprio perché radicato nei sistemi-pensiero.

La tesi presenta una struttura tripartita per fare un focus su due casi-studio come esempi di "nonumenti" performativi: *Two undiscovered amerindians visit the west*, frutto della collaborazione tra Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, e la serie di performance intitolata *Monumento* di Carlos Martiel.

Queste performance sono oggetto di un'analisi che tiene conto della relazione con lo spazio che di volta in volta le ha ospitate e del rapporto che costruiscono con il pubblico. Questi artisti e le loro opere performative criticano la storia coloniale, evidenziandone le propaggini contemporanee. In questo senso, agiscono *in the wake*, per citare Christina Sharpe, ovvero attuando un risveglio di consapevolezza nelle persone rispetto agli effetti contemporanei della tratta atlantica.

---

<sup>3</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 11.

Il primo capitolo si apre con l'analisi del concetto di monumento, evidenziandone il carattere polisemico e intrinsecamente ambiguo. A supporto di questo argomento i testi analizzati sono stati molteplici, tra cui *Il culto moderno dei monumenti* (1903) di Alois Riegl, dove vengono definiti i valori monumentali. Inoltre, un nodo importante nell'evoluzione della tesi muove dal modo in cui Robert Musil considera i monumenti, evidenziato dal testo di Pinotti. Secondo lo scrittore austriaco, infatti, i memoriali vengono inglobati dallo sfondo urbano, poiché l'individuo *blasé* essendo costantemente iperstimolato, sviluppa un'anestesia percettiva. In questo modo il memoriale viene silenziato, trasformando il processo commemorativo in obliante. Anche Lewis Mumford in *La città nella storia* (1961), analizza il monumento, riferendosi a esso come un'espressione di vita mummificata, in contrasto con la dinamicità propria della *polis*. Verrà così evidenziato come il memoriale, così come gli spazi museali, nella loro staticità, riflettono una dimensione del potere.

Il secondo capitolo analizza una performance storica ovvero *Two undiscovered amerindians visit the west*, realizzata da Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña nel 1992 come parte del progetto *The year of the white bear*, concepito in occasione delle celebrazioni per il cinquecentesimo anniversario della scoperta dell'America di quell'anno. Il progetto di ricerca mirava a portare all'evidenza il carattere controverso di questa ricorrenza e a demistificare la figura di Cristoforo Colombo. Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña con questa performance miravano a offrire un approccio satirico ai concetti di esotismo, alterità e primitivismo, evidenziando le ambiguità della società occidentale e capitalista contemporanea.

I testi dei performer, ossia *Warrior for Gringostroika* di Guillermo Gómez-Peña ed *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* di Coco Fusco, sono stati preziosi per definire il contesto in cui fu concepita la performance e come è stata recepita dal pubblico dell'epoca. Infine, si sono rivelate utili anche altre forme documentate della performance, che hanno contribuito a collocarla nelle strategie museali e istituzionali dei luoghi in cui è stata via via riallestita. In questo senso la performance funge da "nonumento" in dialogo con quegli spazi.

Il terzo e ultimo capitolo, è dedicato alla *body art* dell'artista cubano Carlos Martiel, che trasforma il proprio corpo in “pura remissione”, come evidenzia Diego Sileo nel catalogo *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*.<sup>4</sup> Il corpo dell'artista, infatti, funge da traccia della memoria collettiva di tutti i corpi esclusi dalla rigida norma occidentale. Dall'analisi del testo di Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*,<sup>5</sup> emerge come Martiel incarni il soggetto postmodernista, in antitesi con il Sé razionale cartesiano, fondato sulla netta divisione di mente e corpo. Jones sottolinea come la *performance art* e la *body art* siano pratiche costitutive del postmodernismo, per la loro radicalità. La *body art* di Martiel rappresenta una protesta silenziosa, il performer, infatti, incarna la memoria collettiva di tutti i corpi di cui si fa rappresentante e, nel portarla all'interno degli spazi istituzionali, ne illumina le contraddizioni.

Con la serie *Monumento*, Martiel si fa “nonumento”, salendo sopra un piedistallo e monumentalizzando il suo corpo. Questa serie, concepita nel 2019, fu influenzata dagli eventi del 2020, che videro l'assassinio da parte della polizia statunitense di George Floyd e Breonna Taylor, oltre ad altri. La serie, che si apre con *Monumento I*, realizzata presso il Museo del Barrio di New York nel 2021, è proseguita con altri quattro monumenti, l'ultimo dei quali realizzato quest'anno, nel 2024, presso il *Museo de Arte Moderno* di Città del Messico. Nell'analisi della serie, oltre a diversi articoli e interviste al performer, è stato rilevante il catalogo della mostra *Cuerpo: Carlos Martiel*, inaugurata a maggio 2024 al Museo del Barrio di New York.

La performance, come evidenzia Amelia Jones in *Body Art/Performing the Subject*, ha un carattere sovversivo a lei consustanziale e, per questo, può produrre effetti radicali, attraverso lo scambio intersoggettivo che avviene tra performer e *audience*. Nel contesto contemporaneo questi artisti tramite le loro nuove creazioni e/o la loro esistenza sotto forma di documentazione danno voce a chi è stato storicamente emarginato e oppresso rilanciando il senso pieno del dovere di ricordare e del ruolo delicato dei monumenti per sostenere una nuova consapevolezza del passato e della storia nella società del presente e del futuro.

---

<sup>4</sup> D. Sileo, *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, Nfc Edizioni, Rimini, 2016, pp. 5-34.

<sup>5</sup> A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, pp. 37-46.



## CAPITOLO I

### Il fallimento del monumento

#### 1.1 Spazi di non-neutralità e contro-narrazioni

Le riflessioni teoriche che hanno portato a definire in più momenti storici il concetto di monumento e di monumentalità hanno evidenziato la sua complessità e, come ben argomenta Andrea Pinotti nella prima parte di *Nonumento. Un paradosso della memoria*, la sua intrinseca ambiguità. Nel corso della storia, ciò che sembra contraddistinguere l'insieme delle definizioni del concetto di monumento è la sua capacità di creare «ponti fra il passato e il presente, aggettando verso il futuro in una catena transgenerazionale». <sup>6</sup> Nell'aspirare a proiettarsi nel futuro, il monumento funge da supporto mnestico per l'umanità, che nel suo desiderio di immortalità affida ad esso il ricordo di eventi particolari o di persone ritenute meritevoli. Tuttavia, ciò che veniva considerato degno di essere ricordato in una certa epoca, secondo la prospettiva della classe egemone che commissionava le opere monumentali pubbliche, spesso si scontra con i valori delle epoche successive. Da questo conflitto di valori sono emersi recentemente anche movimenti attivisti, come *Black Lives Matter (BLM)*, che mirano a rovesciare statue e monumenti pubblici e la narrazione del passato che raccontano. Per inquadrare storicamente la trasformazione del valore del monumento, un'opera cardinale è sicuramente *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903) scritto dallo storico dell'arte austriaco Alois Riegl <sup>7</sup>, che s'impose come una summa teorica del patrimonio e della conservazione nel contesto sociale e istituzionale della Vienna di *fin-de-siècle*, parte dell'Impero austro-ungarico. Questo testo costituì l'introduzione del *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria*, pubblicato nello stesso anno, che definì i principi fondanti della conservazione intesa come disciplina. <sup>8</sup>

Distinguendo il valore artistico tra epoca antica e moderna, Riegl affermò: «Secondo le idee attuali, non esiste quindi un valore artistico assoluto, ma solo un valore relativo,

---

<sup>6</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 16.

<sup>7</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano, 2011.

<sup>8</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), cit., pp. 77-80.

moderno»<sup>9</sup>. Nell'antichità, un'opera d'arte incarnava un valore artistico basato su criteri estetici considerati assoluti, mentre nel corso del tempo si è andata sottolineando l'esigenza di rispondere al *Kunstwollen* (volontà artistica), relativo a un determinato momento storico. La concettualizzazione del valore artistico di Riegl influenzò tutte le azioni volte a tutelare i monumenti. Secondo la prospettiva riegliana, i monumenti possono avere un carattere involontario o volontario. Nel primo caso, il monumento viene valorizzato dallo sguardo contemporaneo per la sua capacità di incarnare un valore storico. Nel secondo, il valore è stabilito fin dall'inizio con l'intenzione di trasmetterlo ai posteri. Ciò che accomuna entrambe le categorie è la memoria, che funge da valore centrale sia quando è imposta dai creatori del monumento, sia quando è attribuita dalla collettività contemporanea. Come afferma Riegl: «La memoria fonda dunque la monumentalità del monumento, a prescindere che si tratti di monumento volontario o involontario, consapevole o inconsapevole, intenzionale o inintenzionale».<sup>10</sup> Per entrambe le possibilità, la memoria reificata dal monumento viene risemantizzata dallo sguardo contemporaneo.

L'analisi fatta dallo storico dell'arte evidenzia come il valore attribuito a un monumento ne influenzi la percezione e l'interpretazione. Esaminando il testo di Riegl, Sandro Scarrocchia ha affermato: «L'essenza del monumento risiede in questo divenire, in questa azione. In ciò il monumento è performance, documento di temporalità socialmente riconosciuta».<sup>11</sup> Pertanto suggerisce che un monumento è un'entità dinamica che, pur nella sua staticità, acquisisce significato attraverso il tempo e l'interazione sociale. In particolare, la parola "divenire" sottolinea il processo di trasformazione continua del monumento, implicando che il suo significato evolve in risposta ai cambiamenti culturali, storici e sociali. Questo punto di vista mette in evidenza il monumento come una "performance", ovvero un'azione che viene costantemente reinterpretata e rinnovata dai contesti sociali in cui è inserita. Infine, definire il monumento come "documento di temporalità socialmente riconosciuta" implica che esso è un testimone delle epoche passate, riconosciuto e valorizzato dalla società come portatore di memoria collettiva.

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 15.

<sup>10</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 82.

<sup>11</sup> A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (1903), cit., p. 82.

Un altro approccio interessante che considera il modo in cui la società interagisce con i monumenti è quello di Robert Musil, descritto nel suo articolo *Monumenti*, pubblicato sulla *Prager Presse* nel 1927. Secondo quanto affermato dall'articolo, i monumenti tendono a sfuggire alla nostra percezione, fondendosi con lo sfondo circostante. Questo concetto richiama l'analisi di Georg Simmel nella sua opera *La Metropoli e la vita dello Spirito*, in cui l'abitante metropolitano, o individuo *blasé*, diventa progressivamente insensibile agli stimoli esterni a causa della costante iperstimolazione a cui è sottoposto. Di conseguenza, i monumenti perdono la loro funzione mnemonica originale, diventando sempre più silenziosi e invisibili nel tessuto urbano. La drammaticità insita in questa dinamica risiede nell'oblio al quale sembrano condannare persone ed eventi storici.<sup>12</sup>

Nonostante questo processo di invisibilizzazione, i monumenti non possono essere neutrali in quanto portano con loro una narrazione spesso incline a un certo nazionalismo. A tal proposito, Benedict Anderson, nel suo libro *Comunità immaginate*, afferma come i monumenti dedicati al Milite Ignoto siano un prodotto della cultura nazionalista dacché, malgrado siano privi di resti mortali identificabili, restano densi di significati simbolici che rappresentando una forma di memoria collettiva e di identità nazionale condivisa.<sup>13</sup> Allo stesso modo, Anderson sostiene che nell'Ottocento, tre istituzioni in particolare modificarono il modo in cui gli Stati coloniali considerarono i propri confini: «il censimento, la carta geografica e il museo»<sup>14</sup>. Come i monumenti, anche le carte geografiche, nella loro apparente neutralità, contribuirono in modo significativo alla formazione e al consolidamento dello Stato nazionale moderno.<sup>15</sup> La nota proiezione di Mercatore del 1569, tuttora in uso, inizialmente concepita per calcolare le rotte navali, acquisì successivamente un'autorità descrittiva che non poteva realmente possedere. Le dimensioni dei continenti risultano alterate, distorcendosi progressivamente dalle zone equatoriali a quelle polari.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., pp. 90-93.

<sup>13</sup> B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi* (1991), Laterza, Roma-Bari, 2018, p. 27.

<sup>14</sup> Ivi, p. 165

<sup>15</sup> A. Spada, *Che cos'è una carta geografica*, Carocci editore, Roma, 2007 p.41.

<sup>16</sup> Ivi, p. 47.

La questione della non neutralità dei monumenti viene affrontata con esempi significativi da Lisa Parola nel libro *Giù i monumenti? Una questione aperta*. Parola afferma che la verticalità e grandezza dei memoriali stabiliscono una distanza rispetto all'osservatore; tuttavia, nel momento in cui si crea una collisione tra valori passati e presenti, si innesca un processo che mette in discussione la loro posizione autorevole. Questo processo rompe la fortezza del silenzio in cui tali monumenti si rifugiavano, costringendo a una riconsiderazione critica della narrativa che essi rappresentano.

Le azioni che si verificano intorno ai monumenti agiscono come catalizzatori capaci di riaprire il dibattito su questioni storiche dimenticate o silenziate, portando in primo piano le situazioni sociopolitiche attuali. Negli ultimi anni, si è assistito a un aumento di episodi in cui monumenti che celebravano il passato coloniale sono stati demoliti o danneggiati. Queste azioni iconoclaste hanno una lunga storia, avvenivano a seguito della caduta di regimi, come nel caso del crollo del Blocco Sovietico o dell'*Ancien Régime*. In molti di questi episodi, il comune denominatore sembra essere la negazione, da parte di un gruppo marginalizzato, dei principi rappresentati dal memoriale e la volontà di far sentire la propria voce nella storia. A tal proposito, Parola cita il filosofo Alain Badiou:

un evento accade quando la parte esclusa appare sulla scena, improvvisamente e drasticamente, per scardinare l'apparenza della normalità e aprire uno spazio per ripensare la realtà.<sup>17</sup>

Negli ultimi anni, in particolare dopo l'assassinio di George Floyd per mano della polizia, i movimenti sociali hanno ripreso a organizzare forme di rivolta e protesta fino all'abbattimento di monumenti contestati per la centralità conferita a personaggi ed episodi della storia che oggi non possiamo ritenere positivi e degni di rispetto. L'eredità coloniale di cui questi monumenti sono portatori, è ancora profondamente radicata nella cultura occidentale come testimoniano le molte forme di marginalizzazione, sopruso e anche violenza fisica, spesso perpetuata dalla polizia stessa contro persone afroamericane o comunità indigene e latine negli Stati Uniti e in Europa. Le politiche che regolano la gestione dei flussi migratori, spesso utilizzate in

---

<sup>17</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Einaudi, Torino, 2022, p. 16.

senso demagogico per perpetuare la stigmatizzazione delle persone non bianche, sono un altro sintomo di questa persistenza. Negli ultimi anni, questa tendenza è diventata sempre più evidente con il rafforzamento delle frontiere e con gli accordi internazionali mirati alla creazione di una “Fortezza Europa”.

I movimenti che cercano di diffondere consapevolezza riguardo a questa controversa eredità culturale, che rappresenta una ferita ancora aperta, hanno riattivato la funzione comunicativa di monumenti che, in termini di Musil possiamo dire che si erano ammutoliti e resi invisibili. In questo modo, le zone d’ombra hanno iniziato a rivelarsi:

Ed è forse in questo movimento di avvicinamento che anche l’aura del monumento ha iniziato a disperdersi, a perdere il suo valore di testimonianza storica unica e “giusta” [...] Per quanto a lungo le statue possano rappresentare vittorie e conciliazioni, quando si modifica e rovescia il campo di rapporti di potere che le circondano quando cioè un’altra voce prende spazio e cambia lo sguardo rispetto alla direzione della storia, sui monumenti si attiva una tensione violenta tra due polarità.<sup>18</sup>

Secondo la storica dell’arte Rosalind Krauss, il basamento «Definisce una difficile relazione tra un tempo bloccato e un tempo in movimento».<sup>19</sup> In riferimento a questa complessa relazione, considerando la prospettiva espressa da Lewis Mumford in *La città nella storia*, il monumento, con la sua staticità, rappresenta un tentativo mortale di sfuggire alla naturale transitorietà dell’esistenza: «L’impulso umano a creare monumenti eterni ha forse origine dal desiderio dei vivi di perpetuarsi, di vincere il flusso e l’evanescenza di tutte le forme viventi».<sup>20</sup> Tuttavia, questa tendenza produce una «mummificazione della vita»<sup>21</sup> che non può che scontrarsi con l’impulso vitale al rinnovamento che dovrebbe costituire la caratteristica fondante di un ambiente cittadino: «Tutte le credenze vive, tutti i desideri e le idee vive devono essere rinnovate continuamente, di generazione in generazione: ripensate, riconsiderate, rivolute, riedificate, se debbono continuare ad esistere».<sup>22</sup>

Le azioni derivanti dalle proteste sociali e dai progetti artistici volti a contestare valori passati ma profondamente radicati nella società possono, condurre a tre principali

---

<sup>18</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., pp. 51-52.

<sup>19</sup> Ivi, p. 8.

<sup>20</sup> L. Mumford, *La città nella storia* (1961), Etas Kompass, Milano, 1967, p. 437.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 438.

alternative: lo spostamento, la rimozione o la risemantizzazione dei monumenti stessi.<sup>23</sup>

Come sottolinea la politologa Chantal Mouffe, la dimensione artistica e quella politica non possono considerarsi slegate. Le pratiche artistiche, infatti, possono giocare un ruolo primario nel mantenere un dato ordine simbolico o, al contrario, nel contestarlo.<sup>24</sup> Mouffe sostiene che tutta l'arte può considerarsi politica, ma solo una parte di essa è critica e ravvisabile in particolare all'interno di musei e gallerie, poiché gli artisti che vi sono rappresentati finiscono per intervenire in uno spazio culturale che riflette il «senso comune egemonico».<sup>25</sup> Al contrario, le pratiche di *artivism*, ovvero movimenti contro-egemonici, si sviluppano al di fuori degli spazi istituzionalizzati dell'arte.

Spazi non neutrali, quali musei, gallerie, biennali e siti monumentali pubblici possono diventare strumenti contro-egemonici di grande efficacia simbolica, la cui importanza non deve essere sottovalutata.<sup>26</sup> Questo si verifica quando la narrazione dominante è messa in discussione sia all'interno delle istituzioni che al di fuori, trasformando questi luoghi in arene di conflitto in cui l'egemonia può essere contestata attraverso una varietà di pratiche che smascherano i discorsi di potere.<sup>27</sup>

Tra le decisioni prese dalle Istituzioni europee e statunitensi in risposta alle rivolte sociali che hanno condotto ad azioni di *cancel culture*, vi è stata quella di trasferire fisicamente le statue dagli spazi pubblici aperti a quelli chiusi dei musei. Una decisione aspramente criticata da diversi storici e curatori, poiché ritenuta inadatta ad affrontare una tensione sociale così profonda:

Non è possibile pensare il museo come spazio neutro. Le sale di un museo, come le strade e le piazze, sono sempre spazi contesi tra soggetti plurali che non necessariamente condividono un'unica memoria. Così come non possono essere neutri i racconti emersi e neppure il modo con il quale vengono trasmessi.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., p. 117.

<sup>24</sup> O. Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, 2019, Sternberg Press, London, p. 23.

<sup>25</sup> Ivi, p. 24.

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.

<sup>27</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., p. 114.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 122-23.

Sull'onda delle recenti rivolte e delle contestazioni sociali, anche i musei hanno intrapreso un processo di decolonizzazione e inclusione di narrazioni "altre", impegnandosi inoltre a evidenziare le contraddizioni intrinseche.

Nel 2017 è nata la campagna *#Museumsarenotneutral*, ad opera della curatrice LaTanya Autry e del direttore del *Learning & Community Partnerships* Mike Murawski. La campagna si propose di smantellare il mito della neutralità dei musei, attraverso un'azione di sensibilizzazione sul tema. Realizzarono t-shirt con la scritta *museums are not neutral* e invitarono le persone a prendere parte ad un dialogo per diffondere un messaggio a favore dei diritti umani:

Museums have the potential to be relevant, socially-engaged spaces in our communities, acting as agents of positive change. Yet, too often, they strive to remain "above" the political and social issues that affect our lives - embracing a myth of neutrality.<sup>29</sup>

L'antropologa Giulia Grechi, nel suo libro *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, evidenzia come il museo abbia funzionato come uno strumento attraverso il quale l'Europa colonialista, specialmente tra il XIX e il XX secolo, ha costruito la propria narrazione in relazione all'alterità. Inoltre, sottolinea come il museo abbia istituzionalizzato una modalità di percezione attraverso l'organizzazione degli spazi espositivi.<sup>30</sup> Proprio per questo, sottolinea l'importanza di ragionare e assumere consapevolezza del carattere intrinsecamente di parte di queste istituzioni, nel farlo afferma:

Vivere in società post-coloniali dunque vuol dire vivere in uno spazio-tempo permanentemente alterato, dove la colonialità continua ad agire attraverso un intricato sistema intersezionale di privilegi e oppressioni, che abbiamo interiorizzato a tal punto da percepirlo come "normale", tanto a livello trans-nazionale (ad esempio nelle politiche migratorie decise a livello europeo) che a livello locale (nelle nostre città, nelle nostre case, nei luoghi di lavoro, nei musei e negli spazi pubblici, nelle relazioni sociali), fin dentro la nostra intimità.<sup>31</sup>

Un episodio controverso si verificò al Whitney Biennial nel 2019, suscitando notevole clamore nell'opinione pubblica. La mostra tenutasi quell'anno rappresentò un riflesso

---

<sup>29</sup> L. Prescha, *Myth of Neutrality and Non-Performativity of Antiracism*, in *Museum Management and Curatorship*, 36(2), 109–124, 2021, p. 116.

<https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1891559>

<sup>30</sup> G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano, 2022, p. 47.

<sup>31</sup> Ivi, p. 101.

dei dibattiti interni alla società e fu tra le più diversificate, sia per quanto riguarda gli artisti e i curatori coinvolti, sia per i temi trattati: *blackness*, identità della diaspora, storia delle disuguaglianze razziali e di classe, oltre alle preoccupazioni inerenti all'allora presidenza Trump. A fare scalpore fu la scoperta che il vicepresidente del Consiglio d'amministrazione del Whitney, Warren Kanders, era anche CEO di *Safariland*, una nota compagnia fornitrice di armi, responsabile del rifornimento di gas lacrimogeni utilizzati al confine tra USA e Messico. A far trapelare la notizia fu l'*art magazine* newyorkese *Hyperallergic* nel 2018. Nel prendere in esame il caso attraverso l'articolo *Myth of Neutrality and Non-performativity of Antiracism*, Livia Prescha ne ha rimarcato il carattere paradossale, affermando: «Whitney Biennial 2019 showed how equity and social justice could appear in the exhibitions without having an impact on the structural level of the institution». <sup>32</sup> Il 30 novembre 2018 lo staff del Whitney firmò una petizione per richiedere le dimissioni di Kanders. Dopo le pressioni esercitate da attivisti, artisti, stampa e studenti, Kanders si congedò dal Consiglio d'amministrazione nel luglio del 2019. Questo esempio ha evidenziato la contraddizione esistente tra la percezione del ruolo del museo, il Whitney in questo caso, e il suo reale impegno per la giustizia sociale. Secondo una stima fatta dal New York Times, dalla posizione di membro del Consiglio e *donor*, Kanders dovrebbe aver elargito circa dieci milioni di dollari nei tredici anni del suo mandato. La filantropia, infatti, gioca un ruolo fondamentale nell'economia dei musei statunitensi, costituendo circa il 60% dei ricavi operativi, basandosi sui dati forniti da Sotheby's nel 2020. <sup>33</sup> Questo fa sì che i donatori privati beneficino di diversi privilegi all'interno dell'amministrazione museale, dato che le istituzioni dipendono quasi totalmente dai loro finanziamenti. I consigli d'amministrazione museale negli USA, infatti, sono rappresentati da esponenti che detengono immense ricchezze. Citando parte dell'articolo di Prescha: «This un-democratic system further intersects with the dominance of whiteness. According to a survey from 2017 by the American Alliance of Museums 89.3% of board members in the United States are Caucasian». <sup>34</sup> Le azioni filantropiche sono incentivate dal Governo attraverso l'offerta di ingenti sgravi fiscali, oltre a consentire l'accesso a club culturali esclusivi. In aggiunta, c'è la questione dello

---

<sup>32</sup> L. Prescha, *Myth of Neutrality and Non-Performativity of Antiracism*, cit., p. 112.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.



status sociale acquisito, che permette loro di entrare in contatto con *top curators* di cui servirsi per le proprie collezioni private. In questo senso, l'intersezione di privilegio, classe sociale e origine occidentale contribuisce ad amplificare sempre di più il loro potere.

La lettera che lo staff della Whitney presentò per sollecitare Kanders a dare le dimissioni fu chiara nei propri intenti e la questione dell'ingiustizia sistemica fu posta in primo piano. Richiesero all'Amministrazione di impegnarsi a presentare una chiara linea politica che i membri del Consiglio avrebbero dovuto seguire:

The staffers want social justice as the core of the museum's operation. To achieve this, the leadership must address the injustice that Kanders's business is speaking to by committing violence against unarmed citizens.<sup>35</sup>

Kanders ribatté affermando come la situazione fosse stata politicizzata all'interno di uno spazio apolitico. I musei, tuttavia, assolvono una funzione pubblica e riflettono il sistema politico proprio della struttura filantropica elitaria su cui poggiano. Lo stesso processo di realizzazione di una mostra è un atto politico, poiché viene deciso cosa dev'esser mostrato e cosa non dev'esserlo: «Museums are more than just containers of objects; they are a mirror of the cultures that produced them, as well as their politics, systems, and structures».<sup>36</sup> In questo senso, essi detengono il potere di definire il modo in cui vediamo il passato, il futuro e noi stessi. Prescha riporta quanto affermato dal professore di studi museali Richard Sandell: «There is no neutral position and exhibition-makers face choices concerning the ways in which they develop narratives».<sup>37</sup> Chiaramente, il modo in cui i musei definiscono la propria narrazione e riflettono il sistema sociale in cui si inseriscono, fa sì che assumano un carattere fortemente politico.

Anche John Giblin, Imma Ramos, e Nikki Grout nel loro articolo *Dismantling the Master's House*<sup>38</sup>, utilizzato come supporto teorico da Prescha, sottolineano come l'imperialismo europeo fu uno dei processi più influenti nel definire il mondo moderno e i musei d'arte così come li conosciamo oggi. Il *British Museum* è tra gli esempi più

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 113.

<sup>36</sup> Ivi, p. 114.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

eclatanti in questo senso. Fondato nel 1750, come un presente alla Nazione da parte di Sir Hans Sloane, esso raccolse oggetti e specie che Sloane collezionò in quanto medico presso le colonie delle Indie Occidentali: «By displaying these treasures that did not have British origin, the British Museum publicly justified their expansion and imperial rule and the people they fought, enslaved, or colonized».<sup>39</sup>

Nel negare il carattere politico dei musei e affermarne la neutralità, Kanders ha contribuito a sostenere un sistema non democratico che perpetua il concetto di razza e le disuguaglianze sociali.

Un altro esempio significativo fu rappresentato dalla famiglia Sackler, nota per le generose donazioni a numerose istituzioni museali mondiali. Tuttavia, nel 2019, questa famiglia, tra le più ricche degli Stati Uniti, fu accusata di aver lucrato sulla salute delle persone. Proprietaria di *Purdue Pharma*, l'azienda farmaceutica che inventò e distribuì l'ossicodone, al centro della cosiddetta *opioid epidemic*, incrementò la vendita dell'oppioide attraverso aggressive attività di marketing, nonostante fosse a conoscenza dei gravi effetti collaterali sulla salute. In seguito a queste accuse, l'ostilità sociale verso i Sackler aumentò notevolmente e molti musei iniziarono a rifiutare i fondi provenienti dalla famiglia.

