

# FROM NEW YORK, SOUTHWARD: A COUNTER-MEMORIAL

BY THOMAS J. LAX

Taking his cue from a look at the crisis of monumentality in public art in New York, through analysis of three emblematic works—the intricate scaffolding of cardboard and adhesive tape of the *Gramsci Monument* of Thomas Hirschhorn, the enormous sugar sphinx, *A Subtlety*, by

Kara Walker, and the life-size reproduction of the Statue of Liberty split into over 250 pieces of copper, *We the People*, by Dahn Vo—Thomas J. Lax discusses the strategies and varieties of the memorial and the anti-monument in recent artistic production.

By many accounts, contemporary public art in New York City would seem to be staging a crisis of monumentality. Consider the following three examples. In summer 2013, the Dia Art Foundation presented Thomas Hirschhorn's *Gramsci Monument* <sup>Ⓐ</sup>, in which the artist attempted to “establish a new term of monument.” Located at Forest Houses, a New York City Housing Authority project in the South Bronx, Hirschhorn's monument's site was chosen because of its proximity to what he has described as a “non-exclusive audience”—in this case a low-income, predominantly black and brown neighborhood. Like his other monuments and altars—made up of the kind of autopoietic composites of candles, photographs and textual inscriptions that recur in communities of color when their members pass—this first American monument took on a elegiac tone. The sentiment was redoubled by the artist's announcement that it would be his last such work. In this way, the structure's sprawling cardboard and brown packing tape armature—which through its borrowed informality has become the artist's signature style—anticipated the feeling of eventual demise promised by the project's end date and, with it, the distribution of the installation through a lottery system. In this way, the work's ephemerality and materiality both refuse and hasten the normative viewing and affective relationships—acute attention, mourning, loss—that habitually attend the monument as social experience and form.

For the amount of time it takes a suite of sugar-and-water sculptures to disintegrate, Kara Walker and Creative Time have mounted her first public art work. Over the course of its eight weeks in spring 2014, *A Subtlety* <sup>Ⓑ</sup> occupies the Domino Sugar Factory in Williamsburg, Brooklyn, which was built as the largest sugar refinery in the world in 1882, and since its closing in 2004 has been slated for demolition to create mixed-income housing on the Brooklyn waterfront.<sup>1</sup> Like her cut-outs, cycloramas and projected image works, *A Subtlety* was conceived of by the artist as a two-dimensional form experienced by the viewer in phenomenological terms—here rendered through three-dimensional imaging technology. Walker gives a face to the space in ruins: the ruin of a factory that has been a site of labor and protest; the ruins of sugar as an animating taste in the making of the American plantation economy; and the ruin of the Egyptian sphinx, itself an ancient emblem of African-American cultural roots. What's more, the sculpture's face is quasi-autobiographical: part caricature, part self-portrait; half animal, half human; bracketed by a fig sign for “cunt” in front and a ten-foot pussy behind; and all wrapped up by that universal stand-in of female Southern servility, the handker-

1) The full title of the work is: At the behest of Creative Time Kara E. Walker has confected: *A Subtlety*, or the *Marvelous Sugar Baby*, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant.



Ⓐ

Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* at Forest Houses, New York, 2013. Courtesy: Dia Art Foundation, New York. Photo: Romain Lopez



chief. Walker has described her construction of these ruins as a ritualized sacrifice, a public pre-demolition ceremony that after the work's run will only exist as myth, folklore and ancient memory. This unknown fate of geological time is given a circadian rhythm through a coterie of sugar sculptures that protect their mistress, themselves cast and enlarged from found kitsch sculptures of young African boys. Disintegrating both superficially and from within, the enlarged candies reveal the ultimate and perverse history and destiny of the viewers' site of pilgrimage.

