

## Arnd Schneider

Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali<sup>1</sup>

In questo articolo sosterrò l'opportunità di ripensare il concetto di appropriazione allo scopo di fornire una migliore comprensione delle pratiche artistiche globali. Si tratterà in primo luogo di considerare la relazione tra appropriazione e cambiamento culturale. Le teorie del cambiamento e del contatto culturale formulate agli inizi del XX secolo (nell'antropologia tedesca, negli Stati Uniti e in Inghilterra) guardavano dichiaratamente alla "migrazione" di elementi particolari (simbolici e materiali) attraverso i confini culturali, ma soffrivano di una visione olistica delle culture pensate come chiuse in se stesse. Le recenti teorie della globalizzazione della cultura d'altra parte, non prestano sufficiente attenzione, nella loro analisi dei contatti culturali, alla presenza degli attori individuali (come distinti dagli individui riuniti in gruppi). I concetti di ibridazione, creolizzazione, transculturazione e altri dello stesso tipo si concentrano più genericamente sulle mescolanze di pratiche culturali differenti che si producono nelle società e nei gruppi di individui, ma rivolgono una minor attenzione alle strategie individuali. In queste pagine proporrò di pensare alle culture come a sistemi aperti nei quali gli attori individuali negoziano l'accesso e trafficano con elementi simbolici che non possiedono significati fissi<sup>2</sup>.

---

1. Questo articolo modificato in alcune sue parti e aggiornato per l'edizione italiana, è originariamente apparso in *Social Anthropology* (11, 2, 2003, 215–229) con il titolo "On 'appropriation': a critical reappraisal of the concept and its application in global art practices".

Sono grato a Peter Flügel, Johnathan Friedman, Stuart Morgan, Vivian Schelling e Chris Wright per i loro utili commenti sulla prima stesura di questo articolo. Ho inoltre beneficiato dei commenti di tre anonimi recensori di *Social Anthropology*. Una prima versione di questo testo era stata presentata alla Conferenza Biennale della Società Tedesca di Antropologia (Heidelberg, 3-7 ottobre 1999). Sono grato a Dorle Dracklé per avermi invitato. Sono anche grato al Consiglio Tedesco per la Ricerca (DFG) per la Senior Research Fellowship datami nel periodo 1999 – 2002.

2. Per discussioni critiche recenti sul termine "cultura" in antropologia, vedi Wimmer 1996 e Brumann 1999.

Il mio approccio sarà volto fundamentalmente all'elaborazione di una sintesi teorica. Al fine di rendere più lineare lo svolgimento dell'argomentazione, mi limiterò solo a qualche breve esempio occasionale<sup>3</sup>. Analizzerò criticamente il concetto di "appropriazione" e ne valuterò l'utilità per la comprensione della comunicazione interculturale in un mondo globale. L'analisi avrà prevalentemente per oggetto le arti visuali, senza tuttavia dimenticare le importanti implicazioni che le questioni sollevate dall'appropriazione hanno anche per gli studi sulle diaspore nei processi di globalizzazione, per quel che riguarda la concettualizzazione dell'identità, dell'autorialità e della proprietà culturale e intellettuale<sup>4</sup>.

Il mio interesse va più in generale ai processi di trasmissione<sup>5</sup> e scambio culturale e al riconoscimento dell'alterità<sup>6</sup>, operanti nell'appropriazione da parte dei singoli artisti. Il mio obiettivo è quindi quello di spostare le unità tradizionali dell'analisi antropologica da gruppi considerati nel loro insieme e culture delimitate nei loro confini (l'oggetto tradizionalmente privilegiato dell'antropologia e in particolare dall'antropologia dell'arte) ai creatori individuali di lavori artistici e al loro ruolo nel processo di globalizzazione e nei contatti interculturali. In quest'ottica guarderò agli artisti come a un'"interfaccia" di questo processo, come punti nodali del sistema globale che forniscono "un'entrata nelle altre culture" (Hannerz 1996, pp. 39-42).