Nell'articolo *Myth of Neutrality and Non-performativity of Antiracism*, Prescha cita la ricercatrice museale Deniz Ünzal, la quale ritiene che, affinché i musei possano diventare agenti di cambiamento sociale è necessario che riconoscano come i propri sistemi siano stati definiti storicamente, integrando una più ampia prospettiva di saperi esclusi nel corso del loro sviluppo storico. Un esempio significativo che ha promosso lo sviluppo di una contro-narrazione capace di decostruire il discorso coloniale presente nel patrimonio museale è stato il progetto *Crossing Bodies-Postcolonial Visions*. Avviato nel 2012 dal collettivo curatoriale *Routes Agency*, fondato dall'antropologa Giulia Grechi e dalla storica dell'arte Viviana Gravano, il progetto vinse il bando indetto dal Museo etnografico Luigi Pigorini di Roma. Il bando richiedeva la presentazione di progetti sul tema delle migrazioni, con l'obiettivo di risemantizzare lo spazio museale, trasformandolo da mero contenitore a spazio critico capace di favorire un dialogo di crescita. Il progetto comprendeva installazioni video

---

<sup>39</sup> Ivi, pp. 114-15.

e fotografiche, oltre a una performance di danza, *Quattro danze coloniali viste da vicino*, presentata dal gruppo mk.<sup>40</sup> Nel descrivere il progetto, Grechi ha affermato: «Il compito del nostro gruppo era delineare il background teorico di riferimento sulla relazione fra musei e migrazioni, cercando di fornirne una lettura postcoloniale». Il progetto mirava a condurre una ricerca che sviluppasse una collaborazione tra antropologia e arte contemporanea, con l'obiettivo di:

mandare in pezzi la monumentalità di concetti come quelli di autenticità e primitivismo; di contestare la presunta neutralità del display etnografico, attraverso un'operazione curatoriale critica che portasse alla luce la centralità del colonialismo nella formazione di quel patrimonio e delle relative narrazioni; di affrontare l'attuale, problematica relazione della nostra cultura con le migrazioni, con un concetto di cultura diasporico, e con la propria visione di sé, strettamente legata proprio a un mancato riconoscimento di quanto quel passato coloniale non sia affatto passato.<sup>41</sup>

Il progetto ha voluto portare in primo piano la questione dei flussi migratori contemporanei, mettendo in evidenza la storia coloniale europea che ha contribuito a plasmare la cultura attuale. Nel contesto della risemantizzazione dello spazio museale attuata da *Crossing Bodies*, la performance *Quattro danze coloniali viste da vicino*, presentata all'Armunia Festival Costa degli Etruschi, assume una valenza *site specific* all'interno del Museo Pigorini. Eseguita nello spazio antecedente l'ingresso alle sale, dove sono presenti alcuni *display* della mostra *[S]oggetti migranti*, i danzatori riproducono gestualità coloniali in modo ironico, richiamando le spettacolarizzazioni dell'esotico. La vitalità dei loro corpi, impegnata in un continuo processo di rinegoziazione dello spazio, contrasta con la staticità del museo: «Il movimento dei corpi segna il lavoro costante di traduzione di sé, nell'instabilità di ogni tragitto verso (o contro) l'altro».<sup>42</sup>

Questa prospettiva si riconnette alla crescente necessità di agire per ricontestualizzare i monumenti che, come alternativa alla loro rimozione, permetterebbe di non condannare parti di storia all'oblio. Tale approccio mira a consapevolizzare la società sul proprio passato e sui suoi risvolti contemporanei, così da promuovere il cambiamento. A proposito della questione riguardante il destino più appropriato per le

---

<sup>40</sup> Gruppo mk, *Quattro danze coloniali viste da vicino*, 2012.

[https://www.mkonline.it/video\\_Quattro\\_danze\\_coloniali\\_viste\\_da\\_vicino.html](https://www.mkonline.it/video_Quattro_danze_coloniali_viste_da_vicino.html)

<sup>41</sup> G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, cit., p. 112.

<sup>42</sup> Ivi, p. 115.

statue che sollevano contraddizioni, fungendo da ponte tra passato e presente, Parola afferma:

E tuttavia non sono certa che la loro rimozione sarebbe la scelta giusta [...] perché mi parrebbe più utile definire strumenti che ne ripercorrono la storia, accompagnare queste statue con progetti artistici, educativi, sociali, che possano riposizionare il nostro sguardo e aprire ricerche e dibattiti.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., pp. 116-17.

## 1.2 *Cancel culture, damnatio memoriae, nonumento*

L'abbattimento delle statue sembra essere un'azione catartica che l'umanità ha adottato da sempre come atto di protesta, per segnare una cesura con ciò che queste rappresentano. Nell'Antica Roma, per esempio, una delle pratiche utilizzate per cancellare dalla storia tiranni e figure istituzionali odiate era la *damnatio memoriae*. Questa condanna comportava la distruzione delle statue, la cancellazione delle iscrizioni recanti i nomi, la rimozione dei volti dai dipinti e dalle monete, e talvolta l'abrogazione degli atti emanati durante il dominio degli imperatori puniti. In alcuni casi, venivano cancellate anche le rappresentazioni funebri del condannato e i suoi scritti, oltre alla possibilità di impedire alla famiglia di utilizzare il suo nome per la futura progenie. Non solo le rappresentazioni pubbliche della persona venivano eliminate, ma anche quelle private. Solitamente, questa condanna era applicata contro i tiranni e i traditori; nel caso dei tiranni, le statue che li rappresentavano venivano decapitate e la testa era sostituita da quella del nuovo imperatore, al fine di dichiarare il passaggio di potere politico.

Come atto di protesta da parte dei cittadini l'iconoclastia era un modo per sfidare lo status quo. Quando Teodosio, nel 387, impose una nuova e impopolare tassa, ad Antiochia scoppiarono delle rivolte che portarono alla distruzione delle statue raffiguranti l'imperatore. Tuttavia, talvolta risultava più efficiente agire sul memoriale senza distruggerlo. Questo, infatti, faceva emergere il conflitto in maniera più forte ed evidente, un esempio di ciò è il tondo Severiano del 200 ca., dal quale l'imperatore Caracalla decise di far togliere il volto del fratello Geta, lasciando visibile la sua cancellazione come punizione nei confronti del fratello e avvertimento contro chiunque avesse osato sfidarlo. Questo è sottolineato da Elizabeth P. Baltes, nell'articolo *Challenging Narratives: Arthur Ashe and the Practice of Counter-Monumentality on Richmond's Monument Avenue*: «Leaving visual evidence of the narrative shift could be a more powerful statement than outright erasure from the monumental landscape». <sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> E. P. Baltes, *Challenging Narratives: Arthur Ashe and the Practice of Counter-Monumentality on Richmond's Monument Avenue*, in *de arte*, 53:2-3, 31-50, 2018, p. 36.  
<https://doi.org/10.1080/00043389.2018.1481911>

Un altro esempio di come nel mondo antico fossero consapevoli rispetto all'effetto dirompente prodotto dal mantenere i segni del mutamento del sistema di valori, riguarda il fatto che i piedistalli delle statue antiche furono frequentemente sottoposti a sovrascritture, dando alla statua originaria nuove identità, un esempio di ciò fu la statua di Milziade, un generale ateniese vissuto tra VI e V secolo a.C., collocata presso il mercato di Atene. Alcuni secoli dopo, quando la Grecia divenne parte dell'Impero Romano, la scultura subì questo processo di riscrittura che ne confuse l'identità. Il monumento sottoposto ad una tale risignificazione conservava le parti originali recanti le iscrizioni, così che la nuova identità potesse coesistere con la vecchia. Le statue, in questo senso, registravano i mutamenti sociali e diventavano parte del paesaggio concettuale nella sua dinamicità.<sup>45</sup>

Le contro-narrative emergono quando la storia rappresentata dalle statue monumentali viene pubblicamente contestata, solitamente in concomitanza con cambiamenti politici e sociali significativi. Offensivi atti dissacranti nei confronti di monumenti pubblici, infatti, si sono verificati ogni volta che un regime è caduto o ne è stato imposto uno nuovo, così come durante ondate rivoluzionarie:

Che a illustrarle siano le stampe del periodo rivoluzionario in Francia o gli scatti fotografici e le riprese video ben più recenti di piazze in diverse città dell'Est Europa, degli Stati Uniti o di molti altri Paesi attraversati da conflitti, l'immagine è sempre simile. Una situazione che somiglia a un'azione performativa contro il discorso dominante: scale, corde, suoni metallici e poi una folla in movimento che, raggiunta la statua, esplose in un gesto di rabbia e di distruzione. Quando il monumento cade è l'applauso, la festa.<sup>46</sup>

L'ira iconoclasta conflagrò contro i simboli dell'*Ancien Régime* durante la Rivoluzione Francese e, dopo l'istituzione della Repubblica, non fece altro che intensificarsi; gruppi di cittadini si organizzarono in tutta la Nazione, con l'unico obiettivo di annientare quelle immagini. Lo stesso avvenne con la fine dell'Unione Sovietica, dove, dopo aver annientato le icone legate alla memoria socialista, vennero creati parchi marginali rispetto ai centri cittadini. Questi sono diventati centri di raccolta di

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 34.

<sup>46</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., pp. 20-21.

memorabilia, dove i monumenti dell'epoca comunista hanno perduto il carattere eroico, trasformandosi in mere sculture.<sup>47</sup>

A destare interesse è anche il fatto che quando le statue vengono detronizzate, il basamento rimane sospeso in un vuoto fragoroso. Nel 1949 fu donata a Budapest, una scultura di Stalin in bronzo, che si distingueva per grandezza con i suoi complessivi 25 metri (il basamento misurava 17 metri e la statua 8). Ai suoi piedi era rappresentato il popolo ungherese, lo stesso che nell'Ottobre del 1956 insorse e, dopo aver assediato la radio della città, prese di mira anche la statua. Parola riporta la testimonianza del comandante della polizia di Budapest, che descrisse così alcuni dei fatti che si verificarono:

I manifestanti legarono una fune d'acciaio intorno al collo della statua [...] mentre altre persone arrivavano con camion e con arnesi per tagliare il bronzo. Alcuni si appoggiarono sulle scarpe della statua. Il nome di Stalin e la scritta che riportava il ruolo di guida e migliore amico degli ungheresi vennero divelti dalla folla [...] Un'ora dopo, alle 21.37 precise, la statua cadde dal suo piedistallo e sul basamento rimasero solo gli stivali. La statua venne decapitata mentre la folla continuava a colpire il corpo con i martelli.<sup>48</sup>

Nel 2001 i Talebani distrussero i due Buddha, rispettivamente di trentotto e cinquantatré metri, risalenti al VI-VII secolo, ubicati nella valle di Bamiyan in Afghanistan. Le due sculture furono vittima di ciò che David Freedberg, come riportato da Pinotti, definì iconofobia: «identifica le immagini con il potere di quelle entità che esse rappresentano, e che vengono avvertite come ostili o minacciose in riferimento al proprio sistema di valori religiosi, politici e ideologici».<sup>49</sup>

La diffusione pandemica dell'iconoclastia che negli ultimi anni si è scagliata contro i simboli monumentali del potere coloniale fu sicuramente influenzata dall'utilizzo dei social media, utilizzati come strumenti di disobbedienza civile. Il 9 marzo del 2015, per esempio, lo studente dell'Università di Capetown, Chumani Maxwele, lanciò un secchio di escrementi contro la statua di Cecil Rhodes, primo ministro della Colonia del Capo, che ebbe un ruolo fondamentale nel processo di colonizzazione dell'Africa

---

<sup>47</sup> J. Lee Candelaria, *Monuments, Memory and Movements: How Should the World Reckon with a Controversial Past?*, in *Conflict, Justice, Decolonization: Critical Studies of Inter-Asian Societies*, 2020, p. 3.

<https://ssrn.com/abstract=3776505>

<sup>48</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., pp. 54-55.

<sup>49</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 160.

nel corso del XIX secolo. L'azione di protesta fu attuata insieme ad un gruppo di altri studenti che si esibirono nella danza dei moti sudafricani del *toyitoyi*. La performance raggiunse un pubblico mondiale, proprio grazie all'utilizzo della rete, alimentando ulteriori proteste che, con gruppi come *Black Lives Matter*, portarono avanti una campagna di decolonizzazione del mondo accademico e delle istituzioni culturali.<sup>50</sup> L'azione di Maxwele diede avvio al movimento *Rhodes Must Fall*, espandendosi dapprima negli altri campus in Sud Africa e, successivamente, anche a Oxford. La presenza della scultura di Cecil Rhodes sulla facciata di *Oriel College* scatenò non poche proteste, tuttavia, l'Università continua a resistere alle richieste di rimozione, in parte per l'eredità che Rhodes aveva lasciato all'Università dopo la sua morte. La criticità delle rappresentazioni scultoree di Rhodes risiede in ciò che esse incarnavano, ossia l'aspirazione di rendere l'Inghilterra una potenza imperiale, con domini in tutto il Sud del mondo. Il giornalista Amit Chaudhuri nell'articolo *The Real Meaning of Rhodes Must Fall* scritto per il *The Guardian*, cercò di evidenziare la criticità della volontà espansionistica e prevaricatrice dell'ex Primo Ministro della Colonia del Capo, citando un discorso di Rhodes in cui quest'ultimo esprimeva l'idea di creare un sistema di emigrazione dalla Gran Bretagna verso l'Africa, le Isole del Pacifico, il Sud America, l'arcipelago malese, le coste della Cina e del Giappone, in poche parole gran parte del mondo, così da colonizzarlo e prelevarne le risorse. Il giornalista sottolineò come l'eredità imperialista di Rhodes debba essere compresa nell'ottica di ciò che rappresenta nella nostra contemporaneità. Disse a proposito:

But if you replace the word “British” with “western” and “United Kingdom” with “the west”, you find this statement in his will encapsulates not only Rhodes’s vision but a vision of the world today, one that has had a fresh lease on life in the last two decades – in which unequal access to opportunity and mobility is structurally embedded as the norm; in which the west should still have free passage to, and control of, the rest of the world, whether via business, expatriation, or military intervention – while those travelling to the west must be viewed as potential refugees or people posing as asylum seekers.<sup>51</sup>

In questo senso, l'obiettivo della protesta era quello di perseguire una trasformazione reale attraverso il Movimento. Di fatto, esiste ancora una discriminazione sociale dettata dal pregiudizio, dall'ignoranza e dallo stereotipo razziale che continua a porre

---

<sup>50</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., pp. 38-39.

<sup>51</sup> A. Chaudhuri, *The Real Meaning of Rhodes Must Fall*, in *The Guardian*, 2016.  
<https://www.theguardian.com/uk-news/2016/mar/16/the-real-meaning-of-rhodes-must-fall>



le minoranze etniche, che rappresentano in realtà «The Global Majoriy»<sup>52</sup>, in una posizione di svantaggio.

Negli Stati Uniti, tra le sculture più prese di mira durante le proteste, ci furono quelle dedicate ai generali confederati, ossia coloro che avevano guidato le battaglie durante la guerra di secessione, sostenendo l'indipendenza degli stati sudisti e il sistema schiavista. A Richmond, in Virginia, un sito memoriale che ebbe un'evoluzione significativa in questo senso è *Monument Avenue*. Realizzato tra il XIX e il XX secolo, accoglieva cinque statue di confederati, tra cui sventava il monumento equestre dedicato a Robert E. Lee, inaugurato nel 1890. La scultura, alta sei metri e mezzo, era la più grande rappresentazione del generale nello Stato. Non solo Lee aveva posseduto schiavi ed era sostenitore del sistema per cui aveva combattuto, ma negli anni in cui *Monument Avenue* si stava configurando come parte dell'azione propagandistica del governo, veniva parallelamente istituzionalizzata la segregazione razziale con le leggi *Jim Crow*. John Mitchell, membro afroamericano del Consiglio cittadino di Richmond nel 1890, parte della schiavitù in Virginia e uno dei principali oppositori alla realizzazione del monumento equestre, sottolineò: «the Negro put up the Lee Monument, and should the time come, will be there to take it down».<sup>53</sup>

Dal suo alto piedistallo R. E. Lee rivolgeva un'accusa implicita alla popolazione di colore di Richmond. La creazione di monumenti dedicati ai confederati rafforzava la politica di segregazione portata avanti nel Sud, affermando in modo aggressivo che gli spazi pubblici fossero spazi dei bianchi. Nei quarant'anni successivi l'inizio della sua costituzione, *Monument Avenue* si espanse con l'aggiunta di altre quattro statue dedicate ad altrettanti confederati. Tutti e cinque i monumenti erano parte della commemorazione bianca della *Lost cause* durante l'era di segregazione.

Il 1965 vide acuirsi diverse tensioni a Richmond, sull'onda del Movimento per i diritti civili. A complicare ulteriormente la crisi sociale fu il fatto che parti di quartieri, notoriamente abitati da persone afroamericane, furono demolite con la scusa del rinnovamento urbanistico. Questo fatto fu denunciato dal performer Carlos Martiel

---

<sup>52</sup> A. Mohdin, *How the Fall of Edward Colston's Statue Revolutionised the Way British History is Told*, in *The Guardian*, 2023.

<https://www.theguardian.com/news/2023/may/05/how-the-fall-of-edward-colstons-statue-revolutionised-the-way-british-history-is-told>

<sup>53</sup> E. P. Baltes, *Challenging Narratives: Arthur Ashe and the Practice of Counter-Monumentality on Richmond's Monument Avenue*, cit., p. 39.

nella performance intitolata *Condena* (2014), durante la quale rimase steso per tre ore su un marciapiede di Overtown, a Miami, coperto da una trapunta cementificata. Overtown, quartiere noto per essere particolarmente malfamato, vide lo sfollamento di migliaia di afroamericani proprio a causa dei lavori urbanistici fatti nella seconda metà del Novecento.

Nel clima di tensioni degli anni Sessanta si verificò un atto di vandalismo culturale, come definito dal testo, per cui i volti delle statue di Lee e Davis furono dipinte di nero. In risposta alle proteste del Movimento per i diritti civili, si verificò un *revival* nazionalista delle commemorazioni ai confederati nel Sud, con la proposta di erigere sette nuovi monumenti a loro dedicati: «the very proposal highlights the use of monumentalisation as a means of racially shaping the urban landscape during the civil rights era».<sup>54</sup>

Entrambe le fazioni politiche erano consapevoli del potere simbolico esercitato dai monumenti scultorei; tuttavia, non possedevano lo stesso diritto di accedere alle posizioni politiche e sociali necessarie al controllo del sito monumentale.

Nel 1996, forse come tentativo di mediazione, venne aggiunta la statua di Arthur Ashe, un attivista simbolo del movimento per i diritti civili, nonché atleta ed educatore. Ashe venne rappresentato nella sua veste di educatore, seguendo la sua volontà. Pur offrendo un accenno di resistenza alla narrativa bianca di *Monument Avenue*, il monumento non risultava essere abbastanza disturbante rispetto al ritmo visivo dettato dalle altre cinque statue. Utilizzando lo stesso materiale e le stesse norme formali seguite nella realizzazione delle rappresentazioni dei confederati, la scultura dedicata ad Ashe finiva col confermare la legittimità e l'autorità dei monumenti che avrebbe dovuto risemantizzare:

Ashe's monument was expected to counter the traditional interpretation of the space as a celebration of a white, Confederate past, but in scale, iconography, and format, the statue is simply not equal to that Herculean task.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 40.

<sup>55</sup> Ivi, p. 43.

Nel corso degli anni, a partire dal 1998, quando sul piedistallo della statua di Lee apparve la scritta «This is a monument to racism»<sup>56</sup>, furono diversi gli atti di vandalismo culturale, prontamente ripuliti dall'Amministrazione. Questo dimostra il fallimento della statua di Ashe nella sua funzione contro-monumentale, in risposta al quale ci furono un susseguirsi di azioni di resistenza per deteriorare il carattere eroico del sito monumentale:

Just as in antiquity, the aim of this attack is not to destroy its target, but rather to subvert it. Graffiti becomes a transformational practice in which those generally marginalised by memorial culture aim to edit the “legitimate” narrative inscribed on the cityscape through its monuments.<sup>57</sup>

Un altro esempio che illustra come l'intervento dei cittadini sui monumenti, in questo caso attraverso graffiti, possa essere un'azione critica efficace è evidenziato dal monumento dedicato al generale Roca a Buenos Aires. Esso si trasformò in una sorta di tela per i gruppi a tutela dei diritti umani, i quali sovvertirono il suo significato originale, sfidando la sua rappresentazione come eroe nazionale e dipingendolo, al contrario, come colpevole di genocidio perpetrato sistematicamente contro le popolazioni native.

Quando il 25 maggio del 2020 George Floyd venne assassinato da un poliziotto a Minneapolis, dopo che quest'ultimo lo tenne immobilizzato per nove minuti con un ginocchio al collo, tutta la scena venne filmata, nella sua macabra crudezza e condivisa globalmente. Come risultato il movimento *Black Lives Matter* si rianimò, divampando in tutto il Paese e propagandosi in Europa. Fu in questo contesto che le statue dei confederati furono rimosse da *Monument Avenue* per ordine del sindaco di Richmond, Levar Stoney. Nel 2017, un suprematista bianco investì la folla che stava protestando pacificamente contro la parata del gruppo nazionalista *Unite The Right*. In seguito a questo evento, Stoney incaricò una commissione per inserire delle placche che contestualizzassero le sculture, al fine di definirle per quello che realmente erano, ossia schiavisti.

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 45.

<sup>57</sup> Ivi, p. 46.

La statua di R. E. Lee fu l'ultima ad essere rimossa nel 2021. La politica di rimozione dell'iconografia dedicata ai confederati generò una varietà d'opinioni tra la popolazione: c'era chi si sentiva rappresentato da quella scelta e chi la riteneva pericolosa, sostenendo come avrebbe condotto a obliare una parte di storia americana. A tal proposito la giornalista Melody Barnes affermò:

I've also heard concerns about an erased history. The last thing I want is history erased. Our history must be studied, absorbed and addressed if reconciliation and progress are in our future. That's a far cry from a public celebration of a mythical past that imagines white Americans as the protagonists of the entire American story.<sup>58</sup>

In conclusione, Barnes sostenne come i corpi neri erano stati controllati per troppo tempo e che il mantenimento di quelle statue non avrebbe fatto altro che legittimare il silenzio e l'esclusione della comunità afroamericana, «Monument Avenue must be for everyone».<sup>59</sup>

Nel contesto delle proteste globali sono state prese di mira anche molte statue ritraenti Cristoforo Colombo. A Caracas, per esempio, una di queste è stata abbattuta nel corso di alcune proteste e rimpiazzata da una rappresentazione di Guaicaipuro, un capo indigeno che resistette ai *conquistadores* spagnoli. A Città del Messico, invece, fu assalita quella situata nel trafficato *Paseo de la Reforma*. Il vuoto lasciato sarà colmato da un monumento dedicato alle donne indigene.<sup>60</sup> In Minnesota, la statua di Colombo fu tirata giù dal suo piedistallo e presa a calci; inoltre, i dimostranti improvvisarono una danza, in un atto liberatorio rispetto a un passato coloniale che sentivano ancora opprimente. Anche a Richmond, una statua di Colombo fu tolta dal suo piedistallo e gettata nel lago del *Byrd Park*, dove si erano radunati manifestanti a supporto dei popoli indigeni. La società indigena di Richmond si espose così: «We stand in solidarity with black and brown communities that are tired of being murdered by an out-of-control, militarized and violent police force».<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> M. Barnes, *Richmond's Monument Avenue Must be for Everyone*, in The Washington Post, 2020. <https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/07/06/monument-avenue-must-be-everyone/>

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> G. Giaume, *Nelle Americhe cadono ancora le statue: abbattuti il Generale Lee e Cristoforo Colombo*, in Artribune, 2021. <https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/09/americhe-stature-abbattuti-generale-lee-cristoforo-colombo/>

<sup>61</sup> J. Diaz, *Christopher Columbus Statues in Boston, Minnesota and Virginia are Damaged*, in The New York Times, 2020. <https://perma.cc/JR9W-C9PR>

A Bristol, in Inghilterra, nel giugno del 2020, la statua del trafficante di schiavi, Edward Colston fu detronizzata e gettata nel porto. Anche in Gran Bretagna si sentì l'onda d'urto degli eventi avvenuti negli USA. Il risultato fu l'alterazione di toponimi, nomi di edifici e scuole, oltre a statue, targhe commemorative e altri memoriali. Il governo del Galles commissionò una revisione dei monumenti pubblici, e oltre centotrenta Consigli guidati da laburisti si attivarono a questo scopo in tutta la nazione:

Suddenly, there was a national discussion about how to understand and contextualise these monuments: would they be better displayed in museums? Should they have new plaques added? Or be removed altogether? In all of these places, questions were raised about how communities should reckon with the past.<sup>62</sup>

Non si trattò di un unico movimento coordinato, ma le singole organizzazioni e attivisti lavorarono in modo indipendente, in una vera e propria spinta al cambiamento, animata anche da politici e attivisti.

Un altro caso di monumento discusso per la persona che rappresenta, vandalizzato a più riprese nel corso degli anni, è quello presente ai giardini di Porta Venezia, dedicato al giornalista Indro Montanelli. La rappresentazione del giornalista fu oggetto di critiche perché durante la sua volontaria partecipazione alla spedizione fascista in Africa Orientale nel 1935, sposò una ragazzina di dodici anni, dopo averla comprata al padre. Questo dettaglio fu rivelato durante un'intervista presso il programma televisivo *L'ora della verità*, rilasciata nel 1969. Inoltre, in un'altra intervista rilasciata negli anni Ottanta, egli definì la sposa bambina come un "docile animaletto" precisandone il prezzo d'acquisto.

Il primo attacco alla statua avvenne nel 2012, quando fu imbrattata e fu posta una falsa bomba sotto il cappello. Successivamente, nel 2019, il gruppo attivista *Non una di meno* imbrattò nuovamente la statua di vernice rosa. Nel 2023, lo stesso collettivo femminista colpì la statua con fumogeni rosa e con uno striscione che condannava Montanelli in quanto colpevole di pedofilia, stupro e colonialismo, richiedendo pubblicamente la rimozione della statua. Nel 2020, invece, la statua fu tinta da vernice rossa, oltre ad essere marchiata con una scritta sul piedistallo, recitante "razzista

---

<sup>62</sup> A. Mohdin, *How the fall of Edward Colston's Statue Revolutionised the Way British History is Told*, in *The Guardian*, 2023.

<https://www.theguardian.com/news/2023/may/05/how-the-fall-of-edward-colstons-statue-revolutionised-the-way-british-history-is-told>

stupratore”, questa volta l’azione fu realizzata dalla Rete studenti di Milano e da LUME.<sup>63</sup>

Gli esempi fin qui definiti rappresentano un modo di azione volto a delegittimare la narrazione ufficiale, attraverso la rimozione dei memoriali che la definiscono. Da un lato, questo permette di sanificare l’ambiente cittadino, appianando le tensioni e facendo in modo che tutta la popolazione si senta di poter abitare quello spazio senza il peso della perpetuazione del dominio coloniale attraverso la sua rappresentazione eroicizzata. Dall’altro, il fatto di togliere l’oggetto del conflitto dalla vista, senza risanare il problema alla radice, potrebbe condannare subdolamente quella scomoda parte di storia che ancora ci affligge, ad un’irrisolta dimensione di oblio:

«Una strada che mi pare percorribile è allora provare ad aggiungere segni ad altri segni, confonderli, intrecciarli, farli scontrare gli uni con gli altri. E anche qui il lavoro degli artisti può giocare a nostro favore».<sup>64</sup>

La cancellazione di un sito memoriale, derivante dalla riscoperta di valori passati incarnati dal monumento e in conflitto con quelli presenti, oppure dalla sua incapacità di adempiere alla funzione mnestica per cui era stato concepito a causa dell’anestesia percettiva dell’osservatore, può essere evitata attraverso il “nonumento”. Come sottolineato da Andrea Pinotti nell’omonimo libro, il termine fu coniato da Gordon-Matta-Clark, nell’accezione di *non-u-ment* o *non-u-mental*<sup>65</sup>, in quanto non era riferito a una persona specifica (*not you*) né al potere politico ed economico, ma piuttosto alla dimensione del quotidiano e del banale. Il “nonumento” si relaziona dialetticamente con i monumenti, producendo uno *shock* percettivo nell’osservatore e facendogli percepire nuovamente la presenza di ciò che era stato assorbito dallo sfondo urbano. A differenza del monumento, il “nonumento” si costruisce per sottrazione delle qualità che normalmente sono associate al primo. In questa dimensione sottrattiva, attiva un confronto critico con il memoriale tradizionale, riportando in superficie i lati oscuri della storia fissati nella dimensione permanente dell’opera scultorea. In tal modo, illumina questi aspetti attraverso l’attivazione di un processo dialettico di consapevolizzazione. Nel decostruire l’autorialità del monumento e i principi che esso incarna, il “nonumento” si affida ad una dimensione effimera, riflettendo il carattere

---

<sup>63</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., pp. 213-14.

<sup>64</sup> L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, cit., p. 127.

<sup>65</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 116.

vivo della polis e trascendendo così la tendenza tipica dei memoriali a “mummificare la vita”, per citare Mumford.

Sull’onda delle proteste condotte da *Black Lives Matter*, oltre alle azioni iconoclaste già descritte, sorsero una serie di contro-monumenti con la specifica volontà di porsi in termini antitetici rispetto ai monumenti ufficiali che si proponevano di contestare.

Nel contesto statunitense, un esempio di “nonumento” fu quello di *Madre Luz*, realizzato da Pablo Machioli nel 2017 e collocato a Baltimora, in Maryland. Questa scultura, posta di fronte alle sculture equestri dei confederati Robert E. Lee e Stonewall Jackson, rappresentava una donna di colore incinta con una gonna bianca di carta, che invitava i visitatori a scriverci sopra. Il fatto che la statua fosse posta a terra e non su un piedistallo, insieme all'uso di materiali deteriorabili, affermava il suo disinteresse nel guadagnare una dimensione permanente. Nonostante si trattasse di un intervento di installazione illegale e fosse stata rimossa il giorno stesso della sua collocazione, essa riapparve brevemente nello spazio vuoto lasciato dalle sculture di Lee e Jackson dopo la loro rimozione per decisione del Consiglio cittadino nell'agosto del 2017, con il suo pugno dorato alzato in segno di trionfo.<sup>66</sup>

Una simile azione di installazione illegale di un “nonumento” si verificò in Italia, nel corso delle contestazioni contro i memoriali pubblici dedicati a Indro Montanelli. Nel 2020, Cristina Donati Meyer integrò la statua presente ai giardini di Porta Venezia attraverso un’azione non autorizzata. Pose il fantoccio di una bambina, avvolta in un lenzuolo bianco, sopra il bronzo del giornalista, insieme ad un cartello che sottolineava l’abuso perpetrato nei confronti della dodicenne comprata dal «soldato colonialista e fascista»<sup>67</sup>, come Meyer lo definì. L’artista, una volta fermata per l’illegalità del suo gesto, spiegò come non volesse rovinare il monumento, ma piuttosto integrarlo. Nell’ottobre del 2020, fu inaugurata la statua realizzata dall’artista senegalese Mor Talla Seck, dedicata al leader panafricanista Thomas Sankara. La scultura in ferro posta presso gli stessi Giardini di Porta Venezia fu presentata in un evento coordinato dal collettivo antagonista milanese *Cantiere*, in collaborazione con il comitato *Abba Vive*. La scultura, rimossa poco dopo dalla polizia locale, fu integrata da una targa recitante una menzione di Sankara, ossia: «Dobbiamo decolonizzare la nostra

---

<sup>66</sup> E. P. Baltes, *Challenging Narratives: Arthur Ashe and The Practice of Counter-Monumentality on Richmond’s Monument Avenue*, cit., pp. 44-45.

