

A&A. SCONFINAMENTI TRA ANTROPOLOGIA E ARTE CONTEMPORANEA

a cura di
Fabio Dei, Riccardo Putti

Percorsi di antropologia e cultura popolare

SEDICI



In copertina:

© Copyright 2017 by Pacini Editore SpA

ISBN 978-88-6315-xxx-x

Realizzazione editoriale e progetto grafico



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it
info@pacinieditore.it

Rapporti con l'Università
Lisa Lorusso

Responsabile di redazione
Federica Fontini

Fotolito e Stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108, Milano 20122, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org.

INDICE

Introduzione	»	5
<i>a cura di Maria Novella Carniani, Riccardo Putti</i>		
Antropologia ed Arte.....	»	13
<i>Schneider Arnd</i>		
I nuovi tropici.....	»	41
<i>Taiuti Lorenzo</i>		
Fotografare l'arte: media digitali e consumo di massa alla Biennale di Venezia	»	61
<i>Meloni Pietro</i>		
Cucuzza delle diaspore	»	77
<i>Contini Leone</i>		
Espandere l'antropologia. Arte e etnografia nella pratica artistica di Leone Contini	»	85
<i>Marano Francesco</i>		
Kolam e kalam tra etnografia e arte contemporanea	»	101
<i>Carniani Marianovella</i>		
Dna culturale, uno sguardo sulle opere di Eduardo Kac.....	»	123
<i>Putti Riccardo</i>		
Note biografiche autori	»	149

INTRODUZIONE

Maria Novella Carniani e Riccardo Putti

In questo volume abbiamo raccolto gli interventi di un piccolo seminario,

A&A: Antropologia e Arte contemporanea, tenutosi a Siena il 3 e 4 ottobre 2013, organizzato dal corso di Antropologia Visiva dell'Università degli Studi di Siena e con il sostegno del gruppo di ricerca ArsVidendi.

Usiamo qui il termine “seminario” con una specificità certa a cui rinviamo, come luogo di esercitazione alla ricerca rivolto agli studenti e non soltanto, in cui si affronta da vari punti di vista un argomento; l'orizzonte che allora tenne insieme relatori e relazioni ed oggi collega i testi di *A&A* è quello di un lavoro collettivo volto alla definizione stessa del senso di quell'esperienza che travalicò la forma del convegno e si espresse anche come attività performativa.

Per comprendere dunque questo lavoro e trovare il legame che percorse le relazioni di allora e i testi di oggi, è infatti necessario risalire a quelle due giornate di pratiche e di riflessioni sulla relazione tra antropologia ed arte contemporanea. Ci sembra dunque doveroso, prima di procedere alla presentazione dei saggi, illustrare il contesto in cui questi interventi sono stati presentati e all'interno del quale si chiarisce il loro significato.

La linea d'orizzonte del seminario era un intreccio di contaminazioni, di miscele e conglomerati di campi di lavoro sovrapposti, quello dell'antropologia e quello dell'arte contemporanea, di pratiche ibride, di contesti e teorie volti ad offrire spazio e visibilità ad un dialogo multidisciplinare del quale possiamo trovare riferimento in due seminari organizzati al Musée du quai Branly a Parigi da Arnd Schneider e Caterina Pasqualino: “New Visions: Experimental Film, Art and Anthropology” del 30 e 31 marzo 2012 e il meno recente “Performance, Art & Anthropology” del 11 e 12 marzo 2009.

Con l'intento di situarci, anche fisicamente, al di fuori dei canonici spazi dell'accademia, organizzammo la prima giornata di lavori presso la galleria d'arte contemporanea

Fuori Campo. Diretta Esther Biancotti, Gabriele Chianese e Jacopo Figura, la giovane galleria ospitava in quell'occasione la mostra *De-*

Sculptura, a cura di Gino Pisapia: una doppia personale degli artisti Giulio Delvè e Namsal Siedlecki.

Ci ritrovammo quindi nella galleria a due passi dalla Piazza del Campo, con un parterre affollato di studenti e studiosi che, dopo aver colto l'occasione per visitare la mostra, in mancanza di un numero sufficiente di sedie – che nelle gallerie d'arte comunemente scarseggiano – si sedette naturalmente a terra. Avevamo disposto una cassa acustica al di fuori della piccola sala della galleria, in modo che le parole dei relatori potessero riverberarsi all'esterno, lungo la strada, verso la piazza.

Era curioso osservare dall'interno piccoli drappelli di passanti fermarsi ad ascoltare parole normalmente confinate nelle austere aule accademiche, e che a loro volta ci osservavano al di qua della vetrina, come esposti, trasformando questo primo momento di dibattito in una sorta di inconsapevole performance collettiva. Del resto è noto, è il contesto espositivo che definisce l'oggetto (o l'evento) quale artistico.

In questo contesto, la presentazione dell'allora recente libro *L'etnografo come artista* di Francesco Marano, puntuale ed esaustivo saggio sui rapporti tra antropologia, etnografia e arte contemporanea, ci offrì l'occasione per costruire sia un primo terreno di confronto sugli approcci teorici, sia un intrecciarsi di variegate pratiche di auto-rappresentazione dei nostri lavori.

Il testo di Francesco Marano fu anche a centro dell'intervento tematico di Massimo Bignardi, al tempo direttore della Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Siena e docente di arte contemporanea. Del suo contributo orale, riteniamo importante richiamare qui almeno un paio di passaggi.

Il primo è un passaggio autobiografico, quando Bignardi ricorda come negli anni Settanta, da studente di storia e critica dell'arte, su suggerimento del suo relatore, Enrico Crispolti, affrontò esami di antropologia culturale e venne così in contatto con gli scritti e le ricerche di Annabella Rossi. Questo a confermare la stretta relazione che già in anni non recenti collegava l'area dell'antropologia visiva con le pratiche e gli studi dell'arte contemporanea. L'altro passaggio che ci sembra importante ricordare è quello in cui Bignardi pone in relazione il testo di Marano con il lavoro del gruppo *Salerno 75* e con il progetto artistico *Gessificare*: un'azione di riappropriazione urbana che si svolse per la prima volta a Gubbio nel 1975, nella quale gli artisti, riproducendo calchi in gesso di particolari architettonici, attraverso le pratiche della citazione e della duplicazione interagivano con

l'ambiente, le sue tracce storiche, antropologiche, le sue narrazioni sociali, creando un riverbero plastico tra le categorie dell'antropologia e i segni dell'arte.

Il giorno successivo, il seminario proseguì in un luogo più classicamente accademico, ovvero nell'auditorium dell'Istituto Superiore Santa Chiara dell'Università senese.

Tuttavia, con l'intento di riaffermare la natura interdisciplinare e performativa del progetto, anche in questa seconda giornata mantenemmo aperta la contaminazione tra il mondo dell'antropologia e quello dell'arte, tra il dibattito accademico e l'evento artistico.

È da comprendere in questo senso la *performance lecture* di Leone Contini, artista e antropologo, che ha illustrato al pubblico il proprio itinerario creativo, adoperandosi contemporaneamente nella cottura della cucuzza siculo/cinese, cibo ibrido che Contini impiega – artisticamente – per riflettere – antropologicamente – su questioni come il legame tra cibo e identità. Lungo il corso della giornata, mentre si susseguivano gli interventi degli altri relatori, Contini si trattenne sul palco, con la sua pentola *wok* e i suoi ortaggi, per cucinare lentamente la zuppa culturalmente ibrida, diffondendo così un insolito profumo di verdure e spezie e trasformando il consueto ambiente olfattivo dell'auditorium, già visivamente ridefinito dall'eccezionale presenza del pentolone fumante sulla cattedra.

Alla fine della giornata, relatori e auditori consumarono insieme la pietanza, in una sorta di epilogo simbolico e sensoriale che ha segnato la conclusione della performance e dello stesso seminario.

In questo libro raccogliamo dunque il frutto di quelle giornate di studio e contaminazione tra i mondi della ricerca demoeoantropologica e dell'arte contemporanea, che chiamammo appunto *A&A*. Il titolo del seminario e di questo volume non intendeva e non intende essere solo una semplice abbreviazione, ma racchiudere in un logo, che lascia separati ma allo stesso tempo fusi, i due mondi, in modo da esprimere, anche sul piano grafico, una concezione e un modo di vedere il rapporto tra antropologia e arte contemporanea. *A&A* vuole esprimere sia il disagio di mettere insieme due territori vasti e molteplici come quello delle ricerche DEA e dell'arte contemporanea, i cui riferimenti semantici, in entrambi i casi, sono esplosi nell'espansione postmoderna; sia, al contempo, cercare di connetterli, associarli attraverso teorie e pratiche che si riconoscano in una piattaforma egualitaria di soggetti/oggetti di ricerca.

Molteplici sono le intersezioni possibili, ma possiamo prendere come concetto pivot implicito nelle due giornate di seminario il “paradigma estetico” di Felix Guattari, che è uno dei pilastri fondativi di quella linea dell’arte contemporanea che si esprime nel lavoro di Nicolas Bourriaud *Esthétique relationnelle* (1998).

Tuttavia, sarebbe sbagliato pensare che questo riferimento implicito sia anche il filo conduttore dei vari interventi/testi, che invece percorrono proprie specifiche traiettorie. Piuttosto, andrebbe inteso come sistema di connessione, come filigrana nascosta che si è espressa allora nel seminario e oggi nei testi, come una pratica che adopera una sorta di tecnica del collage per tenere insieme espressioni diverse. Questo filigrana ci permette infatti di capire ciò che lega il testo di Schneider a quello di Taiuti e di Meloni, quello di Putti a quello di Carniani, quello di Contini a quello di Marano, non in relazioni oppositive o complementari, ma come esplorazioni di un unico motore di ricerca.

Il primo testo che presentiamo è quello di Arnd Schneider che, in *Antropologia ed Arte*, ci offre un contributo eminentemente teorico e ad ampio raggio nell’analisi dei rapporti tra arte e antropologia. L’autore sviluppa una griglia di analisi articolata in sei diverse sezioni: *agency* e relazionalità; mondi dell’arte; mimesi e appropriazione; materialità; fenomenologia, capacità e creatività; pratica. Molti degli studi di antropologia dell’arte appartengono infatti, secondo Schneider, a una o più di queste categorie, oppure le prescindono tutte, mettendo così in evidenza la ristrettezza dei confini disciplinari.

Schneider ci offre numerosi esempi dell’uso che artisti e antropologi fanno di nozioni quali relazionalità, mondi dell’arte globale, circolazione di oggetti, *agency*, per mostrarci come pratica artistica e discorso antropologico possano esercitare importanti influenze reciproche e incontrarsi sul terreno della pratica. Il quadro che emerge mostra come:

Tutto sommato, piuttosto che pensare a due ambiti chiaramente separati, essendo uno il soggetto investigante (antropologia), essendo l’altro l’oggetto passivo della ricerca (arte), le due discipline sono tentativi di produzione di conoscenza, implicate nella messa in opera di agende di ricerca sperimentali che possono intraprendere in un fruttuoso dialogo.

(Schneider, citazione del testo nel volume, pp. 32-33)

Ci sembra dunque particolarmente utile iniziare con il testo di Schneider, che permette di avere un quadro complessivo di riferi-

mento delle dinamiche d'incontro, sovrapposizione e collaborazione esistenti tra antropologia ed arte e di quelle eventualmente possibili.

Quasi in una sorta di opposizione, segue il saggio *I nuovi tropici* di Lorenzo Taiuti. Tra il saggio di Schneider e quello di Taiuti sembra in effetti esistere un distanza incolmabile quanto profonda: il primo è una ricostruzione puntuale ed esaustiva dei rapporti tra arte e antropologia, mentre il secondo ci conduce in prossimità dei linguaggi stessi dell'arte contemporanea e della sua ricomposizione nel presente tecnologico. Proprio la loro distanza ci permette di comprendere quali siano i possibili passaggi tra le due sponde e come si possano intrecciare reciprocamente i punti di vista, senza occultare la dimensione del mercato nell'arte contemporanea. In questo senso, Taiuti accende un faro che illumina ciò che accade nella fascia dei tropici in cui fioriscono nuove biennali d'arte e come, attraverso questi punti nodali del circuito dell'arte, si sviluppi il dialogo tra gallerie, galleristi, artisti e l'articolato mercato d'arte, che non è più solo fenomeno riconducibile al mondo europeo o nord americano. A questo panorama globale, si sovrappone l'orizzontalità delle nuove tecnologie piegate all'uso artistico, che sfidano la stessa idea di trasmissione e di linguaggio con nuovi interrogativi; è questo il caso dell'artista egiziano Basiony, citato da Taiuti, che in un'installazione s'interroga sull'uso di caratteri occidentali nella cultura informatica e sulla necessità di utilizzare l'inglese anche nei paesi di scrittura e lingua araba:

L'installazione segnala il distacco fra corpo e linguaggio nell'area digitale, area nata e formata nei codici dell'occidente (citazione del testo nel volume, p 58).

Basiony, ci ricorda Taiuti, morirà nei moti di piazza Tarir mentre lavora ad un'installazione e le immagini di questo suo ultimo lavoro saranno comunque presenti alla Biennale di Venezia nel 2011, a evidenziare le molteplici articolazioni del discorso sull'arte contemporanea, dove sembra diventare emblematica la relazione tra mutamento sociale e mutamento dell'arte.

Ha come sfondo la Biennale di Venezia il saggio di Pietro Meloni, il quale, invece di occuparsi di opere ed artisti, scrive piuttosto del pubblico che frequenta questo grande spazio di consumo dell'arte contemporanea. Nel saggio *Fotografare l'arte: media digitali e consumo di massa alla Biennale di Venezia*, Meloni fa della mostra veneziana il proprio *fieldwork*, il terreno e l'oggetto – mutevole e mobile

– dell’etnografia. Usando la tecnica dello *shadowing* – il seguire come un’ombra – l’autore si interessa ai comportamenti dei visitatori, alle loro pratiche di osservazione, di appropriazione ed esteriorizzazione dei gusti. Da questa osservazione ravvicinata e in movimento emerge con forza l’onnipresenza del media fotografico nella relazione tra pubblico ed opera d’arte. Attraverso l’atto del fotografare l’oggetto d’arte e se stessi insieme all’opera, e *postando* poi le proprie immagini sui tanti social network, gli spettatori trasformano i significati culturali di quanto esposto e della loro stessa presenza. Dunque, una riflessione sulle strategie e gli atti performativi con cui il visitatore, da consumatore passivo di un’arte spesso di difficile comprensione, diviene consumatore attivo che si riappropria di una dimensione critica.

Seguono due saggi che abbiamo voluto l’uno accanto all’altro perché strettamente connessi: quello di Leone Contini e quello di Francesco Marano che riflette sul lavoro del primo.

Leone Contini, in *Cucuzza delle diaspore* impiega il cibo come una sostanza, ad un tempo reale e simbolica, utile nel rappresentare la differenza culturale, ma anche terreno d’incontro e ibridazione. Il *comfort food* è alimento che funziona come “una sorta di medium connettivo attraverso cui poter facilmente accedere a un conforto primario, un database di sapori originari, da cui attingere per costruire il proprio sé”, (citazione del testo nel volume, p. 1) ci ricorda le nostre origini, i nostri gusti, l’appartenenza ad una comunità. Ma il *comfort food* è anche un contenitore *da sempre* intrinsecamente ibrido, dove l’individuo e la comunità s’identificano e si rigenerano in un continuo mutamento, come dimostra l’esempio, tutto personale, che l’artista/antropologo ci offre della *cucuzza*, ortaggio *confortante*, che lo riconnette alle proprie origini siciliane, ma che riscopre grazie alla frequentazione della comunità cinese di Prato. Il *comfort food* diventa allora per Contini oggetto di riflessione antropologica e allo stesso tempo materiale con cui creare relazioni, opere d’arte e performances che vogliono indagare l’esperienza personale e intima dell’alimentazione, nel contesto delle migrazioni contemporanee.

Francesco Marano in *Espandere l’antropologia. Arte e etnografia nella pratica artistica di Leone Contini*, indaga l’opera dell’artista, laureato in antropologia, in un’ottica più larga e cercando di farci comprendere che cosa c’è di antropologico nel suo lavoro. Prendendo in esame alcune opere e performances e declinando la loro analisi attraverso i quattro concetti chiave di fieldwork/performance, collabo-

razione/community, etnofunzione, appropriazione/riflessività, Marano ci mostra come il lavoro di questo artista consista nel mettere in crisi gli stereotipi dell'identità culturale e dell'autenticità e nel rivelare l'originaria e dinamica ibridità dei fenomeni culturali. L'opera di Leone Contini è dunque impiegata da Marano come una "superficie di rimbalzo per questioni riguardanti l'antropologia" (citazione del testo nel volume, p. 1) utile ad illuminare i punti di contatto tra antropologia e arte contemporanea.

Seguono e concludono questo volume due testi, quelli di chi scrive questa prefazione, che non si trovano in specifica correlazione tra loro, ma che devono essere intesi come modalità differenti di interesse oggetti antropologici, metodo etnografico, linguaggi dell'arte.

Maria Novella Carniani, nel testo *Kolam e Kalam tra etnografia e arte contemporanea*, dopo aver introdotto il terreno e il metodo della sua etnografia multisituata, racconta le esperienze delle artiste francesi Chantal Jumel e Marie-Thérèse Latuner, in relazione a due forme d'arte rituale originarie dell'India del Sud. Tramite l'analisi dei loro percorsi di ricerca, dei metodi, delle intenzioni e dei diversi risultati a cui conducono, si individuano alcune delle similitudini e delle differenze osservabili tra un approccio più vicino all'etnografia – quello di Chantal Jumel – e uno più prossimo all'arte contemporanea – quello di Marie-Thérèse Latuner. Due diverse declinazioni delle pratiche di appropriazione del materiale culturale. Altro che possono far luce sulle possibili sovrapposizioni e continuità tra antropologia, etnografia e linguaggi dell'arte contemporanea.

Il testo di Riccardo Putti, *DNA culturale, uno sguardo sulle opere di Eduardo Kac*, esplora una specifica declinazione dell'arte contemporanea attraverso il lavoro dell'artista brasiliano Eduardo Kac. Il campo di espressione del lavoro di Kac ci porta nei territori della "Bioart", una pratica artistica che congiunge manipolazione del DNA e media tecnologici. Il punto di vista di Putti nel parlare del lavoro di Kac è la connessione tra questo e le tematiche dell'antropologia, soprattutto in relazione al dibattito sul superamento della coppia oppositiva Natura/Cultura. Le opere di Bioart di Kac sono passate in rassegna proprio secondo questo punto di vista, anche attraverso la lente della letteratura antropologica statunitense che ruota intorno ai Multispecies Salon (Kirksey E., a cura di, *The Multispecies Salon*, Duke University Press, Durham-London, 2014). In questo saggio in sostanza Putti, come espressamente afferma, adopera il materiale artistico

alla maniera di una sorta di teoria facendo sue le posizioni espresse da Enrico Bellone in *Molte Nature. Saggio sull'evoluzione culturale* (Raffaello Cortina 2008), inserendo così un'altra possibile lettura del rapporto tra Antropologia e Arte, anzi forse tentando di trasportare il rapporto tra arte e antropologia all'interno del più generale rapporto Arte e Scienza.

ANTROPOLOGIA ED ARTE¹

Arnd Schneider

In questo saggio intendo illustrare e valutare le potenziali direzioni di sviluppo nei principali ambiti dell'antropologia dell'arte. Non mi occuperò qui delle questioni terminologiche che riguardano il termine *arte* e neppure di fornire un generico riesame della letteratura storica: tutti questi argomenti sono stati già ampiamente trattati altrove (ad es. Layton 1991; Morphy 1994; Morphy - Perkins 2006; Svasěk 2007).

Il saggio è diviso in sei sezioni principali: (1) *agency*² e relazionalità; (2) mondi dell'arte; (3) mimesi e appropriazione; (4) materialità; (5) fenomenologia, capacità e creatività; e (6) pratica. Queste categorie sono impiegate come dispositivi euristici per strutturare la discussione e per introdurre ulteriori temi (come quello di "estetica") al quale sarà fatto riferimento per distinzione antitetica. Molti studi in antropologia dell'arte, infatti, appartengono ad una o più di queste categorie, oppure prescindono da queste stesse categorie, talvolta troppo rigide. Inoltre, il campo dell'antropologia dell'arte confina e in parte si sovrappone con quello delle vicine sub-discipline dell'antropologia visiva e della cultura materiale, così come con i più ampi ambiti disciplinari dell'archeologia, della storia dell'arte, delle teorie e delle pratiche dell'arte e, in generale, dei *visual studies*³.

¹ L'articolo *Anthropology and Art* è stato pubblicato in Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor Marchand, Cris Shore, Veronica Strang, Richard Wilson, Mark Nuttal (a cura di), *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, London, Sage, 2012. Traduzione italiana di MariaNovella Carniani.

² Nella versione italiana abbiamo conservato il termine inglese *agency*, che può essere tradotto come intenzionalità, o agentività. Similmente, non abbiamo tradotto altri vocaboli della terminologia di Alfred Gell, come *index* e *art nexus*.

³ È sintomatico dello status relativamente marginale dell'antropologia dell'arte il fatto che fino a molto recentemente non esistessero riviste esclusivamente dedicate a questa materia. Quella più vicina è forse l'interdisciplinare *RES: Anthropology and Aesthetics*, edita da Francesco Pellizzi al Peabody Museum dell'Università di Harvard, con la sua forte enfasi sull'estetica e sulla storia dell'arte. *Gradhiva*, fin dal 2009, reintitolata *Anthropology of Art* – pubblicata al Musée du Quai Branly (e che ha avuto Michel Leiris tra i suoi editori originari), è stata un'altra importante impresa giornalistica – in questo caso più vicina alla museologia, ma anche con un'attenzione deliberatamente interdisciplinare. Altri giornali che regolarmente pubblicano articoli di antropologi sull'arte sono il *Journal of Material Culture Studies*, così come riviste

Ci sono stati numerosi tentativi volti ad integrare, confrontare le prospettive e fornire un punto di vista maggiormente interdisciplinare (ad es. Marcus - Meyer 1995; Westermann 2005; Schneider - Wright 2006, 2010). Tuttavia, l'impressione che resta è che, nelle recenti decadi, laddove gli antropologi dell'arte si sono dedicati ad ampliare la propria prospettiva teoretica per includere le più importanti teorie contemporanee sull'arte delle altre discipline, l'impegno da parte degli studiosi di queste discipline nell'occuparsi degli studi antropologici dell'arte è stato meno pronto, ad eccezione delle discipline contigue dell'archeologia e, per certi tratti, della storia dell'arte.

Agency e relazionalità

Questo saggio comincerà con quello che è, verosimilmente, il più importante e recente contributo teorico in questo campo: il saggio di Alfred Gell, la pietra miliare *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998). L'esposizione che segue ne traccia le principali tesi, valuta il loro impatto e ne illustra alcune critiche. Il saggio di Gell ha rappresentato finora la più radicale svolta in antropologia dell'arte e il suo impatto non fu avvertito solamente in antropologia (Thomas - Pinney 2001), ma anche nelle discipline confinanti, specialmente in archeologia e nella storia dell'arte (si veda Osborne - Tanner 2007). Significativamente, alcune delle sue tesi possono essere poste in relazione con alcune tra quelle formulate dalla teoria dell'arte contemporanea (Bourriaud 2002), sebbene teoricamente non dovessero avere riscontro in questo campo.

In *Art and Agency*, Gell afferma di sviluppare una teoria dell'arte genuinamente antropologica. Per Gell, le teorie antropologiche trattano di "relazioni sociali"; al contrario degli antropologi culturali americani, non riconosce un concetto separato di "cultura".

"La cultura non esiste indipendentemente dalle sue manifestazioni nelle interazioni sociali" (Gell 1998: 4). Pertanto, una teoria antropologica dell'arte deve occuparsi anche delle relazioni sociali inscritte ed espresse, nel passato e nel presente, attraverso gli oggetti d'arte (o *indexes*, nella terminologia della semiotica di Pierce a cui Gell si

di antropologia visiva, come *Visual Anthropology* e *Visual Anthropology Review*, se il soggetto cade nella più ampia categoria di analisi della cultura visiva.

riferisce, 1998: 13). Gell impiega la nozione di “abduzione” per indicare il processo attraverso cui gli oggetti d’arte divengono socialmente efficaci, una volta che la loro *agency* è inferita (o “abdotta”) da coloro che li guardano e li utilizzano. Le opere d’arte (*indexes*) possono così essere “il risultato, e/o lo strumento dell’*agency* sociale” (Gell 1998: 15 originale in corsivo). Nonostante il fatto che non ci sia un riferimento diretto a Bruno Latour (ad es. 2005), l’idea che gli oggetti o le cose (in questo caso, le opere d’arte intese come *indexes*) possano avere *agency* sociale sembra essere in accordo con gli assunti principali dell’*actor-network-theory*. Tuttavia, Gell probabilmente non avrebbe sottoscritto l’idea che gli oggetti/cose possano avere *agency* sociale, *indipendentemente* dall’*agency* umana distribuita e abdotta – per lui, questi possiedono *agency* precisamente come parti della vita sociale⁴. Per Gell dunque, gli artisti sono soltanto uno degli attori sociali nella sua teoria dell’*art nexus*, dove, a seconda della loro posizione relazionale, i prototipi (“le entità che l’*index* rappresenta visivamente”, 1998: 26), le opere d’arte (*indexes*), i destinatari (chi presuppone l’*agency* dall’*index*), tutti esercitano *agency* (1998: 27). Tutti questi agenti sociali possono figurare sia come agenti attivi o essere agiti come “pazienti”, in base alla loro posizione (1998: 26).

Significativamente, la teoria di Gell non è ristretta all’arte delle società extra-occidentali, (a lungo il dominio dell’antropologia dell’arte), ma s’indirizza esplicitamente anche all’arte moderna e contemporanea (ad es. l’opera di Marcel Duchamp), e intende essere applicabile a tutta l’arte in generale. Gell si basa sulla nozione di oggettivazione delle relazioni sociali di Marcel Mauss, e sull’idea di personalità frammentata di Marilyn Strathern (e Roy Wagner). Gell approfondisce anche la teoria di Nancy Munn (ad es. 1977, 1986) a proposito delle trasformazioni, attraverso vari gradi (l’ultima è quella dello scambio dell’“Anello Kula”) delle canoe Gawa, l’analisi delle maschere Malangan di Susanne Küchler (1985, 1988; cfr. anche 2002), e la teoria sul tempo

⁴ Cfr. La seguente affermazione: “Sono interessato alla relazione tra agente/paziente nel contesto fluttuante della *vita sociale*, durante la quale noi certamente attribuiamo, in termini transazionali, *agency* a macchine, immagini, edifici, e molti a molti altri esseri inanimati, non umani”. (Gell 1998: 22, corsivo mio). In questo senso, l’accusa di Morphy, per cui Gell si focalizza troppo sull’*agency* degli oggetti stessi, sembra esagerata (2009: 22) – ed è precisamente su questo piano che Leach (2007), che ha un approccio all’*agency* maggiormente oggetto-centrico, prende in considerazione Gell.

di Edmund Husserl (già esplorata da Gell, 1992b). Appoggiandosi su questo corpo di teorie, Gell considera gli oggetti artistici (compresa l'arte moderna e contemporanea) come oggetti distribuiti della mente estesa, dove l'*agency* (di un individuo creativo nel corso del tempo) può essere letta seguendo i differenti eventi biografici (concretizzati in opere d'arte) di un individuo nel corso della sua vita. Gell, allora, guarda alle opere d'arte sia come a un processo, in cui un oggetto artistico può passare attraverso i molteplici stadi d'idea, schizzo, opera compiuta, copie successive, sia come a parte di una più ampia serie temporale che percorre la vita di un artista (1998: 233). Una tale teoria, dove le temporalità piuttosto che gli *indexes* individuali (qui: opere d'arte) sono essenziali, ha importanti implicazioni per il concetto di stile e, certamente, per la categoria di ripetizione che gli è intrinsecamente legata, "senza la quale l'arte perderebbe la propria memoria" (*ibid.*). Questo pensiero strutturato circa l'arte trova eco in maniera rilevante, anche per contrasto, con il primo lavoro teorico *The Shape of Time* dello storico dell'arte George Kubler (1962) e con la sua concezione di serie di oggetti d'arte – che mutano al di sopra il tempo – intesi come marcatori del tempo.

Questo saggio non è il luogo per una critica complessiva dell'importante contributo di Gell, che è stata già prodotta da altri autori⁵. Tuttavia, è cruciale evidenziare come Gell offra una teoria generale della produzione e della circolazione artistica, dove l'arte è vista come un "sistema d'azione" (1998: 3, 6); l'enfasi è posta chiaramente sul "fare" e sulle "relazioni sociali" e ciò rappresenta una notevole rottura con le teorie che enfatizzano la comunicazione e il significato, così come le estetiche trans-culturali (1998: ix).

Con il suo accento sulla relazionalità, la teoria di Gell prefigura anche un interessante, e ancor poco esplorato collegamento (ma si veda Born 2005; Sansi 2005; Schneider - Wright 2010) con le più recenti ipotesi nella teoria dell'arte contemporanea: ossia, il breve ma influente programma di *Relational Aesthetics* (2002) di Nicolas Bourriaud. In questo saggio, il curatore-critico francese suggerisce che l'arte contemporanea non abbia a che fare principalmente con concetti e individui, con opere d'arte fisicamente autonome, e nep-

⁵ Per esempio, Thomas - Pinney (2001), Osborne - Tanner (2007) e, a questo riguardo, Davis (2007).

pure con il sistema mondiale dell'arte ma, piuttosto, ha a che vedere con le relazioni sociali istituite dagli artisti come oggetti d'arte. In altre parole, le relazioni sociali divengono i materiali con cui gli artisti lavorano, riflettendo direttamente la natura processuale del fare arte, piuttosto che essere confinate in oggetti artistici materiali fisicamente circoscritti. Così, l'invito e la celebrazione della cena di compleanno di Rirkrit Tiravanija (*Untitled*, 2002), che include le molteplici relazioni sociali istituite prima, durante e dopo questo evento, diventa un' "opera d'arte", piuttosto che consistere soltanto in un'installazione o in un altro oggetto fisico. Per Bourriaud (2002: 25) allora, l'arte è costituita da oggetti che producono socialità (o modelli tangibili di socialità), quest'ultima in grado di produrre relazioni umane. Infine, secondo Bourriaud, gli artisti utilizzano il tempo come un materiale, nel senso che essi oggi producono temporaneamente relazioni sociali apparentemente al di fuori delle tradizionali istituzioni del mondo dell'arte (2002: 70).

In contrapposizione, le critiche a Gell hanno sottolineato la continua importanza del significato simbolico (anche gli approcci semiotici; si veda Layton 2003: 458-461; Morphy 2009: 14), così come le estetiche trans-culturali (Layton 2003; Morphy 2007, 2009). Così, Layton vede l'arte come un "medium culturalmente costruito dell'espressione visiva" (2003: 461), e Morphy insiste nel tenere in considerazione "le conoscenze e i presupposti che le persone impiegano quando agiscono in relazione agli oggetti" (2009: 20), in chiaro contrasto con l'azione puramente sociale. Altre critiche hanno suggerito che Gell si spinge troppo avanti nello sviluppo di una teoria generale della cultura materiale, mentre, allo stesso tempo, esclude alcuni campi dell'indagine empirica simbolica, come l'arte intesa come linguaggio di comunicazione (Arnaut 2001: 191, 198). Bowden (2004) sottolinea la mancanza di una considerazione dei valori estetici delle società discusse nel libro. Anche Winter (2007), mentre riconosce il concetto di *agency* di Gell, considera l'estetica ancora degna di considerazione, perché occorre

osservare l'arte sia come sistema di significato che codifica discorsi sul mondo, sia come sistema d'azione destinato a cambiare il mondo, proprio perché l'emozione generata dall'opera risiede nell'interazione tra i due (Winter 2007: 62).

Gell non era esplicitamente interessato al mondo degli studi sull'arte (nonostante la sua conoscenza dell'importanza delle teorie

istituzionali, 1998: 8). Tuttavia, quello che forse può essere chiamato il suo approccio antropologico simmetrico, rivolto a trattare l'arte delle società occidentali ed extra-occidentali (cfr. Wolbert 1998), e a comprendere potenzialmente tutto il mondo dell'arte, ci fornisce il collegamento per la prossima sezione.

Mondi dell'arte

In seguito all'articolo precursore *The Artworld* del filosofo Arthur Danto (1964), "Art worlds" è stato un concetto molto influente e prolifico introdotto negli studi empirici, sociologici e antropologici, dal sociologo dell'arte Howard Becker (1982). L'arte qui non è più vista come un prodotto autonomo, l'esito della creatività individuale, ma come l'interazione di vari attori all'interno della struttura istituzionalizzata del mondo dell'arte: nello specifico, gli artisti e i loro assistenti, i galleristi, i collezionisti, i musei e i critici d'arte. Questa teoria istituzionalizzata dell'arte ha esercitato un'importante influenza sull'antropologia, con numerosi studi focalizzati sui mondi d'arte locali (ad es. Ericson 1988; Plattner 1996; Colloredo-Mansfield 1999 in antropologia – questi ultimi due con una forte attenzione economica; cfr. anche Simpson 1981 nella sociologia urbana). Il vantaggio di una teoria istituzionalizzata è che permette analisi e descrizioni funzionaliste degli attori nel mondo dell'arte. Lo svantaggio riposa sulle sue troppo ridotte categorie analitiche, che impediscono un'analisi maggiormente dinamica delle altre sfere e zone, oltre gli stretti confini fisico-spaziali (come una città o una periferia, spesso al centro degli studi del mondo dell'arte), come il potere, il capitale internazionale, il mercato artistico transnazionale/globale, l'influenza delle arene internazionali del consenso artistico (tra queste le fiere d'arte, le biennali, l'arte digitale, così come le esibizioni, le vendite degli oggetti artistici tramite internet⁶).

Una variante nel paradigma mondo dell'arte, sebbene non direttamente influenzata da questo, guarda alle differenti sfere del mondo dell'arte dal punto di vista degli oggetti, le opere d'arte o gli artefatti, che dir si voglia. In questo caso, come nel "sistema arte-cultura"

⁶ Cfr. anche Marcus e Meyer (1995: 30-35), Hart (1995), MacClancy (1997), Brydon (2001) e Svasěk (2007: 90-94).

di Clifford (1998) (o, similmente, nella distinzione “arte-artefatto” di Susan Vogel), l'enfasi è posta sul modo in cui gli oggetti cambiano *status* in uno dei quattro campi semantici di (1) capolavori autentici, (2) artefatti autentici, (3) capolavori non autentici, o (4) artefatti non autentici (Clifford 1998: 223). Il vantaggio principale è che, mentre si conserva l'enfasi sul presente, un sistema dell'arte (o un mondo dell'arte “totale”), può essere storicizzato. Questo ci permette di considerare diacronicamente i mutamenti storici nello *status* degli oggetti, per esempio quando sono trasformati da artefatti etnografici (collezionati durante il regime coloniale) in oggetti artistici nelle gallerie e nei musei d'arte contemporanea, e di esplorare gli interessi e le ideologie connesse a tali cambiamenti. Il modo in cui gli oggetti cambiano i valori di autenticità loro ascritti e sono alternativamente, oggetti magici e religiosi, strumenti dei collezionisti, oggetti d'arte contemporanea, o piuttosto arte turistica, è descritto e analizzato in dettaglio in un importante studio sull'arte africana di Steiner (1994)⁷. Un'etnografia dinamica e multi-situata, che include i punti di vista dei pittori aborigeni Pintupi, il mondo dell'arte bianco in Australia e negli Stati Uniti, conduce Myers (2002) ad una significativa riformulazione del concetto di arte, dove “definire produzioni culturali come arte è di per sé una pratica significante, non una semplice categoria di analisi” (2002: 7). Questo allora ha introdotto un avanzamento nello studio delle istituzioni (agenzie artistiche, gallerie, musei, eccetera) che “trasformano gli oggetti in arte” (*ibid.*). Mentre rifiuta qualsiasi semplice universalità dell'arte, e dell'estetica, Myers dimostra come queste categorie siano prodotte e storicamente trasformate, a seconda degli attori sociali coinvolti; sottolinea che persino in società come quella dei Pintupi (o, a questo riguardo, i Piaroa venezuelani: si veda Overing 1996) che non verbalizzano, o verbalizzano solo limitatamente l'estetica in relazione al loro produrre arte, ciò nondimeno questa rimane un'importante categoria nella loro pratica del fare arte (Myers 2002: 118).

Perciò, nella sua forma classica (ossia Danto e Becker), il concetto di “mondo dell'arte”, ha verosimilmente perduto la sua importanza e la sua diretta applicabilità, (se non validità), per le attuali e future

⁷ Il soggetto è stato ulteriormente esplorato in una collezione edita: Philips e Steiner (1999; si veda anche Kasfir 2007).

ricerche nei mondi dell'arte globale. Oggi, per considerare la complessità e la varietà dell'attuale produzione artistica, questo concetto deve essere combinato con approcci più dinamici, meno circoscritti spazialmente e istituzionalmente. In questo senso, l'approccio più processuale alla produzione artistica di Svasšek (2007) sembra muoversi nella giusta direzione.

Qualsiasi idea riduttiva di mondi artistici geograficamente separati è stata sorpassata dal recente incremento degli studi sul mondo dell'arte (ad es. Zijlmans - Van Damme 2008; Belting - Buddensieg 2009; si veda anche Weibel - Buddensieg 2007). Questo nuovo trend prende in parte ispirazione dagli studi ad ampio raggio geografico e concettuale di alcuni storici dell'arte (ad es. Da Costa Kaufmann 2004), così come dagli approcci evuzionistici e neurologici alla storia dell'arte globale (ad es. Onians 2008). Piuttosto che concepire mondi dell'arte chiaramente demarcati in senso regionale, nazionale, urbano (anche metropolitano), così come locale, nel nuovo paradigma la produzione artistica globale di tutte le culture e tempi diviene il focus principale, mentre non sono negate le importanti differenze esistenti nei rapporti di potere e nello sviluppo storico. Per esempio, Wilfried van Damme sostiene che gli studi sul mondo dell'arte dovrebbero:

...fare per le arti visive ciò che la musicologia fa per la musica – o, per esempio, ciò che la linguistica fa per la lingua o gli studi di religione per la religione: avvicinarsi al proprio argomento da una prospettiva globale attraverso il tempo e lo spazio e studiarlo da tutti i possibili punti di vista disciplinari pertinenti, spaziando dalla biologia evolutiva alla filosofia analitica (Van Damme 2008: 27).

Inoltre, una tale prospettiva multidisciplinare sulle arti visive include tre aree confinanti: ricerche sulle origini dell'arte; comparazioni interculturali; e, infine, gli scambi artistici tra le culture, o interculturalizzazione (si veda anche Zijlmans 2008; così come in una vena più etnografica, Venbrux - Sheffield - Welsch 2006).

García Dos Santos (2009) tuttavia punta il dito contro un problema fondamentale che affiora quando si studia il mondo dell'arte: la continua distinzione tra arte "contemporanea" (soprattutto occidentale) ed "etnica". Suggestisce come il problema non si trovi principalmente nelle esistenti iniquità economiche nel mondo dell'arte globale, ma nello statuto ontologico unilaterale prodotto per l'arte attraverso la lente occidentale. Ampliando il suo discorso con il lavoro di Eduardo

Viveiros de Castro (1998), Garcia Dos Santos (2009: 169-171) chiede di ripensare i concetti apparentemente unitari di “mondo” e di “arte”, che sono dopotutto quelli dell’Occidente, riconoscendo diversi sistemi ontologici esistenti contemporaneamente, come quello del prospettivismo amerindiano e dell’individualismo occidentale, o l’amerindiano “multinaturalismo” e l’occidentale “multiculturalismo”.

La discontinuità del mondo dell’arte globale, comunque, ha a che fare con l’espansione storica dell’Occidente e con l’appropriazione esotista dell’arte degli altri come “Arte Primitiva”. Sulla scia del criticismo dell’importante evento “Primitivism in 20th Century Art” allestito al Museum of Modern Art nel 1984, questo argomento è stato ampiamente trattato (ad es. Clifford 1998; Vogel 1988; Price 1988; Hiller 1991; Errington 1998). La recente apertura del Musée du Quai Branly, ha stimolato attorno alla questione controversie simili, su come l’arte extra-occidentale debba essere presentata in un museo contemporaneo (Price 2001; vedi anche Shelton 2009). Sebbene parte di questo dibattito sia relativa al contesto francese, altre questioni riflettono un continuo ma, allo stesso tempo, piuttosto logoro dibattito (sul quale Clifford 2007: 12 commenta correttamente che “non ammette soluzione”) nell’antropologia dell’arte, nella museologia e negli studi di cultura materiale, sullo statuto degli oggetti e sulla loro presentazione: ovvero, se questi debbano essere oggetti d’arte, per un apprezzamento principalmente estetico, oppure oggetti (artefatti) presentati con un contesto etnografico. Che esistano altre possibilità, che sorpassano la semplice dicotomia arte-artefatto e che coinvolgono quella che la nuova museologia in questo campo ha chiamato le *source communities*, che includono gli artisti contemporanei extra-occidentali, che hanno i propri specifici criteri di apprezzamento dell’arte, e che sviluppano le proprie collaborazioni con collezionisti e galleristi, è stato mostrato in maniera convincente all’esposizione *Pasifika Styles* al Museo di antropologia e archeologia di Cambridge (Raymond - Salmond 2008), così come in altri progetti, come il *reciprocal research network* che incoraggia la ricerca collaborativa con “Comunità autotone, istituzioni nazionali, ricercatori, studenti, professionisti museali, accademie e organizzazioni del patrimonio culturale” (University of British Columbia Museum of Anthropology 2010).

Gli studi del mondo dell’arte, con il loro focus multidisciplinare, sono un campo particolarmente fecondo di cui gli antropologi possono occuparsi quando viene associato ad un’attenzione verso i punti di

vista delle *source communities* (si veda sopra) e più specificatamente, verso le differenti ontologie tra coloro che producono, fanno circolare e collezionano arte.