Danh Vo's *We the People* (2011–13) <sup>©</sup> is a full-size replica of the Statue of Liberty split into more than 250 copper chunks. More than 50 of pieces are on view in New York City from May through December 2014 in two parks, one in Manhattan and one in Brooklyn, presented by the Public Art Fund. Built by a team of craftsmen in China, Vo's sculpture is a faithful reconstruction of Frédéric Auguste Bartholdi's (1834–1904) statue, built from the sculptor's original drawings and beaten and welded from 2.5mm sheets of copper over plaster and metal armature as the original construction was fabricated. The original Roman goddess Libertas is of course a colossal neoclassical sculpture that sits on Liberty Island in the New York Harbor and was given by France to the United States at the end of the nineteenth century and built to stand as a signal of freedom to arriving immigrants. While Vo's production strategy emphasizes the mimetic relationship between the original and its copy, her reception and display shifts his work's meaning. Not only is she shown in fragments on a horizontal plane as opposed to vertically oriented, allowing the viewer to interact with her as a series of semi-abstracted parts rather than as an undifferentiated whole, but she is also parsed out into multiple collections—peripatetic and scattered. Vo's biography is interpretively limned into both the original statue and his sculpture: he immigrated from Vietnam to Denmark as a child when he and his family were rescued by a Danish freighter, and currently lives and works between multiple cities (Berlin, New York, Mexico City). Refiguring and recontextualizing the most recognizable figurative monument in public space in New York City, Vo's project faithfully uses the original statue to instantiate a different political reality and horizon of liberty, even as it relies on some of the monumental tropes of post-Minimalism and post-Conceptualism to gather its meaning.

While different in mode of address and in the status of their authors, all three works articulate a sense of publicness that is defined by their scale, site and accessibility—both geographic and interpretive. Similarly, all three display ambivalence about notions of monumentality, at once embracing the presumably anti-monumental strategies of fragmentation, ephemerality and dissemination even as they mobilize the monument's most essential tropes of memorialization, sentiment and spectacle. All three projects identify political actors as an aesthetic cipher—Hirschhorn's political prisoner, Walker's Venus and Vo's immigrant. While their projects are the outcomes of post-Marxist, post-black and postcolonial critique, their choices of historical agents betray a recovery of and return to an earlier history of modernity in the process.

Curatorial practice and critical theory over the past decade have pointed to a variety of shifts that have oriented contemporary artistic practice toward the kinds of historically-inflected and participatory models evidenced by these three projects. Reenactment, historical trauma and melancholia have been articulated through various turns to the archival, the performative, the social, the curatorial and the archaeological.<sup>2</sup> These various turns accelerate around the status of history just as they emphasize the mnemonics of personality and subjectivity in its negotiation.

The dialectic of memorialization and counter-memorialization is of course not as new as the recent interest in the "turns" above might suggest. In his germinal 1992 discussion of the post-war German artistic projects that are aesthetically skeptical of traditional memorial forms, professor of English and Judaic Studies James E. Young groups these efforts under the rubric of the counter-monument. In his analysis of work by Jochen Gerz and Esther Shalev-Gerz, Norbert Radermacher, and Horst Hoheisel, he describes artists who take on the counter-monumental as follows:



(B)

Kara Walker, *A Subtlety*, 2014.  
Courtesy: Creative Time, New York.  
Photo: Jason Wyche



(C)

Left - Danh Vo, *We The People*, installation view at Brooklyn Bridge Park, New York, 2011 - 2014. Courtesy: the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris. Photo: Danh Vo

Right - Danh Vo, *We The People*, installation views of "Go Mo Ni Ma Da" at Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2013. Courtesy: Galerie Buchholz, Berlin/Cologne. Photo: Pierre Antoine



“Instead of seeking to capture the memory of events, therefore, they remember only their own relationship to events: the great gulf of *time* between themselves and the Holocaust. [...] By defining itself in opposition to the traditional memorial’s task, the counter-monument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere.”<sup>3</sup> Subjectively oriented and collectively interpreted, counter-monuments draw on the logic of memorials yet stave off the latter’s tendency to fixity in the name of dispersal and ongoingness.

While the memorial and the counter-monument have been used and discussed in many studies of historical memory related to the Holocaust, they have also been a longstanding strategy of black artists in relation to both personal and historical trauma. Kerry James Marshall’s *Souvenir I* (1997) **D**, for example, is a banner-like painting that depicts a man perhaps in undertaker’s suit with angel wings, shown in a domestic space. Situated to the left of a formal mourning portrait of Martin Luther King, Jr., John F. Kennedy and Robert Kennedy, who appear in a picture similar in construction to the painting itself creating a *mise en abyme*, the man stands below images of Civil Rights workers including James Earl Chaney, Andrew Goodman, Mickey Schwerner and others, whose portraits appear in the upper aether of the painting’s domestic space. Grommetted with tassels, the painting makes reference both to history painting and processional culture alike, using these pre-modern aesthetic forms as a way to intentionally commemorate and re-inhabit the wounds of the Civil Rights Movement.