<sup>67</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 216.

mentalità e raggiungere la felicità».<sup>68</sup> Dopo la rimozione, il collettivo cercò un modo alternativo per permettere la sopravvivenza del contro-monumento, trasferendolo in realtà aumentata. Attraverso l'app *Artivive*, era possibile, inquadrando un QR-code collocato in corrispondenza di un punto di domanda che indicava la posizione originaria della statua, farla riapparire sullo schermo del proprio smartphone.

Un ulteriore esempio “nonumentale” è il videoclip musicale *Apeshit*, realizzato dai The Carters nel 2018 all'interno del Louvre. La coreografa e ricercatrice Marie-Louise Crawley in «*This is a different angle*»: *Dancing at the Louvre*, ha analizzato il videoclip. Inoltre, cita anche la ricercatrice in studi museologici, Helen Res Leahy, la quale ha evidenziato come la performance, con il suo carattere transitorio, permetta di confrontarsi con l'apparente staticità e la solidità del museo. Crawley definisce in questa prospettiva il potenziale della performance come forma di “archeologia radicale”:

Through performance, history can be re-membered differently and previously erased or deliberately forgotten histories can resurface. In witnessing the collective protests and statue toppling that have been occurring, I have been prompted to think again about dance in the museum and what I have elsewhere termed dance's potential in the museum to be a means of «radical archaeology»<sup>69</sup>.

Nella realizzazione del video musicale, Beyoncé e Jay-Z hanno messo in atto questa forma di “archeologia radicale” portando in primo piano i corpi di colore resi invisibili dalla storia. Nel video musicale, diretto da Ricky Saiz e coreografato da Sidi Larbi Cherkaoui, lo spazio bianco del Louvre viene occupato da ballerini di colore, sviscerando temi legati alla proprietà culturale, alla protesta e alla resistenza dei corpi marginalizzati all'interno di uno spazio legato alla storia colonialista occidentale. *Apeshit* si pone quasi come un atto di riappropriazione di quegli spazi da parte di gruppi sociali che per secoli ne furono esclusi. Fondato nel 1793, il Louvre nacque come spazio pubblico destinato a designare la Francia come legittima erede delle grandi società antiche come quella egiziana, greca e romana, e del Rinascimento italiano. Il

---

<sup>68</sup> Z. Dazzi, *Un monumento contro il colonialismo vicino alla statua di Montanelli, la provocazione dei centri sociali*, in *La Repubblica*, 2020.  
[https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/news/statua\\_antirazzista\\_ai\\_giardini\\_montanelli\\_milano-271035734/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/news/statua_antirazzista_ai_giardini_montanelli_milano-271035734/)

<sup>69</sup> M. Crawley, «*This is a Different Angle*»: *Dancing at the Louvre*, in *Danza e Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni*, 12(12), 283–296, 2020, p. 285.  
<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11858>



video musicale, dunque, non è semplicemente uno strumento di critica, ma fornisce nuove prospettive, icone e priorità: «It acts as a kind of restorative myth-making».<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 287.

## Capitolo II

### *Two Undiscovered Amerindians Visit the West: dalla performance alla documentazione e ritorno*

#### 2.1 Un progetto collaborativo di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña

Nel 1992 cadde il 500° anniversario della scoperta dell'America da parte di Cristoforo Colombo e in occasione di questa ricorrenza, il governo Bush investì molto denaro nelle celebrazioni per il *Columbus Day*. La Spagna non fu da meno e organizzò l'Expo di Siviglia. In entrambi i Paesi le celebrazioni produssero un notevole danno economico e il conseguente imbarazzo politico: l'Expo andò in bancarotta e la Commissione incaricata di gestire l'anniversario negli Stati Uniti fu indagata per corruzione. Il tour della replica delle Caravelle fu cancellato per le numerose proteste; il Papa cambiò i propri piani e non tenne la messa in Repubblica Dominicana fino a dopo il 12 Ottobre di quell'anno; l'attivista Russel Means dell'*American Indian Movement* riuscì a persuadere gli italoamericani di Denver a cancellare la parata per il *Columbus Day* e, infine, le produzioni filmiche che avrebbero dovuto celebrare Cristoforo Colombo furono un fallimento per il botteghino.<sup>71</sup>

La ricerca di una giustificazione storica per la scoperta di Cristoforo Colombo mirava ad affermare il diritto naturale degli europei ed euroamericani a essere consumatori culturali globali. Tuttavia, questa tesi non era più sostenibile.

In questo contesto, Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña svilupparono il progetto multidisciplinare *The year of the white bear*, che diede origine a due performance *Two undiscovered amerindians visit the west* e *The new world border*. Quest'ultima mirava a creare un parallelismo, già dalla scelta simbolica del nome, tra il *New world order* portato avanti dal governo statunitense e la scoperta del nuovo mondo. Il termine "Nuovo Ordine Mondiale" venne impiegato dopo la caduta del muro di Berlino per descrivere il nuovo assetto delle alleanze politiche ed economiche. Come evidenzia Federico Rampini nel suo libro *Quando inizia la nostra storia. Le grandi svolte del passato che hanno disegnato il modo in cui viviamo*, la politica estera degli Stati Uniti,

---

<sup>71</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, The New Press, New York, 1995, p. 38.

a partire dalla metà dell'Ottocento, ha oscillato tra un nazionalismo quasi isolazionista e l'idea di possedere valori morali superiori a tutte le altre nazioni, da cui derivava il diritto di definire un ordine internazionale. Questa idea fu incarnata da Wilson con la costituzione della Società delle Nazioni e da Roosevelt, che fu il principale fautore delle Nazioni Unite. Rispetto al contesto successivo alla caduta del muro, Rampini osserva: «A destra ci fu l'illusione dei neo-conservatori di sfruttare il momento "unipolare" per plasmare il mondo a immagine e somiglianza dell'America. Ivi compresa la pretesa di esportare la liberaldemocrazia in Afghanistan e Iraq».<sup>72</sup>

Con *Two undiscovered amerindians visit the west* Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña si distanziavano dai loro lavori precedenti per esplorare nuove strategie e sondare i limiti del multiculturalismo tanto osannato dalle istituzioni culturali.

Quest'ultimo, infatti, molto inflazionato, si era svuotato di senso e molte organizzazioni culturali, per esempio, lo utilizzavano per ottenere maggiori finanziamenti. Nel 1987, in particolare negli Stati Uniti, si sviluppò il cosiddetto "Latino boom"<sup>73</sup> ossia la riscoperta della cultura sudamericana. A questo proposito, il termine riscoperta, come la definì Gómez-Peña, si riferì provocatoriamente alla storia della Conquista, manifestando il suo reiterarsi nella contemporaneità. Il problema di questa nuova attenzione nei confronti della cultura latina fu, di fatto, la sua riduzione a un prodotto di consumo, creato ad hoc dai mass media. L'esito di questo progetto di marketing fu la visione del mondo latino come desiderabile. Come affermò Gómez-Peña facendo eco a Gayatri Spivak: «otherness has replaced postmodernism as the object of desire».<sup>74</sup>

Sradicare la cultura latina da due caratteristiche fondanti, ossia le contraddizioni culturali e lo sdegno politico, condusse ad un'operazione di omogenizzazione culturale, decontestualizzazione, eclettismo curatoriale e stigmatizzazione della produzione culturale come fenomeno esotico.

Emerse così un paradosso: nel pieno di questo "Latino boom", in cui vennero lodati tutti i prodotti provenienti dal Sud America, il Governo degli Stati Uniti portò avanti

---

<sup>72</sup> F. Rampini, *Quando inizia la nostra storia. Le grandi svolte del passato che hanno disegnato il mondo in cui viviamo*, Mondadori, Milano, 2018, p. 388.

<sup>73</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Graywolf Press, Saint Paul, 1993, p. 50.

<sup>74</sup> Ibidem.

un programma politico volto a marginalizzare ancora di più i diversi gruppi etnici all'interno del Paese e a rafforzare il confine Messico-Usa, oltre a minacciare l'educazione bilingue nelle scuole. A questo proposito Gómez-Peña affermò:

«The current media war against the Latino cultural other is intercut with eulogies to our products. Blood and salsa, that's the nature of this relationship».<sup>75</sup>

Dalla caduta del Blocco Sovietico si susseguirono una serie di cambiamenti geopolitici e sociali sconvolgenti: l'Europa dell'Est si aprì oltre la cortina di ferro; la struttura politica degli Stati Uniti tornò ad essere quella repubblicana; il Sud America si liberò degli ultimi dittatori militari; le Nazioni Unite iniziarono a praticare politiche di panico in Medio Oriente; mentre altre società assistettero alla comparsa di leader incarnanti l'utopia, per esempio Nelson Mandela in Sudafrica. In seno a questo nuovo assetto globale gli scambi tra Nord e Sud, e tra Est e Ovest si intensificarono e i vecchi modelli binari, legati ai dettami della Guerra Fredda e all'eredità colonialista, furono rimpiazzati da una dialettica di confine, basata su una dimensione di "flusso irriducibile". Gomez-Peña al riguardo disse: «We now inhabit a socio-cultural universe in constant motion, a moving cartography with a floating culture and a floating sense of self».<sup>76</sup> La divisione rigida tra destra e sinistra, che fino al 1989 aveva rappresentato il principio ordinatore della realtà politica, fu sostituita dal modello del libero mercato, divenuto egemonico. La globalizzazione portò a un decentramento economico che indebolì il legame tra lo Stato e il suo territorio, favorendo la nascita di organismi economici sovranazionali e sostituendo le grandi ideologie del Novecento con l'ideologia neoliberista del mercato. In questo nuovo ordine globale, con il progressivo deterioramento dello Stato-nazione, è emerso con forza il tema dell'identità, strumentalizzato dalla politica per capitalizzare il malcontento sociale generato dalla precarietà e dall'incertezza del futuro. L'etnocentrismo e il razzismo sono dilagati, alimentati dalla retorica identitaria. Come osserva Marco Aime: «L'inferiorizzazione dell'Altro o la sua demonizzazione nascevano dalla volontà di esaltare il Noi e allo stesso tempo producevano quel Noi».<sup>77</sup> Paradossalmente, nel momento in cui un forte flusso culturale porta con sé un inevitabile senso di sradicamento, la retorica delle radici e delle identità, che propone una difesa dei confini

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 53.

<sup>76</sup> Ivi, p. 56.

<sup>77</sup> M. Aime, *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*, Einaudi, Torino, 2020, p. 112.

contro minacce esterne, diventa più forte che mai. L'identità, infatti, necessita di un termine oppositivo per definirsi:

Le identità vengono dunque definite in termini di opposizione negativa, per sottrazione: ci riconosciamo come "Noi" perché siamo diversi da "Loro". Se non ci fossero "Loro", da cui noi siamo differenti, non dovremmo chiederci chi siamo noi. Ciò che determina l'appartenenza a un gruppo è essenzialmente l'influenza altrui: l'identità si costruisce su "quelli di fronte".<sup>78</sup>

L'ibridazione culturale, che caratterizzava l'America e gli altri continenti, divenne il centro della società, così come l'esperienza di attraversamento del confine. In questo nuovo contesto di dinamismo culturale divenne sempre più impellente, come sostenuto da Gómez-Peña, la necessità di studiare la lingua, la storia, l'arte e il pensiero politico dell'alterità culturale.<sup>79</sup>

Tuttavia, il controllo del potere politico, economico e culturale, di fronte a questi cambiamenti, si fece più serrato e il dibattito sul multiculturalismo sempre più intenso. Anche le mostre *blockbuster* iniziarono a presentare le produzioni artistiche multiculturali come innovative, anche se, con qualche rara eccezione, la relazione neocolonialista tra la cultura Anglo-Europea occidentale e gli Altri non fu oggetto di riflessione.

Coco Fusco ha rilevato che l'intensificarsi dell'interesse per le altre culture senza una appropriata sensibilità ad accompagnare gli allestimenti delle mostre conteneva il rischio, percepito dalle persone e dai gruppi marginalizzati, di un aumento dell'alienazione invece di essere una via verso l'inclusione e valorizzazione:

While some might look upon the current wave of multiculturalism as inherently empowering and/or new, others look upon the present in relation to a long tradition of "celebrating" (or rather objectifying) difference as light but exotic entertainment for the dominant culture. From the perspective of those who have been geographically, politically, culturally, and economically marginalized in and by the United States, these celebrations and the curiosity that drives them are not necessarily disinterested or inherently progressive phenomena.<sup>80</sup>

Dalla prospettiva di coloro che furono sempre marginalizzati economicamente, politicamente e culturalmente dall'Occidente, infatti, le celebrazioni e le curiosità nei

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 146.

<sup>79</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 53.

<sup>80</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 27.

loro riguardi apparvero per di più come una forma di nuovo controllo, fondato sulla creazione di modelli statici di diversità, ossia di stereotipi. E il radicamento di questi stereotipi generò a sua volta altri malintesi e interpretazioni devianti delle culture altre. Gomez-Peña sintetizzò questo processo affermando tout court che, a partire dalla scoperta del Nuovo Mondo, si era aperta un'era in cui Europei e Nordamericani presumevano di avere il diritto di nominare chiunque altro.<sup>81</sup>

E la storiografia recente ha contraddetto anche la versione secondo cui le Americhe furono scoperte da Cristoforo Colombo. Sulla base dell'analisi dei resti archeologici è emerso che i primi esploratori giunsero migliaia di anni prima di Colombo dall'Asia, quando le terre dell'Alaska e della Siberia asiatica erano ancora unite o comunque molto vicine tra loro. Inoltre, sempre prima di Colombo, dopo l'anno Mille, navigatori provenienti dalla Norvegia sbarcarono in Nord America.<sup>82</sup> Quando l'esploratore genovese raggiunse le Isole Caraibiche, aprì il capitolo della rincorsa colonizzatrice del Centro Europa e nella fattispecie di Spagna, Portogallo, Francia, Inghilterra e Olanda. Inizialmente, i nativi resistettero all'usurpazione delle loro terre da parte dei colonizzatori, ma furono decimati dalle epidemie portate inconsapevolmente dal Vecchio Continente. Oltre a queste malattie, anche gli animali e insetti che si muovevano con gli europei nelle stive delle loro navi contribuirono pesantemente ad alterare l'ecosistema dei territori americani:

A mano a mano che gli indiani diminuivano di numero- per le epidemie, o per le sconfitte negli scontri armati- venivano emarginati, cacciati da una parte all'altra del continente, trattati come criminali anche se erano a casa loro.<sup>83</sup>

Durante quello che è stato definito “Scambio Colombiano”, i colonizzatori compresero che alcuni territori americani erano climaticamente ottimali per la coltivazione della canna da zucchero. Questa scoperta produsse uno sconvolgimento a livello globale e fu una delle cause della tratta transatlantica di schiavi africani. Il primo ad acquistare cinquecento schiavi da impiegare nella propria piantagione messicana fu Hernan Cortés nel 1542. Gli europei, di fatto, colonizzarono le Americhe con una popolazione

---

<sup>81</sup>G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 61.

<sup>82</sup> F. Rampini, *Quando inizia la nostra storia. Le grandi svolte del passato che hanno disegnato il mondo in cui viviamo*, cit., pp. 367-68.

<sup>83</sup> Ivi, p. 371.

di colore maggioritaria: tra il XVI secolo e il 1840 furono condotti nel Nuovo Mondo circa dodici milioni di schiavi. In sostanza, lo scambio Colombiano rappresentò una fase embrionale di globalizzazione e avviò cinque secoli di dominazione bianca del mondo.<sup>84</sup> Gli euroamericani si consideravano superiori agli afroamericani, il che ne giustificava lo sfruttamento e come precisa l'antropologo Marco Aime questo sviluppo storico ha segnato il presupposto razzista su cui si è fondata la storia degli Stati Uniti: l'ideologia razziale permetteva il perpetuarsi del sistema schiavistico e forniva i presupposti per classificare la società in termini gerarchici. Jeremy Adelman, in *Colonial Legacies. The Problem of Persistence in Latin American History*, ha analizzato il modo in cui gli europei si ridefinirono nell'incontro con l'Altro nel Nuovo Mondo, esprimendosi in questi termini:

But there was more at stake than projecting European fears and fantasies onto the peoples of the Americas. While the Europeans were creating a hierarchy of civilizations, with Europeans at the top, followed in descending order by Asians, Amerindians, and Africans, they were also debating the critical question of how the resources of the Americas were to be exploited. They struggled intellectually and pragmatically with the question of the labor systems best suited to these new lands.<sup>85</sup>

Dal momento che la libertà era considerata un dono di Dio, la matrice del razzismo americano va ricercata anche nella dominazione anglo-protestante.<sup>86</sup> Le popolazioni oppresse si reinventarono in termini razziali per affermare i propri diritti all'interno del contesto dominante. In questo senso, emerge come l'identità che dà solidità e compattezza a coloro che vi si riconoscono, sia sfruttata non solo dai poteri forti per stabilire una distanza in termini razziali ed egemonici dall'Altro, ma anche dalle minoranze per far valere i propri diritti e la propria autonomia dagli oppressori.<sup>87</sup>

Una volta abolita, la schiavitù fu rimpiazzata dalla segregazione razziale. Nel corso degli anni Sessanta, con le conquiste dei diritti civili da parte delle popolazioni afroamericane, il sistema legislativo razzista fu smantellato. Tuttavia, il razzismo su cui si fonda la democrazia statunitense, come affermato da Aime citando il libro di Ta-Nehisi Coates, *Un conto ancora aperto*, permane all'interno della società in modalità

---

<sup>84</sup> Ivi, pp. 377-81.

<sup>85</sup> J. Adelman, *Colonial Legacies. The Problem of Persistence in Latin American History*, Routledge, London, 1999, pp. 32-33.

<sup>86</sup> M. Aime, *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*, cit., p. 63.

<sup>87</sup> Ivi, p. 145.

più subdole. In questo contesto, le politiche di inclusività non sono sufficienti, come sottolinea Coates, ed è necessario riconoscere il fondamento razzista insito nello sviluppo della storia statunitense per avviare un reale processo di cambiamento.<sup>88</sup>

Laddove Fusco in più occasioni ha affermato quanto alle culture assoggettate fosse impossibile proiettarsi verso il futuro, Gómez-Peña ha esteso la denuncia del carattere paradossale del multiculturalismo, affermando come, di fatto, le categorie di persone costituenti l'eterogeneità culturale all'interno della società fossero *homeless*, detenuti, ammalati di AIDS e soldati da poco tornati dalla Guerra del Golfo.<sup>89</sup>

L'arte ha avuto un ruolo importante in questa fase e, a metà degli anni Ottanta, sembrò concretizzarsi quanto aveva affermato profeticamente Joseph Beuys più di un decennio prima: «art will become politics and politics will become art».<sup>90</sup> I politici e gli attivisti, infatti, mutuarono pratiche della performance come forme di protesta e sensibilizzazione, mentre gli artisti performativi guardavano con crescente interesse all'azione politica. Nel 1990, per esempio, un gruppo nazionalista di cittadini statunitensi avviò una protesta contro l'«invasione Messicana», recandosi al confine tra San Diego e Tijuana, qui, i partecipanti, diressero i fari delle proprie auto verso Sud. Roger Hedgecock, che guidò la campagna, affermò in merito: «we are doing border art».<sup>91</sup>

Il Governo ostacolò l'arte non commerciale, che trattava temi quali la sessualità e il razzismo, e che si poneva come alternativa ideologica alla cultura patriarcale *WASP* (*white anglo-saxon protestants*). Quest'attività di censura rappresentò la logica conseguenza del conservatorismo portato avanti dalle amministrazioni Reagan e Bush, che sfruttava la paura nei confronti dell'alterità: «Since its foundation, the United States has used the strategy of attacking the cultural and ideological other to consolidate itself».<sup>92</sup> Con l'insorgere del sovranismo i nuovi nemici vennero individuati nei migranti messicani, accusati di portare una crescente disoccupazione, in realtà generata dalle politiche governative. L'accusa si intensificò poi contro i narcotrafficcanti messicani e colombiani; le *gang* afroamericane e chicane, ritenute

---

<sup>88</sup> Ivi, pp. 65-66.

<sup>89</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 57.

<sup>90</sup> Ibidem.

<sup>91</sup> Ivi, p. 59.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 59-60.



responsabili di violenza urbana e della diffusione della droga tra la classe media americana; gli imprenditori giapponesi accusati di voler “comprare la nazione”; gli artisti omosessuali e afroamericani, la cui arte rifletteva una crisi sociale che il Governo preferiva ignorare. Inoltre, un'ondata di odio colpì l'intera categoria degli arabi e coloro che si opponevano alla guerra. Come affermato da Gómez-Peña: «All progressive and disadvantaged others who weren't born Christian, male, white, and wealthy seem to be, in a way or another, impeding the construction of the New World (dis)Order».<sup>93</sup>

La logica sovranista, infatti, viene così definita da Aime:

Versione povera e ignorante del nazionalismo, si fonda sull'autoctonia identitaria e sull'esasperazione della paura, in particolare quella del nemico simbolico: lo straniero, il migrante, il nero. Infatti, il fine di questa modalità politica non è quello di risolvere i problemi ma, al contrario, renderli permanenti attribuendone al contempo la colpa agli altri, a quelli di prima.<sup>94</sup>

Nell'ambito delle celebrazioni per i cinquecento anni dall'arrivo di Colombo in America, Gomez-Peña affermò la necessità di presentare anche l'altra faccia della storia relativa all'arrivo dell'esploratore, ossia il genocidio, lo sfruttamento delle popolazioni indigene abitanti quel territorio e la tratta degli schiavi africani. Da questa prospettiva storica e critica, solo aprendo la ferita si sarebbe potuta curare la sua causa, Per questo era necessario anche dialogare e collaborare con artisti di altre comunità etniche e con altri professionisti, in un approccio interdisciplinare che potesse coinvolgere attivisti politici, educatori, avvocati, giornalisti, critici culturali ed esperti in scienze sociali. A questo riguardo Gomez-Peña disse:

Academics have access to more extensive information and we have access to more diverse audiences. Together, we can develop a national consensus of priorities and strategies for the new decade.<sup>95</sup>

In *Two undiscovered amerindians visit the West*, Gómez-Peña e Fusco ripresero la tradizione degli spettacoli satirici diffusa nel contesto Sudamericano, dove erano

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 60.

<sup>94</sup> M. Aime, *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*, cit., p. 136.

<sup>95</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 62.

spesso usati per esprimere il dissenso. Nell'articolo intitolato *Identities on Stage and Staging Identities: ChicanoBrujo Performances as Emancipatory Practices*, Michelle A. Holling e Bernadette Marie Calafell mettono in luce come l'eccesso sia un elemento fondante della performance culturale messicana. I termini *relajo*, *rasquachi* e *chusmería*<sup>96</sup> indicano, infatti, un modo specifico di incorporare e riprodurre le norme culturali, i valori, gli schemi relativi al pensiero e al discorso, così come le identità. *Relajo* e *rasquachi* derivano dalla tradizione orale messicana, *relajo* ha un carattere derisorio nei confronti di qualcosa, può essere utilizzato per sospendere la serietà. Quando viene impiegato da un performer rappresenta una strategia in grado di sfidare e turbare, oltre a negare aspettative e valori normativi. Si tratta di movimenti corporei e strategie verbali che vanno dalla manipolazione del linguaggio, all'utilizzo di giochi di parole, battute, duelli verbali a sfondo sessuale e doppi sensi volti al sovvertimento dell'autorità.

Spesso, insieme al *relajo*, viene utilizzato anche il *rasquachi*: ricco nelle sfumature di significato, esso esprime affetto o disaffezione per qualcuno o qualcosa. Come strategia performativa rappresenta un insieme di elementi ibridi, momentaneamente afferrati. Delinea un modo per fronteggiare il mondo dalla prospettiva dell'oppresso, del ribelle e del marginalizzato; in questo senso, assume un forte carattere carnevalesco al fine di sovvertire i concetti di autorità e decoro.

*Chusmeria*, infine, permette ai performer di poter esercitare la parola e la resistenza all'interno di un contesto caratterizzato dall'ideologia e dal potere dominante. In senso più ampio, la *Chusmeria* si ricollega all'identità di classe stigmatizzata e alla sessualità degli individui, detti *chusmas*. La tipica sessualità di un *chusma* si caratterizza per l'eccesso e la platealità, collocandosi nuovamente in una dimensione volta a sovvertire le convenzioni. La sessualità emergente dalla *Chusmeria*, esplicandosi attraverso l'eccesso, manifesta lo stereotipo in senso critico e, di conseguenza, lo vanifica.

Nelle pratiche performative di Guillermo Gomez-Peña, la narrazione personale confluisce all'interno di quella sociale e culturale più ampia per resistere, riscrivere e

---

<sup>96</sup> M. A. Holling, B. M. Calafell, *Identities on Stage and Staging Identities: ChicanoBrujo Performances as Emancipatory Practices*, in *Text and Performance Quarterly*, 27:1, 58-83, 2007, p.62.

<https://doi.org/10.1080/10462930601046053>

sfidare la realtà. Questo proposito viene perseguito attraverso azioni che impiegano strategie performative chicane, definendo una pratica performativa decoloniale.

Come sostiene C. Martínez-Sáez, a proposito di *Two undiscovered amerindians visit the West*, la parodia dei due corpi “aborigeni” nella gabbia rompe la concezione occidentale della narrativa lineare, permettendo di attuare un confronto con la taciuta e naturalizzata pratica di disumanizzazione dei corpi non bianchi.<sup>97</sup> Il corpo diviene dunque uno strumento fondamentale per inquadrare il processo di umanizzazione e disumanizzazione. La performance artistica, infatti, si serve del corpo al fine di sovvertire le norme culturali ed esplorare le problematiche sociali:

The body is symbolic of this intersection: it is the constituency of the individual as well as the unit that makes up a crowd; it is the point at which the relationship between an individual and the masses, between the self and categories of otherness can be explored, debated and protested.<sup>98</sup>

Attraverso l'azione parodica e il riferimento alla tradizione etnografica in *Two undiscovered amerindians visit the West*, si creò uno spazio in cui i corpi potevano accedere per confrontarsi con la memoria storica: «The body offers opportunities to confront the present dialoguing with the past and opens new paths that the official historical discourses do not allow».<sup>99</sup>

La performance fu l'esito di due anni di ricerche, che permisero di tracciare la cronologia (a partire dal 1492) di ciò che fu definito come il precedente storico della performance, ovvero l'*Intercultural performance*.<sup>100</sup> Questa pratica consistette nell'espone esseri umani provenienti dai continenti colonizzati dall'Occidente. Una volta portate in Europa, queste persone diventavano oggetto di contemplazione estetica, analisi scientifica e intrattenimento.

Tra gli esempi riportati dalla cronologia realizzata da Coco Fusco sull'*Intercultural performance*, quello forse più noto fu il trattamento che subì Saartjie Baartmann, una giovane donna proveniente dalla provincia del Capo Orientale in Sudafrica che tra il

---

<sup>97</sup> C. Martínez-Sáez, *The Forgotten Flesh: Confronting Western Epistemologies Through Parody in Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage" (1992)*, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 51, No. 2, 2018, p.16.

<https://www.jstor.org/stable/45151154>

<sup>98</sup> S. O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 79.

<sup>99</sup> C. Martínez-Sáez, *The Forgotten Flesh: Confronting Western Epistemologies Through Parody in Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage" (1992)*, cit., p. 23.

<sup>100</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 41.

1810 e il 1815, anno della sua morte, fu esposta nei *freak show* in Europa. Il corpo della Venere Ottentotta, nome a lei affibbiato, fu ridotto a feticcio su cui il pubblico poteva proiettare le proprie fantasie. Dopo la sua morte, essa subì un'ulteriore onta, il suo corpo, infatti, fu dissezionato e il suo scheletro, i suoi genitali e il suo cervello rimasero esposti presso il *Musée de l'Homme* di Parigi fino al 1974, e di proprietà del museo fino al 2002, anno in cui vennero restituiti al Sudafrica. Per illustrare l'estensione del fenomeno di sfruttamento dei corpi degli Altri, Coco Fusco, nella presentazione della cronologia, affermò come gli esempi da lei riportati fossero solo una parte di ciò che avvenne successivamente alla scoperta del continente americano. In cinquecento anni, furono esposti in taverne, teatri, giardini, musei, zoo, circhi, fiere e *freak show* di Europa e Stati Uniti: Aborigeni, Taitiani, Aztechi, Irochesi, Cherokee, Ojibway, Iowas, Mohawk, Botocudo, Guyanesi, Ottentotti, Cafri, Nubiani, Somali, Senegalesi, Patagoni, Fuegini, Zulu, Boscimani, Giapponesi, Indiani, Lapponi, Kahucks e Anapondas.<sup>101</sup>

*Two undiscovered amerindians visit the West* fu realizzata in occasione della Biennale *Edge '92* che si tenne a Madrid e a Londra; le tappe furono molteplici, estendendone il *reenactment* per più di un anno (1992-1994).