Mimesis e appropriazione

Un approccio classicamente funzionalista al mondo dell'arte, anche se utile nel tracciare i differenti attori al suo interno, è però insufficiente nel considerare il mutamento nei flussi culturali transazionali e di altro tipo. Questo deve essere allora combinato con, ed eventualmente superato da, concetti più dinamici, che diano conto della fluidità e dell'interconnettività della produzione artistica globale, per esempio attraverso il concetto di Appadurai di differenti "immaginari" (1996). Per questa ragione, gli approcci che non si concentrano su un insieme funzionalistico (il mondo dell'arte), ma piuttosto su ciò che gli attori individuali fanno con il materiale culturale (qui: arte), sono maggiormente adeguati per comprendere la questione del cambiamento culturale in un mondo globalizzato. La mimesi e l'appropriazione sono due concetti che sono stati impiegati con successo in questo contesto. Prendendo ispirazione dallo studioso di letteratura romanza Erich Auerbach (2003 [1946]), per il quale la mimesi non è soltanto l'imitazione ma anche la rappresentazione della realtà da parte degli scrittori, la mimesi fu impiegata da Fritz Kramer (1993 [1987]) per analizzare le appropriazioni artistiche africane delle influenze coloniali europee, così come di altre culture straniere (l'Islam, o differenti culture africane) nelle maschere, nelle sculture, nei rituali e nelle performances. La mimesi per Kramer (1993: ix), "sorge dal confronto con una realtà aliena le cui premesse implicite non sono condivise dall'osservatore esterno". La mimesi è radicata nella "coazione ad imitare", e "nella mimesi ci si conforma a ciò che non si è, e anche non si dovrebbe essere" (Kramer 1993: 249, 250). Infine, l'appropriazione che agisce attraverso la mimesi, risponde al desiderio di riconoscere se stessi, sia nelle espressioni artistiche europee, che in quelle africane (1993: 245). Michael Taussig d'altro canto, prendendo ispirazione dall'idea di Walter Benjamin di facoltà mimetica (1986 [1933]), e riformulando le nozioni di Frazer (2002 [1911]) di magia simpatetica e di contatto, indaga la mimesi come un processo dialettico tra percipiente e percepito dove sia l' "originale" che la "copia" hanno potere l'uno sull'altro (Taussig 1993: xviii, 38, 59). Una caratteristica fondamentale

della mimesi è di “entrare in possesso di qualcosa attraverso la sua somiglianza”, attraverso copia e imitazione, così come attraverso la percezione sensoriale (e questo si connette precisamente ai due tipi di magia distinti da Frazer) (Taussig 1993: 21; anche 24, 52). Curiosamente, anche Gell trova il punto di Taussig fortemente intrigante, ma dubita che gli esseri umani abbiano, come in qualche modo supposto da Benjamin, un’innata “facoltà mimetica” (Gell 1998: 100). Per Kramer e Taussig, i cui approcci si completano utilmente l’un l’altro, la mimesi è direttamente correlata all’appropriazione culturale.

Il lavoro di Nicholas Thomas sulle specifiche relazioni di scambio tra popolazioni europee e del Pacifico ha contribuito a teorizzare l’appropriazione sottolineando le reciproche possibilità di trasformazione attraverso lo scambio di oggetti, in particolare in relazione all’alienabilità e inalienabilità (Thomas 1991). Thomas ha applicato anche all’arte dei coloni europei in Australia e Nuova Zelanda l’idea di appropriazione, intesa come uno scambio nei due sensi (1999, 2001: 139, 150).

Sebbene, fino a molto recentemente, il concetto di appropriazione non sia stato usato in maniera sistematica nell’antropologia dell’arte, Marcus e Meyer (1995) costituiscono un’altra rara eccezione e suggeriscono che l’appropriazione:

...riguarda l’ideologia del mondo dell’arte, le pratiche discorsive, o le micro-tecnologie di assimilazione della differenza (o di materiali culturali altri) in varie maniere. Tale assimilazione della differenza viene generalmente realizzata spogliando i materiali culturali del loro contesto d’origine, o utilizzando rappresentazioni del contesto originale in modo tale da permettere un’incorporazione della sua influenza nell’ambito delle attività e degli interessi della produzione artistica (1995: 33).

Con l’accento sul ruolo dell’appropriazione nel mondo dell’arte globale, Schneider (2003, 2006a, b) ha tentato di fornire un nuovo sfondo teorico al concetto, conferendogli un’ottica ermeneutica, quando spesso al contrario l’appropriazione possiede una sfumatura negativa e l’enfasi è posta comunemente sulle differenze di potere tra gli appropriatori e coloro dai quali ci si appropria. L’appropriazione qui è concepita come una strategia con cui artisti individuali lavorano con materiali al di fuori del loro contesto culturale per creare qualcosa di nuovo. Spesso, queste opere sono connesse alla costruzione di nuove identità. Tuttavia, piuttosto che enfatizzare il semplice preleva-

re da un contesto e il prendere dall'Altro, questo approccio sottolinea l'implicito potenziale di apprendimento e, in un senso ermeneutico, di comprensione degli altri. Per esempio, in uno studio su alcuni artisti argentini dei contesti urbani che si appropriano di culture indigene, Schneider (2006b) ha dimostrato che un numero di strategie di appropriazione sono usate e combinate con tecniche fisiche, come la copia, il viaggio, l'acquisizione fisica di oggetti, (dai collezionisti), e la performance, per creare nuovi significati e contesti per gli oggetti "originali" (come i vasi in un laboratorio di ceramica), che possono essere compresi solo unitamente alle loro nuove interpretazioni materiali.

Anche Roger Sansi (2007) recentemente ha lavorato con il concetto di appropriazione per investigare i molteplici processi d'incorporazione e rielaborazione dei materiali culturali in Brasile (dagli indigeni, da fonti europee e africane) ed ha rilevato come questo processo sia connesso a diversi gruppi d'interesse e alle mutevoli costruzioni dell'identità nazionale. I suoi esempi sono i feticci e i monumenti che circondano il culto Candomblé in Brasile. La sua tesi è che la cultura può essere appropriata solo una volta che è stata oggettivata, in un processo di costruzione storica (Sansi 2011: 1-8, 145). Infatti, secondo Sansi (*ibid.*: 5), i processi di oggettivazione sono necessari per creare cultura, compresa l'arte, utilizzabile per una nuova costruzione storica e per riformulazioni d'identità e di alterità, al di là dei paradigmi dell'ibridazione e del sincretismo. (García Canclini 1995 [1989]; Steiner 1994).

Rupert Cox (2003), d'altro canto, impiega il concetto di mimesi, via Taussig, per analizzare il processo d'incorporazione e di estetizzazione nelle pratiche Zen giapponesi, specialmente nella cerimonia del tè e nelle arti marziali. Cox è particolarmente interessato all'appropriazione di tecniche del corpo attraverso i consecutivi processi d'imitazione, adattamento e trasformazione. Secondo Cox, la questione centrale è in che modo le pratiche artistiche giapponesi altamente formalizzate, come la cerimonia del tè (*chado*), le arti marziali (per esempio, *Shorinji Kempo*) e le decorazioni floreali (*ikebana*), sviluppano "un corpo [per i partecipanti] capace di esprimere e vivere la qualità estetica attraverso l'imitazione" (Cox 2003: 105). Cox vede queste tecniche del corpo direttamente connesse alla facoltà mimetica (come si comprende dalla lettura che Taussig fa di Benjamin). Gli studi sull'appropriazione e sulla mimesi mostrano come la materialità

delle cose (incluse quelle classificate come “arte”) sia importante nel rivelare il potenziale ermeneutico dell’appropriazione: detto altrimenti, il processo di apprendimento implicato quando lavoriamo con materiali culturali altri.

Materialità

Attraverso il processo fisico del lavorare *con* i materiali, e *tramite* le tecniche degli altri (delle altre culture), gli artisti e gli antropologi, in effetti, apprendono *a proposito di* e, in occasione di collaborazioni, *con* gli altri. Apprendere facendo, che significa conoscere attraverso la pratica, è stato importante per gli antropologi per comprendere cosmologie, punti di vista sul mondo e, più in generale, la cultura dei loro soggetti di ricerca, anche se quest’approccio è stato usato al di fuori delle principali tendenze dell’antropologia⁸.

Questo tipo di apprendimento e di conoscenza attraverso le pratiche artistiche, in effetti, è un essenziale ingrediente di creatività del quale ci occuperemo più avanti, nel prossimo paragrafo. Prendendo avvio dagli studi di cultura materiale (promossi fin dalla metà degli anni Ottanta all’University College di Londra [UCL] da Daniel Miller e Chris Tilley), la nozione di materialità si è oggi diversificata, per includere le nozioni di *agency* degli oggetti, sia in quanto estensione dell’*agency* umana (Alfred Gell), sia indipendentemente da questa (Bruno Latour). Questi approcci vengono ora utilizzati nei campi dell’antropologia, dell’archeologia e della storia dell’arte⁹.

Thinking through things (Henare 2005; Henare et al. 2007) è diventato allora qualcosa di simile ad un orientamento programmatico per queste recenti direzioni di ricerca, producendo anche collaborazioni con artisti, come nell’esposizione *Pasifika Styles* (Raymond - Salmond 2008; anche Durand 2010). Significativamente, come Henare ed altri sottolineano, le cose debbono essere considerate in se stesse, come costituenti significati, non bisognose di ulteriori atti interpretativi (2007: 1-3). Le cose, intese in questo modo, *sono* concetti e non hanno qualità referenziali o indessicali, come gli oggetti o gli arte-

⁸ Ma si vedano come esempi storici, Bunzel (1972 [1929]), Reichard (1997 [1934]), e più recentemente, Guss (1989).

⁹ Per una completa disamina critica, si veda Knappett (2005); anche Knappett e Malafouris (2008: xi).

fatti – questi sono “canali per la produzione di concetti” (*ibid.*: 5). È evidente da tali recenti direzioni di ricerca che i materiali in se stessi – che dopotutto costituiscono il “materiale dell’arte” (come è chiamato un importante studio della storica dell’arte Monika Wagner, 2001; anche 2007) – abbiano attivato e indotto degli effetti sul processo di creazione artistica, includendo pratiche di appropriazione culturale. Senza dubbio, uno degli approcci a lungo più fecondi alla materialità è stato il lavoro di Susanne Kuchler sul concetto di “Material Mind” – l’idea che l’intelligenza cognitiva non sia soltanto distribuita, ma anche attivamente efficace, attraverso una serie di materiali impiegati dalle recenti avanguardie nelle nanotecnologie e nell’ingegneria (Kuchler 2007, 2008). Materiali come “tessuti intelligenti” che possono cambiare in accordo con le esigenze dell’ambiente e del corpo (così come molti altri materiali intelligenti, adattativi e creativi) dimostrano che non possiamo pensare ancora a lungo alla mente come individuale, con il suo *locus* isolato nel cervello umano. Queste specifiche proprietà, come dice Kuchler, “portano la nostra mente al di là dei confini corporei” (2008: 110) – un processo che, probabilmente, è già cominciato con l’invenzione della fabbricazione di utensili. Inoltre, prendere in considerazione la “Material Mind”, come la chiama Kuchler (2007) e, in particolare, i materiali intelligenti, ha implicazioni importanti nel processo di creazione artistica e nella sua analisi. In primo luogo, molte culture hanno sperimentato il pensare *attraverso* e il pensare *con* i materiali, specialmente fibre di piante e animali; infatti, i processi cognitivi sono spesso espressi attraverso i materiali e stimolati da questi, l’esempio andino degli strumenti di scrittura e computazione quipu rappresenta proprio uno di questi casi. Secondariamente, le arti tessili, come le analoghe arti e tecniche della legatura e dell’intelaiatura, ragionevolmente sono state alla radice dei contemporanei e successivi sviluppi nell’architettura astratta indigena sia nelle Ande che nel Pacifico (Paternosto 1996 [1989], 2001; Kuchler 2007; Were 2010). In terzo luogo, è breve il passo che conduce ad importare, o piuttosto ad appropriarsi degli acumi cognitivi e delle capacità dei materiali “intelligenti”, sia antichi che contemporanei, nel regno dell’arte¹⁰.

¹⁰ Si vedano anche Teshome e Wagnister (1997) e Wilson (2002: 215-218, 253).

Fenomenologia, capacità e creatività

Se la creazione artistica sia l'espressione della creatività collettiva o piuttosto di quella individuale, è stato oggetto di un acceso dibattito nell'antropologia dell'arte. Nella prima metà nel ventesimo secolo, hanno prevalso, tranne poche eccezioni, gli approcci che enfatizzavano la creatività collettiva (soprattutto in società di piccola scala); più recentemente, gli orientamenti hanno sottolineato il contributo degli individui nella creazione artistica (ad es. Gerbrands 1967). A questa maggiore attenzione verso la creatività fu dato un rinnovato impeto da Lavie, Narayan e Rosaldo (1993: 5) che evidenziarono come la creatività fosse fondamentale nell'emergente costruzione della cultura, seguendo da vicino Roy Wagner (1975) e il lavoro di Victor Turner, al quale è dedicato il loro saggio edito.

Un ulteriore slancio è offerto dagli studi che prendono avvio dagli approcci fenomenologici, sulla scia del filosofo Merleau-Ponty. Due tendenze devono essere identificate, una delle quali è stata sviluppata dall'antropologia dei sensi (ad es. Stoller 1997; Classen 1998, 2005; Howes 2003, 2007), l'altra ispirata dall'interesse di Tim Ingold (ad es. Ingold 2000, 2006; Ingold - Hallam 2007) riguardo l'appropriazione della natura, la percezione e l'uso dell'ambiente, che richiede e istruisce processi di capacità e creatività (anche Grasseni 2007). Il primo filone mette in evidenza una conoscenza basata su esperienze sensoriali ed è stato importante nell'identificare, al di là della parola pronunciata e scritta, delle aree importanti per la ricerca antropologica, come l'olfatto, il tatto, il senso aptico, così come la sinestesia e, per esempio, nel lavoro di Paul Stoller e di Cheryl Olkes (1987), le esperienze extrasensoriali con la stregoneria. Sebbene il primo filone, con la sua enfasi sulla diretta percezione dei sensi, sarebbe davvero fruttuoso se combinato con approcci alla materialità, fino ad ora ci sono state poche teorizzazioni trasversali e sono stati prodotti studi fortemente separati in ciascun campo (ma si veda il lavoro di Steven Feld dal 1982 in collaborazione con musicisti, e più recentemente con artisti visivi, ad es. Feld 2010; e anche Pink 2006, 2009 per altri più recenti tentativi volti a creare un ponte tra queste sponde della ricerca, in questo caso in stretta affinità con l'antropologia visiva e i suoi metodi). L'antropologia dei sensi ispirata alla fenomenologia è stata importante per rendere accessibile e valorizzare, negli studi antropologici, un ambiente sensorialmente complesso. Sebbene offra delle

prospettive per lo studio dell'arte, questo approccio è stato seguito soltanto da pochi studiosi (cfr. Stoller 2006). Il significativo lavoro di Michel Taussig (ad es. Taussig 2004, 2009), sebbene non appartenga a nessuno dei due filoni appena menzionati, evidenzia il ruolo dei sensi in antropologia, rilevanti per lo studio dell'arte, ma deriva da una lettura del tutto differente della disposizione neo-coloniale e neo-imperialista dei sensi occidentali in sensibilità extra-occidentali, prendendo ispirazione e focalizzandosi sul lavoro critico di Walter Benjamin, e combinando sperimentalmente la forma del diario, del montaggio e delle analisi critiche.

Il secondo approccio, mettendo in evidenza capacità e creatività, è stato più esplicitamente connesso agli studi e alle pratiche artistiche ed ha condotto ad uno specifico interesse pratico per le tecniche e per i generi artistici, per le forme di rappresentazione e annotazione, come i quaderni di schizzi e i diari di campo. (Ingold 2007; Wendy Gunn 2009; si veda anche la prossima sezione "pratica"). Per esempio, in un articolo a proposito del meteo, Ingold (2005) guarda alla luce come alla categoria percettiva fondamentale ed artisti come Christina Saenz hanno reso produttive le idee di Ingold nei loro stessi lavori (si veda anche Schneider - Wright 2010). Riguardo alla creatività, Ingold e Hallam identificano quattro importanti generi d'improvvisazione: "generativa, relazionale, temporale, e il nostro modo di lavorare". (2007: 1).

Significativamente, Ingold e Hallam relativizzano anche la nozione occidentale di genio creativo, come opposta alla copia, ma guardano invece alla creatività anche in pratiche artistiche apparentemente ripetitive, come la danza giavanese o la calligrafia cinese e giapponese, con l'intento di ri-valutare la nozione di creatività in se stessa, e sfidare le sue occidentali pretese di universalità. Un certo numero di studi, soprattutto in relazione alle pratiche materiali della tessitura (ed altre arti tessili), così come le tecniche per costruire edifici, hanno mostrato la creatività implicata nei processi di apprendimento, imitazione, ripetizione e alterazione o cambiamento (ad es. Ingold 2007; Marchand 2009; più genericamente, anche Naji - Douny 2009).

Pratica

L'interesse per ricerche su abilità e creatività ha condotto anche ad una rinnovata attenzione per l'esplorazione di pratiche di ricerca con

artisti, nella forma di collaborazioni. La pratica, basata su esperienza e abilità (come sottolineato nella sezione precedente), è stata uno dei principali concetti teorici in antropologia, e proprio gli stessi antropologi che sono stati all'avanguardia in questo dibattito (Stoller, Jackson e Ingold) si sono impegnati anche nel suggerire nuove direzioni di pratiche nel lavoro di campo.

In un senso quasi letterale, le pratica come una forma del *fare* e del *produrre*, ha evidenziato in che maniera le tecniche e le strategie di ricerca degli artisti, specialmente il disegno (si veda anche Powell 2001; Brandt 2011), possano essere rese utili per il processo di ricerca antropologica (Gunn 2009; anche Ingold 2007). Così, Gunn riferisce sui tre anni di progetto di collaborazione tra il dipartimento di antropologia dell'Università di Aberdeen e il dipartimento di Belle arti dell'Università di Dundee. In questo progetto, culminato in un'esposizione, lo scopo era "trascendere i confini interni a modi specifici di lavorare e di conoscere... nell'arte, nell'antropologia e nell'architettura" e inoltre:

...andare oltre gli approcci consolidati in antropologia che trattano l'arte come un deposito di opere, già complete e disponibili per l'analisi. Invece, la nostra attenzione è stata posta sui processi creativi che portano continuamente queste opere in essere, insieme alle persone e alle vite a cui queste opere sono intrecciate (Gunn 2009: 1).

Lavorando *true to materials*, artisti, architetti e antropologi hanno prodotto un numero di schizzi, diari di campo, installazioni e casi dimostrativi, ciascuno mostrando differenti implicazioni con materiali, situazioni o contesti situati e tipi di notazioni (Gunn 2009: 9, 19). Gran parte dei lavori (Gunn 2009: 25) è ispirata dall'approccio ampiamente fenomenologico di Tim Ingold (2000, 2007), a cui ci siamo riferiti nel paragrafo precedente, così come alla nozione di *Skilled Vision* di Cristina Grasseni, che riguarda "la formazione della visione in contesti professionali, scientifici e quotidiani" (Grasseni 2007: 1; si veda anche 2004).

In un senso più ampio, gli studiosi hanno esplorato collaborazioni *con* artisti in lavori etnografici sul campo. Piuttosto che lavorare sugli artisti come oggetti di ricerca, qui gli artisti diventano partner in lavori di campo collaborativi (per esempi e riesami critici su tali progetti, si veda Schneider 1996; Schneider - Wright 2006, 2010). Qui artisti

e antropologi lavorano in modi sperimentali per sviluppare nuovi tipi di ricerca e di rappresentazione (ad es. progetti espositivi, cfr. Macdonald - Basu 2007). La nozione di esperimento nelle arti e con le arti è interessante (Schneider 2008), perché va al di là delle consuete nozioni di esperimento nelle scienze naturali poiché, invece di produrre riproducibilità in ambienti statici di laboratorio, crea “oggetti epistemici”, come li definisce lo storico della scienza Hans-Jorg Rheinberger (1997). Questa intuizione ha importanti implicazioni per l'antropologia, come Marcus ha recentemente sottolineato:

Il resoconto che propone Rheinberger della pratica scientifica nella ricerca di oggetti epistemici risuona con l'indagine etnografica, rivista dal regime dell'empirismo convenzionale che era nel suo modello originario. Questa sovrapposizione di un'estetica artistica e scientifica della pratica attorno alla nozione di esperimento costituisce uno dei più promettenti scenari concettuali per realizzare una rivisitazione dell'etnografia all'intersezione tra arte e antropologia... (Marcus 2008:42).

Le collaborazioni sotto forma di incursioni nei reciproci campi di pratica, non accadono senza problemi e Foster (1995), in questo contesto, ha indicato “l'invidia dell'artista”: ossia il desiderio, da ciascun lato, di emulare la pratica dell'altro (spesso per una più rapida fine della propria realizzazione professionale e senza prendere in esame gli interesse politici ed economici prevalenti nel mondo dell'arte e nell'accademia) senza valutare le complessive responsabilità politiche. Per esempio, Schneider (2010) nelle sue collaborazioni con artisti contemporanei nella provincia argentina di Corrientes sostiene che le diverse aspettative verso il progetto (una partecipazione a, una documentazione di, una processione di un santo patrono locale) hanno dovuto essere attentamente negoziate, coniugando differenti interpretazioni dell'arte, dell'antropologia e, più in generale, del capitale educativo ed economico apportato al progetto. L'etica è stata un'altra importante area che recentemente è comparsa al centro del lavoro con e su gli artisti contemporanei. Gli antropologi, inclusi quelli che lavorano sull'arte, sono stati molto attenti alle questioni etiche, lavorando con società “tradizionali” (sebbene in trasformazione): ad esempio, con gli aborigeni in Australia (si veda Morphy 2001). Tuttavia, per coloro che lavorano con artisti occidentali formati in accademie dell'arte questa è un'area interamente nuova, come gli artisti contemporanei che spesso trasgrediscono deliberatamente i confini etici (specialmente per mostrare la loro contingenza storica e cul-

turale), mentre, al contrario, la maggior parte degli antropologi ha adottato codici etici (per esempio, quelli di associazioni professionali, come la AAA), che hanno sviluppato dalle controverse documentazioni dell'antropologia nel coinvolgimento con le imprese coloniali, e neo-coloniali e neo-imperialiste, che prosegue nel presente. Il fatto che la corrente principale dell'antropologia, a lungo, non si sia aperta ad un più grande impegno con le arti, non è solo il risultato delle sue tradizionali forme di rappresentazione della ricerca, che al di fuori dell'antropologia visiva, sono ancora delegate ai saggi accademici e alla forma dell'articolo, ma anche della resistenza, sia pratica che teorica, ai principali mezzi con cui lavorare e rappresentare nell'arte. Lucien Taylor, a questo proposito, ha diagnosticato "l'iconofobia" dell'antropologia (1996), la sua paura delle immagini, mentre Chris Pinney (1992) ha sostenuto che le immagini in movimento, piuttosto che quelle statiche (come anche quelle dei libri), devono essere considerate dagli antropologi per via della loro inerente molteplicità di significati, e Alfred Gell (1992a) ha suggerito che l'antropologia non dovrebbe soccombere all'incanto dell'arte. A ragione, si potrebbe aggiungere la "cromofobia" (Batchelor 2000), la paura del colore, a questo catalogo che caratterizza l'avversione della corrente principale dell'antropologia alle pratiche artistiche (si veda anche Schneider - Wright 2010).

Comunque sia, arte contemporanea e antropologia hanno molto da offrire l'un l'altra, specialmente nei campi della pratica e della progettazione di ricerca. La maggior parte dei programmi delle scuole d'arte offre oggi dottorati e master basati sulla ricerca, e più in generale, la nozione di ricerca è stata teorizzata nelle arti contemporanee. I programmi di antropologia visiva sono stati in testa alla pratica di promozione dei dottorati in antropologia, mentre Tim Ingold e Wendy Gunn sono stati attivi nell'applicare intuizioni dalle pratiche artistiche alle ricerche antropologiche. George Marcus, seguendo la critica del primo lavoro "*Writing Culture*", ha appoggiato un impegno teorico verso le arti contemporanee, centrato sulla natura aperta e sperimentale del processo di ricerca antropologica. Così, la preparazione del progetto e le ipotesi, le ricerche artistiche e la raccolta di dati, le rappresentazioni divengono parallele e correlate strategie di ricerca. È qui, nella parallela e critica rielaborazione della ricerca (e del lavoro

sul campo in particolare) come forma sperimentale sia in arte¹¹ che in antropologia, che risiede l'importanza della pratica (Marcus 2008, 2009, 2010; Schneider - Wright 2006, 2010).

Prospettive

Arte e antropologia negli ultimi decenni hanno dunque largamente riconfigurato la loro reciproca relazione (per i precedenti storici, si veda anche Schneider 2011). L'antropologia dell'arte ha finalmente superato quella che era stata una divisione artificiale tra arte occidentale ed extra-occidentale. Mentre, in passato, aveva a che fare solo con quest'ultima come suo oggetto di studio, oggi studia le arti globalmente. Più recentemente, l'antropologia ha anche cominciato ad occuparsi di teorie e pratiche provenienti da artisti contemporanei, dalla critica dell'arte e dalla storia dell'arte. Nell'antropologia dell'immagine (che copre oggi i campi affrontanti sia dall'antropologia dell'arte, che dall'antropologia visiva) questo ha già incluso la svolta "figurativa", o "iconica" della storia dell'arte (ad es. Mitchell 1994) e gli antropologi possono inoltre imparare anche dai più recenti approcci in storia dell'arte e teoria artistica, come la *Bildwissenschaft* ("scienza dell'immagine") e la *Bildanthropologie* ("antropologia dell'immagine"), promossa da studiosi come Hans Belting (1998, 2005) e Horst Bredekamp (2003)¹².

In maniera significativa l'antropologia dell'arte, che fin dagli anni Sessanta ha maturato una concezione della creatività artistica umana che supera la semplice espressione collettiva del sociale o della cultura, può recuperare per le sue stesse pratiche le nozioni di creatività e di esperimento, in dialogo con le pratiche e le teorie dell'arte (Schneider 2008). Così, come abbiamo visto in questo saggio, le nozioni di creatività, circolazione degli oggetti, *agency*, relazionalità, luoghi di ricerca multi-situata nei mondi dell'arte globale e ibrida e, significativamente, l'idea che la pratica artistica in se stessa possa avere un'influenza su come viene esercitato lo studio delle pratiche artistiche globali, hanno oggi importanti implicazioni teoriche per l'impegno dell'antropologia con l'arte. Tutto sommato, piuttosto che pensare a

¹¹ Includendo il design e la teoria sul design; per esempio, Barth e Raeyn (2007).

¹² Per un inquadramento su ulteriori incontri interdisciplinari, si vedano Schenider e Wright (2006, 2010), Macdonald e Basu(2007), Schneider (2008), e Grimshaw, Owen e Ravetz (2010).

due ambiti chiaramente separati, essendo uno il soggetto investigante (antropologia), l'altro l'oggetto passivo della ricerca (arte), le due discipline sono tentativi di produzione di conoscenza, implicate nella messa in opera di agende di ricerca sperimentali che possono intraprendere in un fruttuoso dialogo.

Bibliografia

- Appadurai A., 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Arnaut K., 2001, *A Pragmatic Impulse in the Anthropology of Art? Alfred Gell and the Semiotics of Social Objects* in «Journal des Africanistes», 71, 2 (2001) pp. 191-208.
- Auerbach E., 2003, [1946], *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Fiftieth Anniversary Edition, Trans. Willard Trask. Princeton, Princeton University Press.
- Barth T. - Mazar R., 2007, *Walking with Wolves: Displaying the Holding Pattern*, in «Journal of Writing in Creative Practice», 1,1 (2007), pp. 33-46.
- Batchelor D., 2000, *Chromophobia*, London, Reaktion.
- Becker H., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Benjamin W., 1986, [1933], *On the Mimetic Faculty*, Reflections. New York, Schocken.
- Belting H., 1998, *Bild-Antropologie*, Munich, Fink.
- Belting H., 1998, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* in «Critical Inquiry», 31 (1998), pp. 302-319.
- Belting H. - Buddensieg A. (a cura di), 2009, *The GlobalArt World: Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Bom G., 2005, *On Muscial Meditation: Ontology, Technology and Creativity*, in «Twentieth Century Music», 2, 1 (2005), pp. 7-36.
- Bourriaud N., 2002 [1999], *Relational Aesthetics*, Paris, Les Presses du Réel.
- Bowde R., 2004, *A Critique of Alfred Gell on Art and Agency*, in «Oceania» 74, 4 (2004), pp. 309-324.
- Brandt A., 2011, *Haus and Landschaft in Asien/ House and Landscape in Asia*, Berlin, Alpheus.
- Bredenkamp H., 2003, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft* in «Critical Inquiry» 29, 3, (2003), pp. 418-428.
- Brydon A., 2001, *Review of: Stuart Plattner 'High Art Down Home: An Economic Ethnography of a Local Art Market'* in «Ethnologies» 23, 1 (2001), pp. 326-329.
- Bunzel R., 1972 [1929], *The Pueblo Potter: A Study of Creative Imagination in Primitive Art*, New York, Dover.
- Classen C., 1998, *The Colour of Angels: Cosmology, Gender, and the Aesthetic Imagination*, London, Routledge.

- Classen C. (a cura di), 2005, *The Book of Foucault*, Oxford, Berg.
- Clifford J., 1988, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- Clifford J., 2007, *Quai Branly in Process*, in «October» 120 (Spring), 3 (2007), pp. 23. 2007.
- Colloredo-Mansfeld R., 1999, *The Native Leisure Class: Consumption and Cultural Creativity in the Andes*, Chicago, University of Chicago Press.
- Cox R., 2003, *The Zen Arts: The Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*, London, Routledge Curion.
- Danto A., 1964, *The Artworld* in «Journal of Philosophy» 61 (1964), pp. 571-584.
- Davis W., 2007, *Abducting the Agency of Art*, in *Art's Agency and Art History*, a cura di R. Osborne and - J. Tanner, Oxford, Blackwell.
- Durand C. A., 2010, *Anthropology in a Glass Case: Indigeneity, collaboration, and artistic practice in museums*, Saarbrücken, VDM Verlag.
- Ericson D., 1988, *In the Stockholm Art World*, Stockholm: Dept. of Social Anthropology, Stockholm Studies in Social Anthropology, 17, 1988.
- Errington S., 1998, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley, University of California Press.
- Feld S., 1982, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Feld S., 2010, *Collaborative Migrations: Contemporary Art in/as Anthropology: Steven Feld in Conversation with Virginia Ryan*, in *Between Art and Anthropology*, a cura di A. Schneider - C. Wright, Oxford, Berg.
- Foster H., 1995, *The Artist as Ethnographer in The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, a cura di G. Marcus - F. Myers, Berkeley, University of California Press.
- Frazer J., *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York, Dover, 2002 [1911].
- Garcia Canclini N., 1995 [1989], *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Garcia Dos Santos L., 2009, *How Global Art Transforms Ethnic Art*, in *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*, a cura di H. Belting - A. Buddensieg, Ostfildern, Hatje Cantz.
- Gell A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon.
- Gell A., 1992a, *The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment*, in *Anthropology, Art and Aesthetics*, a cura di J. Coote - A. Shelton, Oxford, Oxford University Press.
- Gell A., 1992b, *The Anthropology of Time*, Oxford, Berg.
- Gerbrands A., 1967, *Wow-lpits: Eight Asmat Woodcarvers from New Guinea*, The Hague, Mouton.

- Graburn N., 1976, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press.
- Grasseni C., 2004, *Skilled Vision. An Apprenticeship in Breeding Aesthetics* in «Social Anthropology», 12, 1, (2004), pp. 41-55.
- Grasseni C. (a cura di), 2007, *Introduction*, in *Skilled Visions: Between Apprenticeships and Standards*, Oxford, Berghahn.
- Grimshaw A. - Elspeth O. - Ravetz A., 2010, *Making Do: The Materials of Anthropology in Between Art and Anthropology*, a cura di A. Schneider - C. Wright, Oxford, Berg.
- Gunn W. (a cura di), 2009, *Fieldnotes and Sketchbooks: Challenging the Boundaries between Descriptions and Processes of Describing*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Guss D., 1989, *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rein Forest*, Berkeley, University of California Press.
- Hart L., 1995, *Three Walls: Regional Aesthetics and the International Art World*, in *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, a cura di G. Marcus - F. Myers, Berkeley, University of California Press.
- Henare A., 2005, *Museums, Anthropology, and Imperial Exchange*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Henare A. - Holbraad M. - Wastell S. (a cura di), 2007, *Thinking through Things: Theorising Artifacts Ethnographically*, London, Routledge.
- Hiller S. (a cura di), 1991, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, Routledge.
- Howes D., 2003, *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Howes D. (a cura di), 2007, *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford, Berg.
- Ingold T., 2000, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London, Routledge.
- Ingold T., 2005, *The Eye of the Storm: Visual Perception and the Weather*, in «Visual Studies», 20, 2 (2005), pp. 97-104.
- Ingold T., 2006, *Rethinking the Animate, Re-Animating Thought*, in «Ethnos», 71, 1 (2006), pp. 9-20.
- Ingold T., 2007, *Lines: A Brief History*, London, Routledge.
- Ingold T. - Hallam E., 2007, *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*, in *Creativity and Cultural Improvisation*, a cura di T. Ingold - E. Hallam, Oxford, Berg.
- Kaufmann, T. D. C., 2004, *Toward a Geography of Art*, Princeton, Princeton University Press.
- Kasfir S., 2007, *African Art and the Colonial Encounter: Inventing a Global Commodity*, Bloomington, Indiana University Press.
- Knapsett C., 2005, *Thinking through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- Knappett C. - Malafouris L., 2008, *Material and Nonhuman Agency: An Introduction*, in *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*, a cura di C. Knappett - L. Malafouris, New York, Springer.
- Kramer F., 1993 [1987], *The Red Fez: Art and Spirit Possession in Africa*, London, Verso.
- Kubler G., 1962, *The Shape of Time*, New Haven, Yale University Press.
- Küchler S., 1985, *Malangan: Art and Memory in a Melanesian Society*, in «Man» 22, 2 (1985), pp. 238-255.
- Küchler S., 1988, *Malangan: Objects, Sacrifice and the Production of Memory*, in «American Ethnologist», 15, 4 (1988), pp. 625-637.
- Küchler S., 2002, *Malangan, Art, Memory and Sacrifice*, Oxford, Berg.
- Küchler S., 2007, *The String in Art and Science: Rediscovering the Material Mind*, in «Textile», 5 (2), 2007, pp. 124-139.
- Küchler S., 2008, *Technological Materiality: Beyond the Dualist Paradigm* in «Theory, Culture & Society», 25(1), 2008, pp. 101-120.
- Latour B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Smadar L. - Narayan K. - Rosaldo R. (a cura di), 1993, *Anthropology/Creativity*, Ithaca, Cornell University Press.
- Layton R., 1991 [1984], *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Layton R., 2003, *Art and Agency: A Reassessment*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 9, (2003), pp. 447-464.
- Leach J., 2007, *Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell's theory of abduction and creativity*, in *Thinking through Things: Theorising Artifacts Ethnographically*, a cura di A. Henare - M. Holbraad - S. Wastell, London, Routledge.
- MacClancy J., 1997, *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, Berg.
- Macdonald S. - Basu P., 2007, *Exhibition Experiments*, Oxford, Blackwell.
- Marchand T., 2009, *The Masons of Djenné*, Bloomington, Indiana University Press.
- Marcus G., 2008, *Contemporary Fieldwork Aesthetics in Art and Anthropology*, in *Ethnographica Moralia: Experiments in Interpretive Anthropology*, a cura di N. Pannourga - G. Marcus, New York, Fordham University Press.
- Marcus G., 2009, *Introduction: Notes toward an Ethnographic Memoir of Supervising Graduate Research through Anthropology's Decades of Transformation*, in *Fieldwork is Not What it Used to Be: Learning Anthropology's Method in a Time of Transition*, a cura di J. D. Faubion - G. E. Marcus, Ithaca, Cornell University Press.
- Marcus G., 2010, *Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork*, in *Between Art and Anthropology*, a cura di A. Schneider - C. Wright, Oxford, Berg.

- Marcus G. - Myers F. (a cura di), 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press.
- Mitchell W.J.T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morphy H., 1994, *Art*, in *Companion Encyclopedia of Anthropology*, a cura di T. Ingold, London, Routledge.
- Morphy H., 2007, *Becoming Art*, Oxford, Berg.
- Morphy H., 2009, *Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency*, in «Journal of Material Culture» 14 (5), 2009, pp. 5-27.
- Morphy H. - Perkins M., 2006, *The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice*, in *The Anthropology of Art: A Reader*, a cura di H. Morphy - M. Perkins, Oxford, Blackwell.
- Munn N., 1977, *The Spatiotemporal Transformation of Gawa Canoes*, in «Journal de Sociétés des Océanistes», (1977), pp. 39-51.
- Munn N., 1986, *The Fame of Gawa: a Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (P.N.G.) Society*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Museum of Anthropology, (University of British Columbia) http://www.moa.ubc.ca/RRN/about_over-view.html (accessed 14/05/2010).
- Myers F., 2002, *Painting Culture. The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press.
- Naji M. - Douny L., 2009, *Editorial*, in «Journal of Material Culture», 14 (4), 2009, pp. 411-432.
- Onians J., 2008, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven, Yale University Press.
- Osborn R. - Tanner J. (a cura di), 2007, *Art's Agency and Art History*, Oxford, Blackwell.
- Overing J., 1996, *Aesthetics is a cross-cultural category: Against the motion in Key Debates in Anthropological Theory*, a cura di T. Ingold, London, Routledge, pp. 260-265; 276-293.
- Paternosto C., 1996, [1989], *The Stone and the Thread: Andean Roots of Abstract Art*, Austin, University of Texas Press.
- Paternosto C., 1999, *North and South Connected: An Abstraction of the Americas* (Essay and Exhibition Catalogue), New York, Cecilia de Torres, Ltd.
- Paternosto C. (a cura di), 2001, *Abstraction: The Amerindian Paradigm*. Brussels, Palais des Beaux Arts.
- Philipps R. - Steiner C. (a cura di), 1999, *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Pink S., 2006, *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*, London, Routledge.

- Pink S., 2009, *Doing Sensory Ethnography*, London, Sage.
- Pinney C., 1992, *The Lexical Spaces of Eye-Spye in Film as Ethnography*, a cura di P. Crawford - D. Turton, Manchester, Manchester University Press.
- Plattner S., 1996, *High Art Down Home: An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago, University of Chicago Press.
- Powell, R. (ed. M. Oppitz), 2001, *Himalayan Drawings*, Zurich, Museum für Völkerkunde.
- Price S., 1989, *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago, University of Chicago Press
- Price S., 1993, *Provenances and Pedigrees: The Appropriation of Non-Western Art*, in *Imagery and Creativity: Ethnoaesthetic and Art Worlds in the Americas*, a cura di DS. Whitten - N.E. Whitten, Tucson, Arizona University Press.
- Price S., 2007, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press.
- Raymond R. - Salmund A. (a cura di), 2008, *Pasifika Styles: Artists inside the Museum*, Cambridge, Museum of Archaeology and Anthropology and Otago, Otago University Press.
- Reichard G., 1997, [1934], *Spider Woman: A Story of Navajo Weavers and Chanters* (Introduction by Louise Lamphere), Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Rheinberger H., 1997, *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, Stanford University Press.
- Sansi R., 2005, *Making Do: Agency and Objective Change in the Psychogenetic Portraits of Jaume Xifra*, in «Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia», 21, 2005, pp. 91-106.
- Sansi R., 2007, *Fetishes and Monuments: Afro Brazilian Art and Culture in the 20th Century*, Oxford, Berghahn.
- Schneider A., 1996, *Uneasy relationships: contemporary artists and anthropology*, in «Journal of Material Culture», 1 (2), 1996, pp. 183-210.
- Schneider A., *On 'Appropriation': A Critical Reappraisal of the Concept and Its Application in Global Art Practices* in «Social Anthropology», 11 (2), 2003, pp. 215-229.
- Schneider A., 2006a, *Appropriations*, in *Contemporary Art and Anthropology*, (a cura di) A. Schneider - C. Wright, Oxford, Berg.
- Schneider A., 2006b, *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York, Palgrave.
- Schneider A., 2008, *Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 14, 2008, pp. 171-193.
- Schneider A., 2010, *Contested Grounds: Eieldwork Collaborations with Artists in Corrientes, Argentina* in *Proceedings of the Conference 'Performance, art et anthropologie'*, Musée du Quai Branly, Paris, published online: <http://www.actesbrantly.revues.org/431#ftn5>

- Schneider A., 2011, *Unfinished Dialogues: Notes toward an Alternative History of Art and Anthropology*, in *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, (a cura di) M. Banks - J. Ruby, Chicago, University of Chicago Press.
- Schneider A. - Wright C. (a cura di), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- Schneider A. - Wright C. (a cura di), 2010, *Between Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- Shelton A., 2009, *The Public Sphere as Wilderness: Le musee du quai Branly*, in «Museum Anthropology», 32 (1), 2009, pp. 1-16.
- Simpson C.R., 1981, *SoHo: The Artist in the City*, Chicago, University of Chicago Press.
- Steiner C., 1994, *African Art in Transit*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Stoller P., 1989, *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Stoller P., 1997, *Sensuous Scholarship*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Stoller P., 2006, *Circuits of African Art/Paths of Wood: Exploring an Anthropological Trail*, in *Exploring World Art*, a cura di E. Venbrux - P. Sheffield Rosi - R. Welsch, Long Grove, Waveland Press.
- Stoller P. - Olkes C. 1987, *In Sorcery's Shadow: A Memory of Apprenticeship among the Songhay of Niger*, Chicago, University of Chicago Press,.
- Svasek M., 2007, *Anthropology, Art and Cultural Production*, London, Pluto.
- Taussig M., 1993, *Mimesis and Alterity*, London, Routledge.
- Taussig M., 2004, *My Cocaine Museum*, Chicago, University of Chicago Press.
- Taussig M., 2009, *What Colour is the Sacred?*, Chicago, University of Chicago Press.
- Taylor L., 1996, *Iconophobia: How Anthropology Lost it at the Movies*, in «Transition», 69, 1996, pp. 64-88.
- Teshome H.G. - Wagemister F., 1997, *Notes on Weavin' Digital: T(h)inkers at the Loom*, Sodal Identities, 3 (3), 1997, pp. 333-344.
- Thomas N., 1991, *Entangled Objects; Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Cambridge, Harvard University Press.
- Thomas N., 1999, *Possessions: Indigenous Art' Colonial Culture*, London, Thames and Hudson.
- Thomas N., 2001, *Appropriation/Appreciation: Settler Modernism in Australia and New Zealand*, in *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, a cura di F. R. Myers, Santa Fe, School of American Research Press.
- Thomas N. - Pinney C. (a cura di), 2001, *Beyond Aesthetics*, Oxford, Berg.
- Van Damme W., 2008, *Introducing World Art Studies. Zijlmans*, in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, (a cura di) K. Zijlmans - W. Van Damme, Amsterdam, Valiz.