Artists working through the history of abstraction, both painterly and musical, have likewise devoted much of their careers to the memorial as genre. In his recent paintings made in the homage of Amiri Baraka (1934–2014) and Jayne Cortez (1934–2012), Jack Whitten brackets and recontextualizes material and compositional elements related to the lives of these two poets and political thinkers. In *Nine Cosmic CDs: For the Firespitter (Jayne Cortez)* **E**, 2013, for example, Whitten renders nine imprints each of two concentric circles in the lower portion of the painterly acrylic field of his signature blur. Suggestive of compact discs Cortez recorded with her band the Firespitters as well as life preservers, the circles are a series of figurative placeholders imposed upon the painting’s emblazoned ground. Likewise, the late Terry Adkins consistently returned to the memory of historical figures, including some deemed minor by the historical record, including Jimi Hendrix, Zora Neale Hurston, Ralph Ellison, Ludwig van Beethoven, Jean Toomer, John Coltrane, John Brown, Sojourner Truth and George Washington Carver. In each of his sonic, sculptural or video commemorations, Adkins remained committed to abstraction, selecting non-representational components of his subjects such as cropped images or signs imbued with their spirit which he attempted to reinhabit through his activation of objects or places through performance.

Artists engaged in the history of black life in the Americas—and in the South in particular—have found a way to negotiate the status of memorialization and publicness through art and visual culture in ways that complicate the necessity of visibility and recording.<sup>4</sup> The 2012 video *A Song for Nat* **F** by Rodney McMillian is an irreverent reenactment of the 1831 anti-slavery rebellion led by Nat Turner, an enslaved man from Virginia. Turner was

2) See among others, Tammy Rae Carland and Ann Cvetkovich, “Sharing an Archive of Feelings,” *Art Journal* 72, no. 2 (Summer 2013); Martha Buskirk, Amelia Jones and Caroline Jones, “The Year in ‘Re-’,” *Artforum* 52, no. 4 (2013): 127-30; Claire Bishop, “Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance,” *The Brooklyn Rail*, December 10, 2011; Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (New York: Routledge, 2011); Elena Filipovic’s “The Artist as Curator” series in this magazine; and Dieter Roelstraete, “The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art,” *e-flux journal* 4 (March 2009), accessed December 19, 2013, <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>

3) James E. Young, *Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 2 (Winter 1992): 271–272; 277.

**D**

Kerry James Marshall, *Souvenir I*, 1997. © Kerry James Marshall. Courtesy: the artist and Jack Shainman Gallery, New York

**E**

Jack Whitten, *Nine Cosmic CDs: For the Firespitter (Jayne Cortez)*, 2013. Courtesy: Alexander Gray Associates, New York and Zeno X Gallery, Antwerp

**F**

Rodney McMillian, *A Song for Nat* (stills), 2012. Courtesy: Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles; Editor Fil Rütting



a deeply religious person who received messages from God via visions and signs in nature. Before the uprising, he saw a solar eclipse, which he interpreted as a sign to begin his insurrection. In the video, which was shot in the Mississippi Delta when the artist was on a road trip, McMillian appears wearing a HAZMAT suit and an Iron Man mask as he wields an axe, the weapon Turner used to kill his master. Part pastoral *derive*, part improvisation, the video moves between the genres of horror, comedy and homage as it remains reverential perhaps only to the anti-slavery ethos of the original he memorializes. The video's reference to historical events resonates with McMillian's earlier miming of historical monumentalization: In *Untitled (Unknown)* (2006) <sup>G</sup>, shown at the Walker Art Center in 2006, the artist wrapped approximately fifty columns in gray fabric so that they resembled architectural ruins, and at several reprises McMillian has delivered Lyndon B. Johnson's 1964 "Great Society" speech before displays of found, dilapidated busts. Dressed in a suit, he recites this historic speech in which Johnson articulated his commitment to Civil Rights and the War on Poverty among other social causes. Both *A Song for Nat* and his "Great Society" speech echo historic political moments whose enactment has not yet been fully realized.