Nel corso della performance, i due artisti assunsero l'identità di nativi, rappresentanti della tribù Amerindia che abitava un'isola fittizia, Guatinau nel Golfo del Messico, di cui dicevano che non fosse mai entrata in contatto con l'Occidente. Essi si presentarono all'interno di una gabbia dorata in cui rimasero per tre giorni, accompagnati da due guardie dello "Zoo" che svolsero una funzione didascalica e di intrattenimento, richiamando l'attenzione del pubblico in modo da rievocare gli spettacoli circensi e i *Freak show*. Le guardie si occuparono anche di scortare al bagno a guinzaglio i due artisti nei momenti di necessità, oltre a nutrirli attraverso le sbarre. La gabbia era fornita di tavolino, sedie, oggetti d'uso quotidiano, manubri da palestra, televisione e laptop che erano utilizzati dai performer per svolgere azioni monotone e ripetitive, come ha messo in luce Diana Taylor nel suo articolo *A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"*. Guardare la televisione, cucire bambole voodoo, sollevare pesi, fumare, praticare rituali

---

<sup>101</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 41.

improvvisati in una lingua nonsense, mangiare e dormire erano tutte azioni funzionali a sottolineare lo stereotipo:

Like the stereotype, the "business" of the performance was monotonous and repetitive. The artists engaged in the domestic routine of eating, sleeping, and watching TV. Fusco and Gomez-Peña's vow of silence, their avoidance of eye contact and any other gesture of recognition, stripped their performance of anything that could be mistaken for a "personal" or individual trait. Colonialism, after all, has deprived its captives of individuality, attempting both to create, then domesticate, barbarism.<sup>102</sup>

Dinnanzi alla gabbia alcuni pannelli esplicativi riguardavano la cronologia relativa all'*Intercultural performance* (Fig. 1-2); descrizioni attribuite all'*Encyclopedia Britannica* che riproducevano una falsa carta geografica con l'isola di Guatinau e una riproduzione grafica dello scheletro di un antecessore amerindio (Fig. 3).

Servendosi di queste raffigurazioni, Fusco e Gomez-Peña riecheggiarono la tendenza Occidentale ad appellarsi ad una validità scientifica, a sostegno di una narrazione razzista, suddividendo l'umanità in gruppi sulla base della provenienza e delle caratteristiche fisiche così da generare un ordine classificatorio e gerarchico.

Davanti alla gabbia, inoltre, era collocato un raccoglitore per le donazioni attraverso cui, con il pagamento di una cifra irrisoria, che poteva variare da cinquanta centesimi o un dollaro ad offerte superiori, i visitatori avrebbero potuto posare per una polaroid insieme ai due eccentrici personaggi, assistere ad una danza di Fusco sulla base di una canzone *hip-hop* o al racconto di un'"autentica" storia in lingua Guatinaui da parte di Gomez-Peña. Nella maggior parte dei casi le richieste si tramutarono in modi per mettere i due performer in situazioni in cui si sarebbero ridicolizzati e umiliati, al fine di trarne divertimento. Un *pattern* comportamentale inquietante proprio perché non molto difforme da quello delle esposizioni etnografiche di esseri umani, seppur in un contesto contemporaneo.

L'abbigliamento dei due performer era eccentrico per marcare lo stereotipo attorno al concetto di esotico e primitivo: Coco Fusco vestiva con una gonna in paglia, occhiali da sole, volto dipinto, bikini leopardato, collane d'ossa e sneakers ai piedi.

---

<sup>102</sup> D. Taylor, *A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"*, in TDR, Vol. 42, No. 2, 1998, p. 164.  
[https://www.jstor.org/stable/pdf/1146705.pdf?casa\\_token=WA-XokPITwgAAAAA:3MrseyZcYHiiHXgc2mNwBn9C5tmQvngdj4zPpoSAwh6CdVEN2W3w9lqB5pHoFRz\\_SYyWFiM-sdfusmy60MwbMNMevRtCNhxtovNlj-C5DuN78PSUK2P](https://www.jstor.org/stable/pdf/1146705.pdf?casa_token=WA-XokPITwgAAAAA:3MrseyZcYHiiHXgc2mNwBn9C5tmQvngdj4zPpoSAwh6CdVEN2W3w9lqB5pHoFRz_SYyWFiM-sdfusmy60MwbMNMevRtCNhxtovNlj-C5DuN78PSUK2P)

Gomez-Peña, invece, indossava la tipica *máscara* da wrestler messicano, occhiali da sole, valigetta ventiquattrore con un serpente di gomma all'interno, copricapo piumato, pettorina sulla pelle nuda, guantini in pelle borchiate e stivali da cowboy (Fig. 4). L'abbigliamento di Gomez-Peña corrispondeva all'identità performativa di *Warrior for Gringostroika*, che aveva assunto dopo aver abbandonato quella di *Border Brujo* nel 1990. In questa nuova veste, che apparì nella trilogia di performance realizzate nel 1992, egli rivestiva il ruolo di narratore alternativo della (ri)scoperta dell'America.<sup>103</sup> Come *Border Brujo* si servì della *pop culture*, di artefatti turistici, oggetti sacri, *ghetto blaster* e strumenti musicali. Apparì spesso sulla scena circondato da galline morte appese, questo perché esse erano simboli archetipici del razzismo perpetrato contro i messicani.<sup>104</sup>

Come una sorta di rito di passaggio, i suoi personaggi nacquero tutti attraversando fisicamente, con lo specifico costume, il confine. Così, nel 1988, diede vita a *Border Brujo*, il quale racchiuse in sé dieci persone differenti parlanti quattro lingue, ossia inglese, spagnolo, spanglish e un insieme linguistico incomprensibile, cercando di comunicare la frammentazione dell'identità derivante dal superamento del confine.<sup>105</sup> Attraverso *Border Brujo* scovò i segreti di attraversare i confini tra culture, comunità, istituzioni, e territori d'azione e di pensiero. A seguito delle sue azioni performative che, appunto, muovevano dal confine fisico per riportarsi anche a quello mentale, fu arrestato tre volte a San Diego, l'ultima delle quali la polizia entrò nella sua abitazione puntandogli una pistola mentre lui era nudo e disarmato, tutto ciò, davanti a suo figlio di otto mesi e alla sua ex moglie, ammanettandolo senza nemmeno leggergli i diritti. Grazie ad alcuni amici giornalisti e al programma radiofonico *Crossroads*, gli attacchi alla sua persona da parte delle forze dell'ordine si fermarono: «I discovered an interesting fact: performing political material outside the safe parameters of the art world can be as dangerous in the United States as it is in Latin America».<sup>106</sup> Con questa affermazione Gomez-Peña sottolineò il carattere paradossale della democrazia americana, sottolineando la sua attività di censura. La sua testimonianza spinge inevitabilmente il lettore a interrogarsi su queste contraddizioni.

---

<sup>103</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 30.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ivi, p. 29.

<sup>106</sup> Ivi, p. 30.

In questo senso, l'attività artistica di Guillermo Gomez-Peña, così come quella di Coco Fusco, può essere considerata nella prospettiva della *parresia*, ossia il *dire-il-vero*, nei termini in cui la circoscrisse Michel Foucault. La *parresia*, in quanto affermazione della verità, implica un atto di coraggio per il *parresiasta*, ossia colui che non può sottrarsi moralmente alla necessità di proclamare tale verità. Il concetto di *parresia*, infatti, si ricollega ad un modo di dire il vero rispondente al principio dell'*ethos*. Il coraggio dipende dal fatto che nell'affermare la verità su tutto e contro tutti, si corre un rischio per la propria persona.<sup>107</sup> Nel corso dell'analisi che Foucault fece della *parresia* a partire dal mondo greco antico, giunse ad individuare nella pratica cinica un legame indissolubile tra il *dire-il-vero* e il modo di condurre la propria esistenza. Inoltre, tra gli esempi concernenti il vivere un'esistenza in virtù della verità, il filosofo inquadrò l'arte:

Bisognerebbe forse risalire al mondo antico perché, per quanto chiaramente affermata, per quanto violenta sia stata la contrapposizione del cinismo alle diverse regole di condotta e ai valori culturali e sociali, nell'antichità vi sono state un'arte e una letteratura ciniche. La satira e la commedia sono state molto spesso attraversate da temi cinici. Di più: entro certi limiti esse hanno rappresentato un luogo espressivo privilegiato per i temi cinici.<sup>108</sup>

Intorno alla fine del XVIII secolo si affermò il principio della vita d'artista, secondo cui l'artista doveva «rappresentare una certa testimonianza dell'arte nella sua verità».<sup>109</sup> La vita come opera d'arte divenne, dunque, pratica cinica, in quanto: «manifestazione di rottura scandalosa, attraverso la quale emerge, si manifesta e prende corpo la verità».<sup>110</sup>

Dalla meta del XIX secolo l'arte agì sempre più smascherando la realtà, disvelandola, attraverso una sua riduzione a forme di elementarità: «L'arte stabilisce un rapporto polemico di riduzione, di rifiuto o di aggressione con la cultura, con le norme sociali, con i valori e con i canoni estetici».<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> M. Foucault, et al. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. 2., Corso al Collège de France (1984)*, Feltrinelli, Milano, 2011, pp. 22-30.

<sup>108</sup> Ivi, p. 183.

<sup>109</sup> Ivi, p. 184.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ivi, p. 185.

L'arte moderna, dunque, si ribella alla cultura: «È soprattutto nell'arte, anche se non solo in essa, che si concentrano, nel mondo moderno, nel nostro mondo, le forme più intense di un dire-il-vero che accetta il coraggio e il rischio di ferire».<sup>112</sup>

I due performer, nell'ambito generale delle loro produzioni artistiche, inquadrabili come *artivism*, così come in quello specifico della performance considerata, incarnano la figura del cinico. Essi, infatti, nell'arco di tempo in cui si svolse la performance, si misero in situazioni che minacciarono più volte la loro persona, pur di disvelare le dinamiche sottese della realtà che stavano vivendo.

In *Two undiscovered amerindians visit the West* la *mezcla* di elementi provenienti dalla cultura popolare statunitense con altri legati alle categorie occidentali di esoticità e alla tradizione caricaturale sudamericana, fu costruita al fine di richiamare quell'ibridismo culturale contrassegnante la comunità chicana, messicana e anglosassone. In questo senso, questa performance fu parte della ricerca di Gomez-Peña volta a distruggere i miti e gli stereotipi prodotti da ciascun gruppo per razionalizzarne un altro e nel 1992 egli affermò: «I step away from the border as a specific site to begin looking elsewhere for “hybrid America”, or for what Mexican artist Daniel Manrique calls “the universal barrio”».<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 30.



## 2.2 Pubblico e performance

Nel primo capitolo è stato definito il concetto di “nonumento” e la necessità di considerarlo in relazione dialettica con il monumento, inteso come mezzo di esternalizzazione mnemonica. Il primo, infatti, sviluppandosi in forma di sottrazione delle tradizionali forme monumentali e memoriali, cerca di invertire il processo obliante cui queste ultime hanno condannato gli eventi e le persone che si proponevano di celebrare. Robert Musil, come già noto, mise in luce questo risvolto apparentemente contraddittorio, i monumenti, infatti, pur essendo concepiti per preservare la memoria attraverso un’azione centripeta che la reifica in oggetti di grandi dimensioni, finiscono per provocare un’azione contraria, condannandoli ad una *damnatio memoriae*:

Lo stimolo sensoriale ripetuto produce una sorta di callosità che ci anestetizza, impedendoci di sentire; in termini gestaltici, la figura che in un primo momento si staglia sullo sfondo ne viene rapidamente inghiottita, fino all’indistinzione.<sup>114</sup>

Il “nonumento”, in qualità di alter ego del monumento, cerca di frenare quel processo di degradazione della memoria attuato dal primo. La performance di Fusco e Gomez-Peña si pose come anti-monumento nel suo mettersi in relazione antitetica con l’apologia della figura di Cristoforo Colombo in occasione del 500° anniversario della scoperta dell’America. Inoltre, si trattò di eventi performativi *site-specific*, poiché i luoghi scelti dai performer richiamarono la storia delle esposizioni etnografiche di esseri umani. Nel portare la performance in luoghi istituzionalizzati, quali musei, piazze e altri di importanza storica, essa divenne incarnazione di una contro-memoria, nel tentativo di legare, come sostenuto da Fusco, il razzismo insito nei paradigmi etnografici della scoperta con la retorica esotica del multiculturalismo:

In the context of the multiple commemorations of the Conquista, the performance of the Couple in the cage acts like a counter celebration of the colonial project, inserting itself in the tradition of exhibiting Amerindians and Afro-descendant human beings with the purpose of controlling, constructing, and animalizing them.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 90.

<sup>115</sup> C. Martínez-Sáez, *The Forgotten Flesh: Confronting Western Epistemologies Through Parody in Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage" (1992)*, cit., p. 22.  
<https://www.jstor.org/stable/45151154>

I performer colsero l'occasione di presentare *Two undiscovered amerindians visit the west* alla Biennale *Edge '92*, che si tenne a Londra e a Madrid con opere disseminate negli spazi pubblici, in occasione delle celebrazioni di quell'anno. Il governo spagnolo, infatti, creò la *Comision Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de America*, per commemorare la Conquista. Nel 1992, in vista della ricorrenza, vennero restaurati i monumenti dedicati a Cristoforo Colombo; co-prodotti film epici sulla Conquista, insieme a Stati Uniti ed Inghilterra; infine, tre navi furono fatte salpare per ripercorrere il viaggio dell'esploratore italiano, richiamando la Nina, la Pinta e la Santa Maria.<sup>116</sup>

Gli artisti scelsero di presentare la performance presso Plaza de Colón, dove si staglia la statua e le due torri di Colombo da cui la toponomastica. Anche a Londra venne scelto un luogo chiave, ovvero Covent Garden, noto per l'allestimento delle esposizioni etnografiche di esseri umani.

Tuttavia, prima di presentare la performance a Madrid, gli artisti utilizzarono come una sorta di spazio di prova la *Gallery of Fine Arts* dell'Università Irvine in California dove avvenne un fatto particolare. Fusco e Gomez-Peña decisero, infatti, di non promuovere a livello pubblicitario o con altri mezzi la performance, questo perché, come esplicitò Fusco, essa si propose di esplorare il grado zero delle relazioni interculturali, retrocedendo al punto di contatto tra la scoperta del Nuovo Mondo e il concetto di alterità:

Our project concentrated on the “zero degree” of intercultural relations in an attempt to define a point of origin for the debates that link “discovery” and “Otherness”. We worked within disciplines that blur distinctions between the art object and the body (performance), between fantasy and reality (live spectacle), and between history and dramatic reenactment (the diorama).<sup>117</sup>

Ciò che accadde ad Irvine, infatti, dimostrò quanto l'inconscio collettivo statunitense fosse ancora impregnato della logica razzista e coloniale. I due artisti, prima dell'esecuzione della performance, essendo stati ritenuti erroneamente antropologi, furono contattati dall'*Health Department* dell'Università Irvine, che pose dei dubbi circa la gestione degli escrementi dei rappresentanti di Guatinau portati in mostra. Il dipartimento addusse come giustificazioni questioni legate alla presunta pericolosità

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 16.

<sup>117</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., pp. 39-40.

degli stessi, per possibili contaminazioni. L'ufficio inviò persino alcune pagine relative al modo opportuno di gestire i rifiuti biologici, con allegata una lista di oltre trenta malattie trasmissibili attraverso gli escrementi. Il malinteso si basò sulla convinzione da parte dell'Università che ci sarebbe stata una vera esposizione di esseri umani rappresentanti l'isola appena scoperta. Fusco affermò come non furono sorpresi da tali richieste, poiché Orange County, dove si trova Irvine, era nota per la presenza di nazionalisti che consideravano gli immigrati messicani «environmental hazards».<sup>118</sup>

La performance si tenne poi a Minneapolis, presso il *Walker Art Centre* (co-sponsor del progetto *The Year of the White Bear*), in settembre; ad ottobre si spostò a Washington D.C presso il *Smithsonian's National Museum of Natural History*; a dicembre in Australia, al *Museum of Natural History* di Sidney. Nel gennaio del 1993 tornarono negli Stati Uniti, a Chicago, nel *Field Museum of Natural History*, terminando il tour alla *Whitney Biennial* di New York.

Mesi dopo aver terminato queste tappe, furono contattati dalla *Fundación Banco Patricios* per portare la performance anche a Buenos Aires. Nonostante il pezzo fosse stato concepito per essere portato negli Stati in cui fu realizzata la pratica espositiva di esseri umani in seno al progetto coloniale, i performer accettarono l'invito e portarono *Two undiscovered amerindians visit the West* anche in Argentina.<sup>119</sup>

La performance, nella sua migrazione, fu un “nonumento” itinerante, compendosi in una dimensione spazio-temporale estesa. Il suo carattere “nonumentale”, inoltre, si concretizzò nell'azione performativa di Fusco e Gomez-Peña, la quale richiese l'interazione del pubblico. Fu quest'ultimo, infatti, attraverso le sue richieste e le sue offerte, ad attivare una serie consequenziale di comportamenti. Come evidenziò Fusco in *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, la performance fu essenzialmente interattiva e, caratterizzandosi come *reverse ethnography*, i performer si concentrarono sul modo in cui il pubblico interagì con essi.<sup>120</sup>

Le esposizioni di persone non occidentali in piena espansione coloniale erano organizzate da impresari, ma promosse da antropologi, al fine di supportare la supremazia bianca. Tutte le altre persone, non rientranti nella categoria occidentale normativa, furono etichettate come bisognose di disciplina, civilizzazione e industria.

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 51.

<sup>119</sup> Ivi, p. 61.

<sup>120</sup> Ivi, p. 40.

In questo modo, si consolidarono i luoghi comuni legati al concetto di primitivo e si rafforzò il senso di unità razziale tra i bianchi europei e nord-americani.

Tramite le esposizioni venivano giustificate le pratiche di sfruttamento nei territori già colonizzati e l'invasione di quelli ancora da conquistare in Africa, Asia e nel Pacifico. Le persone esposte nelle fiere e nei *freak show* erano presentate come prive di senso di sé o dell'altro e, per questo, appartenenti ad un livello inferiore nella scala evolutiva. Le esposizioni internazionali nacquero in Europa, tuttavia trovarono un seguito importante negli Stati Uniti dove, nella seconda metà dell'Ottocento, l'idea di espandersi oltreoceano aveva appena iniziato a prender piede. La *Philadelphia Centennial Exposition* del 1876 fu la prima fiera americana considerata all'altezza degli standard europei, inaugurata dalla *Great Exposition* realizzata al Crystal Palace di Londra nel 1851. Come riportato da Anne Maxwell in riferimento all'Esposizione di Philadelphia, nel libro *Colonial Photography & Exhibitions. Representations of the "Native" People and the Making of European Identities*:

America's corporate leaders used the occasion to flaunt the nation's rapidly accumulating wealth and to produce an ideal national self-image around which Americans could unite—something that had been a long time coming because of the lack of a centralized system of government capable of reconciling the persistent political, economic and social divisions between North and South, East and West.<sup>121</sup>

Queste esposizioni svolsero un ruolo cruciale nel plasmare il mito dell'eccezionalità radicato nella cultura americana. Esse presentarono la sottrazione delle terre occupate come parte di un disegno divino, e fecero credere alla cittadinanza americana che le modalità di espansione della propria nazione fossero intrinsecamente diverse da quelle europee. Inoltre, come evidenziato da Maxwell: «The displaying of colonized peoples was an important component of that process, because it provided Americans with a shared set of myths about their common origins and their present status in the race for supremacy among western nations».<sup>122</sup>

La maggioranza del pubblico, in tutti i luoghi in cui si svolse la performance, fatta eccezione per la *Whitney*, non ne comprese la natura artistica. La gabbia assunse la

---

<sup>121</sup> A. Maxwell, *Colonial Photography & Exhibitions. Representations of the "Native" People and the Making of European Identities*, Leicester University Press, London-New York, 1999, p. 73.

<sup>122</sup> Ivi, p. 94.

funzione di schermo su cui proiettare le proprie fantasie, includendo i due amerindi nella prigione concettuale dello stereotipo.

Rispetto alla credulità del pubblico, Fusco affermò: «We underestimated public faith in museums as bastions of truth and institutional investment in that role».<sup>123</sup>

Il *reenactment* in contesti istituzionali fu parte integrante del messaggio e della critica che la performance proponeva di avanzare, al fine di mettere in discussione il modo in cui le culture indigene erano state storicamente rappresentate all'interno di tali spazi. Così facendo gli artisti sfidarono le dinamiche di potere, le pratiche coloniali e le narrazioni storiche.

L'Altro descritto dalla disciplina etnografica è caratterizzato da una duplice dimensione, una reale e una falsa che è costruita sul nostro ordine epistemologico. Il voyeur, per esempio, esercita un'autorità classificatoria, riducendo al silenzio i soggetti osservati che diventano oggetto del suo sguardo.

La narrativa colonialista occidentale silenziò la voce autentica e originaria, pur sostenendo di darle spazio espressivo, il ché determinò un racconto alterato che contribuì a stereotipare l'Altro, proiettando su di esso le fantasie occidentali:

“We”, those viewers who look through the eyes of the explorer, are (like the explorer) positioned safely outside the frame, free to define, theorize, and debate their (never "our") societies. The "encounters" with the native create "us" as audience just as much as the violence of definition creates "them"- the primitives. The drama depends on maintaining a unidirectional gaze, and stages the lack of reciprocity and mutual understanding inherent in "discovery".<sup>124</sup>

Il corpo dei due performer, infatti, divenne tutto ciò lo spettatore volle che fosse, così facendo venne deumanizzato. Ciò che Coco Fusco e Gomez-Peña fecero, attraverso la performance, permise di criticare quell'unidirezionalità interpretativa, basata sulla supremazia dello sguardo dell'esploratore/conquistatore. Come sottolineò Diana Taylor, nell'avvicinarsi alla gabbia, vedendo il proprio volto riflesso sugli occhiali da sole dei due artisti, lo spettatore si riconobbe come parte del *frame*, rifiutando quella fantasia coloniale che si destava in esso.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 50.

<sup>124</sup> D. Taylor, *A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"*, cit., p. 163.

<sup>125</sup> Ivi, p. 165.

In seno a questa forma di etnografia rovesciata, fu il pubblico a divenire oggetto di studio da parte dei due performer. Essi circoscrissero il proprio obiettivo, ovvero quello di creare un incontro sbalorditivo con gli spettatori; definirono la propria metodologia, l'*interactive performance*; modificando, in un secondo momento, le proprie aspettative sulla base dei risultati raggiunti sul campo. Nel far ciò, misurarono il numero e la gamma di reazioni scaturite dal pubblico rispetto a loro e al contesto in cui si inserirono.<sup>126</sup>

Tra gli spettatori, quelli che ebbero l'atteggiamento più umano, cercando il contatto ravvicinato con i performer, e ponendo domande argute ai genitori che permisero di aprire un dibattito sul razzismo e sul trattamento dei nativi, furono i bambini.

I comportamenti attuati dal pubblico furono suddivisi sulla base di alcuni criteri quali l'età, la classe sociale di appartenenza, la provenienza e il genere. Nel corso della performance e delle sue repliche, divenne sempre meno interessante per i due performer, capire chi fosse consapevole si trattasse di una finzione e chi no. Iniziarono a studiare, invece, la percezione degli spettatori rispetto alle regole del "gioco" e il loro posizionamento al suo interno.

Tra i membri dell'autoproclamata élite culturale, composta da artisti e intellettuali, ci furono reazioni scettiche: alcuni cercarono di smascherare i due artisti; altri indagarono su coloro che, inconsapevolmente, credevano autentica l'interpretazione satirica; altri ancora finsero di crederci per poter partecipare alla performance. Un giornalista del *Washington Post* si scagliò contro la "disonestà" dei due performer. Anche un rappresentante della Fondazione *MacArthur*, vedendo la performance con la moglie, affermò come fosse presente una «poor Mexican family»<sup>127</sup>, come la definì, la quale fu grata a sua moglie, che spiegò loro la performance. Alla *Whitney Biennial* dove tutti erano consapevoli del carattere fittizio dell'azione performativa, i performer del Gruppo *DanceNoise* e Charles Atlas, chiesero a Gomez-Peña di mostrare i genitali, offrendo in cambio cinque dollari, egli si scoprì, pur tenendo nascosto il pene tra le gambe.<sup>128</sup>

Altri giovani artisti si lamentarono con gli sponsor di Fusco e Gomez-Peña, affermando come la performance non fosse abbastanza sperimentale per essere

---

<sup>126</sup> Ivi, p. 172.

<sup>127</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p.54.

<sup>128</sup> Ivi, p. 53.

considerata di spessore. Parte dell'audience, inoltre, riteneva che i due performer fossero due attori assunti da un artista esterno. Un uomo di mezza età, elegante e di classe borghese, accompagnato dalla moglie, insistette per nutrire Fusco con una banana. Le guardie dello Zoo gli dissero che avrebbe dovuto pagare dieci dollari; l'uomo li pagò senza esitare e chiese di essere fotografato mentre compiva l'azione.<sup>129</sup> Al *Walker Art Center*, Claes Oldenburg vide la performance tenendosi a distanza e osservò il pubblico con un sorriso ironico. Ad Irvine, fu Barbara Kruger a vedere *Two undiscovered amerindians*, la quale dopo aver letto la cronologia delle esposizioni umane dovette uscire dalla galleria per riprendersi.<sup>130</sup>

Secondo quanto riportato da Fusco, le persone di colore tendenzialmente sentirono un forte disagio dinanzi alla performance, identificandosi nella situazione. Allo Smithsonian e a Londra, per esempio, diversi afroamericani fecero riferimento alla storia della schiavitù, e al trattamento che Nativi e africani subirono, ritenendoli parte della loro storia. Un altro uomo più anziano, invece, che vide la performance a Washington affermò abbastanza arrabbiato che l'esposizione dei due performer sarebbe stata giustificata solo nel caso in cui avessero avuto qualche difetto fisico che li avrebbe categorizzati come *freaks*.<sup>131</sup>

Tra gli spettatori bianchi, diversi espressero rancore nei confronti delle Guardie, contestando il trattamento subito dai due Amerindi, poiché "usati". Molti chiesero se i due avessero acconsentito a quel tipo di trattamento e poi, aggirando con cautela la questione, posero domande sulle loro abitudini alimentari, sessuali e sui lavori svolti. La maggior parte di coloro che non colsero il carattere performativo del pezzo, non espressero sorpresa e non protestarono di fronte a quel tipo di spettacolo.<sup>132</sup>

Tra le persone provenienti dall'America del Sud le reazioni differirono, soprattutto in base alla classe di provenienza. Stando a quanto riportato da Fusco, i turisti sudamericani agiati che si trovarono in Spagna e a Washington D.C, si dimostrarono delusi rispetto al fatto che la regione del mondo da cui provenivano fosse dipinta in modo spregevole, a loro dire. All'opposto, molti altri latini e nativi americani riconobbero l'aspetto simbolico del pezzo, esprimendo la propria solidarietà per la

---

<sup>129</sup> Ivi, p. 50.

<sup>130</sup> Ivi, p. 54.

<sup>131</sup> Ivi, p. 52.

<sup>132</sup> Ivi, p. 56.

causa portata alla luce dagli artisti e spiegando al resto del pubblico il significato degli articoli presenti all'interno della gabbia. Fusco affermò: «Regardless of whether they believed or not, Latinos in the United States and Europe and Native Americans never criticized the hybridity of the cage environment and our costumes to be “unauthentic”». <sup>133</sup>

Un Pueblo Elder dell'Arizona, per esempio, vedendo la performance a Washington, reagì commosso, affermando come, dopo un primo momento di disorientamento, ciò che vide dentro quella gabbia fu il volto dei suoi nipoti, e il trattamento che subirono i suoi antenati. Nello stesso Museo di Storia Naturale, un uomo salvadoregno rimase per tutto il tempo della performance con gli artisti, fissando il cuore di gomma appeso alla gabbia e affermando come quello fosse il suo stesso cuore. Due messicani, dopo aver visto *Two undiscovered amerindians* in Inghilterra, lasciarono una lettera in cui affermarono di sentirsi ogni giorno in gabbia in Europa. <sup>134</sup>

In Australia, una donna sedette la propria bambina dinanzi alla Gabbia e, rivolgendosi ai due “amerindi” con una certa intensità vocale, si scusò per la sottrazione delle loro terre, di cui anche lei si sentiva responsabile. A Londra, invece, una signora spiegò a suo figlio che i due performer erano come le persone esposte nei *display* del *Commonwealth Institute*. A Madrid, un gruppo di bambini in gita scolastica dissero all'insegnante che i due performer avevano lo stesso aspetto delle sculture degli Indiani Arawak presenti al Museo delle cere. Al Museum of Natural History di Sidney un bambino protestò con la madre, urlando: «Mommy, I don't want to see the bugs. I want to stay with the Mexicans!». <sup>135</sup>

Fuori dagli Stati Uniti, le interazioni del pubblico furono tendenzialmente più ludiche. A Madrid e a Londra, per esempio, due uomini d'affari si avvicinarono alla gabbia emettendo i suoni stereotipati della foresta. <sup>136</sup> A Londra un uomo espresse dissenso morale in modo paternalistico e affermò come non fosse giusto che quelle persone fossero tenute in gabbia, poiché non si rendevano conto di quanto stesse accadendo. <sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 56.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Ivi, p. 52.