Come evidenziato sinteticamente da Hannerz:

La portata vera della crescita delle culture transnazionali, si potrebbe dire, non risiede tanto nella nuova esperienza culturale che di per sé queste possono offrire – spesso limitata sia come ampiezza che come profondità – quanto nella possibilità di mediazione: esse cioè forniscono punti di accesso verso altre culture territoriali (Hannerz 1992, p. 251).

## Definire l'appropriazione

Comincerò con l'analizzare come il tema dell'appropriazione sia presente nelle pratiche artistiche contemporanee per poi suggerire un approccio ermeneutico alla comprensione del ruolo che svolge nei processi di cambiamento culturale e di globalizzazione.

Nella storia dell'arte, l'appropriazione in senso stretto è stata definita come:

3. Esempi specifici sono stati presentati altrove (Schneider 1993; 1996; 2000; 2004; 2006a; 2006b). Mi sono occupato degli artisti visuali contemporanei latino americani, che lavorano principalmente in contesto urbano e che si ispirano alle culture indigene e se ne appropriano. Vedi nota 1.

4. Coombe 1993, 1998; Strathern 1996; Ziff e Rao 1997, p. 1; Brown 1998; Harrison 1999a, 1999b; Benthall 1999; Coleman Burns 2005.

5. Prima della questione della trasmissione della cultura c'è ovviamente quella, strettamente connessa, dell'acquisizione culturale (o quella che in passato veniva chiamata "acculturazione"). Per approcci più recenti che utilizzano gli strumenti della psicologia cognitiva, cfr. Bloch 1991; Boyer 1993; Hirschfeld e Gelman 1994.

6. Sul riconoscimento dell'alterità, vedi gli interessanti studi di Kubler (1991; 1996) sugli studiosi occidentali dell'arte precolombiana.

La riproduzione, la copia o l'incorporazione di un'immagine (dipinto, fotografia ecc.) di un artista da parte di un altro che ne fa uso in un diverso contesto, alterandone in questo modo completamente il significato e mettendo in questione le nozioni di originalità e di autenticità (Stangos 1994, p. 19).

“Originalità” e “autenticità” come sappiamo sono, a partire dal Rinascimento, nozioni centrali per la definizione del canone occidentale dell'arte. Oggi l'appropriazione è a volte più francamente caratterizzata come una pratica attraverso la quale “un artista può ‘rubare’ un'immagine o segno preesistente e firmarlo come proprio, mentre la ‘riappropriazione’ designa il ‘rubare’ un'immagine, simbolo o enunciato esterni al mondo dell'arte” (Diamond 1992). Come ha sottolineato Coombe, in rapporto ai termini legali della nozione occidentale di proprietà individuale, l'appropriazione artistica implica una violazione del diritto d'autore:

È importante notare che la legge riconosce le opere e assegna loro un certo grado di protezione in riferimento alla loro origine e non alle situazioni mutevoli della ricezione da parte del pubblico. Quindi l'opera di un artista che copi quella di un altro, a prescindere dalla critica sociale o dalle tesi politiche di cui l'artista si ritiene portatore, è una violazione del diritto d'autore e rimane tale anche se il mondo dell'arte arriva a considerare l'opera/copia come un autentico capolavoro. (Coombe 1993, p. 257; cfr. anche Coombe 1998).

Il tardo latino *appropriare*, “fare proprio” (derivante da *proprius*, “proprio”) è alla radice delle applicazioni successive del termine e riemerge nei dibattiti sulla restituzione della “proprietà culturale”, dove le implicazioni politiche dell'appropriazione culturale, sia di beni materiali (come i marmi del Partenone) che immateriali (la proprietà “intellettuale” e “spirituale”) sono divenute oggetto di discussione<sup>7</sup>.

L'appropriazione, la copia<sup>8</sup> e anche la citazione e il rimando all'opera di artisti precedenti sono pratiche consolidate, rinvenibili lungo tutta la storia dell'arte (naturalmente con modalità che cambiano a seconda del periodo storico) ma sono divenute particolarmente importanti nelle pratiche artistiche “(post)moderne” che, come sottolineato da Rosalind Krauss, sfidano le tradizionali nozioni occidentali di autorialità esclusiva e di superiorità e supremazia dell'originale sulla copia (1989, pp. 8-10; cfr. anche Schwartz 1996; Welchmann 2001).