Geo Wyeth's *Quartered* <sup>H</sup> is a multi-genre video work that brings together experimental documentary forms with 1970s feminist Southern literature and musical theater. The video is the result of a two research trips to Heath Springs, South Carolina to investigate the legacy of the artist's great-great-great grandfather, James Marion Sims, a nineteenth-century gynecologist noted for gruesome surgical experimentation on enslaved African-American women. Trained as a musician and songwriter, Wyeth's research into his ancestral origins is an unresolved attempt to reconcile his personal and physical experience as a biracial, transgender man. The video presents the artist as both the omniscient, Robert Stack-like narrator and as the Shard of Light, a mythological figure who wears a gold lamé skirt and a gold Eye of Providence. The Shard travels between various times and places and has suffered an unknown trauma at the hands of Sims, who is both her father and lover. As she inhabits the landscape where Sims lived and worked, and meets with seers who recount past traumas that took place therein, the Shard culminates the video in an original wordless song that names the trauma only through its haunting melody. At once a memorial to the victims of Sim's experiments and a counter-memorial to Sims himself, Wyeth's video and performance limn what Jamillah James has described as "the personal and mythological; the everyday and the uncanny; queer optimism, futurity and the historic; and self-determination and the biological, even when visiting those spaces reveals embedded trauma or violence."<sup>5</sup>

Rodney McMillian and Geo Wyeth's videos are mediated performances—real actions in time and space transposed into the overlapping genres of static documentation and ongoing meditation. Memory defines the space of performance as one in which both an ephemeral action and ongoing repetition structure the field of possibility in places of historical memory. Referencing moments that are at once publicly received and privately interpellated, their videos are located in sites of negation. Their performances employ forms of spectatorship that both invite and deny visibility and witnessing. Like the experience of trauma itself, the recording of the performance functions as an unrepresentable testimony to the original moment of wounding and points to the function of memory as a receiver and a placeholder for the reception of historical truth.

4) For more about the recent surge of Civil Rights museums and memorials in the South, see "From Slave Ship Shackles to the Mountaintop: National Civil Rights Museum to Reopen After Reconstruction," *The New York Times* (April 1 2014), accessed May 24, 2014, <http://www.nytimes.com/2014/04/02/arts/design/national-civil-rights-museum-to-reopen-after-reconstruction.html>

5) Thomas J. Lax, *When the Stars Begin to Fall: Imagination and the American South* (exhibition catalogue), (New York: The Studio Museum in Harlem), 103.



G

Rodney McMillian, *Untitled (Unknown)*, 2006. Courtesy: Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles



H



Geo Wyeth, *Quartered* (stills), 2014. Courtesy: the artist



## FROM NEW YORK, SOUTHWARD: A COUNTER-MEMORIAL

di Thomas J. Lax



©

Rodney McMillian, *Untitled (Unknown)*, 2006.  
Courtesy: Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles

**Prendendo le mosse dall'esame della crisi della monumentalità nell'arte pubblica newyorchese, attraverso l'analisi di tre opere emblematiche – l'intricata armatura di cartone e nastro adesivo del *Gramsci Monument* di Thomas Hirschhorn, l'enorme sfinge di zucchero, *A Subtlety*, di Kara Walker, e la riproduzione a dimensioni reali della Statua della Libertà, suddivisa in oltre 250 pezzi di rame, *We the People*, di Danh Vo – Thomas J. Lax analizza le strategie e la varietà del memoriale e dell'anti-monumento nella recente produzione artistica.**