<sup>136</sup> Ivi, p. 56.

<sup>137</sup> Ivi, p. 52.



Questa testimonianza è interessante perché evidenzia la credenza tipicamente occidentale che l'Altro non abbia coscienza di sé.

La curatrice della collezione amerindia del British Museum andò a vedere la performance e posò per una polaroid, per poi dirsi molto pentita e affermare di provare un forte senso di colpa.<sup>138</sup>

Un ex galeotto, visivamente ubriaco, si avvicinò alla gabbia e aggrappandosi alle sbarre urlò con le lacrime agli occhi, affermando come capisse nel profondo la condizione dei due performer, definendo sé stesso un indiano britannico. Infine, si tolse il maglione, insistendo affinché Gomez-Peña lo indossasse, cosa che fece.

A Madrid, invece, un uomo d'affari si avvicinò con il figlio, congratulandosi con Fusco per la performance e chiese all'artista se fosse d'accordo rispetto al fatto che gli inglesi erano stati più brutali nei confronti degli Indiani rispetto agli spagnoli.<sup>139</sup>

Diverse persone espressero delle perplessità riguardo l'autenticità dei due amerindi, basate sul colore della loro pelle, considerato troppo chiaro. Le guardie dello Zoo risposero che i due nativi avevano la pelle chiara perché, abitando nel cuore della foresta pluviale, i raggi solari faticavano a penetrare. Anche alla Whitney un gruppo di donne contestò il chiarore della loro pelle, affermando che la performance sarebbe stata più credibile se i due artisti fossero stati più scuri.<sup>140</sup>

Al Field Museum di Chicago un gruppo di marinai affermò come il fatto di tenerli chiusi in gabbia fosse una buona idea, considerando l'eventualità che i due si spaventassero e attaccassero le persone.<sup>141</sup>

Fusco espose diversi episodi limite nel capitolo *The other history of intercultural performance*, tra questi: alcuni *skinhead* tentarono di aggredire Gomez-Peña a Londra; un gruppo di adolescenti a Madrid, importunò giornalmente i due performer, offrendo loro lattine di birra riboccate d'urina e altre profferte simili; in un secondo momento, in sede privata, alcuni tra coloro che riconobbero il carattere performativo del pezzo, espressero il loro orrore rispetto alle reazioni degli altri, quasi per prendere le distanze dal gruppo razzista. A Buenos Aires, nel corso della prima sera in cui si trovarono nella

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 54.

<sup>139</sup> Ivi, p. 56.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>141</sup> Ivi, p. 52.

gabbia, un uomo si avvicinò e lanciò dell'acido addosso a Guillermo Gomez-Peña, ustionandolo all'altezza dello stomaco e delle gambe.<sup>142</sup>

Un altro risvolto dell'interattività fu legato all'azione trasformante esercitata dal pubblico nei confronti dei performer che, feticizzati, divennero oggetto di fantasie erotiche. In Spagna, per esempio, molti uomini, approfittando della presunta barriera linguistica che credevano esserci tra loro e i due "amerindi", rivolsero svariati commenti a sfondo sessuale nei confronti di Fusco, oltre a incitare gli altri affinché offrissero più denaro per vedere il seno della donna muoversi mentre danzava. Ricevette, inoltre, diverse proposte di uscita e, alcune persone, chiesero alle Guardie se i due performer si sarebbero accoppiati all'interno della gabbia.<sup>143</sup>

A Sidney, un'inviata per una rivista porno chiese di poter fare delle foto con i performer in *topless* mentre li nutriva. La richiesta fu declinata.<sup>144</sup>

A Buenos Aires diversi ragazzi passarono il tempo a rivolgere dei gesti volgari a Fusco, a darle il loro numero e a prendere in giro Gomez-Peña. Un uomo affermò con sicurezza che, secondo la sua opinione, Fusco avrebbe svolto delle prestazioni sessuali con il pagamento di una cifra extra alla fine della performance. Inoltre, dopo l'attentato con l'acido a Gomez-Peña, fu affidata loro una guardia di sicurezza che, mentre si trovava in ascensore con Fusco, confessò di avere avuto delle fantasie sessuali su di lei.<sup>145</sup>

Le donne furono tendenzialmente più fisiche nei loro comportamenti, mentre gli uomini si dimostrarono più abusanti verbalmente. Una donna afferrò la testa di Gomez-Peña e lo baciò a Chicago, mentre ad Irvine, un'altra, chiese dei guanti per toccare l'"esemplare maschile", come lo definì, gli toccò le gambe per poi salire verso i genitali, al che l'artista fece un passo indietro. Il pomeriggio stesso, quella donna tornò per sapere quali fossero i sentimenti dei due rispetto al suo gesto.<sup>146</sup>

Gomez-Peña risultò più turbato rispetto a Fusco da quel voyeurismo che, come notò Fusco stessa alla fine dei tre giorni trascorsi a Madrid, era anche dovuto al fatto di essere una donna e come tale preparata a sopportare quel tipo di violenza psicologica.

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 61.

<sup>143</sup> Ivi, p. 57.

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Ivi, p. 61.

<sup>146</sup> Ivi, p. 57.

In altre parole, in quanto donna, Fusco sapeva porre una barriera fra sé e gli altri rendendo manifesta la pervasività del patriarcato nella struttura sociale: «my experiences as a woman had prepared me to shield myself psychologically from the violence of public objectification».<sup>147</sup>

Il *Field Museum* di Chicago e il *Museum of Natural History* di Sidney si dimostrarono preoccupati rispetto alla percezione della performance da parte di un gruppo di turisti giapponesi, temendo potessero riportare un resoconto negativo dei musei una volta rientrati. Il museo di Sidney, inoltre, prima di permettere lo svolgimento della performance, sottopose il progetto a una commissione di curatori aborigeni, i quali lo approvarono, a condizione che non vi fossero stati riferimenti alla loro cultura all'interno della gabbia e che i casi della cronologia fossero ampliati con esempi di persone aborigene cui era stato riservato quello stesso trattamento.<sup>148</sup>

Un'artista femminista di New York fece alcune domande ai due artisti dopo una lezione pubblica che tennero sulla performance a Los Angeles nel 1994, suggerendo che il loro pezzo aveva fallito poiché era stato incompreso dall'*audience*. Un'altra giovane regista di Chicago che assistette ad un *reenactment* della performance tenutosi all'Università dell'Illinois, si scagliò contro Gomez-Peña, affermando quanto fosse ingrato a tutti i benefici ricevuti grazie al multiculturalismo. Inoltre, sottolineò di aver assistito alla performance con un afroamericano che fu ugualmente turbato dal fatto. L'artista rispose affermando come il multiculturalismo non fosse un regalo concesso dai bianchi, ma il risultato di anni di soprusi subiti dalle persone di colore.<sup>149</sup>

L'esperienza fu talvolta provante per le guardie dello Zoo e per chi assistette i due performer: allo Smithsonian e al Field, per esempio, una delle due guardie abbandonò la performance prima della fine per problemi di dissonanza cognitiva. A Madrid, un'altra guardia ebbe un crollo emotivo e scoppiò a piangere dopo aver letto una lettera scritta da un giovane uomo, che condannava la Spagna per aver colonizzato gli Indigeni americani.<sup>150</sup>

Gli artisti osservarono che le reazioni del pubblico seguivano schemi simili e che erano influenzate dal contesto culturale in cui si svolgeva la performance. Ad esempio, in

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>148</sup> Ivi, p. 53.

<sup>149</sup> Ivi, p. 55.

<sup>150</sup> Ivi, p. 53.

Spagna, un Paese senza una morale protestante o una filosofia empirica, le critiche alla performance provenivano principalmente dai conservatori, preoccupati per le implicazioni politiche piuttosto che per la questione etica legata alla mancata comunicazione del carattere fittizio dell'azione. Mentre l'etica degli artisti fu contestata soprattutto in Inghilterra e da parte degli intellettuali dell'élite culturale statunitense, queste critiche riflettevano il letteralismo caratteristico del pensiero americano.<sup>151</sup> Negli Stati Uniti, inoltre, diverse artiste e intellettuali femministe criticarono Fusco per il ruolo passivo che aveva all'interno della gabbia, poiché non parlava ma si limitava a danzare a ritmo di musica. A riguardo, Fusco dichiarò: «as if my activities should support their political agenda».<sup>152</sup>

In Argentina, ricevettero diverse lettere da parte di visitatori che affermarono come la loro anima necessitasse di essere salvata e che sarebbero stati convertiti al cristianesimo attraverso la colonizzazione.<sup>153</sup> Gli antropologi e gli psicologi che assistettero alla performance definirono il pezzo troppo disturbante per i cittadini argentini che avevano vissuto la dittatura militare. Diversi artisti, ad eccezione di Leon Ferreri e Marta Minujín, affermarono come il pezzo non avesse senso a Buenos Aires, essendo un Paese molto europeo e per nulla razzista. Rispetto alle critiche ricevute, Coco Fusco disse:

What we have not fully understood is why so many of these people failed to see our performance as interactive, and why they seem to have forgotten. The tradition of site-specific performance with which our work dovetails, a historical development that preceded performance art's theatricalization in the 1980s.<sup>154</sup>

Inoltre, esaminando lo spostamento di focus dalle reazioni del pubblico all'etica dei performer e le pressioni esercitate dalle istituzioni museali affinché i performer fossero chiari riguardo al carattere artistico dell'azione, Fusco affermò che per loro la situazione era ironica. Questo perché la realtà era spesso distorta nell'esposizione degli artefatti di altre culture all'interno degli stessi musei che, in quel momento,

---

<sup>151</sup> Ivi, pp. 52-54.

<sup>152</sup> Ivi, p. 55.

<sup>153</sup> Ivi, p. 61.

<sup>154</sup> Ivi, p. 54.

sembravano porsi come bastioni di verità.<sup>155</sup> Rispetto all'esposizione di oggetti appartenenti all'Altro, in *Decolonizzare il museo*, Grechi afferma:

E se le persone, le comunità che pure si riconoscono negli oggetti che il museo antropologico o etnografico contiene (perché anche se lontani da casa, sono gli oggetti coi quali la loro cultura si esprime e dà senso al mondo), non si riconoscono invece nel modo in cui quegli oggetti e la loro cultura vengono raccontati e/o mostrati? Quello ai loro occhi sarà solo uno specchio deformante, come quelli che si trovano in certi luna park.<sup>156</sup>

Riferendosi a come visse il processo di studio delle reazioni del pubblico, Fusco affermò di essersi sentita in svariati modi, traendo piacere dall'esercitare quel tipo di etnografia al contrario, che le permise di adottare una prospettiva sociologica. Attraversò un turbinio di emozioni, dal panico alla noia, al riso e al malessere fisico. Il principale obiettivo del progetto artistico realizzato da Fusco e Gomez-Peña fu proprio quello di demistificare le celebrazioni per il 500° anniversario della scoperta dell'America, volte ad eroicizzare la figura di Cristoforo Colombo. Nel farlo, produssero un "nonumento" performativo che si pose come contro-memoriale. Il genocidio dei nativi, successivo alla Conquista, ridusse l'America agli Stati Uniti e il Sudamerica ad appendice d'Europa. Gomez-Peña, guardò al 1992 speranzoso rispetto alla possibilità di dar vita ad una nuova società, nascente dalle ceneri delle celebrazioni di Colombo: «One in which Europeans and North Americas will no longer be our managers, bankers, law enforces, and landowners, but our trustworhy partners».<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 50.

<sup>156</sup> G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, cit., p. 25.

<sup>157</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p.33.

### 2.3 Documentare e trasmettere

L' articolo di Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and its Documentation*, analizza come la *performance art*, nell'ampiezza del termine, sia entrata nel circuito istituzionalizzato delle arti visive anche e soprattutto attraverso l'utilizzo della documentazione. La natura effimera dell'evento performativo aprì, infatti, diversi dibattiti circa i modi per archivarne e, dunque, conservarne il valore storico-artistico. Il processo di istituzionalizzazione dell'arte performativa iniziò intorno agli anni Settanta, grazie a curatori come Harald Szeemann che curò la mostra *Happening&Fluxus* (1970) presso il *Kölnischer Kunstverein* a Colonia. Tuttavia, la performance iniziò ad assumere sempre più autorevolezza a partire da *documenta 6* (1977) e *Arte inglese oggi 1960-1976* (Milano, Palazzo Reale, 1976), dove furono creati i primi spazi espositivi dediti esclusivamente all'azione performativa.<sup>158</sup>

Quando, tra gli anni Sessanta e Settanta, gli artisti iniziarono a sperimentare nella direzione di quella che verrà poi definita *performance art*, si posero perlopiù al di fuori dei circuiti istituzionali dell'arte, mettendo così in discussione anche il sistema e il mercato dell'arte. Tuttavia, il bisogno di trasmettere queste sperimentazioni e le opere che ne risultavano portò molti a interrogarsi sull'utilizzo della relativa documentazione e, di conseguenza, sulle modalità di archiviazione e conservazione delle loro opere performative.

Le mostre e la stampa permisero alla performance di circolare in modo transnazionale. In questi termini risulta interessante accennare al progetto artistico che Guillermo Gomez-Peña avviò insieme a Marco Vinicio nel 1986: *The broken line/La linea quebrada*. Si trattò della pubblicazione di un magazine sperimentale bilingue, concepito in funzione della definizione di un' "estetica di confine".<sup>159</sup> Il progetto più ambizioso di *The broken line* fu un'edizione limitata di cinquecento *box* di seta, pensate come mostre d'arte itineranti. Esse, infatti, contenevano opere in diversi

---

<sup>158</sup> T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and its Documentation*, in *Contemporary Theatre Review*, 29:4, 439-461, 2019, p. 443.

[10.1080/10486801.2019.1657104](https://doi.org/10.1080/10486801.2019.1657104)

<sup>159</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 26.

formati: cartoline concettuali; finte mappe; foto; disegni *punk* e di auto *lowrider*; fumetti politici; documenti di performance artistiche. Il motore che mosse questo progetto fu la volontà di ricercare nuovi canali di distribuzione per l'arte di confine, al fine di mantenere una prospettiva indipendente, fuori dai circuiti istituzionalizzati dell'arte: «The premise was that “once the exhibit was over, the receiver/accomplice would send his/her box to another city/country to continue the chain”». <sup>160</sup>

Le varie strategie impiegate nella produzione e distribuzione della documentazione della performance contribuiscono a definirla come oggetto artistico, stabilendo al contempo specifiche modalità di ricezione. La legittimità della ricezione della performance mediata, infatti, continua ad essere investigata. Come afferma Tancredi Gusman nell'articolo *Between Evidence and Representation*: «Different ways of conceiving and presenting performance documentation imply different ways of thinking and defining the work of performance art». <sup>161</sup>

Inoltre, così come avviene per l'archiviazione delle opere d'arte visiva, la quale sottende una discrezionalità, anche le pratiche di documentazione della performance non possono essere ritenute passive. Queste ultime, infatti, scelgono una certa dimensione del passato; inoltre, attraverso il maneggiamento dei documenti relativi ad un'azione performativa e ai suoi successivi *reenactment*, la performance continua a ridefinirsi.

Nel dibattito accademico che si aprì negli anni Novanta rispetto alla relazione tra la performance e la sua documentazione, Peggy Phelan, in *Unmarked: The Politics of Performance*, sottolineò come il carattere effimero della performance non potesse essere in qualche modo salvato, registrato, documentato e partecipato attraverso le “rappresentazioni di rappresentazioni”, come le definì. Phelan disse: «To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance». <sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ivi, p. 27.

<sup>161</sup> T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and its Documentation*, cit., p.445.  
[10.1080/10486801.2019.1657104](https://doi.org/10.1080/10486801.2019.1657104)

<sup>162</sup> P. Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, in *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London, 1993, p. 146.

Successivamente, in molti si scagliarono contro questa concezione, sottolineando il ruolo della documentazione nel processo di ricezione.

Tra questi, Philip Auslander, in *The Performativity of Performance Documentation* affermò come la performance non possa essere considerata reale solo nell'evento. A supporto della sua tesi, portò come esempio due eventi performativi con rispettive forme mediate dalla documentazione, ossia: *Shoot* (1971) di Chris Burden e *Leap into the void* (1960) di Yves Klein. Burden fu davvero colpito dal proiettile durante la performance documentata dal video, a differenza di Klein, il quale non realizzò mai il salto rappresentato nell'iconica fotografia. Auslander afferma come la documentazione della performance si possa suddividere in due categorie: "documentaria" e "teatrale". La prima, presuppone che la documentazione dell'evento fornisca una registrazione della performance e una prova della sua veridicità.

La seconda, invece, include la cosiddetta *performed photography*.<sup>163</sup> In questo caso, le performance sono allestite in funzione del medium che le registrerà, senza avere una significativa esistenza autonoma come eventi presentati a un pubblico, il salto di Klein rientra in questa categoria.

Tuttavia, anche nel caso di Burden l'azione performativa fu orchestrata per essere documentata almeno tanto quanto per essere vista da un pubblico:

Although some of the early documentation of performance and body art was not carefully planned or conceived as such, performance artists who were interested in preserving their work quickly became fully conscious of the need to stage it for the camera as much as for an immediately present audience, if not more so.<sup>164</sup>

Proprio per questo Auslander sottolinea il carattere mobile dei confini di "documentario" e "teatrale", affermando come la differenza si basi esclusivamente sui processi ideologici che l'hanno definita e percepita.

Rebecca Schneider in *Performance Remains* ha affermato che la performance si colloca in una dimensione dialettica tra la sua scomparsa alla fine dell'evento performativo e il suo permanere come memoria incorporata. In questo processo di trasmissione di conoscenza corpo-a-corpo, la performance può essere definita anche

---

<sup>163</sup> P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28, no. 3, 2006, p. 2.

<http://www.jstor.org/stable/4140006>

<sup>164</sup> Ivi, p. 3.



come contro-memoria. Il fatto di ritenere che essa possa esistere solo nelle sue forme documentate, così come solo nell'evento, è legato alla logica occidentale dell'archivio. Schneider sostiene infatti: «Performance does remain, does 'leave residue'. Indeed the place of residue is arguably flesh in a network of body-to-body transmission of enactment - evidence, across generations, of impact».<sup>165</sup>

Come analizzato nel paragrafo precedente, in *Two undiscovered amerindians visit the west*, l'*audience* si relazionò ai due performer all'interno della gabbia assumendo, nella maggior parte dei casi, il ruolo di colonizzatore. L'attuazione di quello schema comportamentale nella contemporaneità ha dimostrato quanto messo in luce da Schneider. La memoria incorporata, infatti, è riemersa in una serie di gestualità che il pubblico ha manifestato nel relazionarsi con i due "amerindi". Tuttavia, quei corpi, assistendo alla performance e ai suoi *reenactment*, risvegliando in essi una memoria di oppressi o di oppressori, non possono essere rimasti immutati. Solo attraverso il confronto con il trauma, infatti, è possibile avviare il processo di guarigione, in una catena transgenerazionale di memoria collettiva incorporata.

Il cortometraggio prodotto da Coco Fusco e Paula Heredia, *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*<sup>166</sup>, costituisce una delle forme documentarie della performance. Il video, della durata di circa trenta minuti, si configura come un montaggio di riprese eseguite durante tutte le tappe del *Guatinaui World Tour*, focalizzandosi sul modo in cui l'*audience* interagì con i due performer; inoltre, sono presenti diverse interviste effettuate ai membri del pubblico nel corso dell'anno.

Il lavoro di selezione di riprese e di inclusione di altri frammenti filmici, di inizio Novecento, contribuì a definire lo scopo della performance: la denuncia della pratica occidentale, legata alla logica coloniale, di rappresentare culture altre creando categorie classificatorie stereotipate, distorcendone e sminuendone la natura.

In seguito alla realizzazione del documentario, inoltre, i performer dovettero affrontare una serie di problematiche legali circa la proprietà di *The couple in the cage*:

A current legal dispute [...] has forced us to experience in the flesh the implications of ethical debates about cultural property and appropriation of that have pervaded

---

<sup>165</sup> R. Schneider, *Performance Remains*, in *Performance Research*, 6(2), 100-108, 2001, p. 102.  
<https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>

<sup>166</sup> C. Fusco, P. Heredia, *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, video, 1993.  
<https://www.youtube.com/watch?v=iLYD5ooLhsA>

discussions of both documentary filmmaking and art by and about indigenous communities.<sup>167</sup>

Tale questione contribuisce a definire la complessità dell'inquadramento dell'evento performativo all'interno del circuito istituzionale e di scambio in cui rientrano le arti visive, nella loro dimensione oggettuale. Lo stesso libro di Fusco *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, fu scritto, in parte, anche per fornire un supporto concettuale al documentario, come spiegato dalla stessa autrice.<sup>168</sup> L'artista samoana Yuki Kihara, che nel 2022 partecipò alla Biennale d'Arte di Venezia con *Paradise Camp*, affermò in un'intervista pubblicata nel 2023 dal *KW Institute for Contemporary Art*, l'importanza che ebbe il libro di Coco Fusco, *English is Broken Here*, nella sua ricerca artistica successiva. Kihara, infatti, dopo averlo letto intorno ai primi anni 2000, rimase particolarmente colpita dal capitolo relativo all'*Intercultural performance* (documentante *Two undiscovered amerindians visit the West*), tant'è che fu spinta a ricercare la storia delle esposizioni etnografiche di persone provenienti dalle Isole Samoa. Nel 2012, inoltre, realizzò la performance artistica *Culture for sale*, in cui l'azione performativa di danzatori in abiti samoani posti su dei piedistalli, come nel caso di *Two undiscovered amerindians visit the west*, era attivata dall'offerta di denaro da parte del pubblico. Caratterizzandosi come denuncia rispetto alla rappresentazione e mercificazione della cultura Samoa da parte dell'Occidente (Fig. 5).<sup>169</sup>

Oltre al testo di Fusco e a quello di Guillermo Gomez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, fu prodotto un archivio contenente materiale fotografico e litografie (realizzate da Coco Fusco nel 2012) documentanti lo storico della performance. Fusco riportò come lei e Gomez-Peña temettero la possibilità, come molti altri artisti operanti attraverso forme effimere, che gli unici mezzi per sostenere la vita di *Two undiscovered amerindians visit the West* potessero essere danneggiati:

As performers, we have no legal means to secure ownership of our time-based art form other than to claim its documentation as our property. As experimental artists, we hardly have the means to protect our rights, and face the legal system in which notions of aesthetic value must translate into money in order to make sense to those we contract to represent us. [...] After years of interrogating the implications of the ethnographic gaze,

---

<sup>167</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 62.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> KW Blog: Coco Fusco – Yuki Kihara, KW Institute for Contemporary Art, 2023.

<https://vimeo.com/869589017>

our having to suffer the legal implications of having someone claim to have “discovered” us has been the most painful and ironic lesson of the Guatinaui world tour.<sup>170</sup>

Oltre a queste fonti, si prestarono alla documentazione della performance anche i diversi articoli che descrissero l’evento performativo, talvolta scagliandosi contro di esso. Le critiche mosse produssero un decentramento dell’attenzione, dalla performance all’etica dei performer, accusati di prendersi gioco delle persone più ingenuie, mentendo circa la propria identità e presentando l’esposizione come reale.

In tempi recenti, la performance fu esposta (in forma documentata), in seno alla mostra personale di Coco Fusco, intitolata *Tomorrow, I Will Become an Island*, tenutasi presso il *KW Institute for Contemporary Art* di Berlino a cavallo tra il 2023 e il 2024. La mostra ha cercato di tracciare il contributo del lavoro di Fusco sui discorsi relativi all’arte contemporanea in America e in Europa. Nel farlo, ha presentato un’ampia selezione di video, fotografie, testi, installazioni e performance dagli anni Novanta al presente. La disposizione dei lavori dell’artista ha permesso di delineare la linea di sviluppo della sua ricerca artistica, incentrata su temi quali: le esposizioni etnografiche; la psicologia animale; il turismo sessuale nei Caraibi; le condizioni di lavoro nelle zone di libero scambio; l’occultamento operato dal colonialismo circa le sofferenze dei popoli indigeni; le tecniche di interrogatorio utilizzate nella guerra al terrorismo.<sup>171</sup> La mostra si è focalizzata proprio sull’interconnessione di tutte queste tematiche, centrali nel suo lavoro:

Reflecting on the resonance of the performance, Fusco has stated that: “Uneasiness was a better response to the persistence of race as a social fact than disbelief or disinterest.” For thirty years, experts and students worldwide have scrutinized the records of *Two Undiscovered Amerindians*, attesting to its continuous relevance.<sup>172</sup>

La prima sala dello spazio espositivo del *KW Institute* fu dedicata proprio alla performance realizzata con Gomez-Peña, presentandola attraverso le testimonianze fotografiche e scritte, il video *The couple in the cage*, prodotto da Fusco e Heredia,

---

<sup>170</sup> C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, cit., p. 63.

<sup>171</sup> A. Gritz, L. Kruijswijk, *Coco Fusco: Tomorrow I Will Become an Island*, in Artishock, 2023. <https://artishockrevista.com/2023/11/25/coco-fusco-tomorrow-i-will-become-an-island/>

<sup>172</sup> Ibidem.

oltre alle litografie che Fusco realizzò nel 2012, in occasione del ventesimo anniversario di *Two undiscovered amerindians visit the west* (Fig. 6).<sup>173</sup>

Da settembre 2021 a maggio 2022, *The year of the white bear* e *The couple in the cage: two undiscovered amerindians visit the West*, furono presentati presso il *Jane Addams Hull House Museum* di Chicago, come parte della mostra *Gómez-Peña's Mex Files: Audio Art & Strange Poetry from the US/Mexico Border*.<sup>174</sup>

*The couple in the cage* fu materiale dell'esposizione che si tenne al *Cleveland Museum of Art* dal 1° dicembre 2020 al 4 aprile 2021. Questa presentazione faceva parte di un progetto più ampio che documentava le performance di Fusco e Gómez-Peña, esplorando temi come le pratiche coloniali e il maltrattamento storico dei corpi indigeni.<sup>175</sup>

Nel 2013, nel corso della mostra che si tenne presso il *New Museum* di New York, *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star*, furono esposte le incisioni realizzate sulla performance da Fusco (Fig. 7).<sup>176</sup>

Nel 1994, invece, fu proiettato *The couple in the cage: a Guatinaui odyssey*<sup>177</sup> per volontà della *Society for Visual Anthropology*, nel corso della riunione annuale che si tenne presso l'*American Anthropological Association* ad Atlanta. Gli antropologi presenti ebbero la possibilità di discutere la relazione tra la critica mossa dalla performance, la pratica antropologica contemporanea e la rappresentazione dell'Altro culturale. L'antropologa Ruth Behar, organizzatrice dell'evento, invitò Coco Fusco e affermò l'importanza della performance nel contesto della conferenza e del tema trattato, ovvero i diritti umani. A tal proposito Behar disse:

The Couple in the Cage is for me one of the most significant cultural works produced recently dealing with the most fundamental of human rights- the right never to be treated as an object, the right to full humanity, the right to subjecthood [...] The Couple in the

---

<sup>173</sup>Coco Fusco web site.

<https://www.cocofusco.com/undiscovered-amerindians>

<sup>174</sup> Alexander Gray Associates web site.

<https://www.alexandergray.com/other-exhibitions/gomez-penas-mex-files-audio-art-strange-poetry-from-the-us-mexico-border>

<sup>175</sup> Ivi.

<https://www.alexandergray.com/other-exhibitions/coco-fusco-paula-heredia-the-couple-in-the-cage-guatinaui-odyssey>

<sup>176</sup> Ivi.

<https://www.alexandergray.com/other-exhibitions/coco-fusco4>

<sup>177</sup> C. Fusco, P. Heredia, *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, cit.

Cage seeks to engage the history of how the West has constructed otherness by putting a cage around “difference”.<sup>178</sup>

Proseguì, inoltre, affermando l’importanza delle interazioni culturali all’interno di un contesto globale, per cui la performance artistica, così come altre tipologie di progetti creativi che implicano l’utilizzo di media a supporto, possono assumere rilievo per la disciplina. In effetti, soprattutto nell’ambito dell’attivismo artistico, i confini tra il mondo dell’arte e quello delle scienze sociali sono, talvolta, molto sfumati. Behar, inoltre, enfatizzò il potenziale della performance e affermò:

I think it is time for anthropology to engage in discussion with those “others” here in our midst who have reclaimed the concept of culture not as a dead collection of artifacts and customs, but as a necessity of survival. Tonight, I hope we can begin that dialogue with Coco Fusco.<sup>179</sup>

Rispetto al rapporto con l’Altro, Coco Fusco pose una domanda fondamentale, ossia: «Dove inizia l’alterità quando il linguaggio dell’“autenticità” e della “purezza” culturale è già stato sovvertito?». <sup>180</sup>

Nel corso della performance, Guillermo Gomez-Peña pose la stessa domanda, incorporandola, mediante il continuo giocare con il concetto di autenticità per mezzo della parodia.