Buchloh da parte sua ha caratterizzato le strategie di appropriazione e *montage* dell'arte moderna del XX secolo come “procedure allegoriche” (1982, p. 46) in cui si producono cambiamenti di significato.

7. Cfr. nota 4.

8. La mia riflessione sulle opere d'arte visiva guarda a quei processi di copiatura che implicano cambiamenti di significato e non a quelli che pretendono di mantenere lo stesso significato, cioè i falsi, sui quali si veda Phillips 1986-1987. Sulle opere virtualmente identiche o contraffatte, nel mondo del rock e della musica popolare, cui tuttavia i collezionisti attribuiscono un valore differente cfr. Jamieson 1999.

È anche interessante notare come per molti artisti latinoamericani e del “Sud del mondo” l’appropriazione prolunghi ed estenda l’esperienza di ciò che essi vedono come l’originale, caricandolo nel contempo di nuovi significati<sup>9</sup>, facendone una strategia di costruzione identitaria. Un modo di fare che presenta una qualche somiglianza con la concezione romana originaria, operante ad esempio nell’appropriazione dell’arte greca, in cui prendeva forma una trasformazione simbolica che andava oltre la mera realizzazione di una copia (cfr. Krauss 1989, p. 10).

In fin dei conti non c’è nessun “originale”. Come sostiene Friedman (1997; 1999) le culture sono sempre impure, sono composte da elementi eterogenei *ab initio*. Non c’è nulla, per così dire, *prima* dell’ibridazione e quindi questo stesso termine è probabilmente fuorviante, dal momento che presuppone una transizione da elementi puri che, attraverso un processo di mescolanza, diventano impuri o ibridi. Nella ricerca di un termine migliore, Amselle (1998, p. 1) ha proposto quello di “sincretismo originario”. Termine che rende efficacemente il dilemma sotteso alla contraddizione terminologica tra “originario” e “sincretismo” (il sincretismo, come l’ibridazione, presuppone un precedente stato non-sincretico) e che cerca di dissipare qualsiasi nozione di stato originario reificato o di cultura omogenea.

Si potrebbe quindi sostenere che, in termini generali, la maggior parte delle pratiche culturali costituisca una forma di “appropriazione” e che esse si dispongano come parti di un continuum (sia storico che spaziale) che comprende tutti gli sforzi umani a questo riguardo. Un modo di vedere le cose che non sarebbe avvertito come estraneo da molti di coloro che nelle società occidentali contemporanee sono privati dei propri diritti politici e culturali, come possiamo ad esempio evincere dalle parole di un esponente del Group Material, un collettivo artistico del Lower Side di New York:

Bene, prendiamo il concetto teorico di “appropriazione”. I ragazzi delle scuole superiori ai quali insegno, hanno una loro idea di appropriazione, per loro, in un certo senso, tutta la produzione culturale è lì per essere rubata. Storicamente la cultura bianca non ti ha mai permesso di affermare quella che è la tua cultura. Non se ne parla, non è insegnata, non appare alla TV. Questo vale anche per i gruppi di giovani artisti: per i writers portar via qualcosa e farlo proprio è il segno della propria grandezza. I ballerini di Tip Tap costruiscono interi repertori su passi rubati. Nella cultura popolare c’è un’idea di come i prodotti dell’immaginazione vengano comunicati, ce ne si appropri e siano trasformati in nuove figure (da un’intervista a un esponente del Group Material, a cura del Critical Art Ensemble, 1998, p. 29).

In questo articolo tratterò dell’appropriazione culturale in un’accezione molto ampia del termine, intendendola “come il prendere – da una cultura che

9. Cfr. anche Paternosto (1962, p. 192) che in termini più generali afferma, seguendo in parte Kubler (1962, p. 108) che gli artisti attraverso culture differenti e in periodi storici diversi possono recuperare e ricreare significati attraverso l’appropriazione (anche se Paternosto non fa uso di questo termine).