A detta di molti, l'arte pubblica contemporanea di New York sembrerebbe proprio mettere in scena la crisi della monumentalità. Si pensi a tre esempi. Nell'estate del 2013 la Dia Art Foundation ha presentato il *Gramsci Monument* di Thomas Hirschhorn, con cui l'artista ha tentato di "affermare una nuova definizione di monumento". Si è scelto di collocarlo a Forest Houses, un complesso di edilizia popolare della New York City Housing Authority nel South Bronx, per la sua prossimità a quello che l'artista ha definito "un pubblico non esclusivo", nel caso specifico una comunità a basso reddito prevalentemente afroamericana, asiatica e latinoamericana. Come gli altri suoi monumenti e altari, realizzati con una combinazione autopoietica di candele, foto e scritte che ricorrono nelle comunità di colore per celebrare i defunti, il primo monumento americano di Hirschhorn ha assunto un tono elegiaco. Il sentimento si è

rafforzato quando l'artista ha annunciato che sarebbe stato l'ultimo di questa serie di lavori. Pertanto, l'intricata armatura in cartone e nastro adesivo marrone della struttura – che attraverso la sua informalità è diventata il marchio distintivo dell'artista – anticipa il senso di morte promesso dalla data finale del progetto e, con esso, la distribuzione dei pezzi dell'installazione tramite una lotteria. La caducità e la materialità dell'opera rifiutano e sollecitano al contempo l'estremo saluto e i legami affettivi tradizionali – cura, lutto, senso di perdita – che in genere si accompagnano al monumento come forma ed esperienza sociale.

Nell'arco di tempo necessario al deterioramento di un insieme di sculture fatte di acqua e zucchero, Kara Walker e Creative Time hanno montato la prima opera d'arte pubblica dell'artista. Nelle otto settimane della primavera-estate del 2014, *A Subtlety* occupa la Domino Sugar Factory di Williamsburg, Brooklyn, sorta nel 1882 come la più grande raffineria di zucchero al mondo che, dalla chiusura nel 2004, è candidata alla demolizione per dar vita ad appartamenti destinati a famiglie a basso e medio reddito sul lungofiume di Brooklyn.<sup>1</sup> Al pari delle sagome di carta, dei panorami e delle proiezioni dell'artista, anche *A Subtlety* è stata concepita come una forma bidimensionale esperita dallo spettatore in termini fenomenologici, resi in questo caso grazie alla tecnologia 3D. Walker dà un volto allo spazio in rovina: i resti di una fabbrica che è stata teatro di

lavoro e proteste, i resti dello zucchero come sapore che ha animato la costruzione dell'economia della piantagione americana e, infine, i resti della sfinge egizia, antico emblema delle radici culturali afroamericane. Per di più, il volto della scultura è quasi autobiografico: un po' caricatura, un po' autoritratto, mezzo animale e mezzo umano, circoscritto dal "gesto delle fiche", davanti, e da una passera alta tre metri, dietro, e sormontato dal simbolo universale del servilismo femminile degli stati del Sud, il fazzoletto. Walker ha definito la sua costruzione di questi resti un sacrificio ritualizzato, una cerimonia pubblica che precede la demolizione e che, una volta conclusa la presentazione dell'opera, esisterà solo come mito, folklore e antico ricordo. Al destino ignoto del tempo geologico è conferito un ritmo circadiano tramite una ristretta cerchia di sculture di zucchero, che proteggono la padrona e sono ricavate, ingrandite, da sculture kitsch di giovani africani. Destinato a disintegrarsi sia fuori sia dentro, lo zucchero svela la storia e il fato definitivi e perversi della meta del pellegrinaggio dei visitatori.

*We the People* (2011-13) di Danh Vo è la riproduzione a grandezza naturale della Statua della Libertà suddivisa in oltre 250 pezzi di rame. Più di 50 si potranno vedere a New York da maggio a dicembre 2014 in due parchi, uno a Manhattan e uno a Brooklyn, presentati dal Public Art Fund. Realizzata in Cina da una squadra di artigiani locali, la scultura di Vo è una fedele ricostruzione della statua di Frédéric Auguste