Durante la conferenza *The couple in the cage* fu definito come segue: «It is a form of studying the West’s construction of itself through its construction of the Other». <sup>181</sup>

Questo esempio dimostra come la performance, nella forma del video-documentario, riuscì ad aprire un dialogo interdisciplinare, permettendo agli antropologi di toccare una serie di questioni concernenti il modo migliore per descrivere le culture “Altre”, senza ingabbiarle e/o incorniciarle all’interno di categorie riduttive.

Le diverse forme di documentazione della performance, considerate in relazione agli apparati delle arti visive, hanno contribuito alla (ri)presentazione di *Two undiscovered amerindians visit the West* che, in base alla specificità dei luoghi e dei media attraverso

---

<sup>178</sup> B. Mannheim, R. Behar, *The Couple in the Cage: A Guatanaui Odyssey*, in *Visual Anthropology Review*, 11(1), 118-127, 1995, pp. 118-19.  
<https://doi.org/10.1525/var.1995.11.1.118>

<sup>179</sup> Ivi, p. 119.

<sup>180</sup> Ivi, p. 120.

<sup>181</sup> Ivi, p. 121.

cui è stata riproposta, ha costruito la performance in modo sfaccettato, ridefinendone, di volta in volta, la dimensione estetica ed epistemologica.

### III CAPITOLO

#### La serie *Monumento*: incorporare l'anti-monumento

##### 3.1 Carlos Martiel: *body art* e *corporeal honesty*

Carlos Martiel è un giovane artista cubano di origini haitiane e giamaicane, che vive e lavora prevalentemente a New York. Formatosi dapprima presso l'Accademia di Belle Arti di San Alejandro, a L'Avana, ha frequentato in seguito la *Cátedra Arte de Conducta* tra il 2008 e il 2010. Si tratta di un progetto pedagogico avviato nel 2002 e diretto dall'artista Tania Bruguera fino al 2010. Bruguera concepì la *Cátedra* come una scuola sperimentale ospitata nella sua stessa casa a L'Avana. L'obiettivo era quello di offrire una formazione artistica ai giovani artisti con uno spiccato indirizzo politico e profondamente legato al territorio. Bruguera fu ispirata dalla sua partecipazione a *documenta XI* che la convinse a dare vita a qualcosa che le permettesse di agire in modo concreto nel contesto del proprio Paese. La mancanza di spazi espositivi e le restrizioni imposte ai cittadini dallo Stato cubano sia ai viaggi sia all'accesso alle informazioni, rendevano necessaria un'azione sul piano sociale.

Bruguera mirava a fornire agli artisti locali degli strumenti adeguati a comprendere le dinamiche del mercato globale dell'arte, in vista dell'accresciuto interesse per l'arte cubana da parte dei turisti statunitensi, accesi in seguito alla Biennale dell'Avana del 2000. L'obiettivo principale della scuola era educare gli studenti a una tipologia di pratica artistica chiamata *Arte Útil* e dunque utile ad agire concretamente sulla realtà. Il termine *Conducta* venne impiegato così al posto di *performance art* per richiamare al suo ruolo principale ovvero un'arte che si impegna nel reale e nello specifico capace di porsi come precisa Clare Bishop, come un'«interfaccia tra utilità e illegalità»<sup>182</sup> per esprimere l'etica e la legge, due ambiti che Bruguera ritiene di dovere sempre mettere alla prova. La Scuola prevedeva cicli di formazione di due anni ed era patrocinata dall'*Istituto Superior de Arte*. Gli studenti che aderivano al programma non ottenevano crediti extra, tuttavia, dovevano iscriversi per permettere a Bruguera di procurarsi i

---

<sup>182</sup> C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, Luca Sossella editore, Roma, 2015, p. 251.

visti per i professori esterni. Molte spese di gestione, tra cui la permanenza di questi professori e le conferenze che tenevano, erano finanziate dalla stessa artista grazie al suo lavoro come docente presso l'University of Chicago (dove insegnò tra il 2004 e il 2009).

La Scuola, collocandosi tra il formale e l'informale, prevedeva la presenza ufficiale di otto studenti scelti da un Comitato di selezione, anche se le lezioni e i laboratori svolti di settimana in settimana erano aperti a tutti. Inoltre, era presente uno storico dell'arte che, oltre a partecipare alle lezioni al pari degli altri studenti, doveva stendere un progetto annuale, producendo un'«autovalutazione storica».<sup>183</sup>

La *Cátedra* entrò nel panorama artistico anche attraverso *Estado de Excepción*, un progetto realizzato in occasione della Biennale dell'Avana del 2009 e che consisteva in nove mostre collettive allestite in altrettanti giorni e disallestite la sera stessa per essere nuovamente riallestite la mattina seguente, così da mettere in luce la prontezza della Scuola:

Ogni notte lo spazio appariva completamente diverso, mentre gli interventi brevi e intensi degli studenti spesso erano superiori a ogni altra cosa presente alla Biennale in termini di umorismo sovversivo e di impegno politico diretto nella situazione cubana.<sup>184</sup>

L'obiettivo del progetto educativo sperimentale era duplice: da un lato, mirava a formare una generazione di artisti cubani, affinché fossero impegnati sia politicamente che socialmente; dall'altro, intendeva fornire nuovi modelli di insegnamento ai docenti esterni, adeguati al contesto specifico.

In occasione della decima Biennale dell'Avana, anche Carlos Martiel presentò un'azione performativa, intitolata *Integración*, in cui, con gli occhi ricoperti di escrementi, leccava il pavimento dello spazio della galleria (Fig. 8).

Tutto il percorso artistico di Martiel è stato segnato dalla *Cátedra* di Bruguera, oltreché dal contesto territoriale e politico cubano. In un'intervista rilasciata ad *Art Plugged* nel 2023, Martiel ha dichiarato che durante il suo secondo anno presso l'Accademia di Belle Arti di *San Alejandro*, un insegnante lo incoraggiò ad impiegare materiali non

---

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Ivi, p. 253.



convenzionali nel suo lavoro. Questo consiglio lo portò a sperimentare l'impiego di sostanze organiche provenienti dal proprio corpo, come escrementi, sperma e sangue.<sup>185</sup>

Nel 2012 lasciò Cuba e, dopo aver trascorso un periodo in Ecuador e in Argentina, si stabilì a New York. Questa decisione fu in parte motivata dalla necessità di sfuggire a un contesto repressivo che limitava la sua piena espressione artistica, oltretutto dalla volontà di ampliare i propri orizzonti. Una volta lasciata Cuba, la sua ricerca artistica abbracciò una dimensione più globale, concentrandosi in modo preponderante sulla denuncia delle condizioni degli emarginati sociali. A proposito del razzismo vissuto nell'Isola e dopo il suo abbandono, Martiel affermò:

Being born in Cuba has defined my entire existence, as now it was also defined by me leaving the country. Throughout my entire life, I have had to deal with racism and the specific and harmful way it operates in the context of my country. It is very painful to be discriminated against because of the color of my skin, or because of my sexuality and the fact that I am gay.<sup>186</sup>

Il nucleo concettuale dell'opera di Martiel risiede nel suo corpo, in quanto medium di memorie individuali e collettive. Nelle sue performance, che si configurano come azioni linguistiche, il corpo, in qualità di *ichnos* (traccia), si definisce come “pura remissione”.<sup>187</sup> In questo modo, come evidenziato da Diego Sileo in *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, la *body art* di Martiel sfida il discorso egemone. Il performer, infatti, negando un Sé sovrano attraverso la remissione, attua una protesta non violenta che disvela i problemi della società, frutto di un'evoluzione storica segnata dal dominio razionale, erede del dualismo cartesiano.<sup>188</sup> Amelia Jones in *Body Art/Performing the Subject* ha evidenziato come la *body art* e la *performance art* siano state definite come pratiche costitutive del postmodernismo per il loro carattere sovversivo rispetto alla tradizione modernista. Le azioni della *body art*, infatti, collocano lo spettatore all'interno del lavoro artistico, in uno scambio intersoggettivo. Sono pratiche che hanno il potere di produrre effetti radicali:

---

<sup>185</sup> L. Gordon, *Carlos Martiel: A Poignant Odyssey into Bodily Sacrifice and The Histories of Colonialism*, 2023, artist interview in Art Plugged.  
<https://artplugged.co.uk/carlos-martiel-a-poignant-odyssey-into-bodily-sacrifice-and-the-histories-of-colonialism/>

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> D. Sileo, *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, cit., p. 33.

<sup>188</sup> Ivi, pp. 31-32.

Body art, in all its permutations (performance, photograph, film, video, text), insists upon subjectivities and identities (gender, raced, classed, sexed and otherwise) as absolutely central components of any cultural practice.<sup>189</sup>

Jones analizza la questione della soggettività, in quanto elemento centrale del postmodernismo, nel farlo considera la body art nella prospettiva del dissolvimento del sé cartesiano. Il soggetto cartesiano ha una lunga storia nello sviluppo del pensiero occidentale, riassumibile nella celebre locuzione latina *Cogito ergo sum*. La netta divisione di pensiero, considerato un'entità trascendente, e corpo fisico, sede degli istinti, ha dominato il pensiero illuminista e modernista. Come afferma Jones:

Art history and criticism have long taken their direction from this conception- with the eye/I of the artist closely paralleled by the eye/I of the art critic or historian, who takes her or his authority from a close identification with the transcendent "vision" of the original creator.<sup>190</sup>

La *body art* attua un superamento del dualismo e, nel farlo, oltrepassa il soggetto modernista. Nell'analisi dell'ascesa del nuovo soggetto frammentato, Jones cita il sociologo Erwin Goffman, il quale in *The Presentation of the Self in Everyday Life* (1959), evidenziò come il soggetto nell'entrare in relazione con gli altri individui in un ambiente sociale, si definisca attraverso una serie di negoziazioni intersoggettive. Negli anni Sessanta diversi artisti statunitensi furono influenzati dal libro di Goffman. Prima del sociologo, nel 1945, Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione*, osservò come il corpo non sia slegato dalla mente, ma rappresenti uno spazio espressivo attraverso il quale esperiamo il mondo.<sup>191</sup> La fenomenologia definisce il Sé, concependo la coscienza come incorporata, performativa e intersoggettiva; questa idea aveva fatto sì che il corpo acquisisse una nuova centralità nella pratica artistica degli anni Sessanta e Settanta.

---

<sup>189</sup> A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, p. 31.

<sup>190</sup> Ivi, p. 37.

<sup>191</sup> Ivi, p. 39.

Nel definire questa svolta paradigmatica, Jones cita l'artista e attivista Harry Gamboa: «As Gamboa playfully suggests, the new mode of the articulation of subjectivity might be rendered as "I think, therefore I hesitate».<sup>192</sup>

Tuttavia, negli anni Ottanta il corpo perde temporaneamente quella centralità che aveva assunto nella pratica artistica degli anni Sessanta. Jones ravvisò le cause di questo allontanamento nelle politiche dell'epoca Reagan-Thatcher:

Characterized by political retrenchment and reactionary, exclusionary economic and social policies and by the scrupulous avoidance of addressing the effects of such policies on the increasingly large numbers of bodies/selves living below the poverty line.<sup>193</sup>

Infine, nella pratica artistica degli anni Novanta, il corpo riacquistò importanza, assumendo delle forti connotazioni politiche: «By performing subjects that are embodied (if fragmented), artists have engaged with the social, embodying and so particularizing and politicizing self/other and self/world relations».<sup>194</sup> È all'interno di questa evoluzione postmodernista e post strutturalista che si colloca la pratica artistica di Martiel.

Il linguaggio e la conoscenza hanno una duplice dimensione e, agendo come un *pharmakon*, possono essere al contempo strumenti di emancipazione o di coercizione. Carlos Martiel, a questo proposito, impiega il proprio corpo per disvelare le falle del discorso: «L'azione linguistica del corpo consiste nel creare ostacolo al significato, nel dislocare il discorso dalla sua propria struttura, nel porre il discorso in evidenza palesando la sua originaria improprietà, quella del discorso e che è di fatto anche la sua».<sup>195</sup>

Le performance di Martiel si configurano come strumenti di denuncia nei confronti di una società caratterizzata dall'emarginazione dei corpi che non si conformano agli standard normativi occidentali. Questa emarginazione rispecchia il cosiddetto *Global Apartheid*, un concetto delineato da W.E.B Du Bois nel XX secolo e che implica una suddivisione dell'umanità in base alla linea del colore:

---

<sup>192</sup> Ivi, p. 198.

<sup>193</sup> Ibidem.

<sup>194</sup> Ivi, p. 205.

<sup>195</sup> D. Sileo, *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, cit., p. 12.

The racialized division and stratification of resources, wealth, and power that separates Europe, North America, and Japan from the billions of mostly black, brown, indigenous, undocumented immigrant and poor people across the planet.<sup>196</sup>

Il secondo intento della *body art* di Martiel è quello di esercitare un'azione catartica sul pubblico partecipante. Con la presentazione della sofferenza del proprio corpo, l'artista fa eco alla tradizione performativa autolesionista sviluppata negli anni Settanta, grazie al contributo di artisti come Marina Abramovic, Chris Burden e Gina Pane. L'immagine che Martiel offre di sé al pubblico mira a suscitare empatia per gli obiettivi che si prefigge di raggiungere attraverso le sue performance. Come evidenzia Maria Elena Ricci in *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change* il passaggio delle emozioni dal suo corpo a quello dell'audience evoca la nozione di affetto di Gilles Deleuze e Felix Guattari ovvero «an encounter between the affected body and a second, affecting, body».<sup>197</sup>

Le azioni performative di Martiel riescono a catalizzare una volontà d'azione sia a livello individuale che collettivo; il loro potenziale politico trae forza dall'autenticità viscerale che il suo corpo incarna nel sacrificio. La dimensione emotiva del corpo di Martiel consente al pubblico di stabilire un'intima connessione con la propria umanità, confrontandosi, al contempo, con le sofferenze storiche subite dai corpi dei migranti, delle persone di colore e degli emarginati, rappresentati dal corpo del performer stesso. In questo modo, l'artista riesce a sensibilizzare rispetto alle esperienze di marginalizzazione e oppressione vissute dai soggetti provenienti dal Sud globale, conferendo loro una visibilità e una centralità a lungo negate. Ricci afferma in merito: «In a world that is indifferent in the face of the tragedies of our times, what the artist does is refine our apathetic sensitivity».<sup>198</sup>

Il corpo dell'artista si configura come un *locus* di possibilità, resistenza e contestazione delle strutture di potere. Nella grammatica estetica di Martiel spiccano elementi quali

---

<sup>196</sup> M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, in Parse Journal, 2020, p. 1.

<https://parsejournal.com/article/carlos-martiel-and-the-transnational-politics-of-the-black-body/?fbclid=IwAR0PT27ygJximf1b3Zc64FxVfaLLsa0t1Yny6TJ4-I7Zrtn9FijQz7ESILQ>

<sup>197</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, in Mimesis Journal, 2023, p.164.

<https://journals.openedition.org/mimesis/2830#quotation>

<sup>198</sup> Ivi, p. 166.

il movimento, la gestione del tempo, la disposizione spaziale rispetto all'*audience* e, in particolare, l'immobilità e la nudità. La gestualità del suo corpo denudato è descritta dall'artista stesso come «corporeal honesty», poiché il gesto di spogliarsi si configura come un atto di sincera esposizione.<sup>199</sup> Inoltre, la nudità viene interpretata come una forma di rimozione delle gerarchie e dei pregiudizi che permeano le relazioni interpersonali. Martiel, nel mostrare la vulnerabilità del proprio corpo che è propria a tutti i corpi non privilegiati, richiama il concetto di *the wake*, definito da Christina Sharpe ovvero la necessità di riconoscere come la tratta atlantica degli schiavi e il sistema sociale che ne è derivato abbiano costruito il modo in cui le persone di colore continuano a vivere, oppresse da un mondo *anti-black* che ne demolisce sistematicamente le ambizioni e i desideri. L'esistenza dei black studies non ha, infatti, prodotto un miglioramento di queste «quotidian experiences of terror in black lives in an anti-black world».<sup>200</sup> Sharpe definisce *the wake* alla stregua della scia lasciata sulla superficie dell'acqua da una nave, il disturbo causato da un corpo che nuota, o che viene mosso e, dunque, in generale, una regione in cui il fluire è contrastato da un'altra forza. *The wake* significa anche risveglio, acquisizione di consapevolezza. A sostegno delle proprie argomentazioni, Sharpe, citando gli studi di Saidiya Hartman, in particolare il testo *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route* (2006), afferma:

Living in the wake as people of African descent means living what Saidiya Hartman identifies as the both the “time of slavery” and the “afterlife of slavery”, in which “black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery-skewed life chances, limited access to health and education, pre-mature death, incarceration, and impoverishment.”<sup>201</sup>

Sharpe evidenzia come il sistema di oppressione dei corpi di colore sia complesso, le certezze che costituiscono la struttura mentale degli euroamericani definiscono, di riflesso, anche quella delle persone afrodiscendenti. In questo modo l'episteme della morte continua ad essere perpetuata da sistemi-pensiero, attraverso le istituzioni. Le

---

<sup>199</sup> J. Lane, *Political Stigmata: Arrest and Expenditure in the Art of Carlos Martiel*, in Hemispheric Institute, vol. 14, 2018.

<http://multimedia.hemi.press/carlos-martiel/political-stigmata-arrest-and-expenditure-in-the-art-of-carlos-martiel/>

<sup>200</sup> C. Sharpe, *Black Studies*, in *The Black Scholar*, 44:2, 59-69, 2014, p. 60.

<https://doi.org/10.1080/00064246.2014.11413688>

<sup>201</sup> Ibidem.

performance di Martiel, attuando un risveglio delle coscienze, diventano parte attiva della controazione volta a sovvertire lo status cui le persone afrodiscendenti sembrano essere condannate. Come evidenziato da Travis Diehl nell'articolo pubblicato sul New York Times, *In Brutal Ordeals, a Performance Artist Embodies the Oppressed*, relativo alla mostra personale dell'artista *Cuerpo*, iniziata a maggio 2024 presso il Museo del Barrio: «Martiel doesn't intellectualize slavery's wake; instead, he makes it terribly present, in the body of a living person: his own».<sup>202</sup>

Le sue azioni si svolgono sia all'esterno, in spazi pubblici, che all'interno di contesti istituzionalizzati, come musei, gallerie e biennali, rivelando la loro natura intrinsecamente non neutrale. In questo modo, la sua *body art* si configura come una forma di attivismo politico.

Coco Fusco, in un'intervista realizzata nel 2021, intitolata *Carlos Martiel: Ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente*<sup>203</sup>, ha chiesto a Martiel se la sua carriera possa essere suddivisa in fasi a partire da Cuba e finendo con la sua permanenza negli Stati Uniti. La risposta di Martiel permette di rintracciare questo percorso artistico. Durante gli anni di formazione a Cuba ha iniziato a usare il suo corpo come principale medium artistico, realizzando disegni con diversi materiali, come carboncino, ossido di ferro diluito nell'aceto, cera d'api e, come pigmento favorito, il proprio sangue. Il sangue, come il carattere monumentale del suo corpo, è un elemento ricorrente nel suo lavoro. In quegli anni, ha iniziato a rivolgersi a diverse cliniche chiedendo di prelevargli il sangue per utilizzarlo nelle proprie opere. Inizialmente, le sue richieste venivano soddisfatte, ma col tempo ha trovato sempre più difficoltà a ottenerlo. Per questa ragione si è deciso a emanciparsi dalle dipendenze esterne e ad abbandonare il piano bidimensionale per lavorare esclusivamente con il proprio corpo, che divenne sia oggetto che soggetto del suo lavoro. In questo senso, è interessante sottolineare come nella mostra *Cuerpo: Carlos Martiel*, vi sia un disegno, datato 2007, che simboleggia concettualmente il definitivo approdo alla *body art*. La rappresentazione

---

<sup>202</sup> T. Diehl, *In Brutal Ordeals, a Performance Artist Embodies the Oppressed*, in The New York Times, 2024.

<https://www.nytimes.com/2024/05/23/arts/design/carlos-martiel-el-museo-del-barrio.html>

<sup>203</sup> C. Fusco, *Carlos Martiel: "Ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente"*, in Hypermedia magazine, 2021.

<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-martiel-entrevista/>

consiste in un uomo all'interno della pancia di un cinghiale, animale introdotto in America dagli spagnoli; entrambi i corpi sembrano sanguinare, forse alludendo alla distruzione reciproca dettata dallo Scambio Colombiano (Fig. 9). Come riportato nel catalogo della mostra, riguardo a quest'evoluzione, Martiel ha affermato:

Before doing performance, I went to the public clinic and asked the nurses to collect my blood that I used as a pigment. It turned out that after a while they started refusing to collect the amount of blood I needed and then simply refused to collect blood from me anymore. This created great frustration in me and [led] to the decision to work with my body as a whole, implicitly and explicitly, and without the need for intermediaries. That is how I produced my first performance.<sup>204</sup>

Mentre si trovava ancora a Cuba, Martiel percepiva profondamente il peso del Governo che, con il complesso del padre autoritario, tendeva a reprimere qualunque critica potesse screditarlo. Inoltre, provava una profonda amarezza nel constatare che, nonostante i diritti dei cittadini fossero continuamente calpestati, la maggior parte di loro rimaneva in uno stato di apatia. Una volta lasciata l'Isola, il focus del suo lavoro si spostò, influenzato dalle nuove circostanze che si trovò ad affrontare, sebbene Cuba continui a esercitare una forte influenza nello sviluppo della sua ricerca artistica. Ogni volta che viene invitato a partecipare a una mostra nell'Isola, infatti, per Martiel si apre un'occasione per affrontare tematiche calde nel suo Paese.<sup>205</sup> Nel 2019, per esempio, è stato invitato a partecipare alla tredicesima Biennale dell'Avana, in occasione della quale ha realizzato *La sangre de Caín* (Fig. 10). La performance denunciava la censura e la repressione storicamente sofferte dagli artisti e dagli intellettuali cubani. Ponendosi in vicinanza con la protesta portata avanti da un gruppo di artisti e attivisti, tra cui Tania Bruguera, arrestati per essersi opposti in maniera pacifica al decreto 349.<sup>206</sup> Quest'ultimo si fondava su un corpo di leggi volto a controllare il lavoro degli artisti riconosciuti, oltre ad ampliare l'azione della censura:

Decree 349 consists of a law that restricts and criminalizes independent artistic activity in Cuba. It was created without consulting the artistic community. The law imposes limits on artistic freedom of expression. The law allows the Ministry of Culture to appointment inspectors who can censor and suspend artistic shows, impose fines and even confiscate instruments, equipment, or work permits on their own accord. Confiscation may include

---

<sup>204</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, El Museo del Barrio, New York, 2024, p. 12.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., pp. 171-72.

even real property. This would apply to anyone who approves or allows the realization of artistic services without the authorization of the State.<sup>207</sup>

Nel corso della performance, Carlos Martiel è rimasto immobile all'interno di una struttura simile a una gabbia, composta da metallo e fili di lana, questi ultimi tinti con il sangue donato da colleghi e amici, oltre che dal proprio. Anche in questa occasione, ritornano le costanti del suo lessico artistico, ossia il sangue e l'immobilità statuaria. Come messo in luce da Maria Elena Ricci, questo esempio dimostra il carattere fortemente attivista della *performance art*, capace di scuotere le coscienze, educando e sensibilizzando il pubblico su tematiche politiche e sociali. Ricci cita la scrittrice Jiya Gupta, la quale sostiene come i cambiamenti durevoli in seno alla società siano prodotti da una ridefinizione di valori, credenze e schemi comportamentali. Alla domanda se si considerasse un attivista, Carlos Martiel rispose come segue:

I think that art that has at the center the body, the desire for social change that fosters social justice always has an activist charge. Even if the impact of art is always on a smaller scale, it has the possibility to change reality, to raise awareness and politicians know this very well; for this reason, they have repressed and sent so many artists into exile. My work has influenced the ways in which the people close to me, my family, perceive their every-day reality and how they express themselves in respect to it. In this context, I consider myself an activist.<sup>208</sup>

Un'altra performance che si lega alla denuncia del Governo cubano è *Prodigal Son*, eseguita nel 2010 a Liverpool (Fig. 11). Nel corso dell'azione Martiel si perforò il petto, attaccando le medaglie d'onore assegnate al padre dallo Stato cubano, configurandosi come un commento sul costo personale del volontariato rivoluzionario.<sup>209</sup>

Una volta trasferitosi negli Stati Uniti, la ricerca artistica di Martiel ha iniziato ad abbracciare la causa globale dell'esclusione dei corpi di colore dai sistemi di rappresentazione e di potere.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net/la-sangre-de-cain/>

<sup>208</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., p. 171.

<sup>209</sup> C. Fusco, *Carlos Martiel: "Ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente"*, cit.

<sup>210</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., pp. 162-63.



Roy Rosenzweig e David Thelen in *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, hanno raccolto una serie di interviste svolte a campione che forniscono un esempio di come le esperienze di vita legate all'oppressione e all'isolamento sociale, hanno definito il modo di rapportarsi delle persone con la storia passata. Nel sottoporre la questione delle origini, per esempio, a un campione composto da afroamericani ed euroamericani, è emerso come i primi, rispetto ai secondi, scavalcassero le origini familiari, considerando una categoria più ampia, che comprendeva la storia comune degli afroamericani:

Discussing the importance of family history, a black woman from Maryland commented: "It's your beginning... your racial and roots heritage." To talk about your family history was also to talk about the history of your race; to listen to a grandparent describing the struggle of your family was to listen to a description of black history. [...] Black respondents always often described their family history as an exemplar of the black experience in America.<sup>211</sup>

Inoltre, gli autori sottolineano la tendenza degli afroamericani a guardare alla propria storia come esemplare per avviare un'azione di cambiamento nel presente. In particolare, fanno riferimento all'oppressione, alla discriminazione e al razzismo, nonché agli esempi storici di rivincita personale e, di conseguenza, sociale.<sup>212</sup> Quest'analisi evidenzia quanto riportato dall'antropologo Marco Aime rispetto all'utilizzo dell'identità da parte dei gruppi marginalizzati al fine di darsi solidità di fronte agli oppressori.<sup>213</sup> Martiel, per esempio, incarna la memoria collettiva di tutti coloro che hanno sofferto nella società Occidentale, a causa del corpo in cui sono nati. Nella società americana contemporanea il colore della pelle è ancora troppo spesso un indice di disuguaglianza, lo ha sottolineato Bernice King, figlia di Martin Luther King, nel corso dell'intervista condotta da Rampini, in cui ha detto:

Black Lives Matter ha un merito innegabile, ha aperto gli occhi di tanti su questa realtà: in America, se sei nero o ispanico, per lo stesso reato vieni punito molto più severamente di un bianco. Resta più valido che mai il messaggio di fondo di mio padre: gli uomini odiano coloro che temono, temono quelli che non conoscono. In troppi casi, noi e i bianchi viviamo ancora una separazione di fatto, nell'America di oggi.<sup>214</sup>

---

<sup>211</sup> R. Rosenzweig, D. Thelen, *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, Columbia University Press, New York, 1998, p. 150.

<sup>212</sup> Ivi, pp. 158-60.

<sup>213</sup> M. Aime, *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*, cit., pp. 144-45.

<sup>214</sup> F. Rampini, *Quando inizia la nostra storia. Le grandi svolte del passato che hanno disegnato il mondo in cui viviamo*, cit., p. 135.

Nelle performance di Martiel spesso la pelle viene cucita, perforata e ferita per mezzo di bandiere, mappe, medaglie e uniformi, utilizzate per parlare dello stato di controllo esercitato sulle vittime di razzismo. Di frequente, anche gli spazi scelti per le performance sono soffocanti; talvolta seppellisce fisicamente il proprio corpo o lo inserisce all'interno di teche anguste, sottoponendosi a stati di insofferenza fisica e psichica che, come ha rivelato, riesce a tollerare solo entrando in uno stato meditativo. Nel corso di un'intervista rilasciata a Michele Casavola nel 2017, Martiel affermò:

È importante il modo in cui una persona si riscopre individualmente attraverso la critica e come vengono rivalutati il corpo e il sistema di pensiero. Io ho a disposizione lo spazio del mio corpo che è come un laboratorio per andare oltre ciò che presumibilmente si deve fare con lui. Questa società è contro il fatto che un individuo sperimenti su se stesso seguendo un percorso libero. Il mio corpo è l'unico elemento che posso arrivare a conoscere completamente, ma il mio corpo possiede una memoria collettiva che si rivela di continuo nelle mie relazioni sociali, e che al contempo spiega molte cose di me. Con la performance esploro la mia vulnerabilità e al contempo approfondisco e rivelo quella degli altri.<sup>215</sup>

Nella stessa intervista, Martiel evidenzia come negli Stati Uniti le persone di colore costituiscano la porzione di popolazione maggiormente colpita dalla violenza delle forze dell'ordine, dall'HIV e da una marginalizzazione sistematica all'interno della società. Alla luce di quanto teorizzato da Sharpe attraverso il concetto di *the wake*, non sorprende il fatto che ventisei anni prima, Guillermo Gómez-Peña fece le medesime considerazioni nel libro *Warrior for Gringostroika*:

Let's face it, the missing text is very sad: in 1991 racism, sexism, xenophobia and ethnocentrism are alive and well in the U.S.A, and the communities that more proportionately reflect the multicultural composition of society are the homeless, the prisoners, people with AIDS, and the soldiers who just returned from the Persian Gulf.<sup>216</sup>

Un altro parallelismo tra Carlos Martiel e Guillermo Gómez-Peña può essere osservato in due performance che, realizzate negli Stati Uniti, incarnano l'esperienza dell'immigrato e dell'oppresso, il suo senso di sradicamento, nonché la condizione cui è costretto a sottostare nella società. Queste performance sono *The loneliness of the immigrant* (Fig. 12), realizzata nel 1979 da Gómez-Peña e *Condena* (Fig. 13), eseguita

---

<sup>215</sup> M. Casavola, *Il colore della pelle è politico*, in *exibart*, 2017.