Venbrux E. - Sheffield Rosi P. - Welsch R. (a cura di), 2006, *Exploring World Art*, Long Grove, Waveland Press.

Viveiros de Castro E., 1998, *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 4 (3), 1998, pp. 469-488.

Vogel S., 1988, *Art-Artifact; African Art in Anthropology Collections*, New York, Museum for African Art.

Wagner M., 2001, *Das Material der Kunst*, Munich, Beck.

Wagne M., 2007, *Hans Haacke's Earth Samplings for the Bundestag: Materials as Signs of Political Unity*, in «Journal of Material Culture», 12 (2), 2007, pp. 115-130.

Wagner R., 1975, *The Invention of Culture*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.

Weibel P. - Buddensieg A. (a cura di), 2007, *Contemporary Art and the Museum; A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz.

Were G., 2010, *Lines that Connect: Rethinking Pattern and Mind in the Pacific*, Honolulu, University of Hawai'i Press.

Westermann M., 2005, *Introduction: The Objects of Art History and Anthropology*, in *Anthropologies of Art*, a cura di M. Westermann, Wiliamstown/New Haven, Clark Art Institute/ Yale University Press.

Wilson S., 2002, *Information Arts; Intersections of Art, Science, and Technology*, Cambridge, MIT Press.

Winter I., 2007, *Agency Marked, Agency Ascribed: The Affective Object in Ancient Mesopotamia*, in *Art's Agency and Art History*, (a cura di) R. Osborne - J. Tanner, Oxford, Blackwell.

Wolbert B., 1998, *Getrennte Kunstwelten. Überlegungen zu einer systematischen Anthropologie der Kunst*, in «Anthropos» 93, 1998, pp. 189-196.

Zijlmans K., 2008, *The Discourse on Contemporary Art and the Globalization of the Art System. World Art Studies; Exploring Concepts and Approaches*, (a cura di) K. Zijlmans - W. Van Damme, Amsterdam, Valiz.

Zijlmans K. - Van Damme W. (a cura di), 2008, *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam, Valiz.

I NUOVI TROPICI

Lorenzo Taiuti

“East & West” e il modernismo

La percezione contemporanea di una lenta fusione e omologazione delle culture non contrasta le realtà delle collocazioni storiche: l'Occidente è ancora nella propria coscienza l'Occidente, con una sua visione e una sua storia, e da questo punto di vista West and East (definizione che uso come sintesi) esistono ancora e East è per noi tutto ciò che si stende fuori dall'Occidente, l'Altro da noi, l'Altrove. Ma assistiamo a una crescente ibridazione fra il West e l'East in uno scenario di paragoni, confronti, contrasti e scambi. Attraverso una serie di rapidi mutamenti globali dai *Tristi Tropici* di Lévy Strauss ci stiamo muovendo verso “Nuovi Tropici” creati dalle nuove economie, dai nuovi assetti culturali e dalle nuove tecnologie.

Le definizioni di “terzo mondo”, “paesi arretrati”, “sottosviluppo”, “culture primitive”, “colonialismo” e “postcolonialismo”, sono termini che diventano sempre meno utilizzabili, sottoposti come sono a nuove realtà e a nuove valutazioni. Forme di consumo e di modernità simili o parallele a quelle dell'Occidente industrializzato sono in rapida crescita. E l'idea di Modernità, sia essa mediata dal West del mondo o meno, è da tempo elemento di programmi economici e culturali di tutti i paesi.

Il modernismo

Il concetto di Modernità ha avuto un peso centrale nella cultura occidentale fra il Sette - ottocento e continua a esserlo oggi, “Il faut être absolument modernes” era la parola d'ordine trasmessa da Baudelaire all'arte moderna e l'Arte Occidentale si è fortemente voluta Moderna, Nuova e Rivoluzionaria, spazzando via i classici modelli espressivi e operando molteplici trasformazioni linguistiche. Nel campo dell'arte il culto del Modernismo, del rinnovamento tecnologico, culturale e estetico portato avanti dagli artisti delle Avanguardie Storiche si è nutrito degli elementi più diversi; il grande salto tecnologico

dell'inizio del secolo Ventesimo prima di tutto ma anche l'incontro con le culture altre, non occidentali, incontro significativo di quella riformulazione del concetto d'arte che è stato uno degli elementi forti e ispiranti della "Grande Impresa del Modernismo", una Grande Impresa che ha ribaltato valori secolari.

Questo interesse verso l'altro, un altro culturale analizzato, confrontato, rappresentato e accettato nelle sue differenze e nelle sue somiglianze ha delle evidenti affinità con le discipline dell'Antropologia e dell'Etnografia.

L'ottica del Modernismo porta infatti allo studio dei segni espressivi e all'annessione di altri sistemi comunicativi, di altri codici significanti da decodificare e apprendere, presi dalle più diverse culture. Questo processo è in atto da più di un secolo, e si è espresso in una serie d'ipotesi linguistiche, le correnti del sistema dell'arte.

Negli anni Sessanta e Settanta il confronto con le culture non occidentali è una costante in una situazione di grandi cambiamenti sociali e culturali. Il viaggio in Oriente diventa parte di un processo necessario per vivere un'altra e formativa realtà culturale, mentre le nuove culture sono interessate alla politica ma anche alla Spiritualità delle altre religioni, in particolare lo Zen giapponese e le pratiche di meditazione induiste, e sono affascinate dalle religioni arcaiche, mentre anche il tema della spiritualità diventa parte di una riflessione sul senso dell'arte e un elemento importante seppure ridisegnato nelle forme del Modernismo.

Questi e altri fattori evidenziano le trame sottili che uniscono Arte e Antropologia, avvicinando un linguaggio dedito esclusivamente al presente a delle discipline che erano dedite principalmente al presente/passato.

Una di queste linee è appunto il mutamento e l'improvviso rinnovarsi di situazioni socio-culturali in aree del mondo considerate dall'Occidente come territori lontani, ai margini del mondo e per sempre Altri.

I concetti di Lontananza e Estraneità, così importanti per collocare le culture non occidentali nel passato, mutano con l'avvento delle tecnologie della comunicazione e la loro rapida diffusione.

E qui si delinea il mutamento, problema espresso nel concetto di "Nuovi Tropici", ribaltamento dei valori di *Tristi Tropici*, ribaltamento avvenuto attraverso molteplici fattori, fra cui primariamente il gigantesco processo di industrializzazione e modernizzazione avvenuto nel mondo non occidentale.

I moderni Tropici non sono più i *Tristi Tropici*, nel senso inteso da Lévy Strauss, ma stanno diventando il centro di nuovi e centralizzanti fenomeni di crescita e esplosione tecnologica.

S'incominciano a vedere i Nuovi Tropici.

Orientalismo

L'Orientalismo è stato nell'Ottocento europeo molte cose: una corrente tematica che ha coinvolto gli artisti più diversi nella visione e realizzazione di un'iconografia sul mondo islamico e esotico in generale che non ha precedenti nella pittura europea. Inoltre scrittori e intellettuali hanno inserito l'altra parte del mediterraneo nel "Grand Tour" nelle terre del mondo classico come l'Italia e la Grecia. In conseguenza delle politiche coloniali e delle nuove relazioni fra occidentale e oriente si sviluppano in Europa curiosità e interesse verso le forme di vita del mondo islamico.

Molti pittori di formazione accademica inseriscono nel loro bagaglio iconografico la descrizione di aspetti tipici della vita Orientale. Così insieme alla pittura di genere (scene campestri, interni borghesi, nature morte ecc... di ambientazione europea) si sviluppa una corrente d'arte e cultura di ispirazione esotica.

Le immagini scelte rispondono sia all'esperienza diretta che alle fantasie letterarie da tempo coltivate. Le carovane attraversano i deserti, il cavaliere beduino fa inarcare il cavallo al galoppo, i vecchi arabi fumano il narghilé nelle penombre degli antichi mercati, le danzatrici del ventre e le odalische espongono una sensualità estrema rispetto all'Ottocento vittoriano.

Mentre la rappresentazione di queste stereotipate realtà diventa oggetto decorativo nelle case borghesi europee, con opere dipinte principalmente da pittori accademici, anche alcuni grandi pittori scelgono di rappresentare la diversità esotica: due per tutti e di grandissimo livello: Ingres e Delacroix. Sia nel *Bagno Turco* che nelle *Odalische* Dominique Ingres lavora sul tema forte della sensualità immaginata di un Oriente da "Mille e una Notte" dove tutto è permesso e tutta la sessualità si esprime, ma anche, nei segni che rappresentano ambienti e costumi, il gusto di un'altra cultura che si esprime attraverso il segno, la stilizzazione e la decorazione.

Eugène Delacroix porta invece nei suoi quadri orientalisti elementi che diventeranno importanti nello sviluppo delle culture simboliste

e decadentiste, correnti centrali nella fine secolo. Come per esempio nel *Massacro di Scio*, truculenta fantasia di sangue, schiave seminude e deserti infuocati, quasi un preannuncio delle tematiche Kitsch dei film storici hollywoodiani, se non fosse per la qualità straordinaria e geniale della pittura di Delacroix che scardina l'ordine mediocre dell'arte Accademica ottocentesca.

L'immaginario dell'altrove e le visioni dell'arte

L'occidente continua con l'Orientalismo un percorso iniziato dallo straordinario successo dalla traduzione francese del Settecento delle *Mille e una Notte* di Antoine Galland, che porterà prima alla scoperta dei linguaggi e delle culture lontane, poi nell'Ottocento al rapporto della sperimentazione francese con l'arte giapponese (attraverso l'Impressionismo) e poi alla scoperta delle grandi tradizioni visive egiziane e africane, come appaiono nelle tante correnti d'arte che predicano e praticano un "ritorno alle origini", uno spogliarsi della società per ritrovare natura e vita al di là del rigido costume sociale e dei tempi programmati del lavoro industriale.

Al di là di alcuni grandi nomi che abbiamo citato, le modeste raffigurazioni del mondo orientale di tanti pittori dell'Orientalismo, pur nei loro limiti, ci presentano società e culture diverse dall'Occidente e mostrano un elemento di significativa importanza culturale: la curiosità, che può divenire interesse verso le culture esterne.

La curiosità, e ancor più l'interesse verso usi, costumi e culture diverse inizia così a diventare uno sguardo diverso che non rappresenta solamente stereotipi della cultura orientale visti come oggetti di colonizzazione, ma apre anche alla contestazione interna alla cultura, negli anni del colonialismo globale dell'Occidente.

L'interesse dell'Orientalismo in letteratura è rappresentato da figure di grande statura come Gustave Flaubert, Théophile Gautier, Prosper Mérimée e altri intellettuali che compiono viaggi per conoscere l'altro lato del Mediterraneo (e oltre) e confrontano le due culture cercando elementi per il loro lavoro, dove trovano uno "Sguardo dall'esterno".

Lo sguardo "dal di fuori" dei grandi scrittori prefigura una rilettura culturale, non di superficie ma di analisi significativa delle civiltà preindustriali, e nello stesso tempo un'autoanalisi sul mondo industriale occidentale.

Oppure, come nel romanzo *Salammbò* di Gustave Flaubert, la diversità culturale si risolve nel richiamo onirico alla carnalità e alla morte che apre il capitolo della cultura di fine secolo, ossessionata dalle tematiche dell'Amore e della Morte e dell'eccesso vitale, e insofferente verso la repressione sessuale stabilitasi durante l'Ottocento industrializzato, razionalista e colonialista.

Si evidenzia nelle testimonianze di questi autori come lo sguardo sull'altro abbia bisogno di una verifica e di un ritorno, di un rispecchiamento critico che diventerà poi uno scambio culturale attraverso i prodotti estetici e letterari e attraverso il formarsi della moderna antropologia.

Nel noto saggio *Orientalismo* di Edward Said scritto a metà degli anni Settanta (con la guerra del Vietnam ancora in atto), l'Orientalismo come corrente diventa un punto di riferimento iconografico per una dura critica anticolonialista. Le tipizzazioni operate nelle rappresentazioni della vita orientale vengono indicate come altrettante mistificazioni e come elementi e concetti con cui l'Occidente considera e vede il resto del mondo colonizzato, appiattendolo le culture non occidentali in stereotipia o negatività.

Ripensando oggi al libro di Edward Said, saggio sempre fondamentale sull'iconografia occidentale sui popoli colonizzati, è necessario però aggiornarne le problematiche e i punti di vista, il suo collocarsi in un momento di svolta della storia del colonialismo occidentale.

Un testo significativo e aggiornato di revisione critica del ruolo centrale dell'Occidente è *Rinascimenti* di Jack Goody, che cerca di tracciare una nuova mappa globalizzata e non eurocentrica del concetto di Rinascimento, collegando il Rinascimento italiano e europeo a molteplici momenti di rinascita culturale nel mondo e negli altri paesi.

Momenti che avvengono parallelamente al nostro in società diverse, nel mondo arabo come in India o in Cina e centrate non sempre e non tanto sulle arti visive quanto sulla matematica, sulla scienza, sull'astronomia, sulla medicina o su altri linguaggi e discipline creative come la calligrafia, la letteratura e la musica.

In questo senso il libro di Jack Goody propone oggi una più aggiornata ricollocazione dei rapporti Oriente-Occidente con un invito a verificare quanta parte dei processi di conoscenza scientifica e tecnologica siano monopolio dell'Occidente e quanto invece siano parte di un processo globale di scambi e influenze e di crescita collettiva

nella storia, nelle storie del mondo. Ma anche l'ottimo libro di Jack Goody rischia di essere già superato nei suoi punti d'analisi del presente da una realtà in continua trasformazione.

L'assunzione di ruoli economici e responsabilità culturali globali fanno sì che i paesi lontani dal "Centro Occidentale" abbiano oggi assimilato le economie, le culture e i linguaggi del "West" per collocarvi le nuove spinte verso la modernità entrando in sintonia, ma anche in competizione.

Parliamo allora di un "East and West", la nuova competizione-comunicazione, mentre la globalizzazione arriva a diffondere anche l'area espressiva più tipicamente occidentale, l'Arte Contemporanea.

L'arte contemporanea come virus

Stiamo assistendo a un grande fenomeno di globalizzazione all'interno del quale inaspettatamente l'arte contemporanea sta svolgendo un ruolo di estrema vitalità e diffusione, con caratteristiche di trasmissione-assimilazione da virus cibernetico. William Burroughs diceva: "Il linguaggio è un Virus che viene dallo Spazio". Definizione che possiamo usare oggi per definire la diffusione globale dell'arte contemporanea, ancora vissuta fino a ieri in vaste aree sociali occidentali come una modalità espressiva elitaria e spesso ermetica, diversamente dall'arte classica.

Improvvisamente l'arte contemporanea sta diventando uno degli elementi di scambio fra culture diversissime e fra loro distanti, in contatto fino a ieri solo attraverso il colonialismo, il commercio e la guerra.

L'arte contemporanea sta diventando uno degli elementi di punta dell'aggiornamento modernista dei paesi emergenti, per esempio il Museo Guggenheim esporta il suo *brand* culturale a Abu Dhabi, negli Emirati Uniti, e si prepara a farlo in diverse altre città. Si moltiplicano le Biennali d'Arte e le Fiere d'arte in importanti città africane e asiatiche, da Dakar a Haiti, da Pekino a Gwangju, da Lahore a Giakarta.

Mentre la domanda di arte moderna/contemporanea si fa sempre più forte nei paesi non occidentali, gallerie d'arte sia occidentali che autoctone aprono a Pechino e Shanghai come a Istanbul e a Bombay, a Giakarta come a Seoul.

Nascita del moderno

L'arte moderna e contemporanea è nata e cresciuta modellizzandosi su tutti i linguaggi in nome del Modernismo Rivoluzionario, utilizzando un'insieme di discipline, fra cui la comparazione culturale, strumento fondamentale nell'analisi antropologica. E se analizziamo il processo di progressiva estraniamento dalla propria tradizione figurativa, linguistica, iconografica come avviene dalle avanguardie storiche in poi attraverso lo svilupparsi dell'idea di Contemporaneo, ha le caratteristiche riconoscibili di alcuni strumenti utilizzati dall'antropologia culturale.

Il Modernismo è insieme un'operazione di decostruzione della cultura precedente e di costruzione di una cultura nuovissima e ibrida, una macchina che innesta una marcia indietro e contemporaneamente un'accelerazione in avanti.

Lo sguardo e la visione

Duchamp risale alle culture fondatrici della pittura stessa per evidenziarne le sue caratteristiche e svelarne i punti di congiunzione fra diverse trame culturali da cui si è creato il fenomeno "Arte Moderna", così diverso da altre culture visive. Duchamp nella scultura *ready-made* di un *trompe l'oeil* ottico e cinetico mette in evidenza il "puro visibilismo" retinico dell'arte occidentale e indica la strada a una diversa idea dell'uso di visualizzazione culturale.

Interiorità nell'Espressionismo, lettura rigorosa della percezione ottica nel Cubismo, strutturalismo linguistico negli anni Sessanta e Settanta con i movimenti di Fluxus, Arte Concettuale, Minimalismo, Arte Povera, Land Art, Body Art, Art and Language e altre forme espressive focalizzate sulla ricerca del significato socio-culturale dell'arte piuttosto che sui suoi "effetti plastico-visivi" andando al di là del fenomeno retinico.

La sostituzione dell'iconografia religiosa o della rappresentazione del quotidiano con più semplici (in realtà sempre più complessi) meccanismi percettivi porta l'arte in una dimensione diversa, a contatto da una parte con l'estrema realtà delle cose e del corpo e dall'altra nelle zone della mente e dello spirito esterne ai codici culturali e religiosi tradizionali e verso elementi più rispondenti alle nuove funzioni della cultura.

Lo spirituale e l'arte

Spogliati delle loro classiche funzioni i codici rappresentativi delle arti visive diventano codici esoterici, ritornano in qualche modo alla “cultura magica” delle culture primitive che Lévy Strauss analizzava. Ma, per contro, assumono anche i sensi e le funzioni delle culture socio-politiche dal Novecento a oggi.

L'arte visiva diventa nel Ventesimo secolo manifesto politico (i Futuristi), aspirazione spirituale (Kandinskij) e si modella su tutte le forme comunicative: la poesia, la pubblicità, la musica, il teatro e tutti i media man mano emergenti dalla radio ai mezzi meccanici come l'aeroplano, il cui uso viene pensato come pratica estetica.

Si chiamerà “Aeropittura” l'ultima corrente del Futurismo negli anni Trenta, pensando a un'arte della visione dall'esterno della terra, così come un'arte che legge la realtà attraverso la tecnologia.

Nel testo *Lo Spirituale nell'Arte* di Wassily Kandinsky, l'autore evoca un'arte che sia uno strumento percettivo per esplorare l'universo nei suoi segni e nei suoi significati, non più uno strumento di riproduzione o estetizzazione visiva del reale, né delle forme stereotipe della religione.

Partendo dalla laicizzazione dell'arte visiva (ormai divisa dalla pittura religiosa), le avanguardie rivendicano e si attribuiscono un primato di lettura della realtà attraverso la modellizzazione della filosofia, della spiritualità oltre che della ricerca percettiva.

Anche le componenti esoteriche ma pur significative del Modernismo, si sviluppano parallelamente alle severe logiche Macchiniche della Modernità, con una riproposta di inaspettate riletture della cultura non razionale. Per esempio Julius Evola per i Futuristi italiani, o alcune figure che ebbero influenza sugli artisti delle Avanguardie come l'esoterico Alistair Crowley, oppure lo psicanalista Gustav Jung.

Ieratico, enigmatico, magico

Il bisogno di un linguaggio definitivo e assoluto espresso dal modernismo si allaccia quindi ai concetti delle culture pre-industriali, al “pensiero magico” anche se filtrato attraverso le linee delle culture psicanalitiche e strutturaliste come alle culture sociali e politiche.

L'icona dell'Idolo Primitivo è una delle più ricorrenti nelle avanguardie a cavallo fra Ottocento e Novecento. Il primitivismo incrocia il più estremo modernismo e la figura del Totem può trasformarsi

nel Robot come nei quadri del futurista Fortunato Depero o nel film *Metropolis* di Fritz Lang.

L'arte modernista vuole ricreare il sacro e evidenziare la sacralità di un quotidiano laico riscattato dalle convenzioni religiose.

Le figure ieratiche che popolano l'iconografia delle avanguardie celebrano il nuovo assoluto della macchina e le tecnologie come nuova religione, ma anche le componenti irrazionali del "territorio magico", e dell'immersione nella coscienza, cercando le radici antiche della cultura, le sue culture fondatrici.

Reinventare l'universo

Il progetto di Redifinizione dell'Universo dei Futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero è un *cross-over* di idee moderniste e di esoterica magia intellettuale ed estetica.

Mentre i surrealisti affonderanno radici nel pensiero magico-irrazionale come nella psicanalisi sotto la guida di André Bréton. E non è un caso che uno dei primi direttori del museo etnografico di Parigi, il Musée de l'Homme, sia stato Michel Leiris, appassionato attivista del movimento Surrealista e grande amico di Bréton.

Nell'Azionismo Viennese (movimento di origine neodadaista degli anni Sessanta) vi è una forte componente di primitivo senso della violenza come elemento di purificazione, con performance sanguinose e autodistruttive, simili alle molte cerimonie di religioni arcaiche in cui il dolore auto inferito ha la funzione di aprire a visioni o a offerte sacrificali.

Hermann Nitsch, uno dei protagonisti del gruppo, fonda il *Teatro delle Orge e dei Misteri* e ripercorre in forma metaforica le cerimonie dei sacrifici delle religioni precristiane, attraverso bagni di sangue di animali squartati e altre cerimonie legate ai modelli delle antiche religioni.

Questa idea del pericolo e del sacrificio è una delle linee del contemporaneo, fa parte della sua volontà di rimpiazzare la religione congelata nella sue forme con nuove forme di culto delle idee basate sull'analisi dell'esistenza e sulla sfida al percorso biologico della vita.

Marina Abramovic e Ulay rappresentano la tensione del rapporto sentimentale tendendo fra loro un arco e una freccia, in un equilibrio concretamente pericoloso. Ordalie, prove del fuoco sono le tante performance al limite che riempiono gli anni Sessanta e Settanta

come l'americano Chris Burden che si fa sparare in un braccio con un fucile. Sono "Ordalie", Prove della Verità che vogliono sostituire le formule già scritte dei rapporti individuo-esistenza.

Queste ibridazioni fra culture post-industriali e pre-industriali rimettono in questione la figura dell'artista occidentale.

Il territorio magico

Lévy Strauss in quegli anni diventa il modello di una rilettura moderna del rapporto fra società pre-industriali, arte contemporanea e espressività dell'arte non europea.

Attraverso il pensiero antropologico l'arte occidentale viene rivisitata dall'esterno, in un universo in via di globalizzazione in cui le culture iniziano a confrontarsi sui piani comunicanti dello sviluppo industriale.

La realtà di quel "territorio magico" che è diventata l'arte occidentale evidenzia le complessità delle proprie origini e i misteri delle proprie funzioni.

Joseph Beuys ripropone in più occasioni la figura dello Sciamano nel suo lavoro, in maniera esplicita nella performance della convivenza nella stessa gabbia con un coyote selvatico, recupero di un rapporto primitivo, terribile e sacro con la natura.

Walter De Maria e altri artisti della Land Art riscoprono il rapporto solitario e magico con la natura e la cospargono di segni, simboli del rapporto uomo-natura simili a quanto avviene nelle culture arcaiche. Per esempio la Land Art costruisce in luoghi deserti dei cerchi di pietre, delle piramidi di sassi dai significati misteriosi, come i totem dell'Isola di Pasqua, i graffiti delle Vie dei Canti in Australia, o le pietre di Stonehenge. C'è così un ritorno alle forme pre-razionali dell'espressione e della comunicazione, e una ricerca su forme espressive esistenti nelle culture storicamente altre, nell'obbiettivo di ritrovare una diversa visione della Terra e dell'individuo nel contesto culturale.

Le controculture

In quegli anni i movimenti di critica sociale e politica rivolti verso le strutture ufficiali portano a delle Controculture che provocatoriamente riaffondano radici nelle culture magiche.

Nelle grandi manifestazioni contro la guerra del Vietnam a Chicago e a Washington negli anni Sessanta vengono recitate dal poeta

Allen Ginsberg (a ritmo di Progressive-rock) formule magiche: “Evil get out of there!” per fermare simbolicamente i motori del potere economico, del potere politico e del potere militare.

Negli stessi anni il compositore d'avanguardia La Monte Young usa le strategie vocali degli sciamani per recuperare un rapporto diverso fra la voce e il corpo.

Il Caso, l'adesione alle modalità sconosciute della natura, lo spazio dato agli elementi irrazionali nella concezione dell'operazione estetica ridisegnano la percezione come un territorio magico, a volte in contrasto, a volte in parallelo con le aree analitiche e razionalizzanti dell'arte moderna.

L'oggi, l'arte, la comunicazione, la globalizzazione, l'omologazione

La globalizzazione economica e culturale che stiamo vivendo crea nell'occidente un riposizionamento delle culture europee verso se stesse, mentre negli altri paesi la spinta verso il moderno crea delle forme di omologazione culturale sempre più evidenti.

Si creano nuovi assetti culturali e di scambio che portano nuove problematiche ben più complesse di quanto fossero nel passato.

Si pone il quesito: che cosa spinge oggi i paesi emergenti a abbracciare con tanto entusiasmo l'Arte Contemporanea?

Che cosa è accaduto e perché le antiche tradizioni aniconiche islamiche, le forme plastiche africane e le iconografie religiose siano scomparse nell'orizzonte di una “modernità” che si afferma “globalmente”?

Una parte della risposta a questa domanda è certamente nelle profonde trasformazioni sociali in atto globalmente attraverso le rivoluzioni mediatiche, la diffusione del digitale, e l'altra nella trionfante ascesa del Sistema dell'Arte occidentale. Ma il cuore del problema è la capacità metamorfica e comunicativa dell'Arte Contemporanea, capace di proporre un sistema di codici disordinati ma efficaci, aperti a tutte le culture che vivono anche parzialmente il moderno.

La crescita del sistema

La crescita del sistema dell'arte occidentale produce nuovi e imponenti musei, che si moltiplicano di paese in paese creando il fenomeno dell'arte moderna come un linguaggio che si appresta a diventare

“di massa”. I nuovi musei sono anche gli edifici di punta della nuova e più avveniristica architettura, simboli del moderno e del potere culturale dei linguaggi dell’arte visiva e simboli di prestigio sociale.

Insieme ai musei sono le Fiere d’arte a dettare sempre più le strutture comunicative del Contemporaneo in arte, segnale di un inserimento del contemporaneo nelle strutture della trasmissione dell’arte, trasmissione supportata da efficaci canali commerciali.

L’Arte Moderna diventa valore economico riconosciuto a livello occidentale, extraoccidentale e globale. Il passaggio da linguaggio elitario a *brand* di garanzia di modernità è avvenuto in modo rapidissimo e quasi inavvertito. Il Centro Commerciale e il Museo d’Arte Moderna diventano le necessarie presenze di ogni grande città che si vuole aggiornata e in grado di fornire servizi soddisfacenti all’interno del paese e attraenti per il movimento del traffico internazionale.

In questo senso la politica degli Emirati Uniti nel ricostruire le loro città su modelli internazionali di derivazione occidentale non dimostra tanto una soggezione ai modelli occidentali, ma piuttosto una ridefinizione di ruolo, di ruolo delle nuove città come Dubai, di ruolo delle nazioni per collocarsi nelle zone centrali dello scambio internazionale e per riscrivere una storia (già vissuta nel passato) come tramite fra “East and West”.

I modelli dell’arte

Il trionfo internazionale del modello del sistema dell’Arte Contemporanea non consiste solamente nella diffusione legata ai media, ma anche nel fatto che sia diventato aperto a ogni contributo.

La diversità strutturale fra i nuovi linguaggi dell’arte e quelli tradizionali attrae artisti di culture diverse e diventa sempre più difficile tracciare un confine fra segni espressivi di una nazione o l’altra, fra West e East e fra East e West.

Nel frattempo il numero di paesi non occidentali rappresentati nella Biennale di Venezia è in continua crescita e quest’anno nuove nazioni si sono presentate con nuovi padiglioni: Emirati Arabi Uniti, il Libano, e altri ancora, mentre la Biennale di Venezia diventa il modello storico delle Biennali d’arte di tutto il mondo.

L’analisi del sistema dell’Arte Moderna ci permette di formulare alcuni perché di questo successo, fra cui quello dell’economia, del valore economico dell’arte riconosciuto a livello occidentale e extra-occidentale.

Inoltre il sistema dell'arte riunisce anche elementi di promozione a livello culturale e elementi di attrazione come l'investimento economico, il prestigio sociale e il collante culturale per le nuove élite economiche.

Cresce il fenomeno di nuovi e importanti musei che si stanno aprendo in tutto il mondo partendo dai paesi più economicamente sviluppati e che si sviluppano globalmente con rapidità sorprendente. E si sviluppa attraverso una serie di interfacce con l'Occidente, come per esempio il Museo Guggenheim a Abu Dhabi che, in prospettiva, aprirà filiali in diverse altre nazioni, creando una "rete del contemporaneo" insieme culturale e economica.

Ma anche a Hong Kong o a Giacarta i sistemi dell'arte creano sinergie nuove e campi di ricerca avanzatissimi sulle arti contemporanee. Musei, scuole d'arte, Fiere d'Arte sono gli immediati corollari del sistema dell'arte e ne sono parte integrante ovunque essa appaia.

Dallo "scontro fra culture" all'incontro fra "culture del contemporaneo"

L'Arte contemporanea sta diventando come un "pidgin", il linguaggio ibridato da molti linguaggi usato nel passato dai mercanti e dai marinai delle vie commerciali dei mari, utilizzato nel passato e in parte ancora oggi nei grandi scali fra occidente e oriente. Un linguaggio di comunicazione e di codici internazionali che assorbe, metabolizza e mischia tutte le culture e subculture, e dove le culture progressiste possono volendo incontrarsi e dialogare.

Ciò che stiamo osservando è lo sviluppo di un *melting pot* delle culture vive che è insieme transnazionale e transculturale, mentre l'ultima Biennale di Venezia (2013) presenta un panorama di presenze vastissimo con nazioni da tutto il mondo e con caratteristiche transculturali e multiethniche sostanzialmente integrate alle molteplici varianti dei linguaggi occidentali.

Invece uno dei paradossi maggiori che l'arte contemporanea sta vivendo è la scissione fra la sua funzione di Avanguardia Linguistica che rinnova continuamente l'aspetto della comunicazione visiva e l'inaspettata funzione di contatto e scambio con culture diverse sulla base di linguaggi internazionali e mediatici e sulla base di una dispersione degli "Stili".

La sua funzione primaria è certo quella della ricerca linguistica, ma quanto sta avvenendo apre l'analisi alle molteplici valenze di un

linguaggio che riesce a comunicare aprendo le strutture dei rispettivi codici e riuscendo a creare empatia fra culture diverse.

La comparsa in prima persona delle altre culture globali ha comportato un ennesimo input nelle trasformazioni della Cosa-Arte e il segnale di una nuova ondata di ibridazioni culturali.

La “cosa da un altro mondo”, l'arte contemporanea

Questa “Cosa” che è l'arte contemporanea è cambiata milioni di volte nel corso di poco più di un secolo in un'incessante mutazione genetica.

The Thing from another world è anche il titolo di un classico film di *science fiction* degli anni Cinquanta, in cui un essere da un altro mondo prende innumerevoli aspetti a seconda dell'ambiente in cui si trova. È quanto succede con l'arte contemporanea, a volte positivamente a volte con risultati eclettici, sempre e comunque pronta a mutare le proprie strutture.

La “Cosa” che muta continuamente è oggi in grado di scambiare segni ed elementi fra culture diversissime, fra India e Stati Uniti, Paesi Arabi e Indonesia.

Punti di partenza

L'Occidente del passato colonialista ha pensato a sé fino a ieri come un punto di partenza fisso di riferimento geografico e culturale, forte del proprio sviluppo tecnologico.

Una percezione che oggi cambia sia per il cambiare delle geoculture, sia per i mutamenti che le economie e i *new media* della comunicazione creano in tutte le culture.

Finito il Sentire del Sottosviluppo, ogni parte geo-culturale del mondo pensa a sé come un punto di partenza, così come ogni individuo è “l'individuo”.

Gli spostamenti culturali ed economici creati dalla rivoluzione digitale fanno già prefigurare un “Former West”, uno slittamento dall'idea tradizionale di un Occidente come unico luogo del MODERNISMO, della TECNOLOGIA e DELL'ECONOMIA, a una fase nuova che ricolloca diversamente le coordinate Occidente/Oriente, estendendo il concetto geografico alle nuove realtà socio/tecnologiche. Parliamo quindi di un “East & West”, un decentramento culturale di cui s'inizia a intravedere i profili. Il West rimane (per ora) nella leadership del

costume, della comunicazione e delle capacità di aggiornare continuamente le forme della società, dando spazio in questi processi alle minoranze, in particolare nei campi della cultura e dell'arte.

Il consumismo come cultura globale

Si è discusso a lungo sul rapporto fra consumismo e modernità, fino a arrivare alle conclusioni di Jack Goody che il consumismo non è un'invenzione dell'occidente (e quindi figlio anch'esso del Rinascimento quattrocentesco occidentale) ma è già implicito negli sviluppi economico-culturali di altri paesi come la Cina e l'India nei loro rispettivi rinascimenti economici e culturali.

Il vissuto comune di una situazione sociale legata alle stesse leggi fra West e East è legata al consumismo, ai media di comunicazione televisivi e digitali e al ricoordinarsi del sociale, del costume, delle culture e dell'arte su queste nuove linee.

Il "Lontano da Dove" e "l'Estraneità" create da distanze non ancora superate tendevano nel passato a esaltare le tradizionali differenze culturali fra nazioni diverse.

Oggi queste lontananze stanno svanendo all'interno di una rete comunicativa che fa saltare i parametri della cultura nazionale creando vaste aree difficilmente connotabili dove si creano innesti fra linguaggi nel quadro di una generale omologazione.

Per esempio il sistema televisivo e cinematografico in India è perfettamente omologato al sistema occidentale di Hollywood e diviene modello esso stesso per gli altri paesi dell'estremo Oriente.

Anzi i prodotti di Bollywood presentano oggi una maggiore aderenza ai classici sistemi produttivi dell'industria del cinema dello stesso modello occidentale.

La forma degli altri

Parlare di arte oggi vuol dire sempre di più parlare di "forme espressive" e non di Arte con la A maiuscola, in conseguenza agli infiniti cambiamenti del linguaggio "Arte" occidentale, per cui la parola arte diventa un "ombrello" che contiene e ripara una quantità di elementi diversi, appartenenti genericamente alla sfera dell'espressione e sempre più difficili da catalogare.

Mentre il contatto "Lontano" con le altre culture aveva contribuito a liberare le Avanguardie dal dominio del sistema simbolico della

prospettiva e dalle forme di una tradizione consumata, il contatto ravvicinato fra le culture (come avviene in maniera crescente negli ultimi venti anni) crea diversi fenomeni paralleli. Da una parte si creano delle interfacce culturali di comunicazione attraverso i linguaggi digitali e le loro molteplici applicazioni, dall'altra la "Cosa", l'arte contemporanea che viene adottata dai giovani artisti dei "Nuovi Tropici". Bisogna però considerare che molti giovani artisti dell'East spesso si formano nel West in prestigiose scuole d'arte, assorbendo e rielaborando le distanze fra culture e codici espressivi.

Questo processo d'avvicinamento è una trasmissione che viene da West verso East e potrebbe sembrare un ennesimo atto di colonialismo culturale.

E che questa convergenza estetica sia ancora una forma di post-colonialismo occidentale oppure una necessaria modellizzazione da parte dell'est dovuta a un aggiornamento legato a una realtà sociale mutata. I nuovi rapporti si basano su una condivisione di un pensare parallelo fra le nuove generazioni del mondo industrializzato.

In questi molteplici cambiamenti l'arte ha creato una struttura aperta a cui si possono aggiungere infinite varianti e che può accogliere e inglobare frammenti di linguaggi e culture anche diversissime.

In questo senso l'arte si richiama ancora all'"Opera aperta" di Umberto Eco, che già negli anni Sessanta prendeva atto del trasformarsi dell'opera creativa in un elemento aperto e in continua trasformazione di forme e senso.

Questa forma aperta sembra attirare irresistibilmente artisti di culture diverse e apparentemente ciascuno vi trova strumenti e elementi d'espressione personale.

Non è facile definire esattamente il passaggio dei "Nuovi Tropici" dalle culture visivo-comunicative precedenti alle nuove realtà.

Da una parte è la crescita esponenziale del sistema dell'arte a imporre la necessità di una diffusione e di un dialogo fra culture, il suo stesso porsi da una parte come merce di scambio primaria, dall'altra come un'accogliente zona di frontiera fra storie e vissuti diversi.

La "COSA" Arte moderna dimostra una capacità e una vitalità incredibile verso l'intercettazione e la rappresentazione di altre forme culturali, risultato collegato alle capacità metamorfiche acquisite dal corpo dell'arte. E la rapidità di molti artisti di altre culture nel dominare e esprimere istanze diverse in un linguaggio comunicante è dovuta alla fluidità della "Cosa d'Arte", al suo apparente rinunciare alla disci-

plina degli stili, al portarsi nel campo degli altri e nelle sue aperture al dialogo nascoste dietro il suo apparente ermetismo.

Comunicazione e scambio mediatici

La valutazione dell'accoglienza fatta all'arte occidentale da parte di artisti di tutto il mondo non può disgiungersi dall'analisi delle forme della comunicazione digitalizzate e dello spettacolo. Gli studenti d'arte nei paesi arabi, in India, in Cina, imparano a scuola a lavorare con il computer e si sintonizzano con una cultura transnazionale, globale, imparando l'inglese del web e dei software.

Negli anni Novanta il guru del MIT di Boston Negroponte ha studiato il progetto di un computer azionabile a manovella (come i primi giradischi) e di costo simbolico (allora 100 dollari) per diffonderlo nelle aree non informatizzate del mondo.

Il sogno di un pastore afgano o africano che usa un computer nel deserto è stato apparentemente osteggiato dalle industrie di computer, poiché il modello progettato faceva saltare la scaletta economica delle grandi e onnipotenti industrie digitali.

Ma la diffusione del computer ha abbattuto i costi degli strumenti e la sua diffusione crea situazioni d'impensabile presenza del digitale, impensabile negli elitari anni Novanta, in cui ancora una minoranza utilizzava computer e web.

Oggi va registrato lo stacco fra il prima e il dopo della cultura digitale, fra lo svilupparsi della rete informatica e l'uso diffuso del computer come produttore di comunicazioni ma anche d'immagini.

Social networks

L'avvento determinante dei social-network aggiunge un'altra componente di sviluppo alla comunicazione fra elementi sociali, nazionali e culturali e transnazionali.

La curiosità verso l' "altro" diventa una forma di passaggio culturale, d'interfaccia in cui il medium digitale permette una diffusione enorme e con una serie di sviluppi comunicativi di cui viviamo oggi la complessità.

Da Facebook a Vimeo, Youtube, e innumerevoli altre strutture, il digitale crea reti comunicative in cui i linguaggi espressivi si collocano modificandosi oppure ne vengono influenzati.

E anche dell'ampliarsi dei fruitori dell'arte contemporanea con la

comunicazione globale e con la crescita dei sistemi di comunicazione.

L'Internazionalismo pensato dalle culture marxiste viene realizzato inaspettatamente dalle avanguardie dell'arte moderna con un dialogo di forme espressive fra culture un tempo infinitamente lontane. A volte (come nel West) è l'intera area informatica a influenzare l'area creativa con effetti di forte influenza culturale o iconografica. Altre volte l'uso è diretto, come nei lavori di un numero crescente di giovani artisti che utilizzano strumenti digitali per installazioni o operazioni di net art.

Ci sono alcuni esempi di giovani artisti che hanno utilizzato linguaggi digitali in questi anni e a volte in concomitanza con particolari situazioni sociali come i movimenti di protesta dei giovani nel mondo arabo.

Per esempio l'artista egiziano Basiony sperimenta diverse soluzioni e ipotesi interattive e installative. Una di queste, *30 days of running in place*, dove l'artista (collocato in un cubo trasparente di fianco al Teatro dell'Opera del Cairo) corre vestito con una tuta plastica da astronauta e una struttura di sensori legati al corpo che registrano il movimento e lo traducono in segnali visivi e sonori. Per un'ora al giorno Basiony corre a vista e carica il computer di dati che producono nuovi input visivi.

Nell'installazione alla Biennale di Venezia 2011 dove Basiony ha rappresentato l'Egitto, una serie di grandi schermi alternativamente mostravano riprese della sua installazione e riprese da lui fatte dei moti di Piazza Tahrir, moti durante i quali è stato ucciso. Il rapporto fra le due realtà sembra diventare emblematico delle relazioni fra mutamento sociale e mutamento dell'arte.

In un altro lavoro interattivo Basiony interroga il problema dell'uso di caratteri non occidentali nella cultura informatica e la necessità di utilizzare l'inglese. Utilizzando il dispositivo, il profilo del fruitore appare in "Ascii" su uno schermo mentre la testa è indicata con un carattere arabo. L'installazione segnala il distacco fra corpo e linguaggio nell'area digitale, area nata e formata nei codici dell'occidente.

Lo stesso tema viene trattato dall'artista saudita Heba Abed nel lavoro *Lost in Transliteration* cioè l'assenza di una possibilità agevole di trascrizione del testo arabo per mancanza di lettere arabe sulla tastiera, che ha portato alla creazione di un sistema di traduzione in numeri definito spesso Arabizi.