Bartholdi (1834-1904), costruita in base ai disegni originali dello scultore battendo e saldando fogli di rame da 2,5 mm su un'armatura di gesso e metallo, proprio come era stata fabbricata l'opera originale. La dea romana Libertas è una gigantesca scultura neoclassica che si trova su Liberty Island, nel porto di New York, donata dalla Francia agli Stati Uniti alla fine del Diciannovesimo secolo per accogliere gli immigrati in arrivo con il suo messaggio di libertà. Se la strategia creativa di Vo sottolinea il rapporto mimetico tra originale e copia, il modo in cui l'opera viene recepita ed esposta ne altera il significato. Non è solo mostrata in frammenti su un piano orizzontale in contrasto all'orientamento verticale, permettendo a chi la guarda di interagire con una serie di parti all'apparenza separate piuttosto che con un tutto unico, ma è anche suddivisa in più collezioni, itineranti e lontane fra loro. La biografia di Vo si può ricollegare sia alla statua originale sia alla sua replica: emigrato dal Vietnam in Danimarca da piccolo con la famiglia e salvato da una nave da carico danese, l'artista vive e lavora tra Berlino, New York e Città del Messico. Tramite la rappresentazione e la ricontestualizzazione del monumento figurativo più riconoscibile dello spazio pubblico di New York, il progetto di Vo usa fedelmente la statua originale per esemplificare una realtà politica e un orizzonte di libertà diversi pur ricorrendo, per assumere significato, ai tropi monumentali del postminimalismo e del postconcettualismo.

Seppur diverse per modalità comunicativa e status dei rispettivi autori, le tre opere esprimono il senso del pubblico tramite le dimensioni, l'ubicazione e l'accessibilità, sia geografica che interpretativa. In modo analogo, tutte e tre mostrano l'ambivalenza dei concetti di monumentalità, rifacendosi alle strategie presumibilmente antimonumentali della frammentazione, della caducità e della dispersione eppure ricorrendo ai tropi di fondo dei monumenti, ovvero commemorazione, sentimento e spettacolo. I tre progetti identificano gli attori politici come cifra estetica: il prigioniero politico di Hirschhorn, la Venere di Walker e l'immigrato di Vo. Sebbene le opere siano il frutto della critica postmarxista, post-black e postcoloniale, la scelta degli agenti storici tradisce un recupero e un ritorno alla precedente storia della modernità.

La curatela e la teoria critica dell'ultimo decennio hanno messo in risalto una serie di cambiamenti che hanno indirizzato la professione artistica contemporanea verso i modelli storici e partecipativi sottolineati da questi tre progetti. Ricostruzione, trauma storico e malinconia sono stati espressi tramite varie svolte in direzione dell'archivistico, del performativo, del sociale, del curatoriale e dell'archeologico.<sup>2</sup> Queste svolte accelerano lo status della storia proprio come enfatizzano la mnemonica della personalità e della soggettività nel suo superamento.

La dialettica tra commemorazione e anticommemorazione, ovviamente, non è nuova come potrebbe suggerire il recente interesse per le "svolte". Nella sua disamina fondamentale del 1992 sui progetti artistici della Germania del dopoguerra, esteticamente scelti nei confronti delle forme commemorative tradizionali, il professore di studi inglesi e giudaici James E. Young raggruppa queste opere sotto il nome di antimonumento. Nella sua analisi dell'opera di Jochen Gerz ed Esther Shalev-Gerz, di Norbert Radermacher e di Horst Hoheisel descrive così gli artisti che abbracciano l'antimonumento: "Pertanto, invece di provare a catturare il ricordo degli eventi, ricordano solo il loro rapporto personale con gli eventi: il grande abisso di *tempo* fra loro e l'Olocausto. [...] Definendosi in contrapposizione al tradizionale compito del memoriale, l'antimonumento sintetizza le possibilità e i limiti di tutti i memoriali di ogni dove".<sup>3</sup> Rivolti alla soggettività e interpretati collettivamente, gli antimonumenti attingono dalla logica dei memoriali evitando però la sua tendenza alla fissità in nome della dispersione e dell'evoluzione.

Pur essendo stati adoperati e dibattuti in molti studi sulla memoria storica legata all'Olocausto, il memoriale e l'antimonumento rappresentano anche una strategia consolidata, messa in atto dagli artisti di colore in relazione al trauma personale e storico. *Souvenir I* (1997) di Kerry James Marshall, per esempio, è un dipinto simile a uno striscione che ritrae un uomo forse vestito come un becchino con le ali d'angelo in un contesto domestico. Posto a sinistra del manifesto funebre solenne di Martin Luther King, John F. Kennedy e Robert Kennedy,

realizzato in maniera simile al dipinto stesso creando una *mise en abyme*, l'uomo si trova sotto i ritratti degli attivisti per i diritti civili fra cui James Earl Chaney, Andrew Goodman, Mickey Schwerner e altri, che appaiono in alto, nell'etere dello spazio domestico. Completata con nappi, l'opera rimanda sia al dipinto storico sia alla cultura processionale e si serve di queste forme estetiche premoderne per commemorare e rivivere volutamente le ferite del Movimento per i diritti civili.