non sia la propria – proprietà intellettuali, espressioni culturali o artefatti, storia e saperi” (Ziff/Rao 1997, p. 1, che cita la *Resolution of the Writers' Union of Canada* del 1992). La difficoltà che molti artisti incontrano nel ritrovarsi in una definizione come questa, sta nel fatto che essi si appropriano di culture che al tempo stesso essi considerano e *non* considerano come loro proprie. La costruzione di nuove identità da parte di questi artisti infatti evoca spesso legami ancestrali con le culture indigene, sia attraverso presunte discendenze e appartenenze biologiche e/o culturali (anche in quei casi dove gli artisti discendono da europei) che attraverso i loro legami con il canone artistico internazionale ancora largamente occidentalizzato e mediato dal “mondo dell’arte”. Termine questo opportunamente introdotto in sociologia dell’arte da Howard Becker (1982) al fine di descrivere l’insieme costituito da produttori (artisti e critici per esempio) istituzioni (musei e gallerie) pubblico consumatore dell’arte e dalle opere d’arte stesse, fra loro legati da relazioni sociali complesse<sup>10</sup>.

Una ulteriore difficoltà sta nel fatto che i criteri utilizzati nella definizioni sopra riportate sono problematici poiché i significati di “appropriazione” e “cultura” cambiano a seconda del contesto e questo in particolare da quando il termine “cultura” ha perso la sua definizione esclusiva di sistema chiuso di valori condivisi e di artefatti (o rappresentazioni materiali) di un certo gruppo sociale. Inoltre, come emerso dal dibattito intorno all’appropriazione culturale, coloro che rivendicano una cultura particolare come propria e che quindi si oppongono all’“appropriazione” di elementi di quella cultura da parte di altri, spesso fanno essi stessi uso dei costrutti etnocentrici di cultura (pensandola come statica) e risentono di quello che Coombe ha chiamato l’“individualismo possessivo” (l’idea che gli oggetti, sia materiali che immateriali, siano di proprietà degli individui – Coombe 1993, p. 253). L’operare quindi con una nozione rigida di cultura, a entrambi gli estremi del continuum tra “origine” e “copia”, condanna l’appropriazione alla camicia di forza dell’essentialismo culturale.

Potremmo allora ri-stabilire l’“appropriazione” come concetto attraverso cui considerare le pratiche di mediazione tra differenti (e co-esistenti) contesti culturali svolte dagli artisti visuali (e da altre figure, in diversi ambiti culturali come la musica, la moda e la cucina)?

Naturalmente una tale riaffermazione del concetto di “appropriazione” dovrebbe rendere conto delle dinamiche politiche e sociali coinvolte. Una delle questioni cruciali è quella di determinare chi si appropria di che cosa, dove e da chi. Questo richiede una contestualizzazione delle pratiche di appropriazione nelle differenti relazioni di potere che oltrepassi gli approcci più formali della storia dell’arte, dove l’“appropriazione” è stata definita come il prendere qualcosa da un contesto per inserirla in un altro. Avremmo così uno spostamento

10. Nella filosofia dell’arte e nella critica d’arte Arthur Danto (1964) ha per primo introdotto questa nozione nel suo articolo “The Art World”. Vedi anche Danto 1992 (p. 37) dove analizza i luoghi istituzionali, storicamente condizionati, dell’arte (musei, gallerie, mercanti e critici che conferiscono a certi oggetti lo status di arte). Per i sociologi della tradizione funzionalista di Talcott Parson come Howard Becker e anche per i teorici dei sistemi come Nicklas Luhmann, l’arte è un sottosistema (*Teilsystem*) della società (Luhmann 1995, p. 215 e sgg.; cfr. anche Sevanen 2001).

d'enfasi in direzione delle pratiche sociali e dell'agency, come richiesto da diversi antropologi dell'arte degli ultimi anni (Gell 1998; Pinney e Thomas 2001). Sarebbe in questo modo possibile dar conto sia delle modalità attraverso le quali le forme culturali diventano diasporiche (e cambiano di significato) sia dei modi in cui, spesso, gli attori stessi coinvolti sono in relazione diasporica con ciò che rivendicano come la loro cultura di origine.