Ancora un nuovo "Pidgin", questa volta telematico. Le linee tracciate dalla ricerca nei paesi dell'East sono molteplici, in parte rilevano

l'emarginazione dei loro linguaggi dalle koinè culturali del West telematizzato. In parte utilizzano e affermano le possibilità di scoperta, innovazione e intervento culturale dei mezzi digitale, dall'area dello spettacolo all'area della New Media Art in tutte le direzioni.

L'artista cinese Feng Meng Bo sviluppa un videogioco di ruolo, basato sull'eliminazione violenta degli avversari, con una variante: il suo viso è stato applicato sul corpo del nemico e il giocatore uccide simbolicamente se stesso.

Questo ci riporta allo sviluppo delle nuove Tecnologie nell'East, nel loro avvicinare East & West e nel crearsi di contatti trasversali sulla base delle forme digitali fra diversi paesi.

Certo questo avviene all'insegna dell'effervescenza creata dall'espansione globale dei nuovi sistemi tecnologici e commerciali e dalle mutazioni che questi provocano.

Ma al centro di tutto ciò è il linguaggio dell'arte del west che si mischia e si ibrida con le altre culture e si pone al centro di un "melting-pot" che sta modificando i vecchi sistemi d'analisi sulle diversità culturali, sugli approcci scientifici con cui valutare le altre culture, apparentemente spiazzate dalla crescita inaspettata della comunicazione estetica.

In termini di rapporto culturale l'arte contemporanea stabilisce, una volta accettati i suoi codici comunicativi, un'apertura verso tutti i linguaggi possibili.

L'Arte Contemporanea è dunque il legame fra culture diverse che supera limiti e confini? È il Nuovo Esperanto che può superare gli infiniti limiti e le infinite distanze che ancora separano le culture di East & West?

Difficile a prevedersi, il centro comunicativo è legato al mainstream della comunicazione commerciale, dei media comunicativi e principalmente della televisione, il linguaggio più diffuso sul pianeta e quello maggiormente capace di creare stereotipi comunicativi e modelli visivi.

A maggior ragione va valutata questa operazione marginale e insieme centralissima che è l'arte contemporanea, capace di creare strutture e codici transcontinentali, e di porre problemi a volte irrisolvibili dalle culture letterarie e politiche.

Bibliografia

Umberto E., 1964, *Opera aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani

Goody J., 2010, *Rinascimenti*, Roma, Donzelli

Lévy Strauss C., 1965 , *Tristi Tropici*, Torino, Einaudi

Said E., 2001, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli

Taiuti L., 2005, *Multimedialità-L'incrocio dei linguaggi*, Roma, Meltemi

FOTOGRAFARE L'ARTE: MEDIA DIGITALI E CONSUMO DI MASSA ALLA BIENNALE DI VENEZIA

Pietro Meloni

Università di Siena

Un contadino fare fotografie, ma siamo seri! Lasciamo queste cose alla gente di città (Pierre Bourdieu, *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*).

L'arte come forma di consumo

In questo testo propongo una riflessione sull'arte contemporanea, sperimentando come terreno di ricerca la Biennale d'Arte di Venezia, che frequento con un'attenzione di tipo antropologico dal 2009. Non intendo parlare di arte in senso stretto, quanto piuttosto cercare di concentrarmi su alcuni aspetti che emergono dall'osservazione di un oggetto di studio inusuale: i comportamenti degli attori sociali nei confronti dell'arte, da una parte, i rituali fotografici divenuti parte integrante dell'esperienza estetica contemporanea dall'altra. Si tratta dunque di un'analisi sulla fruizione dell'arte piuttosto che sul significato dell'arte contemporanea. Tra i vari aspetti di interesse che possono emergere in un *fieldwork* di questo tipo, l'uso dello strumento fotografico non professionale (la fotografia amatoriale fatta con fotocamere compatte, reflex o più spesso smartphone) per catturare le immagini degli oggetti esposti e di quanto intorno a loro accade, mi è parso assai rilevante come forma di socializzazione e condivisione delle proprie esperienze, un inconsapevole rituale contemporaneo a cui la grande massa di turisti, a livello globale, si sente in dovere di sacrificare (come forma di consumo) il proprio tempo libero¹.

¹ Secondo Daniel Miller (1998) lo shopping è profondamente connesso al sacrificio, trovando in esso una spiegazione degli atteggiamenti e dell'importanza che il consumo assume nella società contemporanea come pratica che serve a rinsaldare legami sociali e che regola i rapporti con il trascendente.

La mia tesi, niente affatto originale, è che l'arte rappresenti oggi una forma di consumo, principalmente turistico, che permette agli attori sociali (il ceto medio vacanziero) di definire se stessi, oggettivandosi – nei termini di Daniel Miller (1987) e Jean Pierre Warnier (1999) – nelle forme di intrattenimento contemporaneo.

Questo interesse per l'arte contemporanea è direttamente collegato alla nascita dei consumi di massa della seconda metà del XX secolo, che ha visto l'imporsi di una nuova classe sociale e la possibilità di soddisfare "bisogni" fino ad allora impensabili: fra i tanti si pensi, ad esempio, alla possibilità delle vacanze, garantita da una riduzione dell'orario di lavoro e da un aumento del salario. Riflettendo sull'arte e la medietà Edgar Morin ha scritto che

la cultura di massa è media nella sua aspirazione e ispirazione, perché è la cultura del comune denominatore tra le età, i sessi, le classi, i popoli, perché è legata al proprio ambiente naturale di formazione – la società in cui si sviluppa un'umanità media, ai livelli di vita media, al tipo di vita media (Morin 1962: 50).

La lettura di Morin sulla nascita della arte di massa si sposta anche sulla fruizione dei contenuti, pensati appositamente per un consumatore medio, ossia capace di riconoscersi dentro uno stile di vita, comune a molti altri simili a lui, che si dedicano al rito della fila per entrare nei musei, del cappello di paglia per proteggersi dal sole, del selfie con gli amici e con i familiari, dello stupore di fronte a qualcosa che probabilmente non sanno comprendere – ma il problema della comprensione, in realtà, è del tutto secondario.

Se dunque l'arte è una forma di consumo, lo è perché ci permette di esprimere noi stessi in una completezza che solo attraverso il processo di oggettivazione è resa possibile. L'oggettivazione, in questo caso, ci aiuta a comprendere il percorso che intendo adottare nell'analisi dell'arte. La critica di Morin all'arte di massa, prima di lui operata dalla Scuola di Francoforte (Adorno, Horkheimer 1971), è rivolta ad un processo di omologazione dei costumi e di alienazione del consumatore. Un processo di degradazione inesorabile, dove la cultura, quella "vera", viene ridotta a surrogato per il piacere di una classe sociale subalterna e ignorante, incapace di comprendere quanto la fruizione dell'arte sia un atto di distinzione sociale – nei termini di Pierre Bourdieu (1972, 2011) è la classe borghese ad essere consapevole di questa pratica. Dall'altra parte c'è inve-

ce l'interpretazione dell'oggettivazione come momento necessario attraverso cui gli attori sociali hanno la possibilità di esprimere se stessi. Daniel Miller collega l'oggettivazione all'autoalienazione di Hegel, da intendersi come momento in cui le persone aumentano le proprie capacità:

La mia teoria qui è di sostituire una teoria degli oggetti in quanto rappresentazione con una teoria degli oggetti in quanto parte di un processo di oggettificazione e autoalienazione. Questa teoria darà forma filosofica all'idea che sono gli oggetti a crearci all'interno dello stesso processo in cui noi creiamo gli oggetti, e che non esiste separazione tra soggetto e oggetto (Miller 2013: 56).

Secondo Miller è proprio nel consumo che si completa il processo di alienazione, dove l'attore sociale, concedendo parte di sé agli oggetti, ha la possibilità di appropriarsi degli oggetti stessi, sfruttandone tutte le potenzialità. D'altronde, come già aveva scritto Bourdieu negli anni Settanta del Novecento, gli oggetti sono, al tempo stesso, oggettivati e oggettivanti. La mia idea è che l'arte possa essere pensata come una forma di consumo e compresa attraverso l'analisi delle pratiche degli attori sociali i quali, oggettivandosi, danno senso a quello che vedono. Voglio dire che l'arte, come gli oggetti, è sia oggettivante che oggettivata, forma dunque le nostre opinioni ed è al tempo stesso sostanziata dalle nostre pratiche, dai nostri discorsi, dalle nostre ritualità. Proprio per questo motivo il rituale fotografico – fotografare l'opera d'arte, fotografarsi con l'opera d'arte, ritenere più importante l'atto del fotografare rispetto all'osservazione e all'applicazione all'oggetto – mi è parso di particolare interesse. Per diversi motivi. Da una parte la fotografia si inserisce nelle pratiche stereotipate dello spettatore e del turista di massa che, come ricorda ancora Morin, utilizza la macchina fotografica come uno schermo che filtra la realtà e che serve alla raccolta di scatti per il rituale fotografico da condividere con gli amici al rientro dalle vacanze. Dall'altra parte, invece, la fotografia di oggi, praticata con gli smartphone e condivisa immediatamente sui social network, ci permette di analizzare nuove pratiche di socializzazione, nuove ritualità che portano gli spettatori a mettersi in gioco in prima persona, consapevoli – il più delle volte – di partecipare a quei processi di costruzione di senso che l'arte contemporanea mette a disposizione.

La Biennale d'Arte di Venezia come fieldwork

Parte della ricerca antropologica si fonda sulla pratica etnografica², ossia sull'osservazione diretta di un terreno di ricerca ben definito: il *fieldwork*. Cosa voglia dire oggi "campo di ricerca" è piuttosto difficile da spiegare. Sono cambiati non solo i metodi e le teorie, ma la stessa concezione di "campo", che una volta prevedeva la permanenza dell'antropologo per lunghi periodi in territori esotici e lontani da casa, ad occuparsi di pratiche sociali talvolta stravaganti – ben documentate dallo strumento fotografico peraltro. Scegliere, invece, di riflettere sui flussi, sui comportamenti e sulle pratiche degli attori sociali significa concepire la ricerca come un campo aperto e non circoscritto, per quanto esistente e definibile. Barbara Czarniawska (2007) ha parlato, a tale proposito, di "campo di pratiche", facendo riferimento allo studio delle traiettorie degli attori sociali ed inserendosi in un percorso di studi che passa per le analisi di Michel de Certeau (2001) e di Pierre Bourdieu (2003, 2011). Questo significa privilegiare l'analisi delle forme di consumo, scegliendo di osservare e seguire delle persone senza voler circoscrivere un luogo nel quale concentrare le proprie ricerche. Non si tratta, è bene precisarlo, di *nonluoghi* (Augé 2009)³ ma piuttosto di spazi dove l'oggetto non è più il luogo stesso ma ciò che vi accade. Questo perché gli "oggetti" e i "luoghi" sono divenuti più opachi. Fabio Mugnaini, pensando alle ricerche sul folklore, la cultura popolare e la *popular culture*, ha scritto che oggi è

difficile, se non impossibile, continuare a ricercare i "soliti oggetti" nei "soliti luoghi", con i metodi consueti. Ma basta sostituire una qualunque delle due occorrenze del termine "solito" con "nuovo", e disporsi ad adeguare la metodologia

² Vi è oggi una sempre più diffusa convinzione sull'equivalenza tra etnografia ed antropologia. Secondo Tim Ingold (2008), invece, dovremmo fare una distinzione tra entrambe, cercando di ricordare come l'antropologia sia uno sforzo sostanzialmente diverso dall'etnografia, in quanto tende ad un'analisi comparativa dell'essere umano e dei saperi in un mondo che noi tutti abitiamo, mentre l'etnografia è la descrizione minuziosa e dettagliata di una porzione di mondo, operata dopo una lunga permanenza sul campo.

³ Per quanto l'idea della surmodernità di Augé, caratterizzata da eccessi di spazio, di tempo e di individualità, ci permetta di pensare la società contemporanea come soggetta ai flussi e alle pratiche degli attori sociali, il concetto stesso di *nonluogo* prevede una contrapposizione tra il domestico, inteso come spazio di familiarità, e l'estraneo, inteso come spazio alienante ed ostile. Questa dicotomia rischia di spiegare poco e male la complessità delle relazioni tra persone e spazi.

consueta, per intravedere ampi terreni di ricerca. Nuovi oggetti nei soliti luoghi: la proliferazione di feste medievali nei centri storici riqualificati urbanisticamente [...]. La materia degli studi di folklore o demologici (le forme culturali ed espressive dei ceti subalterni delle società complesse) non scompare con le trasformazioni socio-culturali né con le innovazioni tecnologiche che hanno modificato l'assetto globale della produzione, comunicazione e fruizione di fatti culturali (Mugnaini 2001: 20-21).

Possiamo quindi, in accordo con Mugnaini, provare a sostituire le occorrenze ed immaginare dei luoghi, come direbbe de Certeau, che esistono in quanto transitati, agiti, praticati dagli attori sociali. Nel mio caso il "campo", che potremmo definire un "fieldwork in movimento" (Czarniawska 2007), è stato Venezia e la Biennale d'Arte per poi dematerializzarsi e ricomporsi nei social network, in particolare Instagram.

Il pedinamento come metodo di ricerca: lo shadowing

È capitato di certo a tutti di origliare la conversazione di qualcuno che si trova a poca di distanza da noi, magari facendo finta di essere impegnati nella lettura di un giornale, nella consultazione del nostro telefono, mentre, in realtà, stiamo spiando le persone che ci sono vicine. In museografia questo atteggiamento è diventato una vera metodologia di ricerca, che ha spostato l'attenzione dall'opera esposta al pubblico che la guarda (Ruby 2007). Come esperienza personale ho vivo il ricordo di una mostra al Grand Palais di Parigi, dedicata alla nostalgia, dove una famiglia italiana (uno dei vantaggi di trovarsi all'estero è quello di fingersi altri) discuteva sul significato di una fotografia dell'artista e performer spagnolo David Nebreda: *Le cadeau de la mère. Le couteau nouveau portant mon nom*⁴. Lo sforzo, a mio avviso sincero, con il quale delle signore distinte cercavano di trovare il valore di un'opera assolutamente sconcertante come quella di Nebreda, solo perché si trovava esposta in un importante luogo dedicato all'arte, mi ha molto divertito. Questo mi ha portato, nel tempo, a con-

⁴ David Nebreda è un artista spagnolo le cui performance sono interamente dedicate alla dissociazione del corpo e a quella che Jean Clair (2005a) ha definito "l'estetica dello sterco", in quanto il performer fa largo uso degli umori corporei, creando rappresentazioni artistiche che difficilmente lasciano indifferente lo spettatore. La mostra alla quale faccio riferimento è stata curata Jean Clair (2005b)

centrare la mia attenzione sulle traiettorie, spesso non lineari e opache, e sulle pratiche di appropriazione dei significati piuttosto che sui processi di produzione degli stessi. Suggestioni che provengono dagli studi di de Certeau sul quotidiano e di Stuart Hall (2006) sui processi di codifica e decodifica, entrambi indirizzati all'analisi del consumo. Insieme ad essi ho cercato di costruire un apparato metodologico fondato principalmente sullo shadowing. Questo mi sembra rappresentare bene le tendenze delle ricerche etnografiche contemporanee costituendo un nuovo modo di intendere l'osservazione partecipante (e non partecipante). Lo shadowing è una metodologia che si compone di diversi aspetti e, a mio avviso, può essere piegata alle intenzioni dell'etnografo e alle possibilità offerte dal campo in modo molto flessibile. Benché, infatti, si tratti di una metodologia dove l'oggetto di studio è informato dell'attività del ricercatore (altrimenti si tratterebbe di stalking), in luoghi pubblici come possono essere i musei, le mostre temporanee, i teatri, i bar, gli stadi, ci si può dedicare ad una osservazione non dichiarata, spiando i comportamenti degli attori sociali⁵ – ed è quanto ho fatto io alla Biennale di Venezia e, poi, sui profili Instagram di chi vi era stato. Nel mio caso, forse, non si può parlare di shadowing vero e proprio, ossia di quella metodologia che Marianella Scavi definisce come un modo

di accedere all'osservazione della quotidianità goffo per colui che accetta di essere "pedinato", scomodo per le altre persone, ambiguo per il ricercatore. Incertezze di identità, reciproco studiarsi, una situazione in cui non si sa mai quali sono gli aspetti che si possono dare per scontati (Scavi 1989: 4).

La mia condizione è stata quella di fingere di essere un turista – cosa peraltro vera – in mezzo ad altri turisti intenti a praticare rituali di osservazione, contemplazione e godimento estetico. Ho fotografato e sono stato fotografato, ho posato davanti ad opere d'arte per creare scatti come souvenir di viaggio e ho fotografato altri che facevano lo stesso. Suppongo, nelle mie quattro esperienze di frequentazione delle biennali, di essere finito in un numero considerevole di memorie di telefoni cellulari o macchine fotografiche. La maggior parte delle

⁵ Qualcosa del genere erano soliti fare Erving Goffman (1969) e Pierre Bourdieu (2005), che andavano in giro a studiare i comportamenti, le consuetudini, i processi comunicativi delle persone.

persone – spero – avrà forse cestinato le foto dove un goffo turista si metteva in posa di fronte a grandi dipinti; qualcun altro, come me, le avrà utilizzate per una riflessione sull'uso delle fotografia come rituale di massa.

In questo caso la *shadowing* ha avuto senso perché praticato dentro una cornice culturale ben definita, della quale il ricercatore stesso era parte, tenendo ben presente le osservazioni di Piasere che invita alla cautela dell'uso di questa metodologia in contesti che ci sono del tutto estranei:

A che mi serve lo *shadowing* fra i ramkokamekra del Brasile nord-orientale se non conosco la loro lingua o le loro lingue (e loro non parlano la mia o le mie) e non ho già un'infarinatura seppur parziale della loro cosmologia, dello loro galeateo, della loro prossemica, ecc.? In questo caso lo *shadowing* diventerebbe più un'osservazione etologica: interessante, ma è tutt'altra cosa e forse neanche tanto "umoristica" (Piasere 2005: 96-97).

Ho quindi provato a riflettere, retrospettivamente, sul ruolo dello strumento fotografico in un campo specifico, immaginandone un uso ben più ampio come fenomeno della cultura di massa.

Tutti i futuri del mondo

Chi è stato a Venezia, anche per breve tempo, ha ben presente il fascino – quello romantico degli innamorati – ed il disagio – quello di un turismo incessante e soffocante. Città dalle vie (calli) strette, in cui perdersi è talmente facile da diventare quasi una scelta per scoprire luoghi "caratteristici", dove le vie terminano inesorabilmente in un canale, costringendoci a tornare indietro ed infilarci dentro una massa interminabile di turisti che si aggirano tutti (o quasi) armati di macchine fotografiche, di smartphone e di pericolosissime aste per i selfie – queste ultime di recente innovazione tecnologica. Ogni ponte è un'occasione per fotografare le gondole nei canali, o fare un selfie con gli amici come ricordo delle vacanze. L'utilizzo delle tecnologie digitali ha radicalmente cambiato il nostro rapporto con il mondo e le nostre modalità di socializzazione. Già Marshall McLuhan (2015: 17) lo aveva ampiamente mostrato negli anni Sessanta del Novecento, ricordandoci come anche la luce elettrica, in quanto medium, avesse radicalmente trasformato il nostro modo di vivere la casa e di stare in compagnia. Le possibilità offerte dalla fotografia sono molteplici.

Susan Sontag ha scritto che la fotografia ha cambiato il nostro modo di vedere il mondo, e di selezionare cosa vale la pena soffermarsi a guardare:

Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e, cosa ancora più importante, un'etica della visione. Infine la conseguenza più grandiosa della fotografia è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come antologia di immagini (Sontag 2004: 4).

Nell'immaginazione turistica la fotografia è in primo luogo un rito di memoria e di testimonianza: attraverso lo scatto fotografico stiamo confermando di essere stati in un luogo e ne possiamo conservare traccia nell'archivio dei luoghi visitati o desiderati. Oggi lo spettatore, soggetto assai differente rispetto agli anni in cui hanno scritto Sontag o Roland Barthes (1980), non è più soltanto un osservatore passivo ma è soprattutto un produttore di immagini⁶, che interagisce in maniera consapevole con quello che ha di fronte. Le ormai stereotipate fotografie di turisti intenti a tenere in piedi la torre di Pisa, o tenere in mano un sole al tramonto, di fronte all'arte si arricchiscono della creatività di un attore sociale invitato dall'arte stessa ad interagire, a darle un senso. Quel processo di oggettivazione citato all'inizio rende possibile che le persone, fotografando e fotografandosi nell'arte, costruiscano gerarchie del visibile e al tempo stesso si inseriscano in un percorso dove definiscono se stesse come soggetti globali.

Si può probabilmente affermare che uno dei motivi per cui gli spettatori tendano a fotografare, a condividere quello che vedono, sia anche la noia o la mancanza di comprensione dell'arte contemporanea. Questo potrebbe favorire il passaggio dallo spettatore al performer, ossia da chi si limita a guardare l'arte, cercando di comprenderne i codici espressivi, a chi decide di essere in primo luogo un soggetto che partecipa dell'arte stessa. Ho potuto osservare – cosa banale – che gran parte degli spettatori mostra un marcato disinteresse verso l'arte contemporanea, concettuale, astratta. Se, come afferma Bourdieu (2011), il gusto è una pratica di distinzione sociale che vede impegnati diversi gruppi (o classi) per l'imposizione di uno

⁶ Il prosumer, ossia al contempo produttore e consumatore.

stile culturale, allora il disinteresse per l'arte marca gli spettatori con basso capitale culturale, che si dedicano al rituale della mostra d'arte proprio perché fenomeno di massa e pratica distintiva, senza però comprenderne a fondo i codici di comportamento. Come gli spettatori che al Grand Palais di Parigi si interrogano sul valore artistico di Nebreda, quando potrebbero dire semplicemente, in termini bourdieusiani, che “fa vomitare”, evidenziando così la natura posizionata del gusto; allo stesso modo gli spettatori che fotografano stanno in qualche modo riscrivendo la loro esperienza su più registri: creano un filtro con l'ambiente circostante, costruiscono se stessi come soggetti esperti o professionisti, giocano con l'arte denigrandola o elevando se stessi al valore di ciò che stanno osservando. Se ci poniamo nell'ottica di chi osserva, cercando di mettere in secondo piano l'idea dell'arte in sé, la curiosità, il rigetto, il disgusto o l'indifferenza sono reazioni che l'arte stessa stimola. Cosa fare di fronte ad un'opera d'arte che suscita la nostra curiosità o che troviamo brutta? L'atto del fotografare non è solo un modo di appropriarsi dell'arte, è anche una postura dello spettatore contemporaneo che grazie alla sua reflex, compatta o – più spesso – smartphone, supera quell'ostacolo dato dalla perizia tecnica e concettuale che, come ricorda Christian Ruby (2002: 5), fa spesso dire allo spettatore “che tristezza, che disgusto!”. Questo non significa, ovviamente, che gli spettatori ritengano necessariamente tutta l'arte contemporanea brutta o priva di senso, al contrario, possono benissimo apprezzarne il valore estetico. Bisogna inoltre considerare il fatto che il pubblico di eventi come la Biennale d'Arte di Venezia è costituito anche di esperti, di addetti ai lavori, di studenti, di appassionati⁷.

Posare con l'arte, postare l'arte

Nicholas Mirzoeff sostiene che la visualizzazione della vita quotidiana, che determina anche il nostro rapporto con un'arte sempre più incentrata sul banale, l'intimo, la routine non necessariamente corrisponde alla comprensione di ciò che vediamo (Mirzoeff 2002:

⁷ Sono ormai diversi gli studi sul pubblico dei musei, dai quali è possibile ricavare dati spesso molto diversi che evidenziano l'importanza del condizionamento socioculturale, del capitale culturale, del ruolo dei mass media. Si veda, tra i tanti: Nardi 2004; Lusini 2005.

28). Al tempo stesso, però, la visualizzazione del quotidiano corrisponde, in termini bourdieusiani (Bourdieu, Darbel, Schnapper 1972), alla formazione di un gruppo sociale che riconosce nell'arte e nella frequentazione dei musei una pratica di distinzione sociale attraverso la quale comunicare la propria identità:

Se un milione di persone visitano un'esposizione di Monet a Chicago e cinque milioni visitano annualmente il Metropolitan Museum di New York, l'arte e i musei fanno parte, in un certo senso, della cultura di massa, e non delle élite (Mirzoeff 2002: 43).

Questa affermazione può portarci a considerare l'arte come un fenomeno di massa, rituale a cui la classe turistica – che è oggi sempre più eterogenea, interclassista ed opaca – ritiene di dover partecipare per garantirsi quel surplus identitario dato dal capitale sociale – ossia dall'orizzonte di persone alle quali facciamo riferimento per comunicare i nostri gusti. E questo avviene attraverso il passaggio dalla contemplazione all'acquisizione dell'arte come processo performativo. Un motivo ulteriore a sostegno di questa tesi è dato dall'impegno che la cultura del *loisir* ha acquisito nel tempo. Eventi come la Biennale d'Arte di Venezia non rappresentano soltanto un momento di svago ma sono a tutti gli effetti un impegno in termini di tempo e di fatica fisica per il turista. Fare una vacanza a Venezia per guardare la Biennale d'Arte, significa muoversi tra circa 120 padiglioni nazionali ed eventi collaterali sparsi per la città ed i 136 artisti invitati all'esposizione principale. Possiamo tradurre questi numeri in lunghe ore di coda all'ingresso dei giardini o all'arsenale, in giornate impegnati a camminare e a rimanere in piedi anche per otto-nove ore, in diverse decine di chilometri percorsi⁸.

Lo sforzo impiegato è qui premiato attraverso la fotografia e dalla sua condivisione globale che certifica la presenza dello spettatore al rituale contemporaneo della mostra d'arte. È quasi impensabile, oggi, immaginare l'arte senza la pratica dello scatto fotografico da parte del turista-spettatore. Al tempo stesso, è divenuto sempre più difficile fotografare un'opera d'arte senza l'ingombrante presenza di innume-

⁸ Alla Biennale del 2015 ho utilizzato un'applicazione telefonica per controllare il tragitto quotidiana, verificando di aver camminato quotidianamente per almeno 15 km, in alcuni casi anche oltre i 20 km.

revoli prosumers intenti a legittimare la loro presenza “sul campo”.

Tale presenza trova nei social network il luogo dove comunicare, globalmente, la propria presenza. Su Instagram seguendo i tag #venicebiennale (54.389), #biennalearte2015 (23.746 post) o #biennaledivenezia (37.835 post), giusto per citarne alcuni, è possibile accedere ad oltre 100.000 fotografie, molte delle quali non ritraggono opere d'arte ma utenti che si fotografano accanto alle opere esposte, che interagiscono con l'arte, che ne danno una loro interpretazione personale, che inquadrano momenti di vita quotidiana, evidenziando quanto la Biennale rappresenti una parentesi dall'ordinario, momento di svago e di creatività culturale.

Socializzando l'arte gli utenti mettono al tempo stesso in mostra se stessi, come produttori ed interpreti di immagini. Gli altri utenti possono commentare le immagini postate complimentandosi con l'autore per le sue capacità tecniche oppure per l'attenta opera di risignificazione dei soggetti osservati. Possiamo immaginare lo spettatore intento a fotografare l'arte e a fotografarsi con essa come un soggetto che tenta di sottrarsi alla folla per recuperare, almeno momentaneamente, la spensieratezza del *flâneur* (Baudelaire 2014; Benjamin 207b). Ma è anche l'affermazione più manifesta di una cultura di massa che acquisisce lo statuto di una cultura subalterna, nell'opposizione al noioso rituale di frequentazione dell'arte da parte delle élite – come nel caso dei musei parigini studiati da Bourdieu. L'arte, ridefinita nelle pratiche quotidiane, è temporaneamente “degradata”, perdendo quell'aura data dal rapporto di unicità con lo spettatore (io di fronte all'opera d'arte) per trasformarsi in un prodotto risemantizzato, aperto (sia nel processo di produzione che in quello di decodifica) a molteplici interpretazioni. In questo processo, come ha scritto Nicholas Carr (2011), il contenuto del medium diventa più importante del medium stesso. Ed è il contenuto ad influenzare il modo in cui agiamo, pensiamo, costruiamo una rappresentazione del mondo ed una gerarchia del visibile. Non è l'arte, in questo caso, ad avere importanza, ma la capacità degli attori sociali di fotografarla, riprodurla, condividerla.

Vedere persone che posano di fronte all'arte, che chiedono ad amici o a sconosciuti di far loro delle fotografie, comunica anche quanto l'esperienza del visitatore sia volta, attraverso la performance, a dare significato a quello che si fa e, quindi, a quello che si vede.

Conclusioni: cartoline veneziane

La disseminazione di immagini legate all'arte rende l'esperienza di fruizione ambigua. Se Gillo Dorfles (1968) negli anni Sessanta bolla-va l'atteggiamento del turista, che si emoziona a comando di fronte ad una natura artefatta, come kitsch, lo stesso uso della fotografia tende a produrre una falsificazione della vissuta vissuta, mediazione necessaria attraverso la quale altrimenti non ha quasi senso parlare di esperienza estetica. Come Bourdieu (2004) che si stupiva di quelle persone che di fronte ad un bel paesaggio "estraevano dalla pancia il loro terzo occhio" per apprestarsi a trasformarlo in immagine, così il flusso di immagini in rete, soprattutto di fronte ad opere che vengono esposte in diverse parti del mondo, dematerializza l'esperienza del visitare, ricomponendola in frammenti digitali che ogni utente deve interpretare e ricodificare.

Alla Biennale d'arte di Venezia del 2009 l'artista Polacca Aleksandra Mir ha realizzato un'installazione particolare: ha stampato un milione di cartoline postali di Venezia le cui immagini però non rappresentavano mai Venezia ma una serie di "vie d'acqua" di tutto il mondo: Sydney, Manhattan, Firenze, i fiumi nordici, Londra, Miami, le sorgenti del deserto del Sahara ecc. Questo esercizio di spaesamento voleva riflettere sull'acqua come simbolo della globalizzazione e come linguaggio. Al tempo stesso, però, offriva al visitatore della mostra una immagine ingannevole della città, dichiarata sempre se stessa nei titoli e mai se stessa nelle immagini. La città invisibile per eccellenza, quella raccontata dal Marco Polo di Italo Calvino (2012), che descrive al Kublai Khan tutte le città che incontra, ognuna diversa e ricca di peculiarità, eppure ognuna con un po' di Venezia, rievocata nella nostalgia di un Polo che attraverso il racconto della sua città cerca di costruire il proprio appaesamento, venuto meno nella distanza da casa.

Se prendiamo spunto dall'installazione di Mir, il rapporto tra arte e fotografia, tra luoghi fotografati ed esperienza vissuta, si fonda spesso sulla costruzione di una realtà negoziata.

Le fotografie dei turisti ricostruiscono spesso delle traiettorie attraverso le quali possiamo rileggere i luoghi e l'arte. Le fotografie della Biennale sono come i dedali delle città che immagina de Certeau (2001) quando dal World Trade Center di Manhattan osserva le traiettorie dei passanti sotto di lui, immersi in spazi che non possono

vedere ma che conoscono attraverso il contatto fisico. Così l'arte fotografata e riprodotta serialmente diventa un'immersione che fa perdere i contorni di ciò che si sta osservando, costituendosi di sensazioni suggerite di fronte a qualcosa che non sempre ci è dato di osservare nella sua completezza – d'altronde il soggetto di queste fotografie non è l'opera d'arte ma lo spettatore. Questo sguardo rischia, a volte, di farci perdere la leggibilità del mondo, proprio perché il testo culturale è spesso troppo vicino per essere interpretato. Quando Walter Benjamin racconta della piazza di Weimar (2007a), vista dal balcone dell'albergo dove soggiorna, come una grande orchestra sinfonica, ci pone di fronte ad un problema di visione di insieme. Egli racconta infatti che una volta abbandonato il balcone e precipitatosi nella piazza per godere di persona dello spettacolo descritto, è costretto ad ammettere che la magia, il mondo che aveva immaginato dall'alto è improvvisamente scomparso, per fare posto a suoni, rumori, voci, colori che egli non riesce più a decifrare. Nel cambiare prospettiva, dall'alto al basso, Benjamin perde il suo punto di vista privilegiato e, al tempo stesso, la capacità di leggere un testo completamente nuovo, scritto in una polifonia di voci e di percorsi e che può essere compreso solo a patto di rinunciare a quello sguardo onnisciente e distaccato con il quale si cerca di giudicare il mondo.

Analizzare le pratiche fotografiche degli spettatori della Biennale vuol dire cercare di porsi nell'ottica di un osservatore che sposta la sua attenzione dai processi di produzione e di allestimento, per dedicarsi a quelli di consumo e di ricezione, concentrandosi sulle traiettorie degli attori sociali. L'arte diventa in questo caso del tutto accessoria, una forma di consumo utilizzata nella cultura di massa come mezzo per accedere ad una riconoscibilità globale e dove la produzione locale di significati e di pratiche è sottomessa alla ricaduta globale che tali azioni possono avere.

Bibliografia

Adorno Th., 1971, Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.

Augé M., 2009, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Bologna, Elèuthera.

Benjamin W., 2007a, *Immagini di città*, Torino, Einaudi.

Benjamin W., 2007b, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi.

- Benjamin W., 2012, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi.
- Barthes R., 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire Ch., 2014, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in G. Fiorentino (a cura di), *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, pp. 45-48.
- Bourdieu P., Darbel A., Schnapper D., 1972, *L'amore per l'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi.
- Bourdieu P., 2003, *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Milano, Raffaello Cortina.
- Bourdieu P., 2004, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.
- Bourdieu P., 2005, *Questa non è un'autobiografia. Elementi di autoanalisi*, Milano, Feltrinelli.
- Bourdieu P., 2011, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino.
- Calvino I., 2012, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.
- Carr N., 2011, *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clair J., 2005a, *De Immundo*, Milano, Abscondita.
- Clair J., 2005b, *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard.
- Czarniawska B., 2007, *Shadowing and Others Techniques for Doing Fieldwork in Modern Societies*, Ljubljana, Liber.
- de Certeau M., 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Dorfles G., (a cura di), 1968, *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*, Milano, Mazzotta Editore.
- Goffman E., 1969, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino.
- Hall S., 2006, *Codifica e decodifica nel linguaggio televisivo*, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi, pp. 33-50.
- Ingold T., 2008, *Anthropology is not ethnography*, «The British Academy», 154, 2008, pp. 69-92.
- Lusini V., 2005, *Vox populi. Per una indagine sul pubblico della mostra Duccio. Alle origini della pittura senese*, «Lares», LXXI (2), 2005, pp. 255-286.
- McLuhan M., 2015, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore.
- Miller D., 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell.
- Miller D., 1998, *Teoria dello shopping*, Roma, Editori Riuniti.
- Miller D., 2013, *Per un'antropologia delle cose*, Milano, Ledizioni.

Mirzoeff N., 2002, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi.

Morin E., 1963, *L'industria culturale*, Bologna, Il Mulino.

Mugnaini F., 2001, *Introduzione. Le tradizioni di domani*, in P. Clemente, F. Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, pp. 11-72.

Nardi E., 2004, *Musei e pubblico. Un rapporto educativo*, Milano, Franco Angeli.

Piasere L., 2005, *Ricerca qualitativa e antropologia*, in *La qualità plurale. Sguardi transdisciplinari sulla ricerca qualitativa*, A cura di F. Dovigo, Milano, Franco Angeli, pp. 83-100.

Ruby Ch., 2002, *Les résistances à l'art contemporain*, Bruxelles, Labor.

Ruby Ch., 2007, *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, Bruxelles, La Lettre Volée.

Sclavi M., 1989, *A una spanna da terra. Una giornata di scuola negli Stati Uniti e in Italia e i fondamenti di una metodologia umoristica*, Milano, Mondadori.

Sontag S., 2004, *Sulla fotografia: realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.

Warnier J.-P., 2005, *La cultura materiale*, Roma, Meltemi.

CUCUZZA DELLE DIASPORE

Leone Contini

Comfort food

Stati Uniti, New Jersey. Il *salesman*, un venditore di vini italiani, mi parla con imbarazzo del *comfort food* come di un destino ineluttabile: l'eterno ritorno dell'americano medio all'hamburger con patatine fritte e birra. Per lui, un operatore del *food and beverage* specializzato nell'alta ristorazione e nell'abbinamento cibo-vino, questa pigrizia gastronomica diffusa è una iattura che lo impegna in un quotidiano sforzo pedagogico per implementare il consumo dei suoi sofisticati *brands* eno-gastronomici. Ma alla fine di una lunga giornata di *wine tastings* siamo entrati in confidenza e mi confessa: "I'm a beer guy". La birra, fresca e frizzante, è un sollievo anche per la mia bocca, asciugata dai tannini.

Comfort food inerisce a un'indole nazionale, la tensione verso una domesticità tranquillizzante ma mediocre. Tuttavia l'ambito semantico di questa espressione, inclusivo e capace di contenere elementi contraddittori, può spingersi in molte altre direzioni. Uno dei suoi sconfinamenti oltre la soglia della banalità culinaria avviene nell'altrove/allora della cucina del Sud, presunta sorgente di genuinità americana. Il *soul food* è a sua volta un rizoma di questo *southern patchwork* che contiene uno scarto etimologico verso una dimensione inedita, quella dell'Anima, e immediatamente evoca l'epos della comunità afroamericana. Questo cibo porta dentro di sé la suggestione di almeno due livelli di sradicamento e nostalgia: la deportazione archetipica dall'Africa verso le Americhe e la più recente *Great Migration*, dagli stati del sud verso il nord. È così che un piatto di *okra* o *collard greens* in una bettola di Harlem travalica i limiti botanici dell'*Abelmoschus Esculentus* e della *Brassica Oleracea*.

Ma il *comfort food* è suscettibile di innumerevoli stiramenti e sfiora tutte le variegate radici culinarie americane. Il referente alimentare è variabile, ma lo stato psicologico si colloca invariabilmente tra il benessere di un universo noto e la riconnessione con le proprie origini,

declinate di volta in volta in termini geografici, razziali o nazionali. *Comfort food* è cibo delle origini, scolpito nella memoria collettiva di un'infanzia gastronomica e nei primi ricordi dell'individuo: una sorta di medium connettivo attraverso cui poter accedere a un conforto primario, un database di sapori originari, da cui attingere per costruire il proprio sé. Questo "sentiero" aperto sul passato è dunque percorso sia dal soggetto che dalle collettività. *Comfort food* è allo stesso tempo un fatto pubblico e privato.

In quanto cucina delle *proprie* origini il *comfort food* è idealmente un mosaico policromo di monadi, una moltitudine di tradizioni culinarie non-tradotte, ciascuna rivolta all'interno della comunità, come risposta primaria a un'urgenza di conforto identitario. Ma il *comfort food originario*, relegato nei network migratori, è di fatto esposto a un continuo processo di trasformazione lungo il crinale dei differenti background culturali, dove ciascuna comunità appare intenta a rispecchiarsi nelle proprie –

più o meno multiple – origini culinarie, ma anche a osservare e sperimentare quelle dei propri vicini. *Chicken soup, fried chicken e mashed potatoes* – esempi classici di *comfort food* americano – coabitano con *roast duck noodle soup* cinese, *borsch* russo-ucraino, *pho* vietnamita, etc. Fino al punto che *pizza e mac 'n cheese* (maccheroni al formaggio) non sono più percepiti in relazione a una vicenda migratoria specifica e sono anzi pacificamente incorporati nell'orizzonte di un conforto culinario generico. Nel calderone di fusione nordamericano si spezzano le procedure liturgiche delle diverse tradizioni gastronomiche, determinando allo stesso tempo vuoti semantici e nuove possibilità. In questo spazio destrutturato il soggetto è sia libero di costruire il proprio conforto gastronomico in modo inventivo, che di abbrutirsi in abitudini alimentari patologiche.

L'abitudine al "prestito" o al ri-assemblamento delle radici gastronomiche è una capacità plastica ancora sconosciuta in Italia, dove l'identità culinaria nazionale, regionale e familiare è fortissima e dove la società multiculturale è un fatto relativamente recente.

Ma è proprio in questo contesto di rigidità diffusa che il *cibo del conforto*, qui non ancora negoziabile, rivela una potenzialità euristica e di rappresentazione addirittura conflittuale, offrendo quindi l'occasione per riformulare in modo paradossale e inedito le declinazioni dell'esperienza soggettiva nel contesto delle migrazioni contemporanee.

Pugua e ministredda

Ora poi che io e Sebastiano Roggiero di Troina [...] avemmo fatto venire dentro li lettere 4, 5 cocchia di semenza per cucuzza longa [...] l'abbiamo seminato, che, con quella terra che non aveva stato seminata maie e caldo forte che faceva e terra vercine ca era, li cucuzze luonche, nel ciro di 40 ciorne che li avemmo seminato, hanno cominciato a fare cucuzze. Cosa che nessuno lo poteva credere. Io aveva manciato sempre carne, tutte i ciorne, e diceva: ma ora minomale, con queste cucuzze e li tenneruma delle cucuzze, lo stomico mi lo senteva bene¹.

Così il quasi analfabeta Vincenzo Rabito racconta, in *Terra matta*, l'inatteso successo di un orto di cucuzza² in quella che era l'Africa Orientale Italiana. Lo stupore per l'inatteso prodigio agricolo in terra africana è il fulcro di questo racconto di riconnessione, che inizia con dei semi arrivati dentro una busta e termina con una guarigione fisica. Anche nell'immaginario siculo-americano la cucuzza assume una connotazione quasi-magica, se non mitica. Il racconto dei semi, tramandati per decenni da una generazione alla successiva fino a oggi, è un tratto ricorrente nelle mitologie familiari dei migranti siciliani a New York.

Nella città di Los Gatos in California il *Cucuzza Drill Team*, costituito da discendenti di siciliani, organizza ogni anno una parata, dove gli uomini sfilano vestiti all'"italiana", abbracciando cucuzze come fossero armi e danzando sulle note di *My Cucuzza* di Louis Prima³:

Numerosi siti internet, blog e gruppi facebook anglofoni sono dedicati alla cucuzza. Anche le speculazioni sulle sue denominazioni proliferano nel web: "Spelling: kah-gootz-ah or goo-gootz"; "Spelling variations: cagutsa, cagutza, caguzza, cuccuza, cucutsa, cucutza, cucuzza, cugutsa, cugutza, cuguzza".