Anche gli artisti che lavorano nel campo dell'astrazione, sia in pittura che in musica, hanno dedicato buona parte della loro carriera al genere del memoriale. Nei suoi recenti dipinti in omaggio ad Amiri Baraka (1934-2014) e a Jayne Cortez (1934-2012), Jack Whitten riunisce e ricontestualizza elementi concreti e compositivi legati alla vita dei due poeti e pensatori politici. In *Nine Cosmic CDs: For the Firespitter* (Jayne Cortez), del 2013, imprime ad esempio nove cerchi concentrici doppi nella parte inferiore dello sfondo acrilico della chiazza di colori caratteristica del suo stile. Evocando i CD che Cortez ha registrato con il suo gruppo Firespitters, come anche i salvagente, i cerchi sono una serie di simboli metaforici applicati allo sfondo ornato del dipinto. In modo analogo, il defunto Terry Adkins tornava costantemente al ricordo di figure storiche, alcune delle quali ritenute minori, fra cui Jimi Hendrix, Zora Neale Hurston, Ralph Ellison, Ludwig van Beethoven, Jean Toomer, John Coltrane, John Brown, Sojourner Truth e George Washington Carver. In ciascuna delle sue commemorazioni acustiche, scultoree o video, Adkins è rimasto fedele all'astrazione, selezionando elementi non rappresentativi dei suoi soggetti, come immagini ritagliate o segni pervasi del loro spirito, che l'artista tentava di rivivere animando oggetti e luoghi mediante la performance.

Gli artisti concentrati sulla storia della vita dei neri nelle Americhe – specie negli stati del Sud – sono riusciti a superare lo status della commemorazione e il senso del pubblico attraverso l'arte e la cultura viva in modi che rendono più complessa l'esigenza di visibilità e registrazione.<sup>4</sup> Il video del 2012 *A Song for Nat*, di Rodney McMillian, è un'irriverente ricostruzione della rivolta antischiavista del 1831 guidata da Nat Turner, uno schiavo della Virginia. Turner era un uomo molto religioso che riceveva messaggi da Dio tramite visioni e fenomeni naturali. Prima della rivolta vide un'eclissi solare, che interpretò come il segnale per dare avvio all'insurrezione. Nel video, girato sul delta del Mississippi durante un viaggio dell'artista, McMillian indossa una tuta ignifuga e la maschera di Iron Man e brandisce un'ascia, arma usata da Turner per uccidere il suo padrone. In parte deriva pastorale, in parte improvvisazione, il video spazia tra horror, comico e omaggio rimanendo reverenziale forse solo all'ethos antischiavista dell'originale che commemora. Il riferimento agli eventi storici ricorda la precedente imitazione della monumentalizzazione storica di McMillian: In *Untitled (Unknown)* (2006), esposto al Walker Art Center nel 2006, l'artista ha avvolto una cinquantina di colonne in una stoffa grigia affinché sembrassero rovine architettoniche e ha più volte pronunciato il discorso del 1964 di Lyndon B. Johnson sulla "Great Society" davanti a busti fatiscenti. Indossando un completo, l'artista recita il discorso storico attraverso cui Johnson manifestava la sua dedizione, fra le altre cause sociali, alla lotta per i diritti civili e alla guerra alla povertà. Sia *A Song for Nat* sia il suo discorso sulla "Great Society" riecheggiano momenti storico-politici la cui rappresentazione non è ancora stata pienamente realizzata.