<https://www.exibart.com/personaggi/il-colore-della-pelle-e-politico/>

<sup>216</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., p. 57.

nel 2014 da Martiel. Entrambe si svolgono in uno spazio pubblico e i performer appaiono coperti. *The loneliness of the immigrant* fu definita da Gómez-Peña come il suo «American birth rite».<sup>217</sup> Nel corso della performance, l'artista trascorse ventiquattro ore all'interno di un ascensore pubblico, avvolto in una sorta di telo in tessuto Batik, trasformando il suo corpo in una specie di pacco. Sul muro erano riportate le seguenti parole:

Moving to another country hurts more than moving to another house, another face, another lover... In one way or another we all are or will be immigrants. Surely one day we will be able to crack this shell open, this unbearable loneliness, and develop a transcontinental identity.<sup>218</sup>

Durante le ore trascorse a terra, Gómez-Peña fu insultato, un cane gli urinò addosso e non parlò mai, fino a quando un uomo minacciò di accoltellarlo. A quel punto iniziò a urlare in spagnolo, costringendo l'aggressore ad allontanarsi. La performance si concluse con le guardie della sicurezza che lo gettarono all'interno di un bidone dell'immondizia.<sup>219</sup>

In *Condena*, Carlos Martiel rimase disteso per tre ore su un marciapiede di Overtown, uno dei quartieri più poveri di Miami, con il corpo coperto da una trapunta cementificata. Il quartiere, noto per la sua profonda decadenza urbana, criminalità e povertà, subì nella seconda metà del XX secolo la concomitanza di tre eventi significativi, come evidenziato dal professor Marvin Dunn: gli effetti economici della fine della segregazione, interventi di rinnovamento urbano inefficaci, e la realizzazione dell'*Interstate 95*.<sup>220</sup>

Conseguentemente a questi mutamenti, circa trentamila afroamericani persero le proprie abitazioni, costretti ad abbandonarle a causa della demolizione dei blocchi residenziali in cui vivevano. Nel corso della performance, i passanti, analogamente a quanto avvenne in *The loneliness of the immigrant*, furono costretti a confrontarsi con l'immobilità del corpo di Martiel, di cui erano visibili solo i piedi. Questo richiamo simbolico a un cadavere coperto da un telo rievocava le persone che non erano più presenti, costrette a lasciare le proprie case. Inoltre, il cemento sopra la coperta

---

<sup>217</sup> Ivi, p. 20.

<sup>218</sup> Ivi, p. 125.

<sup>219</sup> Ivi, p. 20.

<sup>220</sup> D. Sileo, *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, cit., p. 86.

simboleggiava la difficoltà a rialzarsi ed emanciparsi dalla condizione sociale di senz'altro, con tutte le sue implicazioni: povertà, condizioni di vita insalubri e, talvolta, malattia e morte.<sup>221</sup>

Un'altra performance eseguita in uno spazio pubblico, finalizzata a denunciare l'indolenza e la corruzione del governo messicano nei confronti delle vittime del narcotraffico scomparse, è *Aparecido*, realizzata nel 2016 (Fig. 14). Durante questa performance, Martiel camminò nudo dalla Cattedrale alla sede del Governo di Guadalajara, cosparso di ceneri dei vestiti degli scomparsi, donati dai familiari delle vittime: «Martiel's presence in the streets becomes the reappearance of a missing body back to life, revived from the abyss of the State's amnesia».<sup>222</sup>

Anche in questo caso, è ravvisabile una somiglianza con la performance di protesta di Regina José Galindo, *¿quién puede borrar las huellas?*, realizzata dall'artista nel 2003 a Ciudad de Guatemala (Fig. 15). Durante questa performance, Galindo, vestita di nero, intingeva i piedi in un catino ricolmo di sangue umano, lasciando le proprie impronte sul percorso che collegava la Corte costituzionale al Palazzo nazionale. La performance, concepita per onorare le vittime della guerra civile e per opporsi alla candidatura dell'ex militare golpista Efraín Ríos Montt, è stata utilizzata da Andrea Pinotti come esempio di "nonumento" performativo: «La commemorazione è dunque affidata al corpo dell'artista in movimento che si fa strumento di scrittura dell'evento commemorativo».<sup>223</sup> In questo caso, come per *Aparecido*, la denuncia è rivolta sia al Governo guatemalteco, sia all'indifferenza dei cittadini rispetto alle violenze commesse.

Anche all'interno degli spazi istituzionali delle gallerie, Martiel ha realizzato diverse performance di denuncia delle radici razziste della società colonialista occidentale. Rispetto all'azione di contestazione attuata dall'opera del performer, Valencia ha dichiarato:

---

<sup>221</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., pp. 166-67.

<sup>222</sup> Ivi, p. 167.

<sup>223</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 185.

«Martiel's presentations in the US and Europe claim the black nude body to make visible (and felt) those differentiated conditions in today's travelling across borders grounded in colonial pasts».<sup>224</sup>

Nel 2014, presso la galleria *Defibrillator* di Chicago, Martiel realizzò la performance *Simiente*, dove apparì nudo in posizione fetale, immerso in una pozza di sangue donato da migranti provenienti da Messico, Estonia, Italia, Venezuela, Inghilterra, Corea del Sud e Stati Uniti (Fig. 16). Con le mani in preghiera, l'immagine che dà è quella di un corpo agonizzante, la cui vista disturba e scuote emotivamente l'osservatore. *Simiente* costringe l'*audience* a prestare attenzione al corpo dell'artista e al proprio corpo rispetto a esso. Il pubblico diviene consapevole del proprio sentire, in particolare rispetto al senso di compassione che naturalmente emerge alla vista della performance.<sup>225</sup> *Simiente* ha affrontato una serie di questioni intersecate, quali appartenenza etnica, status di cittadinanza, origine regionale e colore della pelle, nel contesto della mobilità transnazionale degli esseri umani. Il sangue, che macchia lo spazio immacolato della galleria, si impone in tutta la sua crudezza. A tal proposito, Martiel ha affermato: «Blood has a power that humans will never fully understand and is the one element that men have not yet replaced with another substance».<sup>226</sup>

La posizione fetale del corpo del performer e il sangue richiamano, al contempo, la nascita e la morte:

The presentation of migrants as sources of life indicated in the very title of the performance, *Simiente*, but subjected to death draws attention to the machinery that exploits certain bodies, confining them to "death worlds": indentured servitude, deplorable living conditions, and human trafficking.<sup>227</sup>

*Segregación*, invece, è stata realizzata nel 2015 presso la Galleria *Samson Projects* di Boston (Fig. 17). Anche in questo caso, come in *Simiente*, il corpo nudo di Martiel appariva immerso nello spazio bianco della galleria dove, stante e immobile, si collocava tra due barricate di filo spinato che separavano lo spazio in due parti. Il

---

<sup>224</sup> M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, cit., p. 4.

<sup>225</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., pp. 163-64.

<sup>226</sup> A. Charmani, *Carlos Martiel: The Extremist of Performance Art (NSFW)*, in Art-Sheep, 2015.

<https://art-sheep.com/carlos-martiel-the-extremist-of-performance-art-nsfw/>

<sup>227</sup> M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, cit., p. 5.

pubblico, per prender parte alla performance, veniva suddiviso in due gruppi: dall'entrata principale accedevano le persone bianche di origine europea e statunitense, mentre dall'entrata sul retro, entravano le persone di origine africana, asiatica, latina e mediorientale. Il corpo di Martiel si poneva frontalmente rispetto alle persone di origine euroamericana, posizionandosi, visivamente, come parte del gruppo alle sue spalle. In tal modo, Martiel affermava la condivisione della memoria collettiva con quei corpi, essendo un uomo afrocaraibico, di origine haitiana e giamaicana. L'artista, ponendo il proprio corpo al centro della sala tra le due barricate, creava un'interferenza spaziale e una tensione visiva tra le due divisioni. Sottraendo agli spettatori la possibilità di scegliere dove posizionarsi, Martiel ha potuto produrre uno spazio di confronto in cui il suo corpo, collocato al centro, agiva come catalizzatore dell'attenzione dell'*audience*. In questo modo, affrontava la questione razziale, richiamando la segregazione imposta dalle leggi di *Jim Crow*.<sup>228</sup>

Nel corso della mostra tenutasi presso la Galleria *CIFO* di Miami nel 2016, intitolata *Toda percepción es una interpretación: You are part of it*, Martiel ha presentato la performance *Basamento* (Fig. 18). In questa performance, l'artista ha sostituito con il proprio corpo una delle quattro gambe di un tavolo, sopra il quale erano distribuite diverse pietanze preparate da uno chef haitiano. All'ingresso della galleria, uno schermo riproduceva continuamente le immagini delle mani di un immigrato mentre preparava i piatti, accompagnate dalla sua voce che narrava le proprie esperienze di vita da immigrato haitiano negli Stati Uniti. Questa video-installazione appariva come una performance nella performance, caratterizzata dall'estetica della ripetizione: il video tornava più volte sul motivo delle mani dell'immigrato e sulle sue parole. La narrazione assumeva quasi una forma ritualistica, mentre il corpo nudo di Martiel sosteneva stoicamente il tavolo, permettendo alle persone di continuare a banchettare. Il motivo della ripetizione era creato intenzionalmente poiché essa fa parte del nostro vivere quotidiano, portando con sé anche un inevitabile senso di stanchezza e tedio:

It was as if we could feel the exhaustion, a fatigue almost ancient. In generating that sensation, the video-performance offers a glimpse into the non-escape from colonialism's aftermath: migration, discrimination, and marginalization in the host societies, nothing

---

<sup>228</sup> M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, cit., pp. 160-63.

less than the everyday reality of concealed violence that escapes attention because, ironically, of its repetitive nature, or because of the indifference towards it.<sup>229</sup>

Quella stessa ripetitività, che induce nelle persone un'anestesia percettiva, viene bruscamente interrotta da un atto di ribellione. Martiel, infatti, alzandosi improvvisamente, causa la caduta del tavolo e dei piatti che si trovano su di esso, interrompendo il banchetto di fronte agli occhi sbalorditi del pubblico.

La decisione di lavorare con migranti haitiani fu dettata dalle sue origini, come egli stesso affermò. I genitori di suo nonno materno, infatti, migrarono a Cuba da Haiti negli anni Venti del Novecento, alla ricerca di una realtà migliore. La performance, quindi, dalla biografia personale dell'artista si estende alla storia di tutti coloro che continuano a vivere le conseguenze del sistema schiavistico sulla propria pelle, citando Sharpe.

Riferendosi a *Basamento* nell'intervista con Casavola, Martiel affermò:

L'opera mette in discussione i parametri selettivi di cui tengono conto le autorità in materia di immigrazione negli Stati Uniti per accettare migranti o rifugiati politici. Qual è il ruolo che riveste ciascun immigrato qui? Dipende dalla sua nazionalità d'origine? Quanto contribuiscono all'economia di questo Paese i milioni di lavoratori immigrati illegali?<sup>230</sup>

Il consumo delle pietanze haitiane da parte dell'*audience* sembra richiamare il multiculturalismo criticato da Gómez-Peña e Fusco, il quale tende a ridurre l'Altro a mero prodotto di consumo piuttosto che promuovere un autentico processo di integrazione. In *Warrior for gringostroika*, ad esempio, Peña parlò del cosiddetto "Latino Boom" del 1987, durante il quale i prodotti di consumo provenienti dal Sud America venivano esaltati attraverso strategie di marketing, mentre, paradossalmente i diversi gruppi etnici all'interno del Paese erano sempre più marginalizzati.<sup>231</sup>

Il corpo di Martiel incarna la violenza della storia e la rende visibile, ne porta le cicatrici. In questo senso, la performance e la sua documentazione sfidano la cancellazione dei corpi di colore sul piano della vita e dell'arte.

---

<sup>229</sup> M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, cit., p. 8.

<sup>230</sup> M. Casavola, *Il colore della pelle è politico*, cit.

<sup>231</sup> G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, cit., 1993, pp. 52-53.

### 3.2 La performance come *nonumento*

La serie di performance intitolata *Monumento* fu concepita dall'artista nel 2019, questa rappresenta un processo in costante trasformazione che assume diverse forme, relazionandosi di volta in volta con i luoghi scelti. Martiel, nel definire il proposito della serie ha affermato:

To become a temporary monument to represent bodies of individuals that historically have been and continue to be discriminated against, oppressed, and excluded by hegemonic Eurocentric and patriarchal discourses». <sup>232</sup>

La prima performance, *Monumento I*, è stata presentata al Museo del Barrio di New York per la *Trienal 20/21* (Fig. 19).<sup>233</sup> Nel corso della performance l'artista è rimasto immobile su un piedistallo all'interno del *white cube* del museo, con il corpo cosparso di sangue donato da migranti, sudamericani, afroamericani, nativi americani, musulmani, ebrei, queer, transessuali, e, in generale, da tutti coloro appartenenti a gruppi sociali storicamente esclusi e marginalizzati. Attraverso la sua immobilità stoica Martiel si faceva statua, diventava un monumento, o meglio un anti-monumento, volto a dare spessore alla narrazione collettiva che si innesta su di lui. La performance fu realizzata quando erano ancora presenti i protocolli di distanziamento sociale, conseguenti alla pandemia di COVID-19. In quel contesto, Martiel propose di realizzare *Monumento I* all'interno di una stanza vuota del Museo, senza *audience*, concependolo per essere ripreso ed esperito dal pubblico solo in forma documentata. La documentazione della specifica performance, infatti, può ritenersi "teatrale". Come affermato da Philip Auslander:

These are cases in which performances were staged solely to be photographed or filmed and had no meaningful prior existence as autonomous events presented to audiences. The space of the document (whether visual or audiovisual) thus becomes the only space in which the performance occurs.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Guggenheim Foundation web site

Y. De Los Santos, *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, 2022. <https://www.guggenheim.org/articles/checklist/the-artist-transforming-himself-into-a-monument-for-the-oppressed>

<sup>233</sup> Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net/monumento-i/>

<sup>234</sup> P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, cit., p. 3.



Essa si rivolse agli eventi verificatisi nell'estate del 2020, quando George Floyd e Breonna Taylor, oltre ad altri, furono uccisi, scatenando le proteste di *Black Lives Matter* contro il razzismo strutturale e la brutalità della polizia. Lo spazio immacolato della stanza del museo, nell'amplificare il silenzio del suo corpo, richiamava la crisi sociale portata dalla pandemia. Martiel, insanguinato, diventava una metafora del razzismo insito alla società, denunciando al contempo la passività delle persone rispetto al tema, considerata come una forma di complicità.<sup>235</sup>

Come è evidenziato dai curatori del Barrio, Rodrigo Moura e Susanna V. Temkin, nell'introduzione del catalogo realizzato per la mostra *Cuerpo*, iniziata a maggio 2024, Martiel nel progettare lo spazio della performance, sia nelle azioni *live*, che in quelle documentate, come nel caso di *Monumento I*, fornisce dei punti focali che guidano l'interpretazione della scena. In riferimento a ciò, hanno affermato:

The use of image is a central strategy in Martiel's work. The way in which he locates both his body and the audience in the exhibition space creates vantage points that inform not only how viewers experience the performances on-site, but also the documentation that will appear in his moving and still images.<sup>236</sup>

Il mezzo della camera, infatti, è un testimone privilegiato nel lavoro di Martiel, le cui performance sono sempre concepite per essere anche riprese.

Il secondo *Monumento* della serie è stato presentato nello spazio della rotonda del Museo Guggenheim di New York, nel novembre 2021 (Fig. 20). Anche in questo caso l'artista si presenta nudo sopra un piedistallo, con lo sguardo fisso che sembra collocarlo in una dimensione trascendente. Il performer ha riconosciuto come gli eventi verificatisi nel 2020 abbiano influenzato il modo in cui concepì *Monumento II*.<sup>237</sup> Durante la performance, infatti, Martiel rimase ammanettato, mantenendo un'immobilità cerimoniale, per denunciare la brutalità della polizia statunitense contro gli afroamericani. Rispetto alla difficoltà nel mantenere quella posizione, l'artista ha confessato:

In the case of *Monumento II*, the situation was quite uncomfortable because the whole time, while standing on the pedestal, I was in an internal struggle to maintain my balance

---

<sup>235</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, cit., p. 12.

<sup>236</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, cit., p. 10.

<sup>237</sup> Guggenheim Foundation web site

Y. De Los Santos, *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, cit.

and endure the back pain that began to form from being handcuffed. During the performance, I tried to keep myself as upright as possible and make the least number of involuntary movements so as not to take away the solemn and ceremonial character of the work.<sup>238</sup>

Come evidenziato da Yocari De Los Santos in *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, articolo pubblicato sul sito del Museo Guggenheim, nel corso della performance la prospettiva del pubblico cambiava, osservando il “nonumonto” umano da terra o dai piani superiori, affacciati sul centro della rotonda. La concentrazione che Martiel doveva mantenere durante la performance era necessaria a conferirgli l’aspetto austero di un memoriale, permettendogli di aprire un confronto dialettico con i monumenti ufficiali incarnanti il colonialismo e il neoliberalismo.

Jill Lane, nel suo articolo *Political Stigmata: Arrest and Expenditure in the Art of Carlos Martiel*, ha definito le performance di Martiel nei seguenti termini: «the works are marked by stillness, silence, and endurance, lending them a marked statuary quality. His are breathing monuments to scenarios of political loss, intimidation, and repression».<sup>239</sup>

Nel contemplare *Monumento II*, De Los Santos ha riferito di essere stato pervaso da una serie di emozioni, dal percepire un senso di potere emanato dal corpo statuario dell'artista, fino a provare un certo disagio. Questo ha risvegliato in lui un senso di responsabilità, oltre alla necessità di agire per decostruire la narrazione egemone che il corpo del performer rivela nel suo rapporto con gli spazi non neutrali del Museo. Martiel, infatti, ha concepito la performance per integrarla coerentemente allo spazio del Guggenheim. Il piedistallo, per esempio, era cilindrico per accordarsi visivamente alla spirale della rotonda. Inoltre, la scelta di assumere una postura con le mani ammanettate dietro la schiena anziché davanti, è stata a sua volta motivata dalla considerazione dell'architettura: «This way, the public was not able to have all of the information from the very beginning, which made each view of the performance (front and back) unique in itself».<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup>Guggenheim Foundation web site

Y. De Los Santos, *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, cit.

<sup>239</sup>J. Lane, *Political Stigmata: Arrest and Expenditure in the Art of Carlos Martiel*, cit.

<sup>240</sup>Guggenheim Foundation web site

Y. De Los Santos, *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, cit.

Attraverso l'esposizione della nuda vulnerabilità del suo corpo ammanettato, Martiel affronta diverse tematiche intrecciate: l'imperialismo, il colonialismo, la struttura gerarchica del potere da cui discende la centralità dello sguardo dell'uomo occidentale. Nello stesso anno Martiel ha realizzato anche il terzo *Monumento*, intitolato *Transfiguración* e parte della mostra *CUERPX*, allestita presso il *Museo de las Artes Universidades* (MUSA) di Guadalajara, in Messico (Fig. 21). Di nuovo egli appare immobile su un piedistallo, all'interno dello spazio espositivo del museo. Questa volta, rispetto ai due lavori precedenti, Martiel regge tra le mani il peso di quindici chili di viscere animali. Con *Transfiguración*, l'artista dedica un monumento a tutti quei corpi che hanno subito soprusi nel contesto messicano, per la loro appartenenza ad una determinata classe, genere o etnia.<sup>241</sup> Nell'articolo *Transfiguración, desnudo, sangre y crítica en el arte de Carlos Martiel*, Iván Serrano Jauregui ha riportato come dopo quarantacinque minuti in cui Martiel teneva tra le mani il peso delle viscere, ha esalato un sospiro, prima di lasciarle cadere a terra, rompendo il silenzio meditativo della performance. Quell'istante ha rappresentato il climax della sua azione, immediatamente precedente alla sua discesa dal piedistallo.<sup>242</sup>

*Monumento IV*, invece, è una video performance, realizzata in occasione della Biennale di Dakar in Senegal, nel 2022. Nel corso dell'azione Martiel ha camminato per alcuni giorni a piedi nudi in diverse località di Dakar. Alla fine della performance, è salito sopra un piedistallo bianco, così da imprimervi le proprie impronte. Il video si apre con un *close-up* delle acque atlantiche, presso la spiaggia di Yoff. Le onde bagnano le zampe dei cavalli che si rinfrescano e prendono una pausa dal trainare i carri attraverso le strade della città. La camera insiste sulle zampe dei cavalli immerse nell'acqua, per poi inquadrare i piedi di Martiel (Fig. 22). Le zampe e i piedi del performer appaiono, così, simbolicamente collegati. I cavalli usati per il lavoro, sono animali da soma, in questo senso viene richiamato lo sfruttamento cui furono storicamente sottoposti i corpi di colore, evocando la tratta Atlantica e le sue

---

<sup>241</sup> Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net/cuerpo/>

<sup>242</sup> Museo de las Artes Universidad de Guadalajara web site

I. Serrano Jauregui, *Transfiguración, desnudo, sangre y crítica en el arte de Carlos Martiel*, 2021.

<https://www.musaudg.mx/single-post/transfiguración-desnudo-sangre-y-cr%C3%ADtica-en-el-arte-de-carlos-martiel>

conseguenze storiche. Veloci tagli di camera continuano a passare da un'inquadratura all'altra. In una di queste, Martiel appare di fronte al Monumento del Rinascimento Africano, mastodontico nei suoi cinquantatré metri di altezza dalla base al punto più alto, e centocinquantatré metri dal livello del mare (Fig. 23). Costruito sopra un vulcano inattivo, ritrae tre soggetti, un uomo con il braccio sinistro alzato verso Occidente; un bambino seduto sul suo braccio, anch'egli proteso a Ovest. Infine, dietro di loro, una donna che li guarda. Questo monumento fu inaugurato nel 2010, anno in cui il Senegal celebrava i cinquant'anni dell'indipendenza dalla Francia. Inoltre, il presidente che lo fece erigere, Abdoulaye Wade è noto per essere un panafricanista, sostenitore dell'indipendenza dell'Africa unita. Nonostante l'ideale incarnato dal monumento sia alto, la sua costruzione e gestione presenta moltissime contraddizioni. I costi di realizzazione, per iniziare, oltre agli accordi presi con la compagnia della Corea del Nord che si è occupata della costruzione.<sup>243</sup>

Riferendosi alla performance, Martiel affermò: «I walk barefoot for several days across different locations in Dakar, and then climb atop a pedestal and remain standing for a few minutes. I leave my footprints on its surface as a trace of my presence».<sup>244</sup>

La scelta studiata delle inquadrature in questa performance, così come in *Monumento I*, appare insistere sui piedi di Martiel. I piedi, infatti, lasciano le tracce di una presenza passata; analogamente, il monumento costituisce una memoria inscritta su un supporto materiale, fungendo dunque da traccia (Fig. 24).

L'ultima performance della serie *Monumento* è stata realizzata presso il *Museo de Arte Moderno*, collocato a Città del Messico. *Monumento V* è stato parte integrante del progetto *inSURrecciones*, un ciclo di performance realizzate da diversi artisti con l'obiettivo di riflettere sui processi decoloniali dal punto di vista del Sud globale. Nel corso della performance Martiel è rimasto nudo sopra un piedistallo di base quadrata, mentre quattro messicani bianchi reggevano altrettante tavole di legno. Le quattro persone nascondevano il suo corpo, invisibilizzandolo dietro queste assi finché,

---

<sup>243</sup> J. R. Wayne, *A National Symbol or a National Frustration: Academic, Artistic, and Political Perspectives of the African Renaissance Monument*, in Independent Study Project (ISP) Collection, 2011, pp. 4-13.

[https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1200](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1200)

<sup>244</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, cit., p. 18.

fisicamente esausti, le lasciavano cadere, facendo riacquisire visibilità al corpo del performer, stoicamente immobile al centro della scalinata (Fig. 25).<sup>245</sup>

Il silenzio che caratterizza questa serie, così come le altre performance di Martiel, non è mai passivo ma, come evidenziato dalla storica dell'arte Genevieve Hyacinthe, rappresenta un processo attivo, da cui si accende la protesta.

A maggio 2024 il Museo del Barrio ha aperto la prima mostra personale dedicata al lavoro dell'artista in un museo di New York, intitolata *Carlos Martiel: Cuerpo*. Con questa, l'artista torna nel luogo che battezzò la serie *Monumento*.

Il nome della mostra si riferisce in prim'ordine al principale medium artistico dell'artista, ovvero il suo corpo. L'esposizione, che comprende trentaquattro lavori dal 2007 al presente, rappresenta, al contempo, la continuazione e l'archivio della pratica performativa di Martiel. Come sottolineato dai curatori della mostra, Il suo corpo è impiegato come tela, oggetto di consumo e scultura, richiamando traumi collettivi e mettendo lo spettatore in una posizione scomoda, per cui egli viene a sentirsi parte responsabile delle storie di violenza vissute dai popoli colonizzati. Tra due colonne portanti della sala della Museo, infatti, è appesa verticalmente una bandiera a stelle e strisce, *Insigna VII*, il blu e il rosso diventano neri e il bianco, un rosa macchiato. La stoffa è macchiata con il sangue donato da migranti che vivono illegalmente a New York. Dietro la bandiera è collocato uno schermo che riproduce delle riprese della performance *Cuerpo*, in cui Martiel è apparso nudo con un cappio al collo, attaccato al soffitto della galleria, mentre un gruppo di persone si alternava per tenerlo sollevato, per impedirne l'asfissia (Fig. 26).<sup>246</sup> Questa performance, realizzata a Los Angeles nel 2022, richiamava la pratica del linciaggio, utilizzata come sistema di terrore nei confronti degli afroamericani, oltre che dei bianchi che si opponevano alla pratica e di immigrati che vivevano negli Stati Uniti, tra XIX e XX secolo.<sup>247</sup>

Nella mostra emerge quanto detto rispetto alla camera che, in quanto testimone privilegiato nel suo lavoro, definisce il modo in cui la sua azione corporea verrà esperita nel momento successivo alla *live action*. All'interno della stanza 110 del

---

<sup>245</sup> Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net/monumento-v/>

<sup>246</sup> T. Diehl, *In Brutal Ordeals, a Performance Artist Embodies the Oppressed*, cit.

<sup>247</sup> Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net/cuerpo-2/>

Museo del Barrio, i video, le foto, i disegni preparatori e le testimonianze fisiche degli oggetti utilizzati nelle performance, tra cui le manette impiegate in *Monumento II*, dialogano nello spazio, creando un'interconnessione di piani spazio-temporali che riflettono le varie fasi della produzione artistica.

Nel sottolineare come la *body art* di Martiel incarni la tradizione autolesionista degli anni Sessanta e Settanta, Hyacinthe afferma:

I argue that, like Abramovic's practice, Martiel's approach similarly draws from an internal well deep within to endure an art system that, some fifty years since *Rhythm 0*, still needs to redress its colonial and heteronormative foundations and dominance.<sup>248</sup>

La serie *Monumento*, anche nella prospettiva di questa mostra, va considerata nella sua relazione con la traccia documentaria. La camera non ha solo registrato l'azione ma, rispettando la volontà dell'artista, l'ha in parte costruita attraverso un punto di vista privilegiato (Fig. 27). In *Monumento I* e *Monumento IV*, per esempio, le performance non sono state concepite per essere primariamente esperite da un'audience, ma per essere documentate dalla camera. L'*audience*, pur non avendo esperito l'azione *live*, non può negarne l'esistenza che persiste nella traccia, infatti, Amelia Jones in *Presence in Absentia*, evidenziò la legittimità della documentazione come medium per conoscere una performance: «While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader <-> document) is equally intersubjective».<sup>249</sup>

In entrambe le performance emerge con forza il legame tra il memoriale e il corpo di Martiel che lo incarna, in quanto tracce del passato. L'impronta della traccia è enfatizzata dal dettaglio dei piedi di Martiel che sembrano avere un ruolo primario nel veicolare la memoria collettiva che il suo corpo assume su di sé. Le foto documentarie relative a *Monumento I*, infatti, presentano un primo piano dei piedi del performer, oltre a un altro del suo busto che mostra il colore della sua pelle dalle spalle in su. Mentre, dalle spalle in giù il colore della sua pelle sfuma in quello del sangue di cui è

---

<sup>248</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, cit., p. 14.

<sup>249</sup> A. Jones, "Presence" in *Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, in *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, 1997, p. 12.  
<https://www.jstor.org/stable/777715>

ricoperto, donato dalle persone che continuano a essere marginalizzate nel contesto statunitense.

Allo stesso modo, in *Monumento IV*, la traccia è resa ancora più evidente dalla costruzione del video, nel quale i piedi di Martiel continuano a essere ripresi nel loro vagabondare tra le vie di Dakar, imprimendo su di sé l'impronta della città. Quella stessa impronta, alla fine del video, lascia la sua traccia sul piedistallo su cui Martiel, in qualità di "nonumento" sale. Il video, in quanto traccia documentaria della performance, consente di mostrare con chiarezza le impronte lasciate dall'artista, catturate attraverso una prospettiva aerea. In questo caso, la performance mediata viene colta in modo più consapevole rispetto alla visione *live* della sua ascesa e discesa monumentale.