## Appropriazione, cambiamento culturale e globalizzazione

Come Sidney Mintz (1995;1998) ci ha spesso ricordato, la globalizzazione e i suoi effetti non sono certo una novità e non lo è la loro analisi. Può essere allora utile rivisitare criticamente alcuni antecedenti storici delle teorie odierne sui contatti interculturali e la globalizzazione (cfr. anche Gingrich e Fox 2002).

Sappiamo bene come l'antropologia culturale americana (a cominciare da Boas e Kroeber), com'anche l'antropologia tedesca e austriaca degli inizi del XX secolo (cfr. Lowie 1937; Harris 1968; Mühlmann 1984; Gingrich 2002, p. 230) desiderassero investigare le differenze culturali e il cambiamento culturale. I modelli dei "cerchi culturali" (*Kulturkreislehre*) e delle aree culturali (*culture areas*) allora proposti, sono chiaramente superati da tempo, così come lo è l'idea di culture chiuse ed omogenee. Ciò che qui ci interessa è piuttosto il fatto che termini quali "appropriazione" o, come si dice in tedesco, "*Aneignung*" – anche se raramente utilizzati in modo esplicito – furono concettualizzati attraverso le idee di contatto culturale e di scambio di artefatti e sistemi di credenze tra le culture (così come dei loro elementi costitutivi, come i simboli). Un limite dei primi diffusionisti tuttavia – e specialmente di quelli tedeschi e austriaci, come Fritz Graebner e padre Wilhelm Schmidt – stava nel concepire il cambiamento culturale come un processo piuttosto meccanico. Come ha sottolineato Thurnwald nella sua critica a Graebner:

Questo concetto [*Kulturkreislehre*] differiva dal vecchio cosiddetto punto di vista "evoluzionista" nel presupporre certi centri culturali e punti di diffusione. Comunque per Graebner, nel suo libro *Methode der Ethnologie*, le modalità attraverso cui avvenivano questi trasferimenti e loro effetti psicosociologici, non costituivano una preoccupazione. Per lui i trasferimenti si realizzavano meccanicamente, come nel trasferire un'opera dalla teca di un museo in quella di un altro (Thurnwald 1931, p. 11).

È piuttosto strano e non privo d'ironia che Thurnwald<sup>11</sup> accenni al museo, il principale luogo di appropriazione dell'antropologia (coloniale) a cavallo fra XIX e XX secolo, le cui pratiche e modalità di rappresentazione sono state fortemente criticate sia nei testi che nelle installazioni degli artisti visuali<sup>12</sup>.

Gli studi sull'"acculturazione" dei primi del Novecento (promossi negli Stati Uniti da Herskovits, Redfield e Beals e in Germania, per esempio, da Thurnwald)

11. Su Thurnwald, cfr. Melk-Kock 1989.

12. Cfr. Clifford 1988; Errington 1994, 1998; Karp e Lavine 1991; Schneider 1993, 1996.

o sul “contatto culturale” (nel Commonwealth britannico) non mettevano certamente in questione le politiche coloniali di appropriazione culturale e nel complesso erano complici del colonialismo<sup>13</sup>. L'interesse teorico era riposto nelle dinamiche del cambiamento culturale come risultante del crescente contatto tra le culture (di solito tra gli europei e le culture non-occidentali con cui erano entrate in contatto e più raramente tra le stesse culture non-occidentali). Nell'antropologia della prima metà del Novecento le culture erano concepite come delle totalità, come rappresentazioni simboliche e materiali di “gruppi di individui” chiusi in sé stessi, come affermava un famoso memorandum sull'acculturazione steso da Herskovits, Redfield e Linton nel 1936. Come tali i modelli del cambiamento culturale e dell'acculturazione lasciavano poco spazio a considerazioni sull'individuo nella società, un problema che mi pare persista ancor oggi in antropologia e in particolare nell'antropologia dell'arte (vedi più sotto e Schneider 1996). La questione fu sollevata indirettamente da Bateson (1935) nella sua replica al *Memorandum* in cui suggeriva di studiare l'acculturazione in relazione a singoli casi di bambini, chiamando questo processo “inculturazione”. Alla generale mancanza d'interesse per l'individuo non porsero rimedio nemmeno gli studi di “cultura e personalità”, in cui gli individui venivano semplicemente concepiti come rappresentativi della loro cultura (per esempio agendo in conformità a modelli, per la Benedict [1934] o a un metafisico “superorganico”, secondo Kroeber [1917], oppure mossi dal “Paideuma”, come Frobenius<sup>14</sup>, chiamava l'emozione empatica).