*Quartered* di Geo Wyeth è un video che riunisce più generi e combina il documentario sperimentale con la letteratura femminista del Sud e il teatro musicale degli anni Settanta. Il video è il frutto di due viaggi di ricerca dell'artista a Heath Springs, South Carolina, per indagare sul lascito dell'antenato James Marion Sims, un ginecologo del Diciannovesimo secolo celebre per i macabri esperimenti chirurgici che effettuava sulle schiave afroamericane. La ricerca delle origini di Wyeth, che si è formato come musicista e autore di canzoni, è il tentativo irrisolto di riconciliare la sua esperienza personale e fisica di uomo appartenente a due razze diverse e transgender. Il video presenta l'artista nei panni del narratore onnisciente, alla Robert Stack, e in quelli della Shard of Light, una figura mitologica con la gonna dorata in lamé e l'Occhio della Provvidenza d'oro. La Shard viaggia nel tempo e nello spazio e ha subito un trauma sconosciuto per mano di Sims, che è sia

suo padre sia il suo amante. Quando si ritrova nel paesaggio in cui ha vissuto e lavorato Sims, e incontra dei veggenti che raccontano traumi passati avvenuti lì, la Shard conclude il video con un motivo originale senza parole che evoca il trauma solo tramite l'ossessionante melodia. Al tempo stesso memoriale dedicato alle vittime degli esperimenti e antimemoriale dedicato allo stesso Sims, il video e la performance di Wyeth descrivono quello che Jamillah James ha definito "il personale e il mitologico; il quotidiano e l'arcano; il bizzarro ottimismo, l'avvenire e lo storico; e poi l'autodeterminazione e il biologico, persino quando visitare quegli spazi rivela il trauma e la violenza radicati".<sup>5</sup>

I video di Rodney McMillian e di Geo Wyeth sono performance mediate: azioni reali nel tempo e nello spazio traslate nei generi sovrapposti della documentazione statica e della riflessione in fieri. In tutti e tre il ricordo definisce lo spazio della performance come spazio in cui un'azione effimera e una ripetizione in atto organizzano il campo della possibilità nei luoghi della memoria storica. Momenti di rimando recepiti pubblicamente e interpellati privatamente, i loro video si collocano in luoghi di negazione. Le performance adoperano forme di spettacolarità che esortano e negano la visibilità e la partecipazione. Come l'esperienza del trauma, la registrazione della performance funge da testimonianza non rappresentabile del momento originale della ferita e sottolinea la funzione della memoria di depositaria e simbolo dell'accettazione della verità storica.

#### NOTE

1. Il titolo completo dell'opera è: *Su richiesta di Creative Time Kara E. Walker ha confezionato A Subtlety o The Marvelous Sugar Baby, un omaggio agli artigiani non pagati e sfruttati che hanno raffinato e addolcito il nostro gusto dai campi di canna da zucchero alle cucine del Nuovo Mondo in occasione della demolizione del Domino Sugar Refining Plant.*

2. Si vedano, tra gli altri, Tammy Rae Carland e Ann Cvetkovich, "Sharing an Archive of Feelings", *Art Journal* 72, n. 2 (estate 2013); Martha Buskirk, Amelia Jones e Caroline Jones, "The Year in 'Re-'", *Artforum* 52, n. 4 (2013), pp. 127-30; Claire Bishop, "Unhappy Days in the Art World? De-skilling Theater, Re-skilling Performance", *The Brooklyn Rail*, 10 dicembre 2011; Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (New York, Routledge 2011); la serie di Elena Filipovic "The Artist as Curator" in questa rivista; Dieter Roelstraete, "The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art", *e-flux journal* 4 (marzo 2009), [www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/](http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/)

3. James E. Young, *Critical Inquiry*, vol. 18, n. 2 (inverno 1992), pp. 271-272; 277.

4. Per approfondire il tema del recente aumento di musei e memoriali sul Movimento dei diritti civili negli stati del Sud, si veda "From Slave Ship Shackles to the Mountaintop: National Civil Rights Museum to Reopen After Reconstruction", *The New York Times* (1 aprile 2014), [www.nytimes.com/2014/04/02/arts/design/national-civil-rights-museum-to-reopen-after-reconstruction.html](http://www.nytimes.com/2014/04/02/arts/design/national-civil-rights-museum-to-reopen-after-reconstruction.html)

5. Thomas J. Lax, *When the Stars Begin to Fall: Imagination and the American South* (catalogo della mostra), (New York, The Studio Museum in Harlem), p. 103.