Come evidenzia Valencia in *Carlos Martiel and the transnational politics of the black body*:

Martiel's performances affirm the black nude body as trace of history, black life in proximity to death, to disappearance, and yet, it is a performance of survival and affirmation of presence, despite history, despite (in)visibility.<sup>250</sup>

Il carattere "nonumentale" della serie *Monumento* emerge nel rapporto dialettico tra presenza e assenza. Come afferma Pinotti, infatti: «anche nel lasciar parlare il vuoto, nel rinunciare a erigere memoriali in positivo, il pieno viene dialetticamente evocato, la presenza traspare nell'assenza come un'immagine postuma».<sup>251</sup> Nel monumentalizzare, eroicizzare ed elevare gli oppressi, in cui riconosce anche sé stesso, Martiel attua un processo di *empowerment*. Infine, per Martiel l'azione di disvelare le contraddizioni storiche e innescare consapevolezza attraverso la pratica performativa, è una necessità a cui non può sottrarsi:

When I was young, I carried so much frustration, anger and discontent. I had no outlet to express this because I come from a family where communication was not the best...at least at that time. So imagine how I might feel back then, with too many things imprisoned in my chest and my head. For me, being an artist was not a choice, it was a necessity because only through art could I express my feelings, my ideas and share the dissent

---

<sup>250</sup> M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, cit., p. 11.

<sup>251</sup> A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, cit., p. 252.

vision of my own reality, as well as embrace my origins and all the magic and beauty that represents being born under this skin.<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, cit., p. 26.



## ELENCO DELLE IMMAGINI

1493: An Arawak brought back from the Caribbean by Columbus is left on display in the Spanish Court for two years until he dies of sadness.

1501: "Eskimos" are exhibited in Bristol, England.

1550s: Native Americans are brought to France to build a Brazilian village in Rouen. The King of France orders his soldiers to burn the village as a performance. He likes the spectacle so much that he orders it restaged the next day.

1562: Michel de Montaigne is inspired to write his essay *The Cannibals* after seeing Native Americans brought to France as a gift to the king.

1613: In writing *The Tempest* Shakespeare models his character Caliban on an "Indian" he has seen in an exhibition in London.

1617: Pocahontas, the Indian wife of John Rolfe, arrives in London to advertise Virginia tobacco. She dies of an English disease shortly thereafter.

1676: Wampanoag Chief Metacom is executed for fomenting Indigenous rebellion against the Puritans, and his head is publicly displayed for 25 years in Massachusetts.

1788: Arabanoo of the Cammeragal people of North Sydney, Australia, is captured by Governor Phillip. At first Arabanoo was chained and guarded by a convict; later he was shown off to Sydney society. He died a year later from smallpox.

1792: Bennelong and Yammerawannie of the Cadigal people of South Sydney travel to England with Governor Phillip where they are treated as curiosities. Yammerswannie dies of pneumonia.

1802: Pemulwuy. Aboriginal resistance fighter from the Bidjegal people, is shot by white settlers in Australia. His head is cut off and preserved and sent to England to be displayed at the London Museum.

1810–1815: "The Hottentot Venus" (Saartje Benjamin) is exhibited throughout Europe. After her death, her genitals are dissected by French scientists and remain preserved in Paris's Museum of Man to this day.

1822: "Laplander" family is displayed with live reindeer in The Egyptian Hall in London.

1823: Impresario William Bullock stages a Mexican "peasant" diorama in which a Mexican Indian youth is presented as ethnographic specimen and museum docent.

1829: A "Hottentot" woman exhibited nude is the highlight of a ball given by the Duchess du Barry in Paris.

Fig. 1: Coco Fusco, cronologia dell'*Intercultural performance*, 1992.

1834: After General Rivera's cavalry completed the genocide of all the Indians in Uruguay, four surviving Charrúas are donated to the Natural Sciences Academy in Paris and are displayed to the French public as specimens of a vanished race. Three die within two months, and one escapes and disappears, never to be heard from again.

1844: George Catlin displays "Red Indians" in England.

1847: Four "Bushmen" on exhibit at The Egyptian Hall in London are written about by Charles Dickens.

1853: Thirteen Kaffirs are displayed in the St. George Gallery in Hyde Park, London.

1853: "Pygmies" dressed in European garb are displayed playing the piano in a British drawing room as proof of their potential for "civilization."

1853-1901: Maximo and Bartola, two microcephalic San Salvadorans tour Europe and the Americas, and eventually join Barnum and Bailey's Circus. They are billed as "the last Aztec survivors of a mysterious jungle city called Ixinaya."

1878: The skeleton of Truganini, a Tasmanian Aboriginal, is acquired by the Royal Society of Tasmania. Her remains are displayed in Melbourne in 1888 and 1904 and then returned to the Hobart's museum where they are displayed from 1904 until the mid-1960s.

1879: P.T. Barnum offers Queen Victoria \$100,000 for permission to exhibit captured warrior Zulu Chief Cetewayo, and is refused.

1882: W.C. Coup's circus announces the acquisition of "a troupe of genuine male and female Zulus."

1893: The skeleton of Neddy Larkin, an Aboriginal from New South Wales, is sold to the Harvard University Peabody Museum together with a collection of stuffed animals, stones, tool, and artifacts.

1898: At the Trans-Mississippi International Exposition in Omaha, Nebraska, a mock Indian battle is staged, and President William McKinley watches.

1905: The sole surviving member of the Yahi tribe of California, Ishi, is captured and displayed for the last five years of his life at the Museum of the University of California. Presented as a symbol of the U.S.'s defeat of Indian nations, Ishi is labeled the last Stone Age Indian in America.

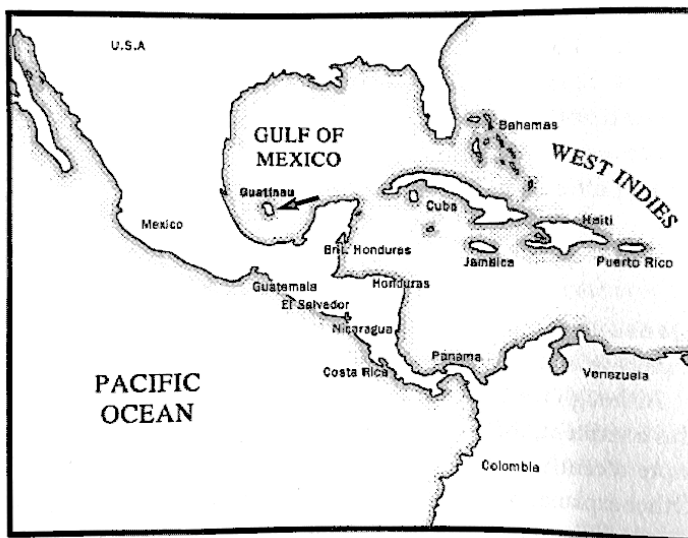
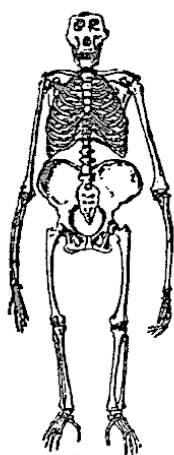
1906: Ota Benga, the first "pygmy" to visit America after the slave trade, is put on display in the primate cage at the Bronx Zoo. A group of black ministers protest the zoo's display, but local press argue that Ota Benga was probably enjoying himself.

1911: The Kickapoo Indian Medicine Company is sold for \$250,000, after 30 years of performances in the U.S. 150 shows include one or more Kickapoo Indians as proof that the medicines being hawked were derived from genuine Indian medicine.

1931: The Ringling Circus features 15 Ubangis, including "the nine largest-lipped women in the Congo."

1992: A black woman midget is exhibited at the Minnesota State Fair, billed as "Tiny Teesha, the Island Princess."

Fig. 2: Coco Fusco, cronologia dell'*Intercultural performance*, 1992.



Left: Guatinauis Ancestor.

**Fig. 3:** Illustrazioni dello scheletro di un antecessore amerindio e della carta geografica con l'Isola di Guatinau, realizzate per la performance *Two undiscovered amerindians visit the West*, 1992-1994.



**Fig. 4:** Coco Fusco e Guillermo Gomez-Peña in *Two undiscovers amerindians visit Madrid*, 1992.



**Fig. 5:** Yuki Kihara, *Culture for Sale*, City Gallery Wellington, 2014.



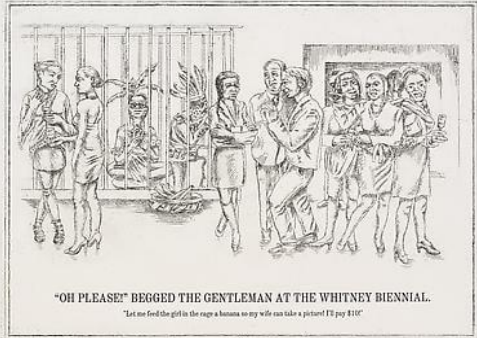
**Fig 6:** Coco Fusco, *Two undiscovered amerindians visit the West*, 1992-1994. Installazione realizzata per la mostra *Coco Fusco- Tomorrow I will become an Island*, presso il KW Institute for Contemporary Art, Berlino, 2023.



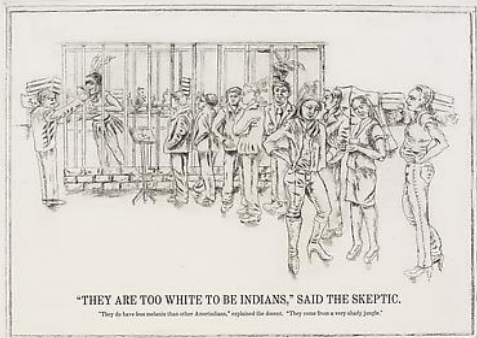
**Fig. 7:** Coco Fusco, Incisioni, *Undiscovered amerindians*, 2012.



*Coco Fusco 1/12*



*Coco Fusco 1/12*



*Coco Fusco 1/12*



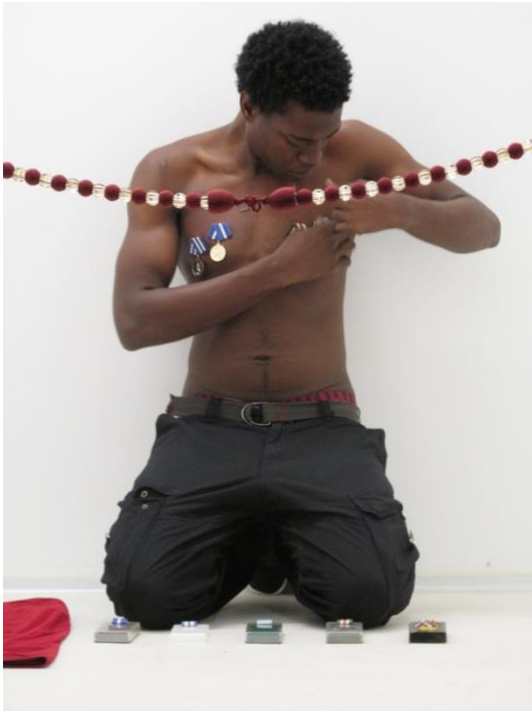
**Fig. 8:** Carlos Martiel, *Integración*, X Biennale dell'Avana, 2009.



**Fig. 9:** Carlos Martiel, *Senza titolo*, 2007.



**Fig. 10:** Carlos Martiel, *La sangre de Caín*, XIII Biennale dell'Avana, 2019.



**Fig. 11:** Carlos Martiel, *Prodigal Son*, Liverpool, 2010.



**Fig. 12:** Guillermo Gómez-Peña, *The loneliness of the immigrant*, Los Angeles, 1979.



**Fig. 13:** Carlos Martiel, *Condena*, Overtown, Miami, 2014.





**Fig. 14:** Carlos Martiel, *Aparecido*, Guadalajara, Mexico, 2016.



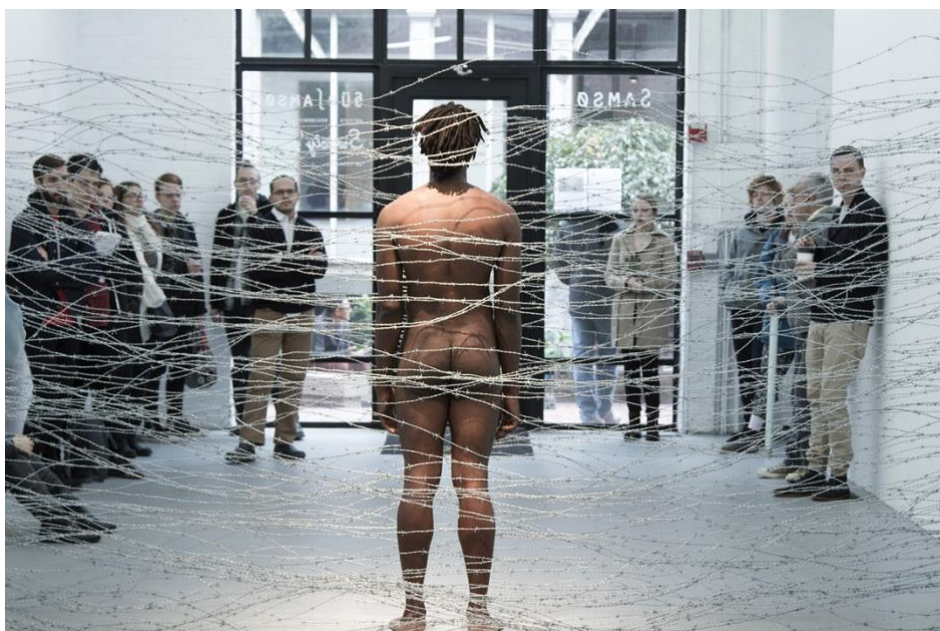
**Fig. 15:** Regina José Galindo, *¿quién puede borrar las huellas?*, Ciudad de Guatemala, 2003.







**Fig. 16:** Carlos Martiel, *Simiente*, Galleria Defibrillator, Chicago, 2014.



**Fig. 17:** Carlos Martiel, *Segregación*, Galleria Samson Projects, Boston, 2015.



**Fig. 18:** Carlos Martiel, *Basamento*, Galleria CIFO, Miami, 2016.



**Fig. 19:** Carlos Martiel, *Monumento I*, Museo del Barrio, New York, 2021.



**Fig. 20:** Carlos Martiel, *Monumento II*, Museo Guggenheim, New York, 2021.





**Fig. 21:** Carlos Martiel, *Monumento III*, *Transfiguración*, Museo de las Artes Universidad (MUSA), Guadalajara, Mexico, 2021.



**Fig. 22:** Carlos Martiel, *Monumento IV*, Biennale di Dakar, Senegal, 2022.





**Fig. 23:** Carlos Martiel, *Monumento IV*, Biennale di Dakar, Senegal, 2022.



**Fig. 24:** Carlos Martiel, *Monumento IV*, Biennale di Dakar, Senegal, 2022.

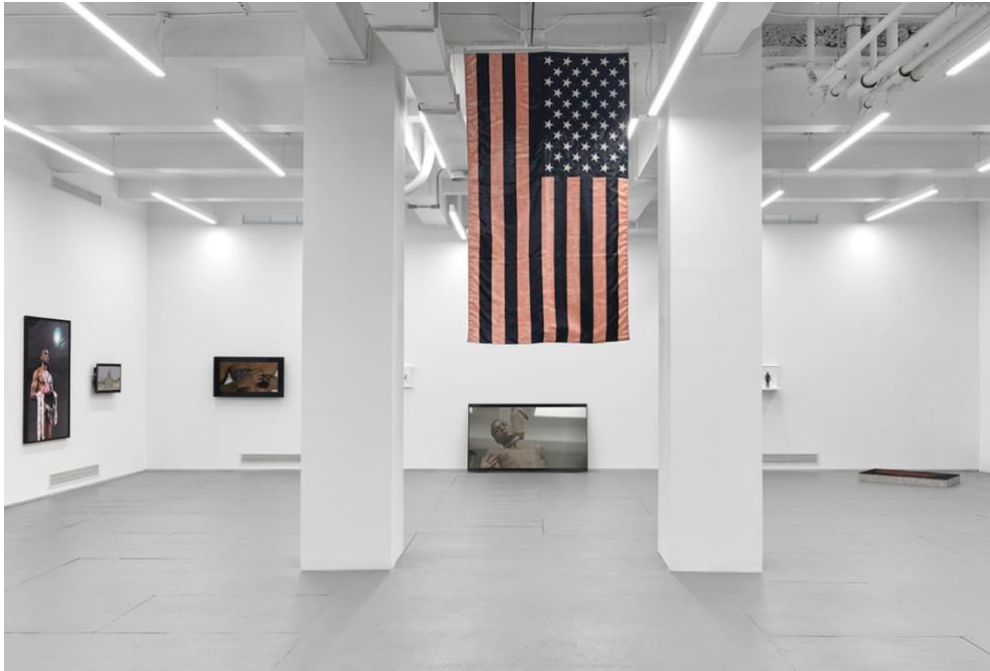




**Fig. 25:** Carlos Martiel, *Monumento V*, Museo de Arte Moderno, Città del Messico, 2024.







**Fig. 26:** *Cuerpo*: Carlos Martiel, Museo del Barrio, New York, 2024.



**Fig. 27:** *Cuerpo*: Carlos Martiel, veduta della serie *Monumento*, Museo del Barrio, New York, 2024.

## BIBLIOGRAFIA

- A. Bowman-McElhone, C. Fonder, J. Aiken, K. Olivier, *The Battle is Joined: Contemporary Art and Contested Memorial Ecologies*, in *Social science quarterly*, 102: 1179-1198, 2021.  
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/ssqu.12974>
- A. Charmani, *Carlos Martiel: The Extremist of Performance Art (NSFW)*, in *Art-Sheep*, 2015.  
<https://art-sheep.com/carlos-martiel-the-extremist-of-performance-art-nsfw/>
- A. Chaudhuri, *The Real Meaning of Rhodes Must Fall*, *The Guardian*, 2016.  
<https://www.theguardian.com/uk-news/2016/mar/16/the-real-meaning-of-rhodes-must-fall>
- A. Gritz, L. Kruijswijk, *Coco Fusco: Tomorrow I will Become an Island*, in *Artishock*, 2023.  
<https://artishockrevista.com/2023/11/25/coco-fusco-tomorrow-i-will-become-an-island/>
- A. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- A. Jones, "Presence" in *Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, in *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, 1997.  
<https://www.jstor.org/stable/777715>
- A. Maxwell, *Colonial Photography & Exhibitions. Rappresentations of the "Native" People and the Making of European Identities*, Leicester University Press, London-New York, 1999.
- A. Mohdin, *How the Fall of Edward Colston's Statue Revolutionised the Way British History is Told*, in *The Guardian*, 2023.  
<https://www.theguardian.com/news/2023/may/05/how-the-fall-of-edward-colstons-statue-revolutionised-the-way-british-history-is-told>
- A. Pinotti, *Nonumento. Un paradosso della memoria*, di Johan & Levi Editore, Monza, 2023.
- A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano, 2011.
- A. Spada, *Che cos'è una carta geografica*, Carocci editore, Roma, 2007.
- B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi (1991)*, Laterza, Roma-Bari, 2018.

- B. Mannheim, R. Behar, *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, in *Visual Anthropology Review*, 11(1), 118-127, 1995.  
<https://doi.org/10.1525/var.1995.11.1.118>
- C. Bishop, *Inferni Artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di C. Guida, luca sossella editore, Roma, 2015.
- C. Fusco, *Carlos Martiel: "Ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente"*, in *Hypermedia magazine*, 2021.  
<https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/carlos-martiel-entrevista/>
- C. Fusco, *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, The new press, New York, 1995.
- C. Martínez-Sáez, *The Forgotten Flesh: Confronting Western Epistemologies through Parody in Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage" (1992)*, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 51, No. 2, pp. 13-25, 2018.  
<https://www.jstor.org/stable/45151154>
- C. Sharpe, *Black Studies*, in *The Black Scholar*, 44:2, 59-69, 2014.  
<https://doi.org/10.1080/00064246.2014.11413688>
- D. Sileo, *Carlos Martiel. Vivere nel tuo corpo*, Nfc Edizioni, Rimini, 2016.
- D. Taylor, *A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"*, in *TDR*, Vol. 42, No. 2, pp. 160-175, 1998.  
[https://www.jstor.org/stable/pdf/1146705.pdf?casa\\_token=WA-XokPITwgAAAAA:3MrseyZcYHiiHXgc2mNwBn9C5tmQvngdj4zPpoSAwh6CdVEN2W3w9lqB5pHoFRz\\_SYyWFiM-sdfusmy60MwbMNMevRtCNhxtovNlj-C5DuN78PSUK2P](https://www.jstor.org/stable/pdf/1146705.pdf?casa_token=WA-XokPITwgAAAAA:3MrseyZcYHiiHXgc2mNwBn9C5tmQvngdj4zPpoSAwh6CdVEN2W3w9lqB5pHoFRz_SYyWFiM-sdfusmy60MwbMNMevRtCNhxtovNlj-C5DuN78PSUK2P)
- E. P. Baltes, *Challenging Narratives: Arthur Ashe and the Practice of Counter-Monumentality on Richmond's Monument Avenue*, in *de arte*, 53:2-3, 31-50, 2018.  
<https://doi.org/10.1080/00043389.2018.1481911>
- F. Rampini, *Quando inizia la nostra storia. Le grandi svolte del passato che hanno disegnato il mondo in cui viviamo*, Mondadori, Milano, 2018.
- G. Giaume, *Nelle Americhe cadono ancora le statue: abbattuti il generale Lee e Cristoforo Colombo*, in *Artribune*, 2021.  
<https://www.artribune.com/dal-mondo/2021/09/americhe-statue-abbattuti-generale-lee-cristoforo-colombo/>
- G. Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Graywolf Press, Saint Paul, 1993.
- G. Grechi, *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Mimesis Edizioni, Milano, 2022.



- J. Adelman, *Colonial Legacies. The Problem of Persistence in Latin American History*, Routledge, London, 1999.
- J. Diaz, *Christopher Columbus Statues in Boston, Minnesota and Virginia are Damaged*, in *The New York Times*, 2020.  
<https://perma.cc/JR9W-C9PR>
- J. Lane, *Political Stigmata: Arrest and Expenditure in the Art of Carlos Martiel*, in *Hemispheric Institute*, vol. 14, 2018.  
<http://multimedio.hemi.press/carlos-martiel/political-stigmata-arrest-and-expenditure-in-the-art-of-carlos-martiel/>
- J. Lee Candelaria, *Monuments, Memory and Movements: How Should the World Reckon with a Controversial Past?*, in *Conflict, Justice, Decolonization: Critical Studies of Inter-Asian Societies*, 2020.  
<https://ssrn.com/abstract=3776505>
- J. R. Wayne, *A National Symbol or a National Frustration: Academic, Artistic, and Political Perspectives of the African Renaissance Monument*, in *Independent Study Project (ISP) Collection*, 2011.  
[https://digitalcollections.sit.edu/isp\\_collection/1200](https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1200)
- K. Mitchell, *Monuments, Memorials, and the Politics of Memory*, in *Urban Geography*, 24:5, 442-459, 2003.  
<https://doi.org/10.2747/0272-3638.24.5.442>
- L. Gordon, *Carlos Martiel: A Poignant Odyssey into Bodily Sacrifice and the Histories of Colonialism*, in *Art Plugged*, 2023.  
<https://artplugged.co.uk/carlos-martiel-a-poignant-odyssey-into-bodily-sacrifice-and-the-histories-of-colonialism/>
- L. Mumford, *La città nella storia*, Etas Compass, Milano, 1967.
- L. C. Olman, *Decolonizing the Color-Line: A Topological Analysis of W.E.B Du Bois's Infographics for the 1900 Paris Exposition*, in *Journal of Business and Technical Communication*, 36:2, 127-164, 2021.  
<https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/10506519211064613>
- L. Parola, *Giù i monumenti? Una questione aperta*, Einaudi, Torino, 2022.
- L. Prescha, *Myth of Neutrality and Non-Performativity of Antiracism*, in *Museum Management and Curatorship*, 36(2), 109–124, 2021.  
<https://doi.org/10.1080/09647775.2021.1891559>
- M. Aime, *Classificare, separare, escludere. Razzismi e identità*, Einaudi, Torino, 2020.

M. Barnes, *Richmond's Monument Avenue must be for Everyone*, in The Washington Post, 2020.

<https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/07/06/monument-avenue-must-be-everyone/>

M. Casavola, *Il colore della pelle è politico*, in exhibart, 2017.

<https://www.exibart.com/personaggi/il-colore-della-pelle-e-politico/>

M. Crawley, «*This is a Different Angle*»: *Dancing at the Louvre*, in Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni, 12(12), 283–296, 2020.

<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11858>

M. Foucault, et al. *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. 2., Corso al collège de France (1984)*, Feltrinelli, Milano, 2011.

M. A. Holling; B. M. Calafell, *Identities on Stage and Staging Identities: ChicanoBrujo Performances as Emancipatory Practices*, in Text and Performance Quarterly, 27:1, 2007.

<https://doi.org/10.1080/10462930601046053>

M. E. Ricci, *The Performance Art of Carlos Martiel: The Political Body and Social Change*, in Mimesis Journal, 2023.

<https://journals.openedition.org/mimesis/2830#quotation>

M. Valencia, *Carlos Martiel and the Transnational Politics of the Black Body*, in Parse Journal, 2020.

<https://parsejournal.com/article/carlos-martiel-and-the-transnational-politics-of-the-black-body/?fbclid=IwAR0PT27ygJximf1b3Zc64FxVfaILsa0t1Yny6TJ4-17Zrtn9FijQz7ESILQ>

O. Marchart, *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Sternberg Press, London, 2019.

P. Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, in *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, 1993.

P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in PAJ: A Journal of Performance and Art 28, no. 3: 1–10, 2006.

<http://www.jstor.org/stable/4140006>

Platone, *Il mito della caverna*, in *La Repubblica*, Libro VII (380-370 a.C ca.), a cura di Mario Vegetti, Bibliopolis, Napoli, 1998.

Q. Stevens, K. A. Franck, R. Fazakerley, *Counter-Monuments: The Anti-Monumental and the Dialogic*, in The Journal of Architecture, 23:5, 718-739, 2018.

<https://doi.org/10.1080/13602365.2018.1495914>

- R. Moura, S. V. Temkin, *Cuerpo: Carlos Martiel*, El Museo del Barrio, New York, 2024.
- R. Rosenzweig, D. Thelen, *The Presence of the Past: Popular Uses of History in American Life*, Colombia University Press, New York, 1998.
- R. Schneider, *Performance Remains*, in *Performance Research*, 6(2), 100-108, 2001.  
<https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>
- S. O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009.
- T. Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and its Documentation*, in *Contemporary Theatre Review*, 29:4, 439-461, 2019.  
[10.1080/10486801.2019.1657104](https://doi.org/10.1080/10486801.2019.1657104)
- T. Diehl, *In Brutal Ordeals, a Performance Artist Embodies the Oppressed*, in *The New York Times*, 2024.  
<https://www.nytimes.com/2024/05/23/arts/design/carlos-martiel-el-museo-del-barrio.html>
- Z. Dazzi, *Un monumento contro il colonialismo vicino alla statua di Montanelli, la provocazione dei centri sociali*, in *La Repubblica*, 2020.  
[https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/news/statua\\_antirazzista\\_ai\\_giardini\\_montanelli\\_milano-271035734/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2020/10/19/news/statua_antirazzista_ai_giardini_montanelli_milano-271035734/)

## SITOGRAFIA

Alexander Gray Associates web site.

<https://www.alexandergray.com>

Carlos Martiel web site.

<http://www.carlosmartiel.net>

Coco Fusco web site.

<https://www.cocofusco.com/undiscovered-amerindians>

Museo de las Artes Unviersidad de Guadalajara web site

I. Serrano Jauregui, *Transfiguración, desnudo, sangre y crítica en el arte de Carlos Martiel*, 2021.

<https://www.musaudg.mx/single-post/transfiguración-desnudo-sangre-y-cr%C3%ADtica-en-el-arte-de-carlos-martiel>

The Solomon R. Guggenheim Foundation web site

Y. De Los Santos, *The Artist Transforming Himself into a Monument for the Oppressed*, 2022.

<https://www.guggenheim.org/articles/checklist/the-artist-transforming-himself-into-a-monument-for-the-oppressed>

## VIDEOGRAFIA

C. Fusco, P. Heredia, *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, video, 1993.  
<https://www.youtube.com/watch?v=iYD5ooLhsA>

C. Martiel, *Monument IV*, 2022.  
<http://www.carlosmartiel.net/monument-iv/>

Gruppo mk, *Quattro danze coloniali viste da vicino*, 2012.  
[https://www.mkonline.it/video\\_Quattro\\_danze\\_coloniali\\_viste\\_da\\_vicino.html](https://www.mkonline.it/video_Quattro_danze_coloniali_viste_da_vicino.html)

KW Blog: Coco Fusco – Yuki Kihara, KW Institute for Contemporary Art, 2023.  
<https://vimeo.com/869589017>

KW Studio: Coco Fusco – Tomorrow, I Will Become an Island, KW Institute for Contemporary Art, 2023.  
<https://vimeo.com/871768980>