Cibarsi di cucuzza in terra straniera – e soprattutto coltivarla, ma anche solo parlarne – è un'azione non ordinaria, un'asserzione di continuità dentro una vicenda di sradicamento. La cucuzza che germoglia nella terra *vercine* africana o sui tetti dei palazzi a New York rifonda il legame esclusivo della comunità emigrata con la Sicilia, il luogo intimo-collettivo delle origini.

¹ V. Rabito, *Terra matta*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 209-210

² Cucuzza o cucuzza longa è una delle denominazioni in dialetto siciliano della Lagenaria Longissima.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=hZxfgXCxbdU>

Mia nonna, originaria dell'agrigentino ma residente a Firenze, cucinava la cucuzza *a ministredda*, un minestrone acquoso e insipido. Per i profani. Ma per noi, figli e nipoti, la *Lagenaria Longissima* è una verdura "aurata", e le regole per cucinarla – recentemente ricostruite grazie alle competenze gastronomiche di una zia siciliana - assomigliano più a una procedura liturgica che a una ricetta.

Fino ai primi anni '90 la cucuzza compariva raramente ma con regolarità sul banco degli ortolani siciliani del mercato del Galluzzo, poi sparì improvvisamente. Da questo momento la *Lagenaria* si eclissò per alcuni anni. Fu solo nel 2005, in seguito all'intensificarsi della mia frequentazione della chinatown pratese (inizialmente da studente di antropologia, per un esame di etnologia), che ritrovai la cucuzza, ma con il nome di *pugua*⁴: nella stagione calda era onnipresente sulle bancarelle dei mini-market cinesi.

Grazie agli agricoltori wenzhounesi in Toscana la *ministredda* di *cucuzza-pugua* è ricomparsa nei pasti familiari.

Gradualmente ho costruito sulla *cucuzza-pugua* un racconto performativo sottilmente ironico, perlopiù sviluppandolo nel contesto di istituzioni legate all'arte contemporanea⁵. La *lecture-performance* ruota attorno all'azione di cucinare una *ministredda* di *Lagenaria* e racconta la convergenza in uno stesso ortaggio di due vicende identitarie, rispettivamente agrigentina e wenzhounese, ma anche e soprattutto incarna una mia visione relativamente alla presenza cinese in Toscana.

La tensione dialettica tra sradicamento e riconnessione, su cui si articola l'azione discorsiva, si conclude con la paradossale riattivazione di un rito familiare dormiente a partire dall'interazione con una comunità migrante generalmente percepita come irriducibilmente altra.

⁴ La cucuzza e molte altre verdure sono infatti coltivate dai migranti cinesi in quel continuum di quartieri residenziali, capannoni tessili, centri commerciali e frammenti residuali di paesaggio rurale che costituiscono la periferia di Prato. In questo paesaggio caotico si sviluppa l'agricoltura di sussistenza cinese, poco visibile ma in grande espansione e altamente significativa: queste pratiche agricole sono infatti, nel contesto della diaspora cinese, cruciali in termini di identità e appartenenza, in quanto rappresentano un legame con le proprie origini - molti dei migranti provengono dalle zone rurali vicine a Wenzhou – e con il proprio background culinario. Allo stesso tempo il fatto di coltivare ortaggi cinesi in terra toscana racconta *letteralmente* un nuovo radicamento.

⁵ L. Contini, Museo Pecci, Prato, 2012; Fondazione Pistoletto, Biella, 2013; DOCVA, Milano, 2014; Khoj, New Delhi, 2014

L'anno del Drago

Febbraio 2012, Prato. Il Macrolotto⁶ è decorato a festa, il colore rosso è onnipresente: i tessuti drappeggiano l'ingresso delle fabbriche e fasciano i tronchi dei pini marittimi.

Il corpo del Drago al centro del corteo è costituito da una struttura modulare in cui ciascun segmento è sostenuto da un corridore. L'animale si sposta continuamente tra scoppi assordanti di petardi, passando da un capannone all'altro e facendo un giro completo all'interno di ciascuno; quando esce le porte vengono chiuse in fretta, per trattenere all'interno la sua forza e lasciare fuori le presenze negative, messe in fuga dalla danza e dalle esplosioni.

Nel suo passaggio tumultuoso il Drago divora simbolicamente le offerte alimentari disposte davanti alle fabbriche su dei tavoli coperti di tessuto rosso. Dopo il suo passaggio chiunque può avvicinarsi e servirsi dei suoi avanzi: frutta e snacks cinesi, bibite o spumante.

Tre mesi dopo sono invitato a partecipare, assieme ad altri otto artisti, alla mostra *L'anno del Drago* presso il Museo Pecci di Prato. La mostra è curata dall'associazione Dryphoto ma finanziata dall'Associazione Buddista della Comunità Cinese in Italia, con sede a Prato⁷. Agli artisti è genericamente chiesto di lavorare sull'evento del capodanno cinese avvenuto a febbraio e di cui siamo tutti stati testimoni.

La mia proposta consiste in una video-installazione destinata a diventare, durante l'opening, occasione per un evento relazionale-performativo. Il nucleo centrale dell'installazione è un tavolo coperto da un tessuto rosso sul quale sono accumulate verdure cinesi, come in una natura morta del barocco napoletano. Le verdure esposte sul tavolo sono anche il tema di un video che documenta la mia intera-

⁶ Area tessile-industriale di Prato.

⁷ Questo aspetto marca una differenza fondamentale rispetto alle abituali procedure di produzione di progetti artistici socialmente connotati: l'Altro culturale non è oggetto passivo di rappresentazione (sia dell'artista che dell'istituzione che invita l'artista, finanzia il progetto etc.), diventa al contrario soggetto attivo e addirittura committente, quindi mecenate – e in questo senso forse anche “giudice” del prodotto artistico. L'emersione di una agency “altra” e un concreto ribaltamento dei ruoli di potere – a partire dagli stessi presupposti economico-progettuali della mostra fino al ruolo attivo della comunità migrante nel corso dell'inaugurazione – potrebbero contribuire a riaprire il discorso sull'impasse dell'artista etnografo che secondo Hal Foster si “erge” nella comunità e parla per essa, determinando un corto circuito paternalista.

zione con una famiglia di agricoltori cinesi a Carmignano⁸.

Il titolo dell'opera è *Km0* e allude al fatto che questi ortaggi, del tutto sconosciuti ai pratesi, provengono dagli orti informali creati dai migranti cinesi negli spazi interstiziali tra i capannoni industriali, poco lontano. Il tessuto rosso è lo stesso che viene utilizzato per propiziare la fortuna durante le celebrazioni del capodanno, che raggiungono il proprio culmine proprio in quelle periferie industriali dove prolifera la biodiversità degli ortaggi wenzhounesi.

Molti dei cinesi presenti all'inaugurazione sono abituali frequentatori dell'Associazione Buddista, sono anziani e quasi nessuno di loro parla italiano. Tra noi c'è una certa familiarità perché da febbraio in poi ho visitato spesso il Centro, un po' per trovare idee per la mostra, ma anche per via di un piacevole senso di estraniamento e serenità che quel posto mi trasmette. Adiacenti agli uffici amministrativi si sviluppano tre ambienti di preghiera decorati con opulenza, in uno stile molto lontano dall'estetica minimalista del buddismo giapponese a cui siamo abituati in Occidente. Poi c'è una zona "profana" dedicata alla socializzazione. Si tratta di una grande stanza che durante i festeggiamenti del capodanno ha ospitato centinaia di persone ma che nei giorni ordinari è soprattutto frequentata da anziani. Ogni giorno verso le undici di mattina viene servito un abbondante pasto gratuito, rigorosamente vegetariano. Il cuoco è gentile e si lascia osservare e filmare mentre cucina tofu e verdure. Io vengo sempre invitato a sedermi e a mangiare con loro.

Il giorno della mostra i miei conoscenti sono tutti al Pecci, sembrano persi negli ambienti sterili e rimbombanti del museo, confusi nell'effervescente pubblico dell'arte e disorientati – ma non arroganti e anzi sempre curiosi – di fronte alle sofisticate soluzioni estetiche degli artisti. Forse per via dell'aspetto familiare del tavolo con le *loro* verdure e il *loro* rosso, o forse perché già ci conosciamo, sta di fatto che la mia installazione diventa per loro un punto di riferimento in questo luogo ignoto. Inoltre sanno che la loro comunità ha finanziato il progetto e questo li autorizza ad avvicinarsi ulteriormente.

⁸ La famiglia vive in una ex casa colonica abbandonata dopo la fine della mezzadria e recentemente ristrutturata per scopi abitativi e commerciali, legati essenzialmente al "pronto moda". In seguito all'inasprirsi della recessione, che ha colpito duramente il settore del tessile in Toscana, la famiglia è stata costretta a riconvertire le proprie attività economiche riscoprendo competenze legate al proprio background rurale.

Nel corso della mostra si impadroniscono progressivamente del mio “dispositivo”, rendendo la mia presenza performante finalmente superflua. Usando parole e gesti spiegano al pubblico italiano come pulire e tagliare la verdura, o come cucinarla. Inoltre accolgono la mia proposta di regalare gli ortaggi ai visitatori del museo, ma lo fanno attivamente, seguendo le proprie intuizioni, ad esempio offrendo verdure differenti a uomini e donne, giovani e anziani, o suggerendo un certo ortaggio benefico avendo constatato tra il pubblico il pallore di un volto o altri sintomi di malessere fisico. Un signore che parla abbastanza bene italiano si cimenta in una lezione estemporanea di medicina cinese spiegando l'importanza dell'alimentazione nella prevenzione delle malattie e raccontando aneddoti legati ad alcune delle verdure esposte. Il pubblico pensa che sia stato io a invitarlo, ma si tratta di un'intrusione del tutto spontanea.

L'espositore rosso dimostra di essere un efficace dispositivo relazionale che neutralizza felicemente tanto l'atteggiamento contemplativo del pubblico dell'arte quanto quello passivo di chi viene rappresentato. Ma per me il tavolo è anche e soprattutto il luogo di un possibile slittamento di significati. Il tavolo “vero”, quello dei festeggiamenti, metteva del resto *già* in scena un passaggio di stato: al pasto magico-scaramantico del Drago segue un momento di convivialità profana: i partecipanti alla festa, inclusi i non cinesi, sono adesso invitati a mangiare quello stesso cibo che fino a poco prima era intoccabile. Uno spazio proibito diventa accessibile.

La de-contestualizzazione e manipolazione dell'oggetto etnografico che io metto in atto – ovvero la scelta di ricreare il tavolo rosso dentro un museo e di trasformarlo in espositore di ortaggi – lo rende significativo nel contesto specifico del mio discorso, che individua nell'agricoltura cinese in Toscana un punto di leva per forzare le identità costituite. *Km0* è infatti ostentazione di un'abbondanza rurale che è locale e alloctona allo stesso tempo, e che quindi contraddice le rappresentazioni esistenti che proprio su questa polarizzazione si fondano. Ma si spinge a proiettare un'alternativa, collocabile forse in un futuro imminente, ad esempio per immaginare una comunità *ToscoCinese*⁹, che già esiste nelle concrete relazioni

⁹ Il termine cita il ristorante “Toscocinese” attivo a Firenze negli anni 90. Il ristorante non era molto popolare in quanto “tosco” interferiva con l'aspettativa dei puristi in cerca di autenticità cinesi, mentre “cinese” insospettiva gli amanti delle taverne toscane.

sociali nella quotidianità di questo territorio, ma che non è ancora in grado di immaginarsi come tale.

L'accurato riconoscimento, da parte di un siciliano immigrato a Prato, della *sua* cucuzza nel trionfo vegetale toscano-cinese, chiude il cerchio su questo ortaggio che si radica nelle memorie familiari, si inerpica sui pergolati dell'arte contemporanea e ricade in una comunità dalle origini miste, che liberamente se ne appropria.

Bibliografia

- Amselle J-L., 2007, *L'arte africana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Anderson B., 1996, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri.
- Bourriaud N., 2010, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books.
- Canclini N., 2000, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Guerini e Associati.
- Clifford J., 1999, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford J., 2008, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Coles A. (eds), 2001, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, vol.4, London, Black Dog Publishing Limited.
- Foster H., 2006, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books.
- La Cecla F., 2005, *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Roma-Bari, Laterza.
- Marcus G.E. - Myers, F.R. (eds), 1995, *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.
- Piasere L., 2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza.
- Rabito V., 2007, *Terra matta*, Torino, Einaudi.
- Schneider A. – Wright C. (eds), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, London, Berg Publishers.
- Schneider A. – Wright C. (eds), 2006, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, London, Berg Publishers.

ESPANDERE L'ANTROPOLOGIA. ARTE E ETNOGRAFIA NELLA PRATICA ARTISTICA

Leone Contini

Nel corso del Novecento l'arte si è appropriata dell'antropologia secondo varie modalità, mutuando i tradizionali temi della disciplina e ispirandosi ai suoi metodi di ricerca. In questi ultimi anni, da quando le pratiche artistiche si declinano anche come impegno e intervento sociale, l'etnografia ha trovato buoni motivi per osservarle con attenzione se non addirittura per lasciarsene contaminare, facendone terreno di ricerca oppure scoprendo nei linguaggi dell'arte contemporanea nuove risorse retoriche per la rappresentazione. Così, il lavoro degli artisti è diventato un nuovo campo di interesse per l'antropologia¹, e sebbene qualsiasi pratica artistica possa essere indagata con i metodi dell'etnografia, gli artisti che consapevolmente utilizzano categorie e metodi dell'antropologia all'interno dell'arte pubblica, della *community art* (Crehan 2011) dell'arte *site-specific* (Coles 2001) offrono agli antropologi importanti elementi di riflessione. Non c'è dubbio che questa attrazione per le pratiche artistiche contiene un po' di invidia per il lavoro dell'artista (Foster 2006) nel quale gli antropologi proiettano, forse, quelle frustrazioni dovute a una egemonia della scrittura che tradizionalmente domina la comunità scientifica. In ogni caso, l'apertura verso l'arte contemporanea si è resa possibile grazie alle svolte (letteraria, pratica, visuale, topografica) che in questi ultimi tre decenni l'antropologia ha vissuto, consentendo un approccio al campo e agli informatori più sensorialmente perspicuo e più disponibile a fare del *fieldwork* anche un campo di azione sociale partecipativa.

Fra gli artisti più vicini alle metodologie etnografiche c'è sicuramente Leone Contini², laureatosi in antropologia all'Università di Siena. La sua presentazione nel portfolio fa chiari riferimenti ai temi e ai

¹ In questo ambito di studi vanno ricordati innanzitutto i lavori pionieristici di Arnd Schneider e Christopher Wright (Schneider 1996; Schneider 2006; Schneider - Wright 2006; Schneider - Wright 2010;

² Leone Contini è nato a Firenze nel 1976.

metodi dell'antropologia contemporanea: “la sua ricerca, – scrive di se stesso – soprattutto focalizzata sulle frizioni interculturali, le relazioni conflittuali e di potere, il dislocamento, le migrazioni e le diaspore, adotta gli strumenti dell'antropologia contemporanea”³. In questo mio intervento, indirettamente assumo il lavoro di Contini come superficie di rimbalzo per questioni riguardanti l'antropologia – il suo statuto epistemologico, i suoi metodi – che l'artista riflette restituendo in maniera non speculare ma creativamente deformata, e che l'antropologia è invitata (ma ovviamente non costretta...) a riconoscere. Il fatto stesso che un antropologo se ne occupi non soltanto come oggetto di studio, ma riflessivamente come “superficie di rimbalzo”, finisce per costituire un elemento della poetica artistica-etnografica di Contini⁴.

In uno dei suoi primi interventi, nel 2008, Contini vede nel mercato locale di Belgrado un'intrecciatrice di ghirlande di fiori che espone i suoi artefatti sul selciato per venderli. A Mirijana, questo è il nome della donna, l'artista chiede di “oltrepassare il confine che separa arbitrariamente un problema di ordine pubblico da un evento artistico” e le organizza un workshop sull'intreccio durante la locale *Notte dei musei* dove, come accuratamente descrive Contini, “arte, moda e intrattenimento e i confini fra le discipline si confondono nel calderone dell'industria culturale”⁵. In *One night gardens* (2009) l'artista, collocando Mirijana all'interno di un museo, derubrica la sua pratica di artigianato dalle categorie legate alla sopravvivenza economica, all'artigianato di strada e la eleva a pratica culturale trasmissibile: e così consente allo spettatore di porre su di essa un nuovo sguardo dal quale discende una ricontestualizzazione culturale, ma anche al museo di riflettere sulla sua funzione di mediazione fra l'istituzione e la società “là fuori”.

Ci chiediamo subito che cosa ci sia di “antropologico” in questa operazione artistica. Due fattori fondamentali creano un effetto etnografico: per un verso l'oggetto focalizzato, l'intreccio, attraversa temi consueti per l'antropologia: tradizioni popolari, cultura materiale e arte popolare; per un altro l'effetto-museo, una strategia ampiamente

³ Dal portfolio di Leone Contini: <http://www.italianarea.it/artista.php?artista=CLEO&let=>

⁴ Mi baserò su quanto prodotto da Contini fra il 2009 e il 2013, confrontandomi con la documentazione contenuta nel suo portfolio e con l'intervista che mi ha concesso su Skype.

⁵ Dal Portfolio.

utilizzata dall'arte contemporanea che ha giocato nell'ambito delle poetiche della documentazione e dell'archivio (Marano 2013). Se nella maggior parte dei casi la poetica dell'archivio e della documentazione si esprime attraverso l'uso di contenitori, di griglie di comparazione, di bacheche ed espositori (si vedano ad esempio le opere di Christian Boltanski), qui Contini trasferisce, con mossa duchampiana, il suo soggetto dalla vita quotidiana al museo, ricontestualizzandolo e mostrando la flessibilità del significato attribuibile alla pratica di cui si fa portatore. Contini ci mostra così la debolezza implicita delle istituzioni e delle categorie, punto di partenza per i processi di ibridizzazione di cui, come vedremo, è artefice. Non solo: l'azione duchampiana di decontestualizzazione dell'ordinario si fa più articolata e complessa nel momento in cui è l'artista stesso che si appropria del luogo istituzionale.

Dunque Contini si appropria dell'antropologia sia riprendendo i temi della sua tradizione scientifica, sia utilizzando categorie interpretative contemporanee: il cibo⁶, la cultura materiale, il confine, lo stereotipo, la memoria.

Nel video *What Do the Italians Eat?* (2008-2009)⁷, Contini mette in cortocircuito gli stereotipi che circolano sulla cucina italiana, da un lato quello della sua intoccabile fama di migliore cucina del mondo, dall'altro quello dei "vicini" serbi che attribuiscono agli italiani i *blasons populaires* di mangiatori di rane, di serpenti, lucertole e gatti. L'arte ci fa scoprire qualcosa, enfatizzando e mettendo in cornice. Scrive Contini: "Improvvisamente scopriamo che la nostra [italiana] convivialità è letta in termini di alterità onnivora".

Le marche di una poetica antropologica sono sapientemente distribuite nel portfolio. Nel suggerire al lettore una lettura antropologica – o almeno una connotazione etnografica – del lavoro artistico, il testo ha un ruolo importante: la scrittura attinge a una retorica di cui

⁶ Il lavoro di Contini ha punti di contatto con altri artisti che hanno centrato i loro interventi/azioni/performance sul cibo, da Daniel Spoerri a Rirkrit Tiravanija, Marina Abramovic, Fischli and Weiss, Janine Antoni e alle artiste che Lindsay Kelley ha catalogato sotto la voce *recipe art*, come Martha Rosler, Christine Chin e il Critical Art Ensemble, contestualizzandone la ricerca artistica nel quadro di un attivismo femminista che fa della cucina "uno spazio politico capace di mettere in atto cambiamenti e mobilitare resistenza" (Kelley 2008: 24) e che con i loro lavori criticano il cibo industriale e gli OGM (Idem: 38).

⁷ <https://vimeo.com/71208040>

Contini si è appropriato nei suoi studi universitari, terminati con una tesi di laurea in antropologia dell'arte. Nel bagaglio concettuale cui fa riferimento il portfolio troviamo termini come "multiculturalismo", "ibridazione", "identità".

In *Feed You Head* (2011) cinesi e italiani si mettono intorno a un tavolo per preparare ciascuno i "propri" ravioli. Osservandosi reciprocamente, essi scoprono somiglianze e differenze: se le somiglianze rivelano la debolezza del concetto di autenticità, stimolando la condivisione e l'ibridazione del proprio prodotto, l'esaltazione delle differenze è funzionale alla costruzione di una propria identità. L'operazione si pone l'obiettivo pratico di far esplodere il potenziale di multiculturalismo che la società locale, ospitando una consistente comunità cinese, possiede e tiene sopito.

Anche la performance *Inte Brasse* è mossa dalle stesse intenzioni: mettere in relazione due comunità vicine ma separate. *Inte Brasse* gioca con la seduzione dello spettatore occidentale attratto dall'esibizione di prodotti esotici, afrodisiaci e "magicamente" terapeutici provenienti dal Senegal, dalla Cina, dal Bengala, dall'America del Sud, offrendo la possibilità di entrare in contatto con le comunità extraeuropee e di scoprire la ricchezza culturale di un quartiere trasformando la locuzione locale *Intebrasse*, frutto di un equivoco⁸, in una promessa o un auspicio di accoglienza.

È evidente come alcuni lavori di Contini possano rientrare nell'ambito dell'attivismo culturale: la sua pratica non interviene direttamente su questioni sociali, ma scardinando gli stereotipi e le separazioni ideologiche, favorendo lo scambio e il dialogo, agisce in ogni caso all'interno di un contesto sociale preparando il terreno per il cambiamento – se non sia già da considerarsi mutamento sociale la decostruzione delle ideologie sottostanti un determinato stato delle cose. L'operazione artistica mostra all'antropologia il limite del suo trincerarsi dietro la sola analisi culturale (interpretare senza prendere una posizione politica) e la possibilità di un impegno sociale espresso in modalità di rappresentazione della ricerca che vadano oltre la scrittura, condivisibili, partecipate, fruibili da tutti i soggetti coinvolti con ricaduta immediata sul terreno. Insomma, le sollecitazioni che provengono da Contini e dall'arte

⁸ Racconta Contini che, quando cominciò a diffondersi l'eroina a Genova, gli anziani ignari dicevano "se ciantan i spineli intebrasse!".

contemporanea *socially engaged* in genere mi sembra aprano un terreno di riflessione sul rapporto fra antropologia e territorio suggerendo un impegno sociale che generalmente gli studiosi evitano facendo della "neutralità" un valore primario della propria identità scientifica.

Nel complesso, il lavoro di Leone Contini si può leggere attraverso quattro parole chiave che ho messo in evidenza come zone di contatto fra arte e antropologia nel mio lavoro *L'etnografo come artista* (Marano 2013): 1) *fieldwork*/performance; 2) collaborazione/*community*; 3) etnofinzione; 4) appropriazione/riflessività. Una descrizione del lavoro di Contini dalla prospettiva di queste quattro parole chiave mi permetterà anche di mostrare quali siano i potenziali punti di contatto fra antropologia e arte nella contemporaneità.

La conduzione di un *fieldwork* è parte essenziale delle recenti pratiche artistiche ed è sempre presente nei lavori che dialogano con l'antropologia. Nel caso di Contini, l'artista ha dedicato periodi di tempo variabili con i soggetti implicati nelle sue azioni; soltanto nel caso dei lavori con i cinesi le frequentazioni sono state assidue, dal momento che l'artista condivide con essi una sorta di vicinato nella campagna pratese intrattenendo relazioni rafforzate da piccoli doni, bicchieri di vino e commensalità. Questa modalità del vicinato, d'altra parte, rende "vago" il *fieldwork*, che tradizionalmente deve avere un inizio e una fine per poter delimitare le fasi della ricerca e soprattutto deve decretare ad un certo punto la fine della relazione etnografica, quasi come un atto violento che pone termine ad una relazione dalla durata potenzialmente infinita e che si era costruita su modello di una *alleanza etnografica* (Marano 2001: 34-39)⁹. È lo stesso Contini a sollevare il problema. Quanto tempo occorre permanere sul campo per poter definire *fieldwork* una relazione con i soggetti? Contini, che nella sua pratica artistica ha oscillato fra l'osservazione partecipante di breve durata e quella che potremmo chiamare "residenza di vicinato", osserva che "questo concetto di *fieldwork* da un lato è minacciato dalla brevità della residenza, dall'altro dal prolungamento vita naturaldurante della mia presenza in Toscana con i vicini cinesi. È un aspetto interessante"¹⁰.

⁹ Il concetto di *alleanza etnografica* si ispira a quello di *alleanza terapeutica* ed è fondato sul setting etnografico come momento in cui l'etnografo e il suo interlocutore collaborano allo scopo di individuare i significati delle pratiche socio-culturali (Marano 2001: 34-39).

¹⁰ Dall'intervista a Leone Contini realizzata in data 11 gennaio 2014.

Il *fieldwork* artistico pone due principali ordini di problemi all'antropologia; la prima questione è: quanto tempo è necessario risiedere in un luogo per poter definire "etnografico" un *fieldwork*? La seconda questione riguarda la distanza dai soggetti "indagati" e l'interazione con essi, dal momento che l'epistemologia positivista prevede un atteggiamento non perturbativo e distaccato dalle vite dei soggetti. Ormai viene comunemente accettato che l'antropologo si "impregni" della cultura dei propri interlocutori (Olivier de Sardan 1995: 55), partecipando in modo sensorialmente attivo alla loro vita sociale e spesso privata, proprio come gli artisti. Resta il fatto che se il *fieldwork* etnografico è per l'antropologia una regola indiscutibile da osservare, per gli artisti resta una facoltativa scelta di metodo¹¹. In ogni caso, concetti come etnograficità, *fieldwork* e osservazione partecipante sono stati recentemente sottoposti a critiche da una prospettiva fenomenologica che mette al centro la condivisione dell'esperienza in sostituzione di un metodo preconfezionato, la "corrispondenza" fra etnografo e soggetti della ricerca, la coimplicazione nello stesso ambiente relazionale e la coproduzione processuale di conoscenza (Ingold 2014): un approccio nuovo – rilevabile nella poetica artistica di Leone Contini – che libera l'antropologia dai rigidi confini dell'accademia e trova in certe pratiche artistiche contemporanee assonanze che consentono di superare l'idea di una appropriazione dell'antropologia da parte dell'arte contemporanea (e viceversa) per espandere l'antropologia oltre i propri confini in cui era stata costretta dai dualismi cartesiani del metodo etnografico ereditato da Malinowski.

In ogni caso, potrebbe l'antropologia rivedere il proprio concetto di *fieldwork* e ammettere che la questione della durata, cioè la quantità di tempo necessaria a produrre una conoscenza densa, è arbitraria, dettata dalla comunità scientifica e dalle risorse disponibili al ricercatore? Ovviamente, la differenza non sta soltanto nella durata della permanenza, ma ci sono anche altre questioni che possono essere sollevate e sulle quali occorre una riflessione dedicata: quale tipo di conoscenza viene prodotta? qual è il ruolo del *fieldwork* nel prodotto finale? Qui mi limito a osservare che anche quella dell'antropologo è una performance che produce senso attraverso rela-

¹¹ Per una sintetica comparazione fra il *fieldwork* artistico e quello etnografico, si veda Bargna 2013.

zioni con tutti gli elementi che compongono un luogo, e con tutti i luoghi che dialogano fra di essi componendo il perspicuo network di evocazioni, connessioni, citazioni, memorie, metafore di nature reali, virtuali o ibride. Più che una etnografia multisituata, condotta su terreni diversi e lontani fra loro ma connessi dal tema della ricerca, si potrebbe parlare di etnografia multimodale, per la diversità delle connessioni attraverso le quali l'antropologo costruisce il significato – memoria e documenti, oggetti e racconti, immagini reali e virtuali, ecc. – e l'ampio spettro di media ai quali ricorre. Il significato è qualcosa che viene prodotto dalla relazione fra soggetti, oggetti, immagini, e altre entità materiali e immateriali, prendendo le distanze dalla mera descrizione per istituire la realtà come prodotto dell'incontro fra l'art-etnografo e i suoi soggetti-collaboratori. Tuttavia il termine "prodotto" è troppo generico per suggerire la modalità di questa costruzione; forse "intreccio" o "nodo" sono termini più adatti perché indicano la relazione e il movimento fra due o più "fili" che conservano la loro indipendenza. Il movimento e l'attività produttrice di senso del corpo attraverso l'*emplacement*¹² e il *walking* in un ambiente trovano una sintesi nelle parole di Coffey quando scrive che «i nostri corpi ed i corpi degli altri sono centrali per la realizzazione pratica del lavoro sul campo. Noi collochiamo il nostro essere fisico insieme a quello degli altri con i quali negoziamo il contesto spaziale del campo. Coinvolgiamo noi stessi con il posizionamento, la visibilità e la rappresentazione del nostro stesso sé incorporato nel momento in cui intraprendiamo l'osservazione partecipante» (Coffey 1999: 59). Il risultato di questo metodo è una conoscenza intrecciata, *entangled*, per dirla con Ingold (2008).

¹² *Emplacement* è un termine utilizzato per la prima volta da Edward Casey per indicare la connessione fra i corpi e le situazioni in cui agiscono, sulla base delle teorie di Merleau-Ponty e Bourdieu, : «lontano dall'essere muto o diffuse, il corpo vivente è tanto intelligente relativamente alle specificità culturali di un luogo quanto esteticamente sensibile alle particolarità che percepisce di quel posto. Un tale corpo è allo stesso tempo inculturato e *emplaced* e inculturante e *emplacing* – sebbene essendo nel contempo decisamente senziente» (Casey 1996: 34). E più avanti: «come i luoghi raccolgono i corpi nel bel mezzo di modi profondamente inculturati, così le culture congiungono i corpi in concrete circostanze di posizionamento nello spazio [*emplacement*]» (Casey 1996: 46). Il «L'emergente paradigma dell'*emplacement* [conservo il termine in originale] suggerisce la relazione sensoriale di mente-corpo-ambiente. Questo ambiente è sia sociale che fisico, come è ben illustrato dal complesso dei valori sociali e sensoriali contenuti nel sentirsi "a casa"» (Howes 2005: 7).

Sebbene queste teorie circolino all'interno della comunità degli antropologi, sul piano della pratica di ricerca sembra che non si riesca ancora a introdurre queste consapevolezze sul ruolo centrale del corpo all'interno della descrizione etnografica e a modificare la retorica delle rappresentazioni scritte o non-scritte.

Scrive Leone Contini,

il *fieldwork* è imprescindibile. È il momento in cui metto in discussione la mia idea di partenza e la rinegozio con loro e poi produco un mio intervento, che può essere una narrazione, un racconto una installazione, una mostra di oggetti [...] La documentazione del *fieldwork* può diventare il video come oggetto che utilizzo in una videoinstallazione.

Se il *fieldwork* è, per Contini, un momento irrinunciabile e fondativo della produzione artistica, questo non è sempre vero per gli artisti che adottano poetiche *site-specific*.

Un altro elemento da considerare nel *fieldwork* artistico di Contini, tale anche da distinguerlo dal *fieldwork* etnografico, è il rapporto fra realtà e finzione. Quando Contini interviene sul terreno ha già un progetto in mente scaturito da una ricerca di informazioni precedente l'arrivo sul campo. L'azione che ne segue è una rappresentazione in cui gli attori recitano se stessi. Esempari sono le performances sul raviolo e sui medicinali naturali utilizzati da extracomunitari residenti a Genova. In entrambi i casi Contini offre un palcoscenico dove culture marginali e nascoste possono essere rivelate e rappresentate. In questo modo gli italiani locali scoprono differenze e similitudini culturali, entrano in mondi vicini ma sconosciuti e talvolta interagiscono con gli altri. Un metodo, questo, che l'antropologia ha utilizzato prima dell'arte, e il *filmmaking* etnografico prima ancora dell'antropologia. È un metodo collaborativo di cui l'antropologo riconosce l'artificio – perché sollecitato dall'esterno – ma che in pratica viene “strumentalizzato” da tutti, dall'antropologo o artista che devono produrre risultati spendibili e dai soggetti coinvolti che espandono il loro network di relazioni e il loro potere attraverso il contatto con gli occidentali. È il metodo/modello narrativo dell'*etnofinzione* utilizzato da Jean Rouch che coinvolse i protagonisti di alcuni dei suoi film chiedendo loro di sviluppare un canovaccio nel quale avrebbero recitato le loro stesse vite. L'etnofinzione crea uno spazio di interazione, un laboratorio interculturale nel quale le relazioni si trasformano, sia pure provvi-

soriamente, ma forse anche definitivamente. Si rende così esplicita la natura dinamica della cultura, la sua propensione all'ibridazione piuttosto che alla purezza; e quando la cultura vuole sottrarsi al cambiamento, finisce per trincerarsi dentro le finzioni dello stereotipo e/o dell'autenticità.

Un aspetto collegato all'etnofinzione è quello della *collaborazione* fra l'antropologo e gli informatori al fine di condividere gli obiettivi, i metodi e le strategie della ricerca. È impossibile infatti mettere in atto il modello dell'etnofinzione senza la collaborazione dei nativi. Il coinvolgimento del gruppo nella ricerca e nella presentazione dei risultati, è stato tradotto dall'arte contemporanea nella poetica della *community art*, radicata nell'estetica relazionale di Nicolas Bourriaud (2010), con esiti che possono anche sfociare nell'attivismo. Gli interventi di Contini coinvolgono sempre un gruppo culturale, che siano i serbi e la loro stereotipizzazione degli italiani, gli albanesi e il loro immaginario, le comunità di migranti, ma allo stesso tempo c'è sempre qualche soggetto in particolare che funge da mediatore per il gruppo e che diventa il vero protagonista del lavoro artistico attraverso le narrazioni che produce per l'artista-antropologo.

Infine, il rapporto tra riflessività e appropriazione che ritengo sia alla base dell'ibridizzazione consapevole delle culture e dello stesso antropologo, ed esemplificata nel lavoro di Contini. La mia tesi è che non c'è riflessività senza appropriazione, e c'è appropriazione riflessiva soltanto se de-mentalizziamo il concetto di riflessività riconoscendo quest'ultima come una attività del sistema corpo-mente. La riflessività è insomma una operazione che comporta una trasformazione del sé – del modo in cui riconosciamo la nostra identità – tale da modificare l'approccio alle future esperienze che hanno punti in comune con l'occasione riflessiva.

Appropriazione reciproca, tuttavia, perché anche i soggetti con cui lavoriamo fanno propri i metodi di approccio, i materiali e le conoscenze che sono dell'antropologo o dell'artista. Nel caso di Contini, l'appropriazione e la conseguente ibridazione ha riguardato le sue abitudini alimentari, che attraverso il contatto con la cultura cinese, hanno assunto una connotazione "tosco-cinese", per usare un termine da lui stesso proposto. Per un altro verso, una associazione buddista di Prato si appropriò, per una pubblicazione sul Capodanno cinese, delle immagini dei poster che l'artista aveva prodotto per *Km.O.*

Nel progetto *Bottlegourd Bochoy Ballet* (Khoj, New Delhi 2014),

Contini ha cucinato “per il pubblico locale i *bokchoy*, verdure cinesi introdotte a Delhi da profughi tibetani negli anni Sessanta (ma coltivate da abili contadini indiani), e zucche chiamate in inglese *bottlegourd* e *lauki* in Hindi, molto importanti nell’antica medicina ayurvedica. Le due verdure rappresentano gli estremi dell’alloctono e dell’autoctono, ma entrambe sono accomunate dal destino distopico di una mancata pianificazione idrica. Solo al termine della performance – scrive Contini – ho reso noti i risultati delle analisi chimiche effettuate su questi vegetali, per testare l’eventuale presenza di metalli pesanti nei loro tessuti. Il pubblico, informato dell’imminente ‘rivelazione’ (durante la performance era ben visibile una busta con dentro i risultati dei test di laboratorio), si è diviso tra chi ha deciso di partecipare a un atto conviviale anche se potenzialmente rischioso e chi invece si è astenuto. L’esperimento non ha fatto altro che materializzare il fantasma di una paura inespressa ma onnipresente nella quotidianità degli abitanti di Delhi (e non solo), enfatizzando la condizione di fragilità del nostro corpo, costantemente esposto a un nemico invisibile, che i nostri sensi non riescono a intercettare”¹³.

In questa operazione artistica, Contini induce il pubblico a relativizzare i concetti di locale e globale, “nostro” e “loro”, autentico e ibrido, assumendo come categoria interculturale e “superiore” quella della salute del corpo. Prospettandogli la possibilità di ingerire sostanze velenose contenute nelle verdure, l’artista ha stimolato i presenti ad una riflessione sensorializzata che implicava l’uso diretto del corpo. E anche coloro che si sono rifiutati di consumare il cibo offerto sono stati in ogni caso sollecitati a sentire il proprio corpo immaginandone gli eventuali effetti dannosi su di esso. Ciò che è accaduto in *Bottlegourd Bochoy Ballet* può dunque essere considerato un pertinente esempio di appropriazione riflessiva.

Bisognerebbe forse quindi abbandonare l’idea di un circolo *ermeneutico* – il termine è troppo carico di connotazioni provenienti dalla teoria della letteratura – a favore di processo cognitivo che si avvii dalla “identità di partenza” e che attraverso un’esperienza di riflessività appropriante (in cui la riflessività è quella messa in atto dal sistema mente-corpo), relativizziamo il nostro sapere e la nostra cultura im-

¹³ http://www.italianarea.it/opera.php?w=1423502462-36.jpg&artista=CLEO&let=C#alfabeto_artists

pregnandoci dell'altro e ibridizzandoci. In altre parole continuamente costruiamo la nostra identità, singolare e collettiva, attraverso l'incontro mente-corpo con gli altri, non attraverso la loro esclusione per preservare l' "identità di partenza". Nella prima fase, quella della relativizzazione della propria identità culturale, impariamo a osservare le differenze e le similitudini con gli altri, nella seconda ci appropriamo di nuovi contenuti e forme provenienti dall'esterno, per arrivare infine a un prodotto ibrido. Si tratta di un processo che si può in parte spiegare con il concetto di *perduzione* proposto da Leonardo Piase-re, processo che "rimanda ad una acquisizione inconscia o conscia di schemi cognitivo-esperienziali che entrano in risonanza con schemi già precedentemente interiorizzati, acquisizione che avviene per accumuli, sovrapposizioni, combinazioni, salti ed esplosioni, tramite un'interazione continuata, ossia tramite una co-esperienza prolungata in cui i processi di attenzione fluttuante ed empatia, di abduzione e di mimesi svolgono un ruolo fondamentale" (Piase-re 2002: 56)¹⁴.

Questo processo è particolarmente visibile nel progetto *Feed You Head* (2011) dove le due comunità, cinese e toscana, si riflettono reciprocamente nella condivisione del raviolo, relativizzando l'unicità e la purezza della propria cultura, riconoscendo somiglianze, prestiti e contaminazioni, per giungere alla creazione di un raviolo toscocinese, per un anno e mezzo visibile su Wikipedia, poi rimosso a causa delle proteste di un utente che vi rilevava un atto di invenzione arbitraria, laddove invece esso era il risultato di una pratica interculturale condivisa¹⁵. "Questa sorta di 'corso di cucina' - scrive Contini

¹⁴ Più radicata nella fenomenologia anticartesiana è la posizione di Tim Ingold, secondo il quale l'incontro etnografico può essere concepito come "corrispondenza" (*correspondence*): "[correspondence] non ha niente a che vedere con la rappresentazione o la descrizione. Piuttosto riguarda il rispondere a questi eventi con nostri interventi, domande e reazioni - o, in altre parole, consiste nel vivere *con attenzione* gli altri [...] La corrispondenza non è né data né ottenuta ma sempre nel fare [...] Essi [i soggetti del *fieldwork*] non sono assolutamente soggetti, né oggetti, né ibridi soggetti-oggetti: sono verbi [...] Gli umani non sono in realtà esseri [beings], ma divenienti [becomings]" (Ingold 2014: 389. Si veda anche Ingold 2013: 105-108). Mi sembra opportuno precisare che la nozione di *correspondence* non è una variante dell'*attunement* o dell'*entrainment* (Apolito 2014), che in fondo rispondono a una teleologia diretta all'armonizzazione delle relazioni individuo-ambiente-società e sé-altro, ma non è questo il luogo per discuterne.

¹⁵ Non essendo ancora entrato nella tradizione, il raviolo toscocinese non poteva appartenere a una cultura enciclopedica condivisa.

– ha sorprendentemente funzionato molto bene. Ad un certo punto i ravioli italiani si sono fusi con quelli cinesi, si è prodotta una graduale metamorfosi del tradizionale *jiaozi* nell’ibrido toscano-cinese. Successivamente, il raviolo toscano-cinese è stato postato su Wikipedia. Ora è parte di un patrimonio culinario comune”¹⁶.

La comparazione, intesa come accostamento per valutare differenze e similitudini, è soltanto uno dei tropi della prima fase; il rovesciamento perviene allo stesso risultato, quello della relativizzazione e della riflessività, come in *Foreign Body – Antena* (giugno 2013), dove la performance mette in scena la ricerca del segnale televisivo albanese dalla sponda italiana dell’Adriatico, ribaltando le situazioni in cui erano gli albanesi dell’epoca comunista, attratti dai seducenti luccicori della società dei consumi, che cercavano di captare i segnali di felicità provenienti via etere dal vicino Occidente capitalista.

Un altro tropo con cui si declina la riflessività è l’antitesi, come contrapposizione di due stereotipi in contrasto oppure come contrapposizione di due interpretazioni differenti dello stesso fenomeno. Il primo caso di antitesi è quello presente in *What do the Italian Eat* (2008-2009), dove lo stereotipo costruito dagli abitanti della ex-Jugoslavia sugli italiani *Žabari* (mangiarane) mangiatori di gatti, rane e serpenti si contrappone all’idea indiscussa che la cucina italiana sia la migliore del mondo e gli italiani i migliori buongustai, rivelando la natura etnocentrica di questo auto-riconoscimento stereotipato. Scrive Contini nel portfolio: “The way we are perceived by our neighbours Yugoslavs is so unsettling as it fits in a destructive way within our own self-representation: we suddenly discover that our conviviality is interpreted in terms of omnivorous otherness, and from time to time perceived in a joking way, or distressing”. L’altro caso, dove l’antitesi si configura come opposizione fra due significati differenti dati allo stesso fenomeno, è quello di *La rotta miracolosa* (2012), paradossale fusione linguistica di due prospettive incongruenti: la battaglia della Prima Guerra Mondiale nota agli italiani come “Rotta di Caporetto”, è infatti conosciuta in Slovenia come “ČudežpriKobaridu” (il miracolo di Caporetto).