Fra gli anni Venti e Quaranta prima che si affermasse l'approccio astorico alla cultura dello strutturalismo, gli antropologi in Germania, Austria e Stati Uniti erano ancora in parte influenzati dai più vasti quadri forniti dai primi evoluzionisti e diffusionisti. Nel far uso dell'osservazione partecipante, erano particolarmente interessati allo studio del cambiamento culturale e del contatto culturale in quanto processi di prestito culturale (*kulturelle Entlehnung*<sup>15</sup>) e più specificatamente di appropriazione, anche nei modi di quell'“acculturazione pirata” che consiste nell'appropriazione attraverso la guerra, cosa che alcuni evoluzionisti ritenevano essere la prima forma di scambio culturale (cfr. Mc Gee 1998)<sup>16</sup>.

Quello a cui questi primi approcci puntavano, era la scoperta delle leggi, delle regole o almeno di una logica del cambiamento culturale; quel tipo di grandi quadri teorici verso cui alla fine del XX secolo si è divenuti comprensibilmente sospettosi (Gingrich e Fox 2002, pp. 4-5).

Non pretendo chiaramente con quanto detto di aver fornito un quadro esaustivo della questione dell'appropriazione e del cambiamento culturale nel

13. Cfr. Asad 1973 e Kuper 1988. Sull'antropologia dell'arte durante il Terzo Reich e il ruolo di antropologi come Thurnwald e Mühlmann, vedi Hauschild 1995.

14. Cfr. Haberland 1973; Kramer 1985; Giordano 1997; Heinrichs 1988.

15. Sul prestito culturale vedi Beals 1953, p. 623; sull'*Entlehnung* vedi Mühlmann 1984, p. 227.

16. L'“appropriazione pirata” contiene chiaramente il concetto di furto o il prendere inappropriatamente dall'Altro, idea che è utilizzata anche da molte comunità indigene attuali quando protestano contro lo sfruttamento indiscriminato delle loro risorse da parte degli stranieri. Per il concetto di “pirati dell'identità” cfr. Harrison 1999a, p. 241.

diffusionismo di inizio Novecento: è questo un argomento che meriterebbe uno studio a sé.

È tuttavia curioso, è forse sintomatico, che l'attuale interesse per l'ibridazione culturale – nonostante per esempio i tentativi di Hannerz (1992, 1996) e Thomas (1991, 1999) – non abbia ancora condotto a un'analoga teorizzazione degli effettivi processi materiali di cambiamento culturale nel sistema globale. Non c'è stato finora alcun tentativo di vasta portata da parte degli studiosi postmodernisti e poststrutturalisti di rivelare la logica, le leggi o i meccanismi dei processi culturali globali – sempre ammesso che certe regolarità esistano<sup>17</sup> – che possa essere paragonato, negli scopi e nella portata, ai vecchi paradigmi sull'acculturazione. Quel che dovremo chiederci nello sviluppo delle nostre ricerche è fino a che punto i processi di cambiamento culturale che avvengono in uno scenario globale differiscano da quelli tra le “singole” culture, investigati in passato attraverso i paradigmi dell'acculturazione e del contatto culturale e se l'intensificarsi dei cambiamenti comporti solo un'accelerazione oppure una differenza qualitativa, secondo dinamiche che rispondono a parametri diversi da quelli del passato. E dovremo infine valutare l'importanza e l'utilità delle comparazioni interculturali quali indicatori della globalizzazione, opponendole alle ormai obsolete nozioni di acculturazione<sup>18</sup>.

## L'appropriazione come procedura ermeneutica

Non si tratta qui di resuscitare le antiquate teorie dell'acculturazione e del cambiamento culturale di inizio Novecento, ma di riaffermare l'interesse per l'appropriazione guardando alle pratiche individuali che nel processo di globalizzazione mediano tra i diversi livelli culturali.