L’uso dei tropi della comparazione e dell’antitesi non soltanto produce decostruzione culturale, relativizzazione dei punti di vista e

¹⁶ Per la documentazione si veda: <https://vimeo.com/70784757>

smascheramento delle ideologie che informano gli stereotipi, ma anche rappresenta il processo di ibridizzazione, come nel caso evidente dei ravioli toско-cinesi.

Forse non ci sono migliori esempi di questi per dimostrare che, come sostengo nel libro *L'etnografo come artista*, non c'è riflessività senza appropriazione. Non è possibile infatti ampliare, demartinianamente, il proprio orizzonte culturale, senza accettare di essere contaminati da "contenuti" culturali che fino a quel momento non erano "nostri". L'incontro etnografico riflessivo ammette l'opzione – e forse rivela il desiderio – di essere un altro culturalmente diverso, riconosce la possibilità di non agire più come abbiamo sempre fatto e di scegliere un modo differente che fino a quel momento non ci apparteneva. Si tratta, inoltre, di una appropriazione reciproca, che include la possibilità, anche da parte di chi doveva svolgere il mero ruolo di informatore, di apprendere qualcosa da noi, di imitare una postura intellettuale, di sentire e comprendere in modo diverso la propria vita e quella degli altri, di farsi autoetnografo o semplicemente di appropriarsi dell'antropologia per porre domande sugli altri, su come vivono, sul perché hanno usanze diverse dalle nostre, di modificare infine la propria natura ibrida, perché ibridi non si diventa, si nasce. Dunque di rivelare la finzione dell'autenticità e dell'unicità culturale, comprendendo che se enfatizziamo l'ibridità finiamo per sottintendere l'esistenza di un originario stato identitario puro e monoculturale (Foster 1996: 117).

Ora, non è importante se Contini compia una "corretta" etnografia durante i suoi *fieldwork* artistici, perché egli agisce all'interno di una comunità che è quella degli artisti e di un sistema che è quello dell'arte. Il porsi ai margini dell'Accademia e del canone dell'antropologia gli concede una libertà metodologica che gli antropologi non possono (fino ad ora) permettersi. Egli si propone come artista, si avvale di curatori e critici, non usa la citazione come forma di connessione a una tradizione di studi – sebbene questa possa essere un ulteriore elemento da utilizzare per attraversare i confini –, adopera infine le categorie in un modo diverso da come abitualmente fanno gli antropologi. Le categorie scientifiche funzionano come insiemi nei quali inserire i fenomeni (anche solo temporaneamente), sono dei recinti che ovviamente possono parzialmente sovrapporsi creando sottoinsiemi. Trasferite nelle pratiche artistiche di Leone Contini, le categorie dell'antropologia diventano recinti aperti, passaggi o canali

nei quali i fenomeni vengono fatti transitare e si trasformano; sono come dei tubi che canalizzano i fenomeni e li trasportano in una zona di riflessione sensorializzata. Recinti e canali – se accettiamo queste metafore – possono coesistere e incrociarsi. Anzi il compito dei canali è proprio quello di rompere lo steccato della categoria e costruire una via attraverso la quale certi fenomeni riescono a migrare provvisoriamente verso un altro recinto (senza steccati).

In questo scenario il lavoro di Contini è quello di riportare i fenomeni culturali alla loro originaria e dinamica ibridità, mettendo in crisi l'identità culturale stereotipata e l'autenticità. Si potrebbe concludere che il dialogo fra arte e antropologia consente *display* che superano i confini di entrambe le pratiche; tuttavia, sulla base delle riflessioni di Ingold sull'etnograficità, sebbene ciò che fa di Contini un artista e non un antropologo sia esclusivamente la comunità di pratica con cui dialoga, mi piace guardare al suo lavoro come a quello di un antropologo del futuro, un antropologo che sperimenta nuove forme di rappresentazione e comunicazione delle proprie ricerche.

Bibliografia

- Apolito P., 2014, *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Bologna, Il Mulino.
- Bargna I., 2013, *Modi di dire e modi di fare. Arte e antropologia sul terreno della pratica etnografica*, in Marano F. (a cura di), *Mappare. Arte Antropologia Scienza*, Matera, Altrimedia Edizioni.
- Bourriaud N., 2010, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia.
- Casey E., 1996, *How to get from space to place in a fairly short stretch of time*, in Feld, S., Basso, K. (a cura di) *Senses of Places*, Santa Fe, New Mexico, School of American Research Press, pp. 13-52.
- Coffey A., 1999, *The Ethnographic Self. Fieldwork and The Representation of Identity*, London, Sage.
- Coles A. (a cura di), 2001, «Site-Specificity: The ethnographic Turn», vol. 4, Black Dog Publishing Limited.
- Crehan K., 2011, *Community Art. An Anthropological Perspective*, London, Berg Publishers.
- Foster H., 2006, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books.
- Howes D., 2005, *Introduction*, in Howes D. (a cura di), *Empire of the Senses: The Sensory Culture Reader*, Oxford, Berg Publishers, pp. 1-17.

- Ingold T., 2008, *Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world*, in «Environment and Planning» vol. 40, pp. 1796-1810, 2008.
- Ingold T., 2014, *That's enough about ethnography!*, in «HAU: Journal of Ethnographic Theory», vol. 4, n. 1, pp. 383-39, 2014.
- Kelley L.E., 2009, *The Bioart Kitchen: Art, Food, and Ethics*, ebook, ID Number: TH-CID633B636CA47C.
- Marano F., 2001, *Etnografia con una persona*, Potenza, Ermes.
- Marano F., 2013, *L'etnografo come artista. Intrecci fra antropologia e arte*, Roma, CISU.
- Olivier de Sardan J-P., 1995, *La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie*, in «Enquête», n. 1, pp. 71-112, 1995.
- Piasere L., 2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Roma-Bari, Laterza.
- Schneider A., 1996, *Uneasy Relationship: Contemporary Artists and Anthropology*, in «Journal of Material Culture», vol. 1, n. 2, pp. 183-210, 1996.
- Schneider A., 2006, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, London, Palgrave Macmillian.
- Schneider A. - Wright C., 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, London, Berg Publishers.
- Schneider A. - Wright C., 2010, *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, London, Berg Publishers.

KOLAM E KALAM TRA ETNOGRAFIA E ARTE CONTEMPORANEA

Maria Novella Carniani

*Un bravo artista copia, un grande artista ruba.
Pablo Picasso*

In queste pagine mi occupo d'intrecci e prestiti tra etnografia, antropologia e arte contemporanea, attraverso i casi di due artiste e delle strategie che adoperano per entrare in contatto con l'Altro, portarlo nel proprio universo culturale ed interpretarlo. L'analisi delle loro biografie, delle loro opere, delle metodologie e delle categorie concettuali che impiegano nell'affrontare l'alterità culturale, ci suggerisce come queste discipline possano incontrarsi e sovrapporsi, condividendo oggetti d'indagine, strumenti, concetti e metodi, dando vita a ricerche e progetti in cui i due approcci s'intersecano e si completano vicendevolmente.

Ho intrapreso la mia etnografia nel 2011 a Parigi, osservando l'opera dell'artista francese Marie-Thérèse Latuner e domandandomi cosa ci fosse di "antropologico" nel suo lavoro, fortemente ispirato ai disegni *kolam* e alle pitture *kalam*, forme artistiche e rituali originarie dell'India del Sud. Ho frequentato assiduamente l'artista, esplorato il suo portfolio, la sua formazione, la sua relazione con la cultura e l'arte indiana, ho osservato e documentato la messa in forma di installazioni *in situ* e di performances, ho riflettuto assieme a lei sulla natura e il significato del suo lavoro. La sua frequentazione ha permesso l'incontro con altri artisti francesi, ugualmente ispirati alle arti indiane, alcuni dei quali sono stati inseriti nella ricerca: Chantal Jumel, impegnata da oltre vent'anni nello studio e nella trasmissione di *kolam* e *kalam* in Europa, e Michel Lestréhan, che realizza spettacoli in cui i linguaggi della danza contemporanea si fondono con la pittura *kalam*, arti marziali e danze tradizionali indiane. La naturale prosecuzione della ricerca mi ha portata in seguito in India del Sud, non soltanto con l'intento di osservare le arti *kolam* e *kalam* nelle loro vesti tradizionali, nei contesti culturali cui appartengono, ma anche per ripercorrere le orme degli artisti francesi che, tra il Kerala e il

Tamil Nadu, avevano compiuto, molti anni prima, i propri apprendistati – le proprie etnografie artistiche, o *iniziazioni*, a seconda delle sfumature che ognuno di loro ha dato a tale esperienza. Ho quindi incontrato i loro vecchi maestri e collaboratori indiani, mi sono recata nelle scuole d'arte dove avevano studiato e nei luoghi dove avevano esposto. Mi sono dedicata a mia volta all'apprendimento del disegno *kolam*, con l'intento di comprendere il senso della loro esperienza di appropriazione artistica, che spesso è anche appropriazione di tecniche del corpo. Di particolare interesse è stato l'incontro con l'artista e officiante keralese Haridas Kurup, collaboratore del coreografo francese Michel Lestréhan: Kurup ha intrapreso un percorso speculare a quello dei colleghi francesi, muovendosi dall'arte rituale *kalam* verso la danza contemporanea, passando dai templi keralesi ai musei e i teatri francesi, appropriandosi di linguaggi, spazi e codici appartenenti al mondo dell'arte occidentale.

Da questo veloce schizzo s'intuisce come il terreno della ricerca fosse esteso e frammentato. Queste sue caratteristiche mi hanno naturalmente portata alla realizzazione di un'etnografia multisituata¹, che prende cioè in considerazione differenti siti per studiare, in un'ottica comparativa, la circolazione di significati culturali, di soggetti ed oggetti all'interno di uno spazio-tempo ampio, non riconducibile ad una sola ed unica località (Cappelletto 2009). Attraverso le strategie del *seguire la cosa* e del *seguire la persona* (Marcus - Meyer, in Cappelletto 2009) mi sono mossa alla ricerca delle pratiche di appropriazione messe in atto dagli artisti, tra mondo dell'arte contemporanea e mondo dell'arte tradizionale da un lato, e tra metodi e obiettivi della ricerca etnografica e dell'arte contemporanea dall'altro. Sto qui utilizzando una distinzione, quella tra mondi dell'arte – laico, contemporaneo e occidentale il primo; tradizionale, rituale ed extra-occidentale il secondo – che è stata a lungo impiegata nella storia e nella critica dell'arte, così come in antropologia dell'arte, non per riaffermarne la validità, ma piuttosto

¹ L'etnografia multisituata risponde all'esigenza di studiare la cultura e i suoi attori in una dimensione di fluidità, circolazione, trasformazione che è caratteristica della realtà contemporanea, globale, mobile e interconnessa. È particolarmente adatta per analizzare situazioni e pratiche che riguardano la circolazione di persone, oggetti, significati, presi appunto nella loro dinamicità. I mondi dell'arte contemporanea e dell'estetica sono indicati da Marcus e Meyer (Marcus - Meyer 1995) come spazi d'elezione in cui seguire la circolazione di opere d'arte nei musei o tra i collezionisti o dove indagare le diverse percezioni di un canone estetico.

con l'intenzione di mettere in luce i molteplici prestiti e scambi che avvengono tra questi mondi e, di conseguenza, l'inconsistenza di tale distinzione netta. Esiste oggi, al contrario, una fluidità tra questi mondi, come cercherò di argomentare in queste pagine.

Di confini sfumati (Schneider - Wright 2006; 2010) e della necessità di sorpassare una distinzione troppo netta tra le discipline, che oggi appare anacronistica, poiché non tiene conto dell'esistenza di molteplici zone di contatto, si parla anche in riferimento all'antropologia e all'arte contemporanea, come ho accennato. Tra tutte le sub-discipline antropologiche, quella che ha compiuto il più evidente slancio in senso sperimentale e interdisciplinare è stata l'antropologia visiva, particolarmente efficace per l'indagine degli aspetti non verbalizzabili della cultura, tra i quali si situano certamente le pratiche artistiche e le loro oggettivazioni in opere d'arte e artefatti.

L'antropologia visiva, intesa allo stesso tempo come un metodo e come una riflessione privilegiata sull'immagine, ha ampiamente determinato l'approccio della mia ricerca. L'uso videocamera nel *fieldwork* ha permesso di documentare e collezionare immagini, gesti e pratiche che si richiamo tra loro, pur appartenendo a contesti diversi. Queste somiglianze non sono esclusivamente formali, ma piuttosto il risultato di più profonde dinamiche d'incontro e scambio che si sviluppano nella rete di relazioni che gli artisti costruiscono assieme ai rappresentanti delle culture dalle quali traggono ispirazione. Il materiale visivo è stato quindi impiegato come strumento d'indagine e *trait d'union* tra i diversi siti del terreno, come spazio di confronto e analisi, grazie all'evidenza stessa delle immagini. Nel momento conclusivo del montaggio, la possibilità di operare attraverso una poetica della comparazione (Marano 2013b) mi ha fornito lo strumento per interpretare e raccontare il *fieldwork* e la sua frammentazione spazio-temporale tenendone insieme le diverse parti, accostando per similitudine o per contrasto forme, gestualità, materiali e spazi e pervenendo così ad una narrazione visiva in grado di restituire il filo conduttore che lega tra di loro gli artisti e gli universi culturali ed artistici cui appartengono, così come il senso unitario della mia esperienza etnografica.

Forme di appropriazione

Utilizzerò spesso il termine *appropriazione*, giova quindi chiarire brevemente il suo significato. Per quello che riguarda la sua applica-

zione all'arte e alla cultura occidentali, l'appropriazione è una pratica largamente diffusa nei secoli e con essa s'intende l'appropriarsi di forme, contenuti, tecniche e materiali culturali provenienti da culture diverse. Il concetto di appropriazione è però fortemente problematico, perché rimanda a scenari e politiche coloniali, a rapporti di potere asimmetrici, alle ossessioni collezioniste e museografiche dell'Occidente (Clifford 1993; Marano 2013b; Schneider - Wright 2006, 2010). Il termine possiede quindi una connotazione tipicamente negativa, che rinvia all'idea di prendere in prestito qualcosa che non ci appartiene, se non addirittura al furto. Uno tra gli esempi più noti di appropriazione nella storia dell'arte è l'incontro tra Pablo Picasso e la maschera africana: con esso si fa cominciare quello che viene definito il *primitivismo*, ossia quella corrente artistica e ideologica che nasce dalla grande fascinazione che gli artisti del Novecento ebbero per le forme delle sculture africane, oceaniche e di altri popoli extra-europei. Durante questa fase, artisti e antropologi sembrano condividere, per ragioni diverse, un accesso privilegiato al *primitivo* e quest'ultimo, a sua volta, è immaginato in uno stato di profondo contatto con l'inconscio e con le pulsioni più antiche e profonde dell'essere umano (Foster 2006; Schneider - Wright 2006, 2010). Nell'"arte quasi-antropologica" di oggi, come la definisce Hal Foster, l'associazione *primitivista* tra l'Altro e l'inconscio permane, ma si declina secondo modalità diverse, oppure viene esplicitamente presentata come una fantasia e criticata. Sappiamo, seguendo Foster, che negli anni Ottanta del Novecento si produce quella che viene chiamata la *svolta etnografica* dell'arte contemporanea ed emerge un nuovo paradigma, quello dell'*artista come etnografo*: gli artisti fanno dell'Altro culturale ed etnico il soggetto del proprio impegno creativo e politico; si appropriano di metodologie tipicamente etnografiche, come l'osservazione partecipante, l'uso di interviste e inventari, la raccolta di dati sul campo e s'interessano ai temi privilegiati dalla riflessione antropologica. In anni più recenti, il termine appropriazione è stato rivisto in senso positivo, in particolare dall'antropologo Arnd Schneider, come uno strumento ermeneutico che permette di avvicinarsi e comprendere l'Altro. In questo senso, l'appropriazione è una pratica che caratterizza non soltanto l'arte, ma anche l'antropologia, e che sta al centro del dialogo tra queste due discipline. L'appropriazione diviene allora una strategia complessa che produce sia un movimento verso l'Altro da cui ci si appropria – che si sia antropologi o artisti – sia una pratica interdisciplinare che va nei

due sensi: dall'arte verso l'antropologia ma anche, seppur con minore intensità, dall'antropologia verso l'arte, perché invita l'antropologia a proseguire lungo quel percorso autoriflessivo già cominciato negli anni Novanta e che l'ha condotta a rimettere in discussione l'impero della monografia scritta come mezzo esclusivo di comunicazione dell'esperienza etnografica.

Si tratta quindi di lavorare *con* gli artisti e non soltanto *su* gli artisti, come suggerisce Schneider, ed è ciò che ho cercato di fare adottando un approccio *emplaced*, che tenesse cioè conto della relazione sensoriale mente-corpo-ambiente, che quindi comprendesse il ruolo del corpo del ricercatore nell'esperienza sul campo, così come dei corpi degli artisti: in questo senso è stato decisivo adoperare un approccio di tipo mimetico, ripercorrere le tappe fondamentali degli artisti nei loro percorsi d'incontro con l'Altro, impiegare le loro stesse metodologie di apprendimento, intraprendere esperienze simili alle loro¹.

Per gli artisti a cui mi riferisco si tratta innanzitutto dell'appropriazione di tecniche di disegno e di danza, quindi di tecniche del corpo. Per questa forma di appropriazione è necessaria una condizione di prossimità con l'Altro, che si raggiunge in primo luogo con il viaggio. Il viaggio, come scrive Schneider (Schneider 2006: 46), è il primo ed essenziale mezzo per entrare in contatto con l'Altro. Mentre gli artisti *primitivisti* assumevano l'Altro da una distanza, geografica e politica, lasciandosi ispirare dalle qualità estetiche e magiche degli artefatti esotici esposti nei musei delle capitali europee e nelle case dei collezionisti, l'arte contemporanea, nel suo aprirsi verso l'Altro, cerca di assumerlo in maniera più profonda e impegnata, di farsi portavoce delle sue istanze, di incontrarlo (Foster 2006). Così, sem-

¹ Per un approfondimento sulle pratiche dell'etnografia contemporanea e sperimentale rimando il lettore al testo *L'etnografo come artista* di Francesco Marano: "Nel complesso il potere della *mimesi*, le teorie dell'etnografo *emplaced* o *entangled*, nonché la riflessione che ha riguardato l'osservazione e l'*observational cinema* in questi ultimi anni, configurano l'azione dell'etnografo come una performance esperienziale di tipo mimetico ed empatico, e lo spazio in cui si muove – con o senza protesi visive e audiovisive – come un ambiente sensibile e relazionale". (Marano 2013b : 188). Nel corso della ricerca ho, ad esempio, collaborato con l'artista Marie-Thérèse Latuner alla creazione di una sua installazione alla galleria d'arte Albert Chanot a Clamart, Parigi, seguendola in ogni fase del lavoro e cimentandomi personalmente nella realizzazione di alcune parti dell'opera. In Kerala, oltre a cimentarmi nell'apprendimento del disegno *kolam*, ho frequentato corsi di danza classica *mobini-attam* nella scuola d'arte dove alcuni tra gli artisti protagonisti del mio studio, erano stati studenti.

pre più spesso, gli artisti contemporanei intraprendono veri e propri *fieldwork* dal sapore etnografico. Il paradigma dell'artista come etnografo, come accennato, emerge con forza negli anni Ottanta ed è proprio in quegli stessi anni che Marie-Thérèse Latuner, Chantal Jumel, Michel Lestréhan partono per l'India del Sud, mentre Haridas Kurup viaggia verso l'Europa. All'epoca ancora non si conoscono tra loro ma, per differenti strade, giungeranno ad interessarsi delle medesime forme artistiche, ad incrociare i loro destini e le loro professionalità, costruendo quella complessa rete di relazioni composta di persone, opere e luoghi dell'arte nella quale ho tentato di districarmi. Non potendo in questa sede, per ragioni di spazio, approfondire i casi dei quattro artisti citati, mi limiterò qui ad analizzare quelli di Chantal Jumel e Marie-Thérèse Latuner.

Prima di fare questo è opportuno descrivere brevemente le arti *kolam* e *kalam*, principali risorse e fonti d'ispirazioni – e appropriazione – delle loro opere.

Il *kolam*² è una pratica artistico-rituale originaria dello stato del Tamil Nadu. Tracciati a mano libera al suolo, con polvere bianca – farina di riso o precipitati di pietre –, i *kolam* hanno spesso forme geometriche, floreali o d'intreccio. Si tratta di disegni effimeri, diagrammi talvolta molto complessi, creati attraverso la combinazione di punti e linee. La fragile e volatile materia che li compone si dissolve gradualmente durante il corso della giornata, a causa degli agenti atmosferici, delle persone, degli animali e dei veicoli che li attraversano. Sono quindi disegnati e ri-disegnati quotidianamente in strada, di fronte alla soglia d'ingresso delle abitazioni, e al loro interno, negli spazi più sacri della casa tamil. Fanno parte dei *vrata*, i doveri rituali domestici della donna di fede induista e sono concepiti come offerte alle divinità, capaci di apportare benessere e fortuna nella casa, ma anche come diagrammi protettori, in grado di respingere e allontanare spiriti malvagi. Pratica femminile e domestica, che si trasmette di madre in figlia, il *kolam* e le sue caratteristiche fondamentali, la simmetria, la completezza, l'armonia, sono simbolicamente associate alle virtù femminili. La presenza di queste preghiere grafiche nelle

² Per ragioni di spazio, ho dovuto semplificare e riassumere notevolmente la complessità e le numerose varianti e variabili dell'arte rituale *kolam*. Per alcune letture sull'argomento, rinvio il lettore a Jumel 2010, 2013; Laine 2009; Nagarajan 1995, 1998, 2000; Krishnamurti 1998; Carniani 2012, 2015.

strade espande lo spazio privato e domestico della donna verso quello pubblico della comunità e testimonia la continuità del dialogo tra esseri umani e divini. Strettamente connesso alla religione induista, il *kolam* è praticato principalmente dalle donne di questa fede e in maniera intercastale, ma non è raro imbattersi in donne tamil di fede cristiana o musulmana che li disegnano, con il più profano scopo di abbellire la casa.

L'altra pratica artistico-rituale, con un nome molto simile alla prima, è la pittura *kalam*³, originaria del vicino stato del Kerala. Si tratta di grandi pitture che stanno al centro di un rito religioso complesso e solenne, chiamato *kalam-eluttum-pattum*. L'immagine, anche in questo caso, viene composta al suolo, ma questa volta attraverso la sovrapposizione di cinque polveri vegetali e minerali colorate, con diverse tecniche della mano. La pittura effimera, complessa e riccamente decorata, rappresenta alcune tra le divinità del *pantheon* induista, rispettando attentamente l'iconografia mitica. Viene realizzata in speciali occasioni che richiedono l'esecuzione del rito *kalam-eluttum-pattum*, come ad esempio il trasloco in una nuova casa, l'apertura di un'attività commerciale, un compleanno, e in specifiche date del calendario religioso induista. Per dipingere un *kalam*, una squadra composta da almeno cinque o sei pittori/officianti, a seconda delle dimensioni dell'opera, lavora per molte ore consecutive a parti diverse dell'immagine. Il momento più importante è la *cerimonia di apertura degli occhi*, quando il più esperto tra i pittori *apre* gli occhi della divinità che, in quel preciso istante, secondo la visione emica, s'incarna nel disegno, lo vivifica attraverso la propria presenza divina. Una volta terminata la pittura, la divinità incarnata nel *kalam* viene onorata con la presentazione di offerte, preghiere e canti. Il rito si chiude quando l'immagine è distrutta e la divinità liberata dalle sue spoglie terrene. A questo scopo interviene un danzatore che cancella l'opera con il proprio corpo, entra in uno stato di *trance* da possessione e funge da oracolo per gli astanti. Le pitture *kalam* sono create esclusivamente da uomini di alcune specifiche caste, specialisti del *kalam-eluttum-pattum* che, oltre a dipingere, suonano, cantano e

³ Per le stesse ragioni di spazio, ho dovuto ugualmente semplificare la descrizione della pittura *kalam* e ancor più del rito religioso di cui fa parte. Per alcune letture sull'argomento rinvio il lettore a Jumel 2010; Jones 1982; Carniani 2012, 2015.

svolgono altre funzioni indispensabili all'esecuzione del rito. La pratica del *kalam* è quindi tramandata di padre in figlio, secondo un principio di appartenenza castale e prevede una lunga fase di apprendistato, che si svolge principalmente all'interno dei templi.

*Chantal Jumel e Marie-Thérèse Latuner: appropriazione delle arti kolam e kalam e del metodo etnografico*⁴

Chantal Jumel parte per la prima volta per l'India del Sud nel 1980, sprovvista di un progetto ben definito ed approda, quasi per caso, seguendo un'indicazione raccolta lungo il viaggio, alla scuola di arti tradizionali *Vijnana Kala Devi*, nella piccola città di Aranmula, in Kerala. La scuola, fondata negli anni Settanta e gestita dalla direttrice francese Luba Schild, offriva corsi di formazione sulle arti tradizionali keralesi e tamil, tenuti da maestri autoctoni e dedicati principalmente ad un pubblico adulto e occidentale⁵.

Jumel intraprende inizialmente lo studio del teatro/danza *kathakali* e della danza classica *moibini-attam*, che abbandona dopo circa un anno, quando scopre la pittura *kalam* e il disegno *kolam*. Grazie al conseguimento di una borsa di studio franco-indiana ed al sussidio del *Centre National du Livre* di Parigi, rinnova a più riprese il permesso di soggiorno e torna assiduamente in Kerala e in Tamil Nadu, per un periodo totale di permanenza di circa dieci anni. Si dedica dapprima allo studio dell'arte *kalam* e del rito *kalam-eluttum-pattum*. Studia presso un grande maestro, Sri Parameswara Kurup e realizza nel 1996 il film documentario *Kalam-eluttum-pattum: peindre et chanter le kalam*, prodotto con l'ausilio del CNRS di Parigi. Si diploma nel 2002 all'*Ecole Pratique des Hautes Etudes*, Università Paris Sorbonne, con una tesi sulle pitture rituali effimere del Kerala e del Tamil Nadu. Parallelamente a questo progetto incentrato sul *kalam*, Jumel si dedica allo studio del disegno *kolam*, intraprendendo una ricerca

⁴ Le considerazioni che svolgo su Chantal Jumel e Marie-Thérèse Latuner in questo scritto si riferiscono all'epoca in cui ho condotto la ricerca, tra il 2011 e il 2012. Da allora, le loro produzioni ed opere si sono evolute e in parte modificate. Rinvio il lettore ai loro siti personali, indicati nella bibliografia.

⁵ La scuola d'arte *Vijnana Kala Devi* è chiusa dal 2009. Oggi l'eredità culturale della scuola, così come il suo bacino di studenti occidentali, sono stati raccolti da alcuni dei maestri indiani che vi lavorano e che hanno aperto la *Samskrity School*, nel vicino villaggio di Chengannor.

e una pratica che, a tutt'oggi, sono ancora in corso. Per studiare ed apprendere questa forma d'arte – più informale e quotidiana della pittura *kalam* –, viaggia alla ricerca di insegnanti, frequentando le abitazioni private e i templi, nelle città e nei villaggi, intessendo una fitta trama di relazioni con le disegnatrici di *kolam*, partecipando alla vita quotidiana e alle attività rituali delle comunità presso cui abita, studiando le lingue tamil e malalayam. Jumel non s'interessa esclusivamente alle tecniche di disegno, ma a tutte le dimensioni che *kolam* e *kalam* dischiudono: il contesto religioso e rituale in cui sono prodotti, l'orizzonte mitico da cui originano, i riferimenti storici, culturali e simbolici di cui sono intrisi. Studia la letteratura e la storia dell'arte locali, la religione e la mitologia induista; colleziona un grande numero di modelli e immagini di *kolam* e *kalam*, annota variazioni e specificità locali, ne documenta le contemporanee trasformazioni; raccoglie testimonianze orali, bibliografiche e documentarie; realizza documenti, fotografie, video. Questa grande produzione di materiale converge in una molteplicità di scritti, interviste radiofoniche, articoli e culmina nella pubblicazione del libro *Kolam, Kalam. Peintures rituelles et éphémères de l'Inde du Sud*, del 2010, la cui introduzione è affidata allo storico delle religioni e indologo francese Charles Malamoud. Nel 2013 Jumel ha pubblicato il libro *Voyage dans l'imaginaire indien. Kolam dessins éphémères des femmes tamoules* e ancora oggi, a distanza di oltre trent'anni, prosegue la sua ininterrotta attività di ricerca, scrittura e trasmissione delle due forme artistiche, in particolare del disegno *kolam*.

Jumel giunge a possedere una competenza e una padronanza tali da essere considerata una studiosa esperta, ma anche un'artista del disegno con le polveri, sia Francia che in India del Sud. In Tamil Nadu, dove tutt'ora risiede per metà dell'anno, viene intervistata per giornali e televisioni locali e ricopre talvolta il ruolo di giudice nelle competizioni pubbliche di disegno *kolam*⁶. Mentre in India si dedica soprattutto all'attività di ricerca, la trasmissione e la divulgazione diventano le sue occupazioni principali quando periodicamente ri-

⁶ Il disegno *kolam*, tradizionalmente radicato nella sfera del domestico e del quotidiano, arte minore, esclusa dai contesti istituzionali, nel corso dell'ultimo decennio ha acquisito maggiore visibilità e spazio nella società tamil. Questo è testimoniato anche dal proliferare di competizioni, festival, riviste, corsi di studio dedicati (Jumel 2010, 2013; Laine 2009).

entra in Francia: tiene conferenze e organizza atelier di disegno in spazi dedicati alla cultura indiana e nelle istituzioni museali, come ad esempio il Musée Guimet, il più importante museo di arte orientale di Parigi. Durante gli atelier accompagna le dimostrazioni delle tecniche di disegno al racconto del contesto culturale tamil, della storia, degli elementi religiosi e rituali di cui è intriso. Jumel si fa portavoce del *kolam* nella sua veste tradizionale e guarda con una certa diffidenza verso alcune delle contemporanee innovazioni che avvengono nella tecnica e nel repertorio di immagini, delle quali però riferisce abbondantemente durante gli atelier. Si pone quindi come una *purista* dell'estetica del *kolam* tradizionale e *autentico*, ma è ben consapevole dell'intrinseca ambiguità del concetto di autentico e durante i suoi corsi non tralascia di sottolineare le capacità che il disegno – e le sue autrici – possiedono d'inglobare elementi nuovi ed esterni; capacità che gli permette di sopravvivere, di evolversi, di essere agito nella contemporaneità, pur provenendo da una tradizione antica.

L'attività di Jumel non si declina esclusivamente nel senso della ricerca e della trasmissione, ma anche in una dimensione più propriamente creativa: realizza delle "*créations visuelles éphémères*" di propria invenzione all'occasione di eventi culturali dedicati alla cultura e all'arte indiana, nei musei, nei festival, o presso privati. Le sue creazioni, anche le più originali e fantasiose, s'inscrivono comunque all'interno delle regole formali del disegno tradizionale e sono presentate sempre con riferimento al contesto da cui originano. Jumel si definisce nel suo sito personale come:

Chercheuse indépendante, écrivain et spécialiste des arts visuels et rituels de l'Inde. Entre conférences-démonstrations, ateliers découverte dans les écoles ou les festivals, je crée aussi des œuvres éphémères sur demande⁷.

Come si può intuire da questa definizione, così come dalla biografia che ho tracciato, il profilo professionale di Chantal Jumel si pone a cavallo tra le due distinte figure dell'etnografo e dell'artista. Il suo *fieldwork* ha le caratteristiche proprie del *fieldwork etnografico*: progetti in cui l'oggetto della ricerca è circoscritto e d'interesse antropologico, una lunga permanenza sul terreno, l'apprendimento delle lin-

⁷ <http://www.chantal-jumel-kolam-kalam.com>

gue autoctone, l'osservazione diretta dei fenomeni, l'uso d'informatori locali. Allo stesso tempo, il metodo è arricchito da una dimensione corporea e sensoriale, d'immersione nella pratica che comunemente è assente nella ricerca etnografica classica. Per Jumel la competenza tecnica nel disegno, la conoscenza delle regole formali della composizione e dei canoni estetici locali sono il primo e fondamentale strumento di comunicazione e scambio con le donne tamil: il gesto con cui traccia linee e punti di polvere è anche il gesto inaugurale di contatto e dialogo con l'Altro. Grazie alla condivisione della pratica, la ricercatrice/artista può tessere una rete di relazioni in cui condurre l'esperienza artistico-etnografica, che non è più osservazione partecipante, ma è partecipazione osservante, o meglio partecipazione incorporante. L'esperienza etnografica di Chantal Jumel si può definire allora come fortemente *emplaced*: Jumel non soltanto non esclude dal resoconto etnografico la sua esperienza personale e sensoriale, ma anzi questa padronanza pratica diventa il mezzo principale della sua successiva attività di trasmissione.

Un aspetto che caratterizza il *fieldwork* etnografico è la sua dimensione temporale, ossia la durata della permanenza sul terreno. Solitamente l'etnografia richiede tempi lunghi per poter pervenire ad una "descrizione densa", ma questo criterio non è assoluto ed anzi, nelle sempre più praticate etnografie multisituate, è possibile che i tempi si accorcino e che l'esperienza etnografica si frammenti, così com'è frammentata la realtà che si va descrivendo. Nel caso di Chantal Jumel, al contrario, l'esperienza sul campo si protrae così a lungo da coincidere con l'esperienza della sua stessa esistenza. Anzi, il processo è inverso, perché Jumel sceglie di vivere in India e in seguito fa della sua esperienza di vita, che è tutta immersa nello studio e nella pratica delle arti *kolam* e *kalam*, il soggetto della sua scrittura. In questo senso non c'è cesura tra esperienza sul campo – etnografica ed artistica – e vita, così il *fieldwork* diventa indefinito, protratto *ab limitum*. Come leggiamo in Marano, a proposito dell'artista/antropologo Leone Contini, una permanenza presso la comunità che si prolunga vitanaturaldurante, "rende 'vago' il *fieldwork*, che tradizionalmente deve avere un inizio e una fine per poter delimitare le fasi della ricerca e soprattutto deve decretare ad un certo punto la fine della relazione etnografica, quasi come un atto violento che pone termine ad una relazione dalla durata potenzialmente infinita e che si era costruita su modello di una *alleanza etnografica*". (Marano p. 89

del suo testo in questo libro).

Il processo di appropriazione del materiale culturale è così intenso e prolungato che ha determinato non soltanto un'incorporazione delle tecniche delle arti *kolam* e *kalam*, ma una vera e propria trasformazione della persona, nei gusti, nelle abitudini, nell'aspetto, tanto che Chantal Jumel, nell'abbigliamento e nel portamento, ricorda una donna indiana e, durante alcune delle nostre conversazioni, afferma apertamente di sentirsi ormai straniera quando rientra in Francia, la sua terra natale, esplicitando il processo di *dislocazione a ritroso* che è avvenuto in lei. Quella tensione tra *prossimità* e *distanza*, quell'oscillazione tra *dentro* e *fuori* che permette all'antropologo di cogliere il "punto di vista del nativo" senza però appiattirsi su di esso per preservare uno sguardo autonomo, viene forse meno nell'esperienza di Jumel, che fa della prossimità con l'Altro non soltanto la prospettiva della scrittura, ma la dimensione della vita quotidiana. Jumel non è un "interprete di interpretazioni", non ci racconta il *kolam* come farebbe un osservatore partecipante esterno che vuole offrire, in maniera critica, il punto di vista di coloro che sta osservando. Ci racconta invece la sua esperienza come disegnatrice di *kolam*, la prospettiva di qualcuno di esterno che ha fatto dell'appropriazione dell'Altro il centro della propria attività. Spingendo all'estremo il processo partecipativo e appropriativo, Jumel diventa membro della stessa comunità che studia, non distinguendo più tra il suo punto di vista e quello dell'Altro, unendo prospettiva etica ed emica. Potremmo allora domandarci, come fa Marano, a proposito dell'artista Nikki S. Lee: "se l'osservazione lascia tutto lo spazio alla partecipazione, l'esperienza dell'alterità può inglobare il soggetto fino a fargli perdere la sua identità?" (Marano 2013b: 110).

Un altro punto di distanza tra la pratica di Jumel e quella dell'etnografo sta nella comunità di ricezione a cui si rivolge: sebbene i suoi testi circolino anche all'interno di una comunità scientifica, l'attività di divulgazione negli atelier, nelle conferenze, e quella di creazione, raggiungono un bacino di utenti molto più ampio e vario, di non addetti ai lavori, a cui spesso gli antropologi non hanno accesso, muovendosi soprattutto in ambito accademico e attraverso l'impiego quasi esclusivo della monografia scientifica come mezzo di diffusione delle proprie ricerche. Ma è soprattutto nella finalità dell'esperienza che troviamo le più importanti differenze: mentre la ricerca etnografica è volta all'acquisizione di conoscenze, nella ricerca artistica l'acquisizione di

conoscenze è utile soprattutto alla produzione di opere e processi (Barnia in Marano 2013a: 79). Questa distanza non è particolarmente ampia nel caso di Chantal Jumel, la cui ricerca, come abbiamo visto, è contemporaneamente orientata, e in modo complementare, sui due fronti della divulgazione scientifica e della performance artistica.

Più marcate sono invece le distanze con l'approccio di Marie-Thérèse Latuner. Quando viaggia per la prima volta in India sono negli anni Ottanta e l'occasione è quella di un progetto umanitario dell'associazione *Terre des Hommes*, che la porta a visitare l'India del Nord. All'epoca Latuner lavorava come nutrizionista e non aveva ancora intrapreso un percorso artistico. Le suggestioni estetiche percepite durante quel primo viaggio riemergeranno però presto in lei, contribuendo profondamente al suo volgersi verso l'arte, determinando quindi il suo successivo percorso biografico e creativo. In seguito, infatti, Latuner abbandona l'impiego come nutrizionista e intraprende un lungo percorso di studi nelle arti plastiche, fino a conseguire, alla fine degli anni Novanta, l'incarico di professore aggregato di arte. Sviluppa un particolare interesse per l'*action painting* e le opere di Jackson Pollock, per questioni come l'impiego della forza di gravità e il ruolo del corpo nella pittura; per i disegni *hors papier* e la danza contemporanea; per l'uso di materiali degradabili, come la polvere, trovando riferimenti e ispirazione nelle opere di Anish Kapoor e Wolfgang Laib. Grazie alla lente dell'arte, quanto osservato in India quasi venti anni prima, riaffiora alla mente di Latuner, che in un primo momento è restia a riferirsi direttamente, nelle sue opere e nelle sue riflessioni accademiche, alla cultura e alle arti indiane, anche a causa del timore di essere tacciata di *esotismo*⁸. Concluso parte dell'iter accademico⁹, slegata dal conte-

⁸ In più occasioni Latuner ha manifestato la paura dell'etichetta *esotista*, anche riguardo all'immagine che io avrei offerto di lei nella mia scrittura. Nella sua opinione, molti artisti che, come lei, si riferiscono a culture diverse dalla propria, sono spesso eticamente obbligati a giustificare il proprio operato di fronte al pubblico, che tende ad essere diffidente riguardo a queste forme di appropriazione.

⁹ Marie-Thérèse Latuner ha ripreso nel 2006 il suo percorso accademico e sostenuto nel 2013 la tesi di dottorato all'Università di Aix-Marseille. Nella tesi, dal titolo *Dessin – Pratiques rituelles – Danse: porosités et transports* esamina la relazione tra le pratiche artistiche contemporanee e il dominio del sacro e del rito, sviluppando la sua riflessione anche attraverso approcci strettamente antropologici. Per un approfondimento sulle opere di Latuner rimando il lettore a: <http://www.mtlatuner.com/index.html>

sto universitario, si sente finalmente libera d'intraprendere esplicitamente la ricerca artistica in India ed è nel 2000 che parte, questa volta per il sud del paese, dove continuerà a tornare con scadenza quasi annuale fino all'epoca attuale. Anche Latuner, come Chantal Jumel, si reca nella scuola *Vijnana Kala Devi*, grazie al consiglio di un'amica francese. Qui studia la danza classica *mobini-attam* e s'imbatte per la prima volta nei disegni *kolam* e nelle pitture *kalam*, dove immediatamente percepisce un'eco al proprio linguaggio artistico: l'uso delle polveri e di altri materiali effimeri, l'impiego del suolo come supporto dell'immagine, il ruolo del corpo e della forza di gravità nelle tecniche del disegno. Segue quindi dei corsi e cerca di comprimere nei brevi soggiorni alla scuola, della durata media di un mese, quello che normalmente le disegnatrici tamil e i pittori keralesi apprendono nell'arco di una vita, con esercizio quotidiano. Raramente l'insegnamento assume una forma orale, ma ha piuttosto una dimensione pratica, fondata sull'osservazione, l'imitazione e la ripetizione dei gesti, l'appropriazione di tecniche del corpo.

Il processo di appropriazione non è privo di contraddizioni e difficoltà. Se inizialmente l'artista ingloba il *kolam* nelle proprie opere, presto si troverà a dubitare della legittimità e del significato di quest'operazione. In un primo momento, per una sorta di pudore, non osa uscire troppo dalla tradizione e realizza *kolam* classici, ad esempio, di fronte alla soglia d'ingresso delle gallerie d'arte dove espone, lasciando che il tempo, i passanti e gli agenti atmosferici li cancellino, proprio come avviene per le strade del Tamil Nadu. Col passare del tempo riflette sul senso di questa scelta: quale significato può avere un *kolam* posto in una galleria d'arte in Francia, per uno spettatore occidentale, in mancanza del riferimento al suo contesto d'origine? Quanto è legittimo e sensato il processo di mimesi, di trasporto e decontestualizzazione? Nel corso dei successivi viaggi, Latuner frequenta la casa di alcuni amici a Pondicherry, in Tamil Nadu. Incontra due giovani donne tamil e con loro prosegue lo studio e la pratica del *kolam*. Questa è una tappa decisiva nel suo percorso, il momento in cui l'artista francese comincia a sperimentare con la forma e la tecnica. Nella composizione si alterna con le disegnatrici tamil e realizza immagini in polvere sovrapposte e fuse tra loro, cancellate e tracciate nuovamente l'una sull'altra, che passano dallo stato di *kolam* tradizionale – provvisto di tutte quelle caratteristiche estetiche e formali che gli appartengono – a quello di disegno ibrido, dove le

regole sono infrante. È in questa azione che, a mio avviso, si compie pienamente il processo di appropriazione, quando le conoscenze artistiche pregresse e il linguaggio creativo di Latuner si fondono con alcune caratteristiche di *kolam* e *kalam*, per dare vita ad immagini nuove e forme ibride, quelli che chiamerà i *dessins flottants*. Dalla collaborazione con le disegnatrici tamil nasce una mostra, inaugurata nel 2002 presso l'*Alliance Française* di Pondicherry: all'interno della galleria sono esposte le opere di Latuner, comprese le foto dei *dessins flottants*, mentre una tra le collaboratrici indiane, la signora Bhavany, realizza *kolam* tradizionali sulla soglia d'ingresso della galleria.

Questa collaborazione avrà effetti anche sulla controparte indiana. Dopo esser stata coinvolta nell'avventura espositiva istituzionale, la signora Bhavany s'interroga su quella che fino ad allora era stata la sua pratica del *kolam*, svolta nelle coordinate spazio-temporali del rito, nell'orizzonte della religiosità, rispettando i dettami estetici e formali della tradizione, e la accosta ad una vera e propria attività artistica, ad un mestiere. Appropriandosi di un metodo ma, soprattutto, di un punto di vista tipicamente occidentale sull'arte e sulla creatività, Bhavany si pone al fuori dalla dimensione collettiva e anonima della pratica del *kolam*, e si propone come artista individuale. Le sue composizioni, che spaziano dai modelli tradizionali a creazioni personali e "fuori regola", sono richieste nelle occasioni più svariate, da un pubblico prevalentemente occidentale, e lei viene riconosciuta ed indicata come artista dalla sua comunità, come ho potuto documentare quando l'ho incontrata a Pondicherry nel 2011. È possibile riconoscere nella dinamica della relazione tra Latuner e Bhavany, quanto sostenuto da Jean-Loup Amselle (Amselle 2005): tra gli attori del sistema dell'arte occidentale – galleristi, critici, artisti – ed artisti extra-occidentali, si sviluppano spesso rapporti in cui i primi assumono il ruolo di demiurgo per gli altri, tirandoli fuori dall'ombra e dall'anonimato in cui si trovano, grazie ai contatti e le conoscenze possedute, al fine di inserirli in un sistema dall'arte globale, dove possano essere commercializzati. La relazione tra Latuner e Bhavany e ciò che produce, ricorda anche le parole di Ivan Barnia, a proposito del diverso ruolo che hanno artisti e antropologi quando si trovano sul campo:

In questo quadro l'azione artistica svolge la funzione di catalizzatore della riflessione individuale e collettiva, con il fine di accrescere consapevolezza, autostima,

senso critico e conoscenza reciproca fra le persone coinvolte. La figura dell'artista si avvicina così a quella del mediatore culturale, del facilitatore, dell'esperto di counseling, del terapeuta, oscillando tra l'esperto della comunicazione che offre un supporto tecnico e il demiurgo che dà forma alla materia sociale e psicologica per farne un'opera d'autore (molto spesso una comunità effimera che si forma e si scioglie nello spazio dell'evento artistico) (Barnia, in Marano 2013a: 79).

In questo senso l'artista, diversamente dall'etnografo sul campo, interviene in maniera più diretta nella realtà, modificandola attraverso la propria azione. Anzi, questo è proprio l'obiettivo dell'artista, più spesso che quello dell'etnografo.

Di ritorno in Francia, Latuner lavora a nuove opere ispirate al *kolam* che non si riducono più a copie. Seleziona soltanto quegli elementi che ritiene essere fondamentali nel disegno: la tecnica con cui si lascia scivolare la polvere tra le dita; i punti e le linee; la materia effimera della polvere; le forme curve o geometriche; il ruolo del corpo. Infrange poi tutta una serie di convenzioni formali, ad esempio impiegando polvere nera, oppure tracciando dei *dessins flottants* aperti, privi di simmetria, di completezza e di un centro ben definito, tutti elementi che nella tradizione sono invece imprescindibili. In altre opere pone se stessa al centro del disegno, mutandone le proporzioni originali, oppure scompone gli elementi formali del *kolam* per ricomporli in una nuova e diversa logica. L'artista francese può facilmente contravvenire alle regole del disegno *kolam* e rompere gli interdetti formali e rituali, perché si appropria della tradizione dall'esterno, senza farne parte. Si può affermare che Latuner trasforma un gesto rituale in un gesto prettamente artistico, trasportando il *kolam* nel contesto laico di gallerie d'arte e musei, esponendolo al pubblico come oggetto di contemplazione estetica, slegandolo quindi dalla sua funzione religiosa e rituale. Questa operazione ci riporta direttamente alla distinzione tra arte e artefatto (Clifford 1998, Vogel 1988), che ha alimentato interminabili dibattiti in antropologia, museografia, studi di cultura materiale: gli oggetti prelevati dai paesi extra-occidentali, soprattutto durante il periodo del dominio coloniale, sono passati attraverso i differenti *status* di artefatti etnografici e opere d'arte, esposti in musei etnografici o in gallerie, riflettendo l'arbitrarietà di tali classificazioni e la loro contingenza storica.

Allo stesso tempo, con un'operazione inversa, *kolam* e *kalam* sono impiegati come mezzi per evocare il dispositivo del rito e il concetto

di sacro: l'artista trasforma l'ambiente della galleria d'arte in una sorta di spazio rituale, attraverso molteplici espedienti¹⁰. Trasformare gli spazi dell'arte in spazi rituali e religiosi, come leggiamo in Schneider (Schneider - Wright 2006, 2010), è una tra le strategie di appropriazione adoperate dagli artisti contemporanei, così come quella di ricreare comportamenti rituali mutuati da altre culture.

Other artists, such as Alfredo Portillos or José Bedia transform spaces of the art world (museums, galleries) into ritual or religious spaces, pointing both on the inherently religious character of these spaces (or 'temples') in a secularized society, and to the porous borders between some artistic and religious practices. (Schneider-Wright 2006:46).

Nelle sue installazioni Latuner vuole dunque produrre un effetto di spaesamento nello spettatore, indurlo a riflettere sul ruolo dell'arte nella società contemporanea, sui suoi templi, dove sono celebrati i cerimoniali laici delle *expositions* e dove vengono consacrati gli artisti. La galleria d'arte diventa anche uno spazio dove il pubblico (occidentale e laico) è invitato a confrontarsi con una dimensione rituale e sacra che gli è sempre più estranea.

Latuner impiega un metodo che è in parte etnografico e si interessa a soggetti d'interesse prettamente antropologico, ma tutto ciò è funzionale alla costruzione di un linguaggio artistico con cui evocare un generico Altro culturale, che non deve essere necessariamente presentato in modo scientificamente rigoroso e puntualmente contestualizzato.

Con intensità, intenzioni e risultati diversi, le due artiste utilizzano l'appropriazione come strumento ermeneutico di conoscenza dell'Altro (Schneider - Wright, 2010). Si appropriano, in particolare, di un oggetto che, a sua volta, è ibrido e aperto alla trasformazione, il disegno *kolam*. Mentre gli artisti occidentali si appropriano della sua materia, delle sue tecniche, dei significati che veicola, del contesto sacro e rituale in cui è agito, contemporaneamente e specularmente le disegnatrici indiane contemporanee si appropriano di materiali e concezioni di stampo occidentale, trasformando in parte la pratica

¹⁰ Mi riferisco in particolare all'installazione *in situ* realizzata da Marie-Thérèse Latuner al Centre d'Art Albert Chanot, a Clamart, Parigi, nel 2011. Per un approfondimento si veda Carniani 2013; 2015.

tradizionale. Icone ed oggetti della cultura popolare occidentale – Babbo Natale, Topolino, telefoni cellulari, la CocaCola – diventano i soggetti delle creazioni di polvere colorata che s’incontrano sempre più frequentemente per le strade delle città tamil, accanto ai *kolam* più classici. Nuovi mezzi di trasmissione, come tutorial su Youtube, siti web, blog, corsi a pagamento affiancano i tradizionali e domestici canali di trasmissione orale e pratica; tecniche e strumenti moderni, come stencil o adesivi, che eliminano completamente la fase creativa sono disponibili, soprattutto nelle città, per le donne tamil che lavorano, che hanno stili di vita frenetici e non trovano più il tempo di disegnare quotidianamente i *kolam*. Il *kolam* ha soprattutto conquistato, nell’ultimo decennio, nuovi spazi e significati, mutuati da una visione di stampo occidentale di ciò che consideriamo arte, creatività, artista: la proliferazione, in Tamil Nadu, di competizioni pubbliche, festival, corsi e concorsi, conferma la sua attuale tendenza ad uscire dalla dimensione collettiva e anonima, dall’ambito rituale e casalingo e a sovrapporsi con quello dell’arte *tout court*¹¹. Non è più esclusivamente un artefatto funzionale all’esecuzione di un rito: al variare dei *mondi dell’arte*, dei contesti in cui è esposto, delle intenzioni con cui è realizzato, si trasforma attraverso le categorie di strumento rituale, artefatto *esotico*, opera d’arte contemporanea, oggetto di musealizzazione. Si muove fluidamente attraverso i quattro campi semantici distinti da Clifford di capolavori autentici, artefatti autentici, capolavori non autentici, artefatti non autentici (Clifford 1998), confermando l’inattualità della distinzione tra arte e artefatto (Clifford 1998, Vogel 1988), e quella tra “mondi dell’arte” (Danto 1964, Becher 1982) – quello dell’arte contemporanea, quello dell’arte esotica, quello dell’arte tradizionale, quello dell’arte rituale –. Come suggerisce Schneider: “Per questa ragione, gli approcci che non si concentrano su un insieme funzionalistico (il mondo dell’arte), ma piuttosto su ciò che gli attori individuali fanno con il materiale culturale (qui: arte), sono maggiormente adeguati per comprendere la questione del cambiamento culturale in un mondo globalizzato. La mimesi e l’appropriazione sono due concetti che sono stati impiegati con successo in questo contesto”. (Schneider p. 22 nel suo saggio di questo libro).

¹¹ Per delle letture sui nuovi territori conquistati dal disegno *kolam* rinvio a Laine 2009 e Jumel 2011, 2013.

Le forme di appropriazione e le esperienze artistico/etnografiche prese in esame sono dunque utili nel sottolineare la natura sempre ibrida e dinamica della cultura, la finzione del concetto di autentico, la permeabilità e sovrapposizione di mondi dell'arte che abbiamo arbitrariamente distinto. Interrogarsi sulle possibilità che antropologi ed artisti hanno di accogliere nelle loro stesse pratiche questa fluidità di concetti, metodi ed oggetti di studio è dunque fondamentale per coloro che oggi intendono occuparsi di antropologia ed arte, cercando di rispondere alle sfide del mondo contemporaneo.

Bibliografia

- Abéles M., 2008, *Anthropologie de la globalisation*, Parigi, Payot.
- Amselle J. L., 2004, *Logiche meticce*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Amselle J. L., 2005, *L'art de la friche*, Mayenne, Flammarion.
- Appadurai A. (a cura di), 1988, *The social life of things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Appadurai A., 2001, *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi.
- Ascher M., 2002, *The kolam tradition*, in «American Scientist», 90, 1, (2002), pp. 56-63.
- Becker H., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, CA, University of California Press.
- Bloch M., 1999, *Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell*, in «Terrain», 32 (1999), pp. 119-128.
- Boccali G., 2009, *Suggestioni indiane*, Roma-Bari, Laterza.
- Bourdieu P., 2003, *Per una teoria della pratica*, Roma, Raffaello Cortina Editore.
- Bourriaud N., 2010, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia.
- Caoci A. (a cura di), 2008, *Antropologia, estetica e arte*, Milano, Frano Angeli.
- Cappelletto F. (a cura di), 2009, *Vivere l'etnografia* Firenze, SEID.
- Carniani M.N., 2011-2012, *Kolam e Kalam in viaggio tra l'India del Sud e Parigi: un dialogo tra antropologia e arte contemporanea*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a.a. 2011-2012, relatore Riccardo Putti.
- Carniani M.N., 2015, *Kolam, Kalam e arte contemporanea: l'appropriazione nella prospettiva, dell'agency* in «Visual Ethnography» vol 4, 1 (2015), pp. 47-82.
- Clifford J., 1993, *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford J., 2008, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford J. - Marcus G. (a cura di), 1998, *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi.

- Csordas T., 1990, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology* in «Ethos», 18, 1 (1990), pp. 5-47.
- Danto A., 1964, *The Artworld* in «Journal of Philosophy», 61, 19 (1964), pp. 571-584.
- Faeta F., 2003, *Le strategie dell'occhio*, Milano, Franco Angeli.
- Faeta F., 2011, *Le ragioni dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Foster H., 2006, *Il ritorno del reale*, Milano, Postmedia.
- Freedberg D., 2009, *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi.
- Geertz C., 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino.
- Geertz C., 1998, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino.
- Gell A., 1998, *Art and Agency*, New York, Oxford University Press.
- Grasseni C., 2003, *Lo sguardo della mano*, Bergamo, Edizioni Sestante.
- Grasseni C. - Ronzon F. (a cura di), 2004, *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*. Roma, Meltemi.
- Guglielmino G., 2009, *Le parole dell'arte contemporanea*, Torino, Allemandi & C.
- Ingold T., 2001, *Ecologia della cultura*, Roma, Meltemi.
- Jumel C., 2010, *Kolam Kalam*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Jumel C., 2013, *Voyage dans l'imaginaire indien. Kolam dessins éphémères des femmes tamoules*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Krishnamurti R., 1998, *Kolam, a living tradition of South of India*, Chennai, Seethalakshmi Publications.
- Laine A., 2009, *In conversation with the Kolam Practice*, Gothenburg, University of Gothenburg.
- Latour B., 2009, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera.
- Marano F. (a cura di), 2013a, *Mappare. Antropologia Arte Scienza*, Matera, Altrimedia Edizioni.
- Marano F., 2013b, *L'etnografo come artista*, Roma, CISU.
- Marcus G. A., 1995, *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, in «Annual Review of Anthropology» 24 (1995), pp. 95-117.
- Marcus G. A. - Meyers F.R. (a cura di), 1995, *The traffic in culture*, California, University of California Press.
- Nagarajan V. R., 1995, *Hosting the Divine: The Kolam in Tamilnad*, in *Mud, Mirror and Thread, Folk Traditions of Rural India*, (a cura di) Fisher N., Ahmedabad, Mapin Publishing, pp. 192-203.
- Nagarajan V. R., 1998, *Hosting the Divine: The Kolam as Ritual, Art, and Ecology in Tamil Nadu, India*, Berkeley, University of Berkeley.
- Nagarajan V. R. 1998b, *The Earth as Goddess Bhū Devi: Toward a Theory of "Embedded*

Ecologies in Folk Hinduism", in *Purifying the Earth Body of God*, (a cura di) Lance N., Albany, New York, State University of New York Press, 1998b, pp. 269-295.

Nagarajan V. R., 2000, *Rituals of Embedded Ecologies: Drawing Kolams, Marrying Trees, and Generating Auspiciousness*, in *Hinduism and Ecology, The Intersection of Earth, Sky, and Water*, (a cura di) Chapple C. K. - Tucker M. E., Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 2000, pp. 453-468.

O'relly S., 2011, *Il corpo nell'arte contemporanea*. Torino, Einaudi.

Piasere L., 2002, *L'etnografo imperfetto*, Roma-Bari, Laterza.

Pennacini C., 2005, *Filmare le culture*, Roma, Carocci.

Poli F. (a cura di), 2003, *Arte contemporanea*, Milano, Mondadori Electa.

Said E. W., 2001, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli.

Schneider A., *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, London, Palgrave MacMillan, 2006.

Schneider A., 2011, *Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali*, in «Annuario di Antropologia, Arte», a cura di Bargna I., Milano, Ledizioni LediPublishing, XI, 13 (2011), pp. 13-32.

Schneider A., 2012, *Anthropology and Art*, in *The SAGE Handbook of social Anthropology*, a cura di R. Fardon - O. Harris - T. Marchand - C. Shore - V. Strang - R. Wilson - M. Nuttal., London, Sage, pp. 56-71.

Schneider A. - Wright C. (a cura di), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.

Schneider A. - Wright C. (a cura di), 2010, *Between Art and Anthropology*, Oxford, Berg.

Thomas N. - Pinney C. (a cura di), 2001, *Beyond Aesthetics*, Oxford, Berg.

Turner V., 1986, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino.

Turner V., 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

Vogel S., 1988, *Art/Artifact: African Art in Anthropological Collections*, New York, Museum For African Art.

Siti web

Chantal Jumel, sito personale

www.chantal-jumel-kolam-kalam.com

Latuner, Marie-Thérèse, sito personale

www.mtlatuner.com/index.html

DNA CULTURALE, UNO SGUARDO SULLE OPERE DI EDUARDO KAC

Riccardo Putti

Al centro di questo scritto vi è il lavoro dell'artista Eduardo Kac e, nello specifico, una serie di opere che l'artista stesso ha definito "Bio Art"; queste verranno analizzate all'interno della consolidata relazione tra antropologia e arte contemporanea per comprendere le intersezioni che si verificano tra le opere stesse e la coppia di categorie oppostive, ormai sempre più criticamente indagata, di natura/cultura. In effetti, questa lettura delle opere e del lavoro di Eduardo Kac è solo in parte riconducibile a quanto tracciato dalla letteratura più recente di questa area degli studi etno-antropologici, su cui non vorrei soffermarmi ma esclusivamente rimandare ad una seppur non esaustiva bibliografia (Amselle J.L. ; Bargna I 2013; Bloch M. 1999; Caoci, 2008; Gell 1998; Marano 2013, 2013 b; Lusini 2003; Schneider-Wright 2006, 2010; Schneider 2011, 2012).

Il rapporto tra antropologia e arte contemporanea in questa circostanza subirà dunque una particolare flessione perché non indagherà nel corrente caso le pratiche dell'artista-etnografo o le pratiche dell'etnografo-artista (che per certi versi mi ricorda la coppia cineasta/antropologo oppure antropologo/cineasta) e neppure la capacità di suscitare attività (Gell 1998) da parte delle opere, non si soffermerà neppure sulle forme di artigianato che sottendono il fare dell'artista o sulle forme della circolazione delle opere d'arte e delle loro funzioni sociali, sebbene in Kac questo aspetto sia presente.

Tuttavia il lavoro di Eduardo Kac ha trovato un sicuro riscontro nel panorama della letteratura antropologica specialmente statunitense a cui farò per altro riferimento, proprio nell'ambito della decostruzione della coppia oppositiva di natura e cultura.

Questa lettura si inserirà inoltre nel vasto orizzonte delle teorie del Post Human, inteso in senso ampio (Haley 1999) e che oltrepassa l'uso di questo sintagma fatto nell'arte contemporanea in particolare da J. Deitch con la mostra da lui curata nel 1992 dal titolo appunto di Post Human; tuttavia per certi versi quest'ultima potrebbe essere

intesa come forma paradigmatica di un ventaglio di teorie che si raccolgono intorno al binomio post-human.

Nel saggio introduttivo del catalogo della mostra (Deitch 1992) e in alcune interviste Deitch per spiegare il senso della mostra e delle opere che la composero, mostra la labilità e permeabilità del confine tra natura e cultura sebbene espresso nella macroscopicità dei corpi. Già nel 1992 Deitch per spiegare l'espressione Post Human richiama un testo di Leroi Hood (Hood 1992) in cui il biologo parla della medicina genetica come futuro prossimo orizzonte e usa appunto l'espressione Post Human per ipotizzare un salto evolutivo della specie nel senso darwiniano del termine.

“Sento che stiamo cominciando una straordinaria rivoluzione nel modo in cui gli esseri umani vedono se stessi. La convergenza tra le rapide evoluzioni nella biotecnologia e nella scienza dei computer e la rimessa in discussione, da parte della società, dei ruoli sociali e sessuali tradizionali potrebbe condurre ad una nuova definizione della vita umana”. (Deitch 1992)

In tutti i casi uno dei settori del vasto orizzonte del Post Human riguarda proprio la critica al binomio oppositivo natura/cultura come richiama tra gli altri Roberto Marchesini appoggiandosi alle riflessioni già maturate su questo dalle teorie antropologiche (vedi Marchesini 2009: 77) che comunque trova ampio riscontro in antropologia anche in considerazioni più recenti, sia attraverso l'estensione della cultura e dei comportamenti culturali alle altre specie e definendo la storicità dei significati dei due termini (Remotti 2011), sia tracciando una cartografia delle relazioni con le altre specie e con l'ambiente così come sono concepite in società etnografiche come gli Achuar (Descola *Par de la nature*), e ancora nel fine intreccio che si palesa nella relazione ecologica tra il soggetto e l'ambiente (Tim Ingold). La critica antropologica alla coppia oppositiva natura/cultura perviene al suo superamento attraverso varie modalità, che possiamo comunque riunificare sotto la cupola di una concezione inclusiva in cui gli elementi di alterità e identità (una forma del rapporto N/C) sono miscelati finemente tra loro tanto da doverli comprendere piuttosto come elementi costitutivi di un fascio di relazioni. I lavori di E. Kac dunque ci permetteranno di “vedere” ed osservare il dissolversi delle separazioni più profonde dei limiti tra natura e cultura e il loro intrecciarsi in un unicum come gradi di successive modificazioni.

Eduardo Kac e la Bio Art

Eduardo Kac è un artista brasiliano nato nel 1962 a Rio de Janeiro. Nei primi anni Ottanta la sua attività artistica si esprime nella Performance Art, con una serie di spettacoli pubblici settimanali.

Dal 1989 si trasferisce a Chicago dove consegue un Master in Belle Arti presso la School of the Art Institute of Chicago. Kac si afferma nei primi anni Novanta con opere radicali in cui combina telerobotica e organismi viventi. Nei suoi lavori infatti troviamo l'integrazione di robotica, biologia e networking nel mondo post-digitale. Le tematiche affrontate vanno dalla mitopoiesi dell'esperienza online (Uirapuru) all'impatto culturale della biotecnologia (Genesi); dalla mutata condizione della memoria nell'era digitale (Time Capsule) all'azione collettiva distribuita (Teleporting uno stato sconosciuto); dalla nozione problematica dell'"esotico" (Rara Avis) alla creazione della vita ed evoluzione (GFP Bunny). Il suo lavoro è conosciuto e apprezzato sia nelle Americhe che in Europa. Riceve importanti premi tra cui nel 1998 il Leonardo Award for Excellence, ISAST e l'Inter Communication Center (Tokyo), Biennale Award, nel 1999. (biografia Kac)

Bioarte

Sebbene oggi siano molti altri gli artisti che operano attraverso l'uso delle biotecnologie il termine "Bio Art" fu creato da Eduardo Kac nel 1997 a proposito del suo lavoro Time Capsule.

Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings (Kac 1998: 4).

Tuttavia è bene sottolineare che nei suoi lavori di "Bio Art" Kac impiega più volte anche sistemi telematici e connessioni di rete se non veri e propri Robot che interagiscono con il vivente e che l'artista ha definito Biobot.

La Bio Art secondo Kac:

Le bio art est une nouvelle direction de l'art contemporain qui manipule les processus de vie. Le bio art utilise invariablement une ou plusieurs des approches

suivantes: 1) amener de la biomatière à des formes inertes ou à des comportements spécifiques; 2) utiliser de façon inhabituelle ou subversive des outils et des processus biotechnologiques; 3) inventer ou transformer des organismes vivants avec ou sans intégration sociale ou environnementale. C'est dans cette dernière approche que le bio art révèle son vecteur le plus radical, précisément parce qu'il travaille dans le vivant - entendons le vivant dans le sens le plus ordinaire du mot, de la simple cellule au mammifère. C'est dans ce sens organique que le bio art utilise les propriétés de la vie et ses substances, change les organismes à l'intérieur de leur propre espèce ou invente de nouvelles caractéristiques de vie. Le bio art soutient des stratégies évolutionnistes qui offrent des alternatives aux notions courantes de beauté (imaginez une rose bleu turquoise à pois rose avec des épines sur les feuilles) ou de singularité (imaginez un mammifère faisant la photosynthèse). Il peut faire prendre à des produits biologiques dérivés isolés ou inertes des formes jamais vues (imaginez toute une cité nanoscopique construite à partir de molécules d'ADN et de protéines isolées) ou des fonctions (par exemple de la poésie moléculaire écrite pour le *umwelt* des bactéries). Le bio art intervient dans le lignage des organismes existants par des approches aléatoires (éparpillement de graines qui provoque une pollinisation croisée avec des plantes sauvages) ou avec des programmes rigoureux d'élevage/ de reproduction (reproduction en va-et-vient qui isole les caractéristiques spécifiques et crée ainsi un être distinct). Le bio art fait des mutations se produisant rarement de façon naturelle le fondement d'une pratique donnée et ainsi ébranle le statut évolutionnaire secondaire. Il peut provoquer dans des organismes des changements somatiques ou au niveau des germes ou simplement utiliser leurs propriétés de façons inattendues. En théorie, beaucoup d'oeuvres d'art biologiques peuvent durer aussi longtemps qu'il y a de la vie sur cette planète à condition qu'elles soient capables de se reproduire ou de se répliquer. Finalement, on peut envisager un futur dans lequel la synthèse atomique de la vie sera possible, c'est-à-dire la création de nouvelles formes de vie, atome par atome. On peut penser, si l'astrobiologie révèle un jour l'existence de vie en dehors de la Terre, que les possibilités qui émergeront pour l'art seront illimitées. Le bio art ne doit pas se concevoir comme limité à ce que l'on comprend et ce que l'on sait faire aujourd'hui, il s'agit plutôt d'un principe général de création littéralement basée sur la vie (Kac 2005 C).

Kac ha realizzato una serie di queste opere a partire dal 1997 fino al 2009 che ha riunito sotto la voce *Bioart Transgenic works and other living pieces*. Da sempre i processi biologici e le strutture hanno ispirato gli artisti per secoli, ma è solo nelle ultime due decadi che hanno cominciato a collaborare con biologi per creare opere che usano tessuti vitali umani o animali, batteri e organismi viventi come materiali. Questo campo emergente della *bioarte* può essere estremamente provocatorio e porta con sé una serie di problemi tecnici, logistici ed etici.

Passiamo ora in una rapida rassegna cronologica più specificamente le opere di Bioart di Kac per poi analizzarne alcune più ampia-

mente per comprenderne più approfonditamente le intersezioni con il lavoro degli antropologi.

I punti notevoli dei lavori di Bioart, che approfondirò in seguito, possono essere riassunti nei seguenti: scambio di elementi tra un essere umano ed un robot (definito biobot) ossigeno per destrosio come avviene in A-positive, oppure creazione di esseri transgenici o meglio di *pet* transgenici, come poi cercherà di realizzare in Alba GFP Bunny per definire il rapporto sociale con le tecniche di manipolazione genetica interazione tra materiale genetico e interazione umana attraverso sistemi telematici, manipolazione di materiale genetico (DNA) per la creazione di quelli che Kac definisce geni d'artista o ancora ibridazione tra il patrimonio genetico umano e quello di un vegetale come in *Natural History of the Enigma; Endunia*. Per un *escursus* più organico delle opere rinvio alla nota bibliografica a fine testo.

Presentato l'artista e i suoi lavori di Bio Art vorrei ora tornare al quadro teorico entro cui leggere questa tendenza dell'arte contemporanea per poi analizzare più approfonditamente due opere di Kac alla luce delle riflessioni operate.

Più specificamente vorrei sottolineare che qui considererò le opere di Kac come vere e proprie "riflessioni teoriche" sulla natura del rapporto cultura/natura e non come metafore artistiche di un concetto. Per rendere più chiara questa affermazione o questo punto trovo importante richiamare Enrico Bellone in alcuni passaggi di *Molte Nature* (Bellone 2008). In questo testo l'autore, facendo riferimento a Paul Cézanne e ai suoi vari dipinti del Moint Sainte-Victorie, formula una affermazione forte circa la natura delle opere d'arte e il loro rapporto con le teorie scientifiche:

Le opere umane come Il cielo di Aristotele o Ulisse di Joyce, gli esperimenti di Galilei sui piani inclinati o la serie di dipinti e disegni che Cézanne al Monte Saint Victoire, la teoria di Dirac sull'elettrone o la filosofia di Quine sono rappresentazioni culturali di aspetti diversi della natura. La cultura è una, e la sua evoluzione fa parte dell'evoluzione della specie (Bellone 2008: 5).

Bellone dunque attraverso l'analisi del processo creativo che ha portato Cézanne (Bellone 2008: 136) alla creazione di varie e successive raffigurazioni del Moint Sainte-Victorie, riconduce le sue opere

pittoriche ad una forma di descrizione del mondo che impiega le stesse metodologie della descrizione scientifica pur operando con strumenti diversi. In entrambe i casi vi è una ricerca dell'essenziale, sia nella rappresentazione pittorica sia in ogni costruzione conoscitiva, in quanto ambedue estraggono dai dati contingenti e sensoriali quelli che vengono selezionati come essenziali. Così facendo ogni passaggio della rappresentazione si appoggia su una precedente rappresentazione che è una sorta di modello su cui operare successive trasformazioni come accade nelle teorie scientifiche. In sostanza non si osserva più direttamente il mondo ma lo si osserva attraverso una sua forma di rappresentazione su cui si opera un ulteriore affinamento. Dunque la raffigurazione pittorica lavora con registri diversi da quelli linguistici ma le sue modalità operative profonde coincidono con quelle scientifiche.

Inoltre la conoscenza mira ad astrarre l'essenziale dai dati contingenti disponibili e il sistema visivo, afferma Semir Zeki (Zeki richiamato da Bellone), è molto più evoluto del linguaggio verbale, acquisito ben più recente. Il linguaggio non basta a esprimere la bellezza di un'opera d'arte che pure il cervello visivo afferra e per questo ricorre ad allusioni come "l'ineffabilità" e simili.

Per altro è bene notare che nel caso delle opere di Kac prese in esame non si tratta di lavori pittorici o figurativi ma credo che il senso delle affermazioni di Bellone possa essere esteso anche a queste forme di arte contemporanea.

Tornado a Kac e alle sue opere come forme descrittive del rapporto natura/cultura, come luogo di contrattazione dei significati di natura e di cultura al di là della loro formulazione come elementi di una relazione oppositiva, esse ci permettono di pensare a questa relazione in termini non dicotomici in quanto "Art served as a companion and catalyst practice for thinking through and against nature-culture dichotomies" (Kirksey, Eben and Stefan Helmreich 2010, p. 546).

Così infatti si esprimono Kirksey, Eben and Stefan Helmreich (2010) in un recente saggio sulla "The Emergence of Multispecies Ethnography" apparso in «Cultural Anthropology» proprio in riferimento a E. Kac a cui rinviano soprattutto attraverso la lettura che dei suoi lavori viene fatta nei testi contenuti in *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience* (Beatriz Da Costa, Kavita Philip).

In *The Emergence of Multispecies Ethnography* gli autori si riferiscono alle esperienze maturate nei "The Multispecies Salon"; quest'ultimi sono

una serie di eventi collegati ad alcuni incontri dell'*American Anthropological Association* (2006, 2008, 2010) e in cui si indagano nuove forme di rappresentazione e sottoponendo, inoltre, ad una riscrittura critica le categorie cultura e natura impiegate in contesti etno-antropologici. Lo scopo di questi eventi era quello di interrogarsi dal punto di vista antropologico su cosa succede quando i corpi di organismi, e perfino interi ecosistemi, sono inglobati negli schemi della biotecnologia e nei sogni del biocapitalismo? Le risposte a questi interrogativi emersi nei Salon hanno disgregato le classiche separazioni oppositive tra antropologi e informatori, tra cultura e natura, tra soggetto e oggetto: dunque sono emersi progetti e ricerche tesi a generare una nuova modalità di indagine interdisciplinare: una sorta di etnografia inter-specie. (Kirksey E., Schuetze C., Helmreich S. 2014 p. 2).

Multispecies ethnographers are studying contact zones where lines separating nature from culture have broken down, where encounters between *Homo sapiens* and other beings generate mutual ecologies and coproduced niches (Fuentes this issue).

Multispecies ethnography has emerged with the activity of a swarm, a network with no center to dictate order, populated by “a multitude of different creative agents” (Hardt and Negri 2004, p. 92). The Multispecies Salon – a series of panels, round tables, and events in art galleries held at the Annual Meetings of the American Anthropological Association (in 2006, 2008, and 2010) – was one place, among many others, where this swarm alighted. The salon became a “para-site” (Marcus 2000) – a paraethnographic field site where anthropologists and their interlocutors came together to discuss matters of common concern (p. 546).

Prima di proseguire mi sembra necessario, data l'importanza che riveste sia per i Salon che per gli scritti di Kirksey e di Helmreich e per l'ampiezza di riferimenti alle opere di Kac, soffermare l'attenzione su testo il testo di Da Costa e Philip *Tactical Biopolitics* per comprendere compiutamente l'orizzonte teorico in cui si muovono i suoi autori.

Già nel titolo *Tactical Biopolitics* e successivamente nella *Introduction* dei curatori si esplicita il suo duplice riferimento: da un lato al movimento degli anni Novanta “Tactical Media” e dall'altro alla fecondità teorica della *Storia della Biopolitica* con chiaro riferimento ai lavori di Foucault.

“Tactical biopolitics” is a creative terminological misappropriation, drawing its inspiration from, but not mapping directly onto, two formations: the assembly of resistant cultural practices referred to as Tactical Media, and the intellectual fer-

ment around the history of biopolitics. This book, thus, is a hybrid, made possible by two recent histories: the enormously creative practices at the intersection of technoscience, activism, and art; and the explosion of cross-disciplinary conversations following Michel Foucault's articulation of biopolitics (da Costa, Philip XIX).

Il movimento "Tactical Media" faceva riferimento in senso ampio alle teorie Situazioniste e perseguiva un uso "do-it yourself" dei media nell'epoca dell'alba di internet. Il termine Tactical nel nome del movimento come fanno notare Costa e Philip è da riferirsi alla definizione che di questo termine ne dà De Certeau in *L'Invention du Quotidien* (Vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions, 1980, trad. it. M. Baccianini, Edizioni Lavoro, 2001). A questo proposito è interessante ricostruire questo passaggio come riportato in *The ABC of Tactical Media*, di David Garcia e Geert Lovink (<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9705/msg00096.html>)

What makes Our Media Tactical? In 'The Practice of Every Day Life' De Certeau analyzed popular culture not as a 'domain of texts or artifacts but rather as a set of practices or operations performed on textual or text like structures'. He shifted the emphasis from representations in their own right to the 'uses' of representations. In other words how do we as consumers use the texts and artifacts that surround us. And the answer, he suggested, was 'tactically'. That is in far more creative and rebellious ways than had previously been imagined. He described the process of consumption as a set of tactics by which the weak make use of the strong.

Questi i riferimenti, il quadro generale, l'orizzonte teorico e di pratiche entro cui si iscrive il testo *Tactical Biopolitics* (da Costa, Philip) che trae la sua origine dalla "Conference BioArt and the Public Sphere" (October 17, 2005 UC Irvine Octobe), qui ha una specifica importanza perché in diversi saggi contiene un esplicito riferimento ai lavori di bioarte di Kac; delle opere di Kac si parla nei saggi contenuti nella sezione II *Life.science.art: Curating the Book of Life* e nella sezione III *The Biolab and the Public*. Come si potrà aver compreso dai riferimenti al movimento Tactical Media ci troviamo a confronto con un testo che predilige la dimensione delle pratiche sociali e della prospettiva etica più che una specifica riflessione sul nesso natura cultura che comunque inevitabilmente in alcuni passaggi emerge; La raccolta di saggi contenuti in *Tactical Biopolitics* esaminano piuttosto le relazioni tra le pratiche dei laboratori di genetica e il grande pubblico e la convinzione che gli artisti esercitano o forse meglio dovrebbero

esercitare secondo gli autori, una funzione politica.

How can a nonexpert public gain access to scientific laboratories and develop a nuanced familiarity with the type of knowledge production occurring in these environments? What happens when artists start venturing into the scientific realm and merge scientific inquiry with a studio art practice? What is the political and economic context of life science research today, and how does this context influence any artistic production that attempts to bridge the two fields? Approaches to these questions are provided by three artisttheorists and one biologist (da Costa, B. and Philip, K. 2008, p. 105).

Jaqueline Stevens nel suo saggio *Biotech Patronage and the Making of Homo DNA* (pp. 43, 61) nota come il coniglio transgenico verde fluorescente di Eduardo Kac è forse la più nota delle opere di *Bioart e nel contempo osserva che* questo tipo di arte mentre è molto apprezzata dagli scienziati e dai bio-ingegneri è all'opposto oggetto di una critica sociale (Stevens J., 2008, p. 55).

Jens Hauser in *Observations on an Art of Growing Interest* (pp. 83 103) si interessa invece a due altre opere di Kac *The Eighth Day e Genesis* per riflettere sulla capacità della Bio Art di produrre una oscillazione tra senso e presenza in cui gli esseri transgenici sono media e corpo allo stesso momento oscillazione che resta sospesa tra estensione e alterità (pp. 88-89). Riferendosi inoltre al testo di Eugene *Thacker Biomedica* (2004 vedi anche Thacker 2003) Hauser apre alla riflessione sulla forma mediatica del corpo stesso che vedremo più avanti sarà uno dei punti centrali del lavoro di Kac e un nucleo fecondo di riflessioni.

Claire Pentecost apre il suo capitolo *Outfitting the Laboratory of the Symbolic Toward a Critical Inventory of Bioart* con il riferimento all'opera di Kac GFP Bunny un coniglio transgenico fluorescente. In realtà l'autrice critica l'artista per una sua ambiguità che non gli permetterà di produrre una critica radicale alla "privatizzazione" della vita nelle sue forme più essenziali.

(pp. 107, 123)

The Ethics of Experiential Engagement with the Manipulation of Life

Oron Catts and Ionat Zurr

(pp. 125, 142)

Oron Catts and Gary Cass

Labs Shut Open: A Biotech Hands-on Workshop for Artists pp. 143, 156

Molte delle critiche nei confronti degli artisti della Bio Art e in particolare di Eduardo Kac appaiono legate fundamentalmente a due spettri di questioni uno più strettamente politico per cui si imputa alla Bio Art di propagandare le biotecnologie che in ultima analisi sono responsabili di una sorta di privatizzazione della vita e di un “disciplinamento” in senso foucoltiano non più dei corpi ma della vita stessa.

L'altra critica è invece legata alla confusione e alla riduzione a medium non tanto dei corpi ma dello stesso DNA che piega la biologia al paradigma informatico. Questo punto è quello dei due spettri di critiche più vicino alla questione natura/cultura e dunque credo si possano fare alcune considerazioni.

La prima di queste rinvia al rapporto tra linguaggio e tecnica che viene concepito come un sistema oppositivo; da questo punto di vista credo sia interessante superare anche in questo caso la dicotomia implicita in quanto il linguaggio altro non è che tecnica (Leroi-Gourhan, *Il Gesto e la parola*, trad. it. di Zannino, Einaudi, Torino 1977) come un attento studioso di Leroi Gourhan quale Bernard Stiegler ha evidenziato fino a giungere alla concezione per cui ogni oggetto tecnico (dunque anche ogni forma di linguaggio) è una forma di memoria come ci indicano ad esempio le pitture rupestri della grotta di Chauvet. (*La technique et le temps I. La faute d'Epiméthée*, Paris, Galilée, 1994).

La seconda considerazione, che se vogliamo ha a che fare proprio con la memoria e l'informazione, riguarda più da vicino proprio il rapporto tra DNA e informazione e di conseguenza il più generale rapporto tra informazione, materia e energia. La questione è di una certa complessità e qui posso solo rinviare ad alcuni punti fondamentali del dibattito; infatti non si tratta solamente di evidenziare la riduzione a media del DNA da parte delle opere di Kac, ma leggere questo all'interno della definizione e della teorie dell'informazione e del loro rapporto con il secondo principio della termodinamica e con la definizione di entropia. La teoria dell'informazione di Shannon infatti definisce anche con una formula l'entropia di un evento comunicativo.

Dando per scontato il secondo principio della termodinamica occorre innanzitutto risalire al Diavoleto di Maxwell e alla critica sviluppata a questo da Leo Szilard. Maxwell dunque aveva pensato di aggirare il secondo principio ipotizzando l'intervento di un “diavoleto”, una entità intelligente che, estraendo informazione, riusciva a mantenere la conversione di calore in lavoro e dunque violava il secondo principio.

Szilard nel saggio del '29 dimostrò che ciò non era possibile o meglio che il costo energetico di tale operazione manteneva negativo il bilancio di conversione energia lavoro e confermava il secondo principio della termodinamica. In realtà Szilard sostituiva al diavoleto ovvero ad una entità intelligente delle macchine che effettuavano delle misurazioni. In sostanza (e soprattutto per brevità) Szilard pur non chiamandola informazione aveva restò quest'ultima una entità fisica mostrando come il diavoleto di Maxwell compisse una conversione fra energia e informazione. Szilard aveva dunque aperto un varco che avrebbe portato alla formulazione della entropia nella teoria dell'informazione di Shannon (James Gleick p. 256, *L'informazione*).

Un ulteriore riferimento in questo dibattito scientifico a noi utile per comprendere il lavoro di Kac, investe una particolare area del lavoro di Erwin Schrödinger. In "Che cosa è la vita" il fisico quantistico ipotizza che i geni (riferendosi a entità biologiche minime) siano qualche cosa che funziona come il linguaggio Morse e impiega ampiamente termini come codice e informazione.

Questo ci fa tornare verso Kac e le sue opere, come vedremo e in particolare all'opera *Genesi*.

In questo senso, ovvero nel senso del rapporto tra DNA e informazione mi sembra tuttavia importante segnalare che esso non implica necessariamente una concezione deterministica. Il riverbero tra teoria dell'informazione e biologia molecolare è senza dubbio reciprocamente illuminante ma non è possibile ridurre tutto ad una sorta di bio-algoritmo deterministico, Certamente le quattro basi azotate e le loro sequenze portano le istruzioni per nascere crescere e riprodursi ma non sono sufficienti; ogni cellula deve nutrirsi di altre "informazioni" che provengono dall'esterno. I raggi del sole per esempio per le piante. L'informazione interna va sempre rinfrescata da quella esterna (Boncinelli 2012; Vignera 2015)

Vorrei ora passare all'analisi dettagliata di alcune opere di Kac a cui si è sommariamente accennato in apertura.

Genesi

Genesi fu il primo grande lavoro di arte transgenica di Kac e venne presentato per la prima volta dal quattro al diciannove settembre del 1999 ad Ars Electronica presso l'OK Center for Contemporary Art di Linz.

In *Genesis* Kac impiega: una colonia di batteri, un filamento di DNA “gene d’autore”, dei marcatori fluorescenti genetici, una telecamera connessa insieme ad una luce UV ad internet. *Genesis* si struttura su una pluralità di livelli intrecciando la dimensione microbiologica delle sequenze di DNA con le impalpabili e elettroniche correnti di bit che sciamano nella rete. Una colonia di batteri media nel visibile e una telecamera digitale trasporta questo visibile cromatico attraverso la rete.

L’opera consta di varie sequenze: nella prima Kac assembla (in un laboratorio di biologia genetica) ciò che egli chiama un “gene d’artista” che nella fase successiva verrà inserito in un batterio *E. Coli*. Il “gene d’artista” è un filamento di DNA opportunamente sequenziato; nel caso di *Genesis* il filamento fu sequenziato in modo da codificare, attraverso l’uso di un sistema di simboli, un passo della *Genesis* dalla Bibbia. Il passo iscritto da Kac nel “gene d’artista” così recita: “Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living things that moves upon the earth”.

Una volta creato, il gene viene immesso in plasmidi poi inseriti in cellule di *E. Coli*. I plasmidi sono filamenti circolari di DNA presenti nel citoplasma cellulare e distinguibili dal Dna cromosomico e si replicano indipendentemente dal medesimo, inoltre i plasmidi hanno la capacità di migrare tra cellule.

Genesis è un esempio di arte transgenica che esplora la complessa relazione tra biologia, fede, tecnologia dell’informazione, interazione, etica e Internet. L’elemento chiave del lavoro è un “gene d’artista”, un gene sintetico non presente in natura, che ho creato traducendo un passo estrapolato dal Libro della *Genesis* in codice Morse e convertendo il codice stesso in una combinazione di DNA, in base ad un principio sviluppato appositamente per questo lavoro. Il codice Morse è stato scelto perché fu il primo linguaggio impiegato nel radiotelegrafo e rappresenta l’alba dell’età dell’informazione — la genesi della comunicazione globale. (Intervista di Daniele Perra a Eduardo Kac Originally published in *Tema Celeste*, N. 81 July-September 2000, Milan, pp. 76-81. <http://www.ekac.org/perrait.html>)

Kac dunque ha primariamente trasposto in codice Morse il passo della *Genesis* in modo da poter impiegare solamente quattro simboli per codificare il suo messaggio. Il codice Morse impiega in realtà cinque simboli: punto (•), linea (—), intervallo breve (tra ogni lettera), intervallo medio (tra parole) e intervallo lungo (tra frasi). In questo caso tuttavia a Kac bastavano solo quattro simboli trattandosi di un’unica frase.

Ottenuto il testo in codice Morse ha associato ciascuna delle 4 basi azotate che servono a codificare un filamento di Dna: adenina (A), guanina (G), timina (T) e citosina (C) ad un segno Morse: il punto del codice Morse alla C, la linea alla T, lo spazio tra le parole alla A e lo spazio tra le lettere alla G. Impiegando le lettere che simboleggiano le varie sequenze chimiche ha messo in relazione il codice morse con una struttura di DNA. Ottenuta la sequenza ordinativa delle basi azotate questa è stata realizzata biochimicamente in un laboratorio generando una molecola di DNA/gened'artista. Questa molecola è stata poi inserita nei plasmidi a loro volta inseriti nelle cellule di E.Coli.

Eduardo Kac, "Encryption Stones", Laser-etched granite (diptych), 20" X 30" (50 X 75cm) each, 2001. The triadic configuration of the "Encryption Stones" critically reveals the intersemiotic operations that lie at the heart of our current understanding of life processes. Collection Richard Langdale (Columbus, OH). <http://www.ekac.org/genseries.html> **È corretto questo testo così? È un infratesto?**

Ulteriore passaggio a questo punto è stata la marcatura delle cellule con una tecnica basata sul gene GFR nelle sue due varianti ECFP cyan fluorescent protein e YFP yellow fluorescent protein.

In pratica le cellule in cui venivano immessi i plasmidi con il gene d'autore venivano marcate in blu mentre le cellule senza il gene d'autore venivano marcate in giallo, colorazione rilevabile quando sottoposte a UV. Questo permetteva di tracciare le mutazioni e le migrazioni tra cellule che scambiano i plasmidi.

Si sono infatti generate tre tipi di scambi così evidenziati.

- 1- I batteri blu (ECFP) donano i loro plasmidi a quelli gialli (EYFP) e viceversa. Da questo scambio scaturiscono nuovi batteri di colorazione verde(EGFP).
- 2- Non avviene nessuna donazione e quindi ogni battere mantiene la sua colorazione originaria.
- 3- I batteri che perdono completamente i plasmidi diventano pallidi, color ocra.

Preparata la coltura cellulare Kac ha poi predisposto un sistema di visualizzazione e di interazione con l'insieme di batteri in evoluzione. La capsula di Petri in cui era stata posta in coltura la colonia di batteri la coltura era osservata attraverso una telecamera il cui segnale veni-

va sia proiettato nella sala d'esposizione sia trasmesso in rete. Inoltre sia il visitatore di persona che quello virtuale, connesso attraverso un collegamento telematico, poteva accendere la luce UV che rendeva evidenti le varie colorazioni e le strategie di mutazione nella colonia batterica oltre ad accelerare lo scambio di plasmidi. Interagendo così direttamente con la colonia batterica.

Infine poteva essere estratto il filamento di DNA che codificava il passo biblico da alcune cellule e verificare le mutazioni occorse nella sequenza delle basi azotate. Le mutazioni sono sempre state decryptate in funzione della codificazione Morse.

Questa una delle variazioni risultanti:

"Let aan have dominion over the fish of the sea and over the fowl of the air and over every living thing that ioves uaeon the earth" <http://ekac.org/translated.html>. In the context of the work, the ability to change the sentence is a symbolic gesture: it means that we do not accept its meaning in the form we inherited it, and that new meanings emerge as we seek to change it. (Kac Life Transformation – Art Mutation in edited Mel Alexenberg, *Educating Artists for the Future: Learning at the Intersections of Art, Science, Technology, and Culture*, Intellect Books, Bristol, UK / Chicago Usa 2008 p. 205).

Il gene d'autore di Kac confonde e fonde le due facce della informazione quella biologica naturale e quella culturale memorizzabile su supporti in questo caso di tipo biologico come le sequenze di basi azotate che immesse nelle cellule seguono un itinerario regolato dalle forme di metabolismo biologico. Questo in realtà produce il collasso delle pertinenze oppositive che limitano i due concetti considerati come dualistici di natura e cultura e parimenti di linguaggio e tecnica. Inoltre con l'immissione in rete e la possibile interazione con gli spettatori, l'ambiente interagisce e modifica la replicazione dell'informazione geneticamente criptata. Quando lo spettatore accende la luce stimola la attività di scambio e di riproduzione cellulare e anche del DNA dei plasmidi. Quest'ultimo nella forma di gene d'autore infatti risulta modificarsi scambiando lettere nelle parole criptate; quello che avviene dunque è una sorta di mediatizzazione del DNA ma che al contempo mantiene le proprie peculiarità di sistema di produzione di copie infedeli.

Bioart is about intermediality. On the one hand, biotechnological processes, organic material, or living systems allow one to perceive biomediality in McLuhan's

sense, as possible extensions of the body. On the other hand, artists conceive and mediate their displays, enabling audiences to partake of them emotionally and cognitively in various multimedia forms and with largely different intentions, ranging from autotellic museable pieces and performative installations to public political activism that is directly related to concrete socioeconomic reality (Jens Hauser 200 p. 88).

vedi anche Thacker Biomedia.

In realtà Kac su questo punto è stato criticato perchè adopera comunque implicitamente il paradigma della teoria dell'informazione per parlare di genetica, tuttavia a me sembra che il suo è stato un uso artistico del paradosso che rende evidente attraverso le modalità dell'arte il corto circuito che si instaura nella applicazione del termine codice al DNA. La mediatizzazione del biologico è oggetto di una ampia discussione che declina la coppia natura cultura nella sua espressione più particolare nella opposizione umano macchina. Su questo punto occorre tuttavia riprendere la riflessione dal punto di vista della relazione tra Homo e tecnica ricordandoci proficuamente che questo nesso è fondativo e non oppositivo ovvero che la specie si struttura a partire nella sua capacità tecnologica e non viceversa e potremmo qui ricordare l'idea che risale a Leroi Gourhan ma che è ripresa più recentemente da Bernard Stiegler.

Alba/GFP Bunny

La coniglietta transgenica Alba fu quello, tra i lavori di arte transgenica, che suscitò tali polemiche ancor prima di essere "esposto" che venne censurato all'indomani della sua realizzazione e prima di uscire dal laboratorio di ingegneria genetica in cui era stato realizzato; in pratica l'opera non giunse mai né al suo ideatore né tanto meno al pubblico.

Alba, il cui nome come opera d'arte è GFP Bunny, è, ma forse bisognerebbe dire era, una coniglia albina che si presenta come un qualsiasi altro coniglio albino: bianco con gli occhi rossastri; la particolarità della sua natura di organismo geneticamente modificato si esprimeva nella capacità di assumere una colorazione verde fosforescente se illuminato da una fonte di radiazioni UV. Per il resto è un animale del tutto simile agli altri della sua specie e l'effetto fluorescente non altera le sue funzioni vitali. Per ottenere la fluorescenza, Alba era stata creata attraverso l'innesto nel patrimonio genetico originario

di un particolare gene della medusa *Aequorea Victoria*, che regola la produzione di una proteina a cui è legato il fenomeno della fluorescenza.

Il complesso progetto artistico Alba/GFP Bunny di Eduardo Kac voleva essere per l'artista il punto di partenza per una ampia riflessione sulla presenza ormai generalizzata delle forme di vita transgeniche nella società complesse.

Dunque Eduardo Kac pensava ad un inserimento sociale della sua opera affinché questa divenisse un pretesto, un fattore scatenante per pensare l'ingegneria genetica ed avviare una sorta di critica sociale delle tecniche genetiche; una critica che inducesse una presa di coscienza di massa su queste particolari tecnologie e soprattutto sulla loro ampia diffusione nei laboratori di ricerca.

"The GFP Bunny project, says Kac, includes not only the process of bringing Alba into the world and integrating her into society, but also deliberately provoking the fears, imaginations and hopes we have attached to genetics and new life forms. One small hop for Alba; one large hop for mankind." Ulli Allmendinger, "One small hop for Alba, one large hop for mankind." Originally published in NY Arts Magazine, Vol. 6, N. 6, June 2001. Reproduced from Eduardo Kac's official website, <http://www.ekac.org/ulli.html> (accessed on 15 gennaio 2016).

Il progetto era articolato in tre fasi la prima era appunto la creazione di un coniglio transgenico presso un laboratorio di genetica, la seconda era la sua presentazione al pubblico, la terza l'inserimento nella vita domestica della famiglia di Kac di Alba come *pet* transgenico.

Kac dunque voleva creare un complesso evento sociale in cui dopo la fase creativa si giungesse ad un momento dialogico in cui pubblico e artisti, letterati, filosofi, scienziati riflettessero sulle implicazioni culturali dell'animale "chimerico" (uso qui chimerico non nel senso biologico del termine ma in quello mitologico).

L'arte transgenica di Kac infatti non ha come fine la semplice creazione di un oggetto d'arte genetica, ma vuole giungere alla creazione di un soggetto transgenico sociale come lui stesso afferma. La parte centrale di questa opera dell'artista brasiliano doveva infatti riguardare i rapporti sociali che si sarebbero instaurati intorno a questa nuova forma di animale domestico. Alba avrebbe infatti partecipato a tutte quelle relazioni sociali che si intessono intorno ad un animale domestico inserendovi tuttavia la sua peculiare qualità di essere transgenico.

Il coniglio transgenico avrebbe dovuto interpretare, nel pensiero dell'artista, una nuova frontiera del rapporto tra uomo e specie domestiche; in realtà egli affondava la sua riflessione artistica esattamente nel nesso sensibile che lega le specie in un rapporto di co-evoluzione fino al punto che oggi homo sapiens è in grado di riprogettare almeno parzialmente lo statuto biologico delle altre specie e evidentemente anche del proprio almeno sul piano tecnico se non etico.

Nel suo lavoro artistico Kac si è preoccupato dunque di ricostruire almeno in parte il rapporto intra-specie che lega da molte migliaia di anni il Sapiens all'*Oryctolagus cuniculus*, attraverso riferimenti iconografici che spaziavano dalle monete romane ai segni calendariali Aztechi. In altri termini possiamo dire che per Kac, Alba/GRF Rabbit si sarebbe dovuta iscrivere come ulteriore tassello in una lunga serie di relazioni entro la associazione coniglio-uomo declinando questa relazione nel paesaggio tecnologico contemporaneo. L'artista con questa opera vuole fornire le coordinate per una riflessione sulle trasformazioni che il rapporto uomo/altre specie sta subendo grazie alla adozione delle tecniche di ingegneria genetica, trasformazioni che dovrebbero dunque acquistare una dimensione sociale, di critica sociale proprio in relazione alla modificazione tecnologica dei genomi.

La prima fase di questo lavoro si svolse in modo controverso presso un laboratorio del Institut National de Recherche Agronomique (INRA) in collaborazione con la ricercatrice Louis-Marie Houdebine. Su questa fase le ricostruzioni sono contraddittorie. Mentre per Kac l'operazione è stata concordata appositamente, il laboratorio e la ricercatrice sostengono che Kac avesse solamente preso in esame uno dei loro animali transgenici, ma non avesse richiesto loro di creare appositamente un coniglio GFP; piuttosto avrebbe inteso impiegare in un suo programma artistico un coniglio GFP già altrimenti realizzato per scopi di laboratorio. Louis-Marie Houdebine così spiega i fatti:

The GFP rabbits were prepared, as we always said, years ago, before E Kac came to visit us. My colleague JP Renard asked me to generate these rabbits because he needed cells with markers to clone rabbits. We chose to construct a gene capable of expressing the GFP gene in all cell types. This was expected to create a very versatile tool. (Boulangier et al Transgenic Research 2002, 11, page 88). Essentially all the cells of the rabbits are green under UV light. The newborn rabbits appear uniformly green as long as they have no hairs. In adults, only the part of the body devoid of hairs look green and of course, eyes are green instead of red (under UV light) (<http://www.agoravox.fr/actualites/technologies/article/louis-marie-houdebine-et-la-43125#forum1802065>).

La seconda e terza fase del progetto artistico di Kac non si sono mai compiute, almeno nella forma prevista inizialmente, a causa di una censura su questa opera che ha impedito l'uscita di Alba dal laboratorio del INRA. La presentazione doveva avvenire all'interno di AVIGNONumerique nel giugno del 2000, ma venne sospesa perché l'INRA, ovvero il centro pubblico di ricerca francese dove era stata prodotta la variazione transgenica di Alba/GFP Bunny, non voleva trovarsi al centro di una polemica sulla realizzazione di animali transgenici destinati al "piacere artistico" o comunque a fini puramente ludici. Soprattutto non si voleva che venisse sollevato un problema di impiego di finanziamenti pubblici.

In effetti Alba/GFP Bunny non rappresenta l'unico esperimento di creazione di un mammifero transgenico fluorescente, anzi ormai esiste una consolidata produzione di mammiferi transgenici GFP come topi, maiali ma tutti concepiti come elementi di una sperimentazione scientifica; lo scandalo prodotto da Alba/GFPBunny era legato alla sua valenza puramente artistica o addirittura ludica; in effetti la terza parte del progetto di Kac prevedeva l'inserimento di questo piccolo animale domestico o come dicono gli inglesi pet, transgenico in una normale routine domestica.

Kac sintetizza con chiarezza il suo punto di vista quando afferma:

Mi sembra che non ci siano ragioni per credere che l'arte interattiva del futuro continui a essere qualcosa di simile a ciò che abbiamo conosciuto nel XX secolo. GFP Bunny (Alba) mostra una strada alternativa e chiarisce che un concetto profondo di interazione è ancorato alla nozione di responsabilità personale (intesa sia come cura che come possibilità di risposta). GFP Bunny dà continuità alla mia messa a fuoco nell'arte di ciò che è stato definito "relazione dialogica" da Martin Buber e "sfera dialogica dell'esistenza" da Mikhail Bakhtin, della "intersoggettività" di Emile Benveniste, e di ciò che Humberto Maturana ha chiamato "dominio consensuale": sfere condivise di percezione, cognizione e azione, in cui due o più esseri consenzienti (umani o non), possono negoziare le proprie esperienze dialogicamente. Il lavoro è anche informato dalla filosofia dell'alterità di Emmanuel Levinas, il quale sostiene che la nostra vicinanza all'altro chiede una risposta, e che il contatto interpersonale con gli altri è l'unica relazione di responsabilità etica. Creo i miei lavori in modo da accettare e incorporare le reazioni e decisioni dei partecipanti (compreso batteri e altre forme di vita) (Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac di Maurizio Bolognini).

A proposito di Bunny GFP nel saggio di Claire Pentecost in "Outfitting the laboratory of the symbolic: towards a critical inventory of bio

art” polemizza con il lavoro di Kac GFP Bunny proprio in relazione al richiamo a Martin Buber e alla relazione I-Tou in quanto secondo l’autrice del saggio in realtà Kac non spiega le controversie che possono aver spinto gli scienziati dell’Istituto Nazionale a ritirare la loro partecipazione al progetto, né gli svantaggi economici e ambientali prodotti dall’ingegneria genetica, o anche quanti fallimenti – ovvero animali morti – sarebbe stati necessari per la produzione di Alba (p. 117).

Se da un lato la posizione di Kac sembra neutrale rispetto all’ingegneria genetica in realtà egli non fa altro che portare in superficie una pratica diffusa nelle segrete stanze dei laboratori e sottoporla alla critica pubblica rilevando al contempo una continuità che in effetti esiste e che nasce con il Sapiens stesso nella manipolazione dell’ambiente e delle altre specie e con il miglioramento genetico delle specie coltivate.

Kac in effetti pende posizione a questo proposito sulla manipolazione genetica e sui rischi di una società distopica basata sulla ingegnerizzazione del Dna. In una delle sue ultime opere Cypher fa esplicito riferimento al film Gattaca.

Cypher è un’opera del 2009 in cui Eduardo Kac cripta attraverso un gene d’artista il seguente messaggio “A tag cat will attack Gattaca”.

Eduard Kac in Chyper ha preparato un vero e proprio “libro” transgenico: si tratta di una scatola che si apre a libro e che contiene un kit per la attivazione di una colonia batterica transgenica il cui gene d’artista è sintetizzato per codificare un breve poema.

La codificazione avviene sempre usando le iniziali delle 4 basi azotate adenina (A), citosina (C), guanina (G), Timina (T), (questa volta direttamente e senza il ricorso alla codifica Morse come invece aveva fatto per un’opera precedente Genesis. Le quattro lettere vengono usate per comporre una frase. Tuttavia non essendo sufficienti per le altre sei lettere necessarie ha adottato il seguente stratagemma: la ripetizione di due o tre volte di una delle quattro lettere/basi corrispondeva ad una nuova lettera. Questo lo schema di codifica

E= TTT,

D=AA,

K=CC,

W=GG,

I=AAA,

L=TT

Il poema dunque è: A tagged cat will attack Gattaga.

Gattaca è un film di Nicchols in cui si descrive criticamente una società distopica in cui si pratica la segregazione genetica a scapito degli umani non modificati. Kac dunque esprime con il linguaggio dell'arte tutte le sue preoccupazioni per il dilagare della trasformazione genetica senza tuttavia nascondersi in un ingenuo rifiuto aprioristico e soprattutto senza nascondere lo stato delle cose anzi facendolo emergere in tutta la sua capillare diffusione nei laboratori scientifici.

Conclusioni

Le opere di Kac ci hanno permesso di visualizzare una molteplicità di pratiche che rendono evidenti l'evaporazione dei confini tra natura e cultura e come la stessa separazione tra linguaggio e tecnica e livello biologico diventi problematica.

GFP Bunny e Genesis e rappresentano da questo punto di vista due opere fondamentali.

GFP Bunny esplora la dimensione sociale della ingegneria genetica in relazione con la profondità dei processi evolutivi e della posizione relazionale del Sapiens rispetto alle altre specie; GFP Bunny evoca dietro di sé la lunga scia dei processi di domesticazione delle specie e la selezione artificiale delle razze delle specie addomesticate. Il loro inserimento, l'inserimento delle specie domestiche nella vita domestica con le cure dei cuccioli si incrementa ora della presenza di soggetti geneticamente modificati, con tutta la discontinuità che essa produce. La proposta di GFP Bunny, ovvero l'inserimento di un animale da compagnia transgenico nella vita domestica sospinge questa discontinuità nella sua forma concreta di entità biologica all'interno di una rete sociale di relazioni e proietta anche all'interno delle relazioni domestiche le grandi avventure prodotte dalle scienze e dalle tecnologie biologiche e informatiche.

In Genesis viene invece esplorato il rapporto tra informazione e codice, più in generale la relazione tra biologia e informatica appare in Genesis nella sua materiale realizzazione, l'intreccio che la struttura base del biologico come entità che si riproduce, il DNA con la tecnica di elaborazione e computazione di un sistema simbolico si trovano qui intrecciati così intimamente da confondersi nella luce pallida dei batteri fluorescenti. I computer a base biologica sono per altro una realtà ancorché sperimentale, esistono infatti macchine di computo basate su enzimi e sequenze di DNA che sostituiscono i tradizionali

chip a base di silicio. Qui posso solo ricordare a questo proposito i lavori pionieristici di Leonard Adleman che nel 1994 mise a punto un sistema a base biologica per risolvere un cammino hamiltoniano (con cammino hamiltoniano si intende un grafo i cui vertici siano tutti toccati una e una sola volta). Il biologico sembra dunque in grado di assorbire la forma disincarnata dell'informazione cibernetica e trasformarla in un corpo. La capacità dell'arte di far apparire nella sua auto-evidenza quello che sembra destinato a rimanere occulto e nascosto nelle stanze dell'alchemico del 2000 e riservato agli adepti o oggetto di critiche complesse e spesso astratte.

Eugene Thacker comunque ci fornisce a questo proposito un'analisi piuttosto attenta di questo incontro tra corpo e informazione. Tra le varie domande che Thacker si pone, una mi sembra opportuno richiamare qui: Thacker infatti si domanda cosa comporta il passaggio dell'informazione da un substrato ad un altro(2003:69)così infatti si esprime in conclusione del suo saggio "What is biomedica":

However, as we have seen in the examples of bioinformatics, biocomputing, microarrays, protein prediction, and rational drug design, the materiality of the medium literally matters, a "difference that makes a difference." Biomedica is not only predicated on the ability to separate patterns of relationships from material substrates, but, in never completely doing away with the material order, it implicitly suggests the inseparability of materiality and informatics in our modern understanding of the biological, genetic body (p. 78).

Se torniamo all'opera di Kac *Genesis* il gene d'autore alla fine delle repliche del Versetto/DNA mostra modificazioni che sono tipiche delle repliche di DNA, (l'evoluzione poggia su questi errori). Questo passaggio evidenzia nella filigrana dell'arte il problema del substrato dell'informazione e la differenza tra un'informazione nel sistema biologico e un'informazione in un sistema elettronico come già Bateson ci segnalava. Tra l'altro è lo stesso Thacker che pur senza citarlo impiega nelle sue conclusioni del saggio *What is biomedica* la definizione di informazione proposta da Bateson "una differenza che produce differenze". Bateson ci ricorda inoltre come l'informazione in un sistema biologico si propaga attraverso un metabolismo che consuma energia ad ogni passaggio mentre l'informazione che viaggia su elettroni si propaga attraverso un consumo iniziale di energia. Alla fine di questo sintetico percorso siamo giunti a toccare il problema del rapporto tra informazione ed energia che è uno dei luoghi più

complessi di queste riflessioni e che qui richiamo solo in uno dei suoi punti iniziali ma che lo avevano già completamente definito ovvero la confutazione del Diavoletto di Maxwell da parte di Leo Szilard.

Il corpo concreto delle opere di Kac è dunque la frontiera palpitante della distinzione natura cultura declinata nella sua forma essenziale tra biologia e l'informazione che è, nel senso più in generale l'oggetto stesso delle riflessioni delle teorie del Post Human nelle sue varianti quella Transumanista estropica e quella critica di Donna Haraway, Katherine Hayles, Rosi Braidotti, Scott Bukatman, Keith Ansell-Pearson.

Vorrei chiudere con il riferimento a un'opera di Eduardo Kac, Chyper.

Chyper appare come un libro e contiene un kit di colture batteriche che ognuno può attivare a casa quasi come leggere un libro, e il cui gene d'autore contiene questa frase: A tagget cat will attack Gattaga. Dunque Kac in questa opera fa esplicito riferimento al film di Andrew Niccol, *Gattaca* (1997) in cui si descrive una società distopica basata sulla segregazione genetica e dominata da umani geneticamente modificati ma che vedrà il trionfo di un nato naturale sostenuto da una piccola pattuglia di geneticamente modificati.

Bibliografia

- Amselle J.L., **ANNO?**, *L'Arte Africana Contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ansell-Pearson K., 1997, *Viroid Life: Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition*, New York, Routledge.
- Barna I. (a cura di), 2013, *Arte Annuario di Antropologia*, Milano, Ledizioni.
- Bloch M., 1999, *Une nouvelle théorie de l'art*, **Terrain 32 è una rivista? se si indicare annata e fascicolo**, pp. 119-128.
- Bukatman S., 1993, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham, N.C., Duke University Press.
- Bellone E., 2008, *Molte nature. Saggio sull'evoluzione culturale*, Milano, Cortina Raffaello Editore.
- Bolognini M., 2004, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde. Conversazione con Eduardo Kac*, Roma, Luxflux N11.
- Boncinelli E., 2012, *La scienza non ha bisogno di Dio*, Milano, Rizzoli.
- Braidotti R., 2013, *Posthuman Polity Press*, Cambridge UK/Malden USA, tr it *Il Postumano Derive Approdi*, Roma, **Editore?**, 2014.

- Caoci A., 2008, *Antropologia, estetica e arte. Antologia di scritti*, Milano, Franco Angeli.
- Capucci P.L. (a cura di), 1994, *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville.
- Caronia A., 1996, *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Padova, Franco Muzzio Editore.
- Caronia A., 2006. *Corpi e informazioni. Il posthuman da Wiener a Gibson*, in Pireddu M. e Tursi A. (a cura di), *Post umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, Milano, Guerini e Associati.
- a cura di?** 2008, *Il Cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, ShaKe Edizioni
- da Costa B., Philip K. (eds), 2008, *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*, Boston, MIT Press,
- De Certeau, **iniziale del nome?**, 2001, *L'Invention du Quotidien* Vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions, 1980, trad. it. M. Baccianini, **Luogo di edizione?** Edizioni Lavoro, 2001
- Deitch J. (a cura di), 1992, *Post Human*, traduzione italiana di Piera Giovanna Tordella, Torino, Greek edition Castello di Rivoli.
- Deitch J., 1993, *L'arte può cambiare il mondo?*, in «Flash Art International», **annata e fascicolo?**, (1993), **pp. ?????**.
- Gell A., 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon.
- Haraway D., 1997, Modest Witness@Second Millennium.FemaleMan© Meets Onco-Mouse™: Feminism and Technoscience, New York, Routledge.
- Haraway D., 1991, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge.
- Hayles N. K., 1999, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hauser J., 2008, *Observations on an Art of Growing Interest Toward a Phenomenological Approach to Art Involving Biotechnology*, in da Costa B. and Philip K., editors *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*, Boston, MIT Press.
- Hood L., 1992, *Speculations About Future Humans*, Engineering & Science/Spring 1992 è una rivista?
- Ingold T., 2000, *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*, London, Routledge, 3°ed.
- a cura di?** 2004, *Beyond Biology and Culture. The Meaning of Evolution in a Relational World*, in Social Anthropology, n. 12,2 (2004), pp. 209-221.
- Kac E., 1998, *Transgenic Art*, in Leonardo Electronic Almanac, 6, no. 11 Cambridge, Mass.,ISSN #1071-4391 p. 4.
- a cura di?** 2005A, *Kac, Eduardo.Telepresence and Bio Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- a cura di?** 2005B, *Bio Art in Andrieu*, Bernard (dir.). Dictionnaire du corps en sciences

humaines et sociales, Paris, CNRS, pp. 52-53.

Kirksey E., Helmreich S., 2010, *The Emergence of Multispecies Ethnography*, in «Cultural Anthropology», 25(4) (2010), pp. 545-575.

Kirksey E. (editor), 2014, *The Multispecies Salon*, Durham and London, Duke University Press.

Kirksey E., Schuetze C., Helmreich S., 2014 B, *Introduction* in Kirksey E. (editor), 2014, *The Multispecies Salon*, Durham and London, Duke University Press.

Lusini V., 2013, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Verona, Ombre Corte.

Marano F. (a cura), 2013, *Mappare. Atropologia Arte Scienza*, Matera, Altrimedia Edizioni.

a cura di? 2013 B, *L'Etnografo come artist*, Roma, CISU.

Marchesini R., 2009, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.

Pisano S., 2009, *La net.art, il cyberpunk e l'Arte Transgenica di Eduardo Kac*, in «Luxflux», 37 (2009), **pp. ????**.

Remotti F., 2011, *Cultura: dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza.

Stevens J., 2008, *Biotech Patronage and the Making of Homo DNA*, in da Costa B. and Philip K., (editors), *Tactical Biopolitics: Art, Activism, and Technoscience*, Boston, MIT Press, **pp. ????**.

Schneider A., 2011, *Sull'appropriazione*, in «Annuario di Antropologia», IX, 13 (2011), **pp. ????**.

Thacker E., 2003, *Data made flesb: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman*, in «Cultural Critique», 53 (2003), pp. 72-97.

a cura di? 2004, *What is Biomedica Configurations*, in **nome rivista?**, XI, 1 (2003), pp. 47-79.

Vignera R., 2015, *Determinismi e scienze sociali*, Milano, Franco Angeli.

Zeki S., 2003, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri.

<http://www.agoravox.fr/actualites/technologies/article/louis-marie-houdebine-et-la-43125#forum1802065>; immesso in rete 13 août 2008, consultato il 26 12 2010.

Nota bibliografica

Riporto qui, per non appesantire il testo, una rapida carrellata cronologica sulle opere di *Bioart* di E. Kac

1997

Time Capsule Il lavoro che darà anche origine anche al termine Bioart. L'opera venne realizzata l'11 novembre 1997 alla Casa das Rosas in São Paulo. Kac introdusse sottocute nella sua caviglia un microchip identificativo, poi trasmise il suo codice via rete ad una banca dati negli USA originariamente progettata per l'identificazione e recupero di animali smarriti dove si registrò sia come animale che come proprietario sotto il proprio nome.

A-positive opera realizzata in collaborazione con Ed Bennett nel settembre alla Gallery 2 di Chicago. In A-positive avviene uno scambio dialogico tra un essere umano e un robot collegati per via endovenosa; lo scambio che avviene prevede cessione di ossigeno da parte dell'essere umano contro cessione di destrosio da parte del robot.

1998

GFP K-9 in un articolo pubblicato nel 1998 dal titolo Transgenic Art (Kac 1998) Kac ipotizza la creazione di un cane transgenico con l'inserimento di un cromosoma che produce un effetto di luminescenza verde. Si tratta dunque già dell'idea di un Pet transgenico inserito nella vita domestica. Riprenderà questo progetto nell'opera GFP Bunny.

1999

Genesis il lavoro Genesis fu commissionato a Kac da Ars Electronica 99 e presentato sia online che in situ al O.K. Center for Contemporary Art, Linz, dal 4 al 19 settembre del 1999.

Genesis è un opera transgenica che esplora le relazioni che intercorrono tra biologia, sistemi di credenze, tecnologie dell'informazione, interazione dialogica e Internet. L'elemento chiave del lavoro è un gene di artista, un gene sintetico che è stato creato da Kac attraverso la codifica di un versetto della Bibbia prima convertito in codice Morse poi traslato in una sequenza di basi azotate secondo un sistema di conversione sviluppato dall'artista. Il gene è stato poi immesso in un batterio.

2000

GFP Bunny

è un opera d'arte transgenica che comprende la creazione di un coniglio verde fluorescente ("Alba"), il dialogo pubblico generato dal progetto e l'integrazione sociale del coniglio.

Mentre ogni civiltà del passato ha ideato e celebrato numerose creature immaginarie, mai prima d'Alba un artista ha immaginato un mammifero vivente e poi proceduto a renderlo una realtà. Impiegando la biologia molecolare, Kac ha combinato un gene della medusa con il DNA di un coniglio per produrre Alba che si illumina di verde sotto la luce blu. L'arte di Kac si basa sulla creazione di nuova letterale vita biologica.

Kac spiega che l'arte transgenica deve essere creata "con grande cura e con un impegno a rispettare, coltivare, e ama la vita così creato."

La risonanza mondiale di "GFP Bunny" ha portato Kac a sviluppare una serie di opere in una varietà di supporti, tra cui disegno, fotografia, stampa, pittura, scultura, animazione e media digitali.

2001

The Eighth Day è un lavoro transgenico che esplora l'ecologia di creature fluorescenti geneticamente trasformate all'interno di un ambiente. Ha avuto luogo dal 25 ottobre al 2 novembre del 2001 presso Institute for Studies in the Arts, Arizona State University, Tempe. Oltre ad una serie di creature fluorescenti, batteri, piante, pesci, topi, l'installazione comprendeva un Biobot ed era immessa in rete con una connessione che consentiva l'interazione.

Move 36 esplora i confini permeabili tra umano e non umano, tra vivente e non vivente. L'installazione fa riferimento alla partita a scacchi giocata nel 1997 tra il campione Gary Kasparov e il computer Deep Blue. Il lavoro include una pianta transgenica.

(2004/06)

Specimen of Secrecy about Marvelous Discoveries è una serie di opere composte da quello che Kac chiama "biotopi", cioè pezzi che cambiano durante l'esposizione in risposta al metabolismo interno e alle condizioni ambientali, tra cui temperatura, umidità relativa, il flusso d'aria, e livelli di luce nello spazio espositivo vivente. Ognuno dei biotopi è letteralmente un'ecologia autosufficiente composta da migliaia di piccolissimi esseri viventi immersi in terra, acqua e altri materiali ed in continua evoluzione.

(2003/08)

Natural History of the Enigma: Al centro di questo lavoro c'è un "plantimal", una nuova forma di vita creata da Kac, un fiore transgenico creato dall'ibridazione tra l'artista stesso e una pianta di petunia: Endunia. Prima esposizione dal 17 Aprile al 21 giugno del 2009 al Weisman Art Museum, Minneapolis.

2009

Cypher: a DIY transgenic kit: un kit fai da te per il transgenico, è un'opera in cui si fondono scultura, libro d'arte e un kit transgenico DIY. Il kit è costituito da una custodia in acciaio inox che contiene delle capsule di Petri, Agar, elementi nutritivi, provette, pipette e DNA sintetico (codifica nella sua sequenza genetica una poesia di Kac scritta appositamente per questa opera) e un libretto per eseguire il protocollo di trasformazione che consiste nell'inserire nei protoplasti dei batteri il DNA d'autore. Il gesto poetico chiave in "Cypher" è quello di mettere nelle mani dello spettatore la decisione e il potere di dare letteralmente vita al materiale biologico.

Alcune opere e altre considerazioni

NOTE BIOGRAFICHE AUTORI

MariaNovella Carniani

MARIANOVELLA CARNIANI è dottoressa magistrale in antropologia visiva e specialista del patrimonio demoetnoantropologico. Ha condotto le sue etnografie tra Italia, Francia e India del Sud, occupandosi in particolare di pratiche artistiche e dei rapporti tra antropologia e arte contemporanea. Attualmente vive e lavora in Francia, come videomaker e autrice di documentari. Tra le sue pubblicazioni: *Kolam, kalam e arte contemporanea: l'appropriazione nella prospettiva dell'agency*, (in «Visual Ethnography» vol. 4, n. 1, 2015) e «Frammenti di etnografia, frammenti del carro» in *Mappare. Antropologia, arte e scienza* (a cura di Francesco Marano, Altrimedia Edizioni, 2013). Tra i suoi documentari: *La fabbrica di sguardi*, prodotto e distribuito da Mediateca Regionale Film Commission.

Leone Contini

La ricerca di LEONE CONTINI si colloca lungo il margine di contatto tra pratiche creative e lavoro etnografico. Gli ambiti della sua ricerca ineriscono il conflitto, la frizione interculturale e le relazioni di potere e le sue pratiche spesso includono lecture performances, interventi nello spazio pubblico, narrazioni testuali e audio-visuali.

Negli ultimi due anni ha tenuto mostre o realizzato interventi presso: Mart, Rovereto; Biennial Of Contemporary Art D-0 Ark Underground, Bosnia; Delfina Foundation, Londra; Kunstraum, Monaco; Khoj, Nuova Delhi; Galleria Civica, Trento; DOCVA, Milano; Kunstverein, Amsterdam; Tirana Art Lab, Tirana; UNIDEE, Biella; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato; Frigoriferi Milanesi, Milano; Chan, Genova. È stato artista in residenza presso: Kronika (Bytom, Polonia, 2015), Fondazione Pistoletto (Biella, 2015), Delfina Foundation (UK, 2015 e 2014), Khoj (New Delhi, 2014), Tirana Art Lab (Albania, 2013), Under Construction Open Residency - Beirut/Milano (Italia e Libano, 2012).

Francesco Marano

FRANCESCO MARANO è professore associato all'Università della Basilicata dove insegna Etnografia, Antropologia Visuale e Antropologia delle culture alimentari. Le sue ricerche trattano questioni di antropologia visuale, rapporti fra antropologia e arte contemporanea, autoetnografie, antropologia del cibo e rappresentazione dell'identità culturale. Fra le sue principali pubblicazioni vi sono *Camera Etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale* (Milano, Franco Angeli, 2007), *Il film etnografico in Italia* (Bari, Edizioni di Pagina,

2007), *L'antropologo come artista. Intrecci fra antropologia e arte* (Roma, CISU, 2013), *Fare a occhio. Antropologia della cucina in Basilicata* (Matera, Altrimedia Edizioni, 2015). Francesco Marano è direttore della rivista *Visual Ethnography* (www.vejournal.org), cura la collana di ricerche interdisciplinari *Walking on the Line* (Altrimedia Edizioni) e il sito web *Visualanthropology.net*. È autore di documentari proiettati in festival internazionali del film etnografico.

Pietro Meloni

PIETRO MELONI docente a contratto di Antropologia del Consumo all'Università di Siena. Si occupa di consumo, design, patrimonio e mass media. Le sue ricerche si concentrano principalmente sui temi dell'abitare e degli stili di vita, analizzati nelle diverse sfumature che assumono nel mondo contemporaneo. In questa direzione si è occupato di paesaggio, made in Italy, processi di patrimonializzazione, comunità virtuali, oggetti d'uso quotidiano, shopping, arredamento domestico, design, distinzione sociale, pratiche di appaesamento, arte ed ecomusei. Ha inoltre condotto ricerche sulle contrade ed il Palio di Siena. Collabora con Fondazione Musei Senesi alla valorizzazione del patrimonio delle comunità locali, con il Master in Interior Design dell'Università di Firenze e con La Scuola Permanente dell'abitare. Tra le sue pubblicazioni *I modi giusti. Cultura materiale e pratiche di consumo nella provincia toscana contemporanea* (2011) e *Il tempo rievocato. Antropologia del patrimonio e cultura di massa in Toscana* (2014). Con Fabio Dei ha pubblicato *Antropologia della cultura materiale* (2015).

Riccardo Putti

MANCA RIASSUNTO?

Arnd Schneider

ARND SCHNEIDER è professore ordinario di antropologia sociale al Dipartimento di Antropologia Sociale dell'Università di Oslo. Si occupa di arte contemporanea e antropologia, film e migrazioni internazionali. Le sue pubblicazioni includono *Futures Lost: Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentina* (Peter Lang, 2000), and *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina* (Palgrave, 2006).

È stato co-editore (insieme a Christopher Wright) di *Contemporary Art and Anthropology* (Berg, 2006), *Between Art and Anthropology* (Berg, 2010), and *Anthropology and Art Practice* (Bloomsbury, 2013), e di *Experimental Film and Anthropology* (Bloomsbury, 2014) insieme a Caterina Pasqualino. È stato co-organizzatore di 'Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology' alla Tate Modern, London, 2003.

Lorenzo Taiuti

LORENZO TAIUTI ha insegnato Arte Contemporanea e Media presso le Accademie di Belle Arti di Torino e di Milano e presso la Sapienza a Roma, alla Temple University, allo IED. È esperto delle problematiche estetiche dei nuovi media. Collaborazioni su temi di arte contemporanea con periodici: "Giornale dell'Arte", "Diario", "Mediamente Rai", "Virus", "Alias", "Computer-Repubblica", "Raisatzoom", "Juliet", "Capitolium", "Arte e Critica", "Drome", "Exibart", "Attribune", "Charta", "Darsmagazine", "Noema", "Digimag". Pubblicazioni: "Arte e media" Ed. Costa & Nolan, "Corpi Sognanti" Ed. Feltrinelli, "MULTIMEDIA" Ed. Meltemi, "Le Arti Multimediali Digitali", Ed. Garzanti, "Coscienza Luccicante" Ed. Gangemi, "Dalla Land Art alla Bioart", Ed. Hopeful Monster, "Arte e digitale" Enciclopedia Treccani, "La necessità dell'Arte" Ed. Accademia di San Luca, Pav Torino "Arte e Territori", "Lo stato dell'arte" Università di Ferrara, 2011, "Disegnare con" Università Roma e Università Bologna, "La videoarte" Ed. Terza università.



Finito di stampare nel mese di Luglio 2017
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it