È importante che l'antropologia si doti di un concetto di appropriazione adeguato: un concetto che prenda in considerazione il contesto “originale” dell'artefatto e dei suoi produttori, l'artefatto stesso e la persona o l'agente che se ne appropria. Riprendendo quanto già detto nell'introduzione, vorrei ribadire che nella maggior parte dei casi non esiste un originale in senso stretto (ragione per cui utilizzo le virgolette) ma solo contesti entro i quali qualcosa è visto come una cosa che è stata creata per la prima volta (anche se potrebbe essere solo una variante di un tema precedente andato perso).

Da un punto di vista ermeneutico questo nuovo concetto di appropriazione dovrebbe tener conto della natura “ragionevole” e “comprendente” dell'atto di appropriazione; dovrebbe al tempo stesso ristabilire le intenzioni del produttore “originante” e rendere giustizia all'artefatto. Anche se siamo consapevoli che l'aspirazione a un concetto così onnicomprensivo dovrà probabilmente, da un punto di vista puramente ermeneutico, rimanere disattesa.

17. Cfr. anche Inدا e Rosaldo 2001 anche se insufficiente è l'attenzione posta sul ruolo dell'agency nei processi di globalizzazione.

18. Per alcune utili considerazioni a proposito della ricerca comparativa sull'arte contemporanea mondiale cfr. Fillitz 2002.

A questo proposito Ricoeur, uno dei pochi filosofi contemporanei che ha riflettuto in modo specifico sull'appropriazione, ha sottolineato che:

Un'interpretazione non è autentica a meno che non culmini in una qualche forma di appropriazione (*Aneignung*) se con questo termine intendiamo il processo per mezzo del quale si fa proprio (*eigen*) ciò che era inizialmente altro o alieno (*fremd*) (Ricoeur 1981, p. 178)

Ricoeur contrappone l'appropriazione al distanziamento, ma il praticarla non significa semplicemente impossessarsi dell'altro. Al contrario, il termine implica in prima istanza uno spossessamento del proprio ego narcisistico per poter generare non una semplice affinità con l'altro una nuova autocomprensione (Ricoeur 1981, pp. 191-193)<sup>19</sup>.

“La rinuncia è un momento fondamentale dell'appropriazione e la distingue da ogni altra forma di ‘presa di possesso’” (Ricoeur 1981, p. 191).

Tuttavia l'antropologia, che deve la sua specificità alla ricerca etnografica e all'analisi di culture produttive e “originanti”, non può fermarsi qui. Non può privilegiare, come invece ha fatto nel periodo coloniale, le pratiche di appropriazione dei potenti e neanche può limitarsi all'artefatto e alle sue interpretazioni, come devono fare i filosofi ermeneutici con i “testi”. L'antropologia deve cercare di mostrare come gli effettivi processi di mediazione abbiano il carattere di relazioni sociali e culturali che – attraverso oggetti, artefatti, idee e lingue – hanno luogo tra attori sociali culturalmente *differenti*. Chiaramente in una situazione discorsiva ideale con individui perfettamente uguali – o in un'analoga situazione sociale e politica – varrebbe ancora la vecchia affermazione di Hegel secondo cui è attraverso la delimitazione o definizione della proprietà personale (così come nel prenderne possesso spiritualmente) che l'individuo quale persona dotata di volontà individuale è costituito, ed è precisamente attraverso il trasferimento della proprietà che gli individui manifestano la loro libera volontà (l'uno quella di dare o trasferire, l'altro di prendere o appropriarsi)<sup>20</sup>. Il problema qui (come Marx e altri hanno compreso) è che a dispetto della fondamentale uguaglianza della relazione di scambio in sé, le persone in queste transazioni *non* sono uguali, cosa che può dirsi sia per le transazioni all'interno di una determinata società che per quelle che avvengono fra le società. L'antropologia deve quindi approntare un concetto di appropriazione che si faccia carico dell'intrinseca ineguaglianza delle transazioni in quanto transazioni culturali (differenziandole dalle semplici transazioni economiche<sup>21</sup>) e ammettere tuttavia la possibilità, seguendo in parte Ricoeur, di una “conoscenza” per appropriazione<sup>22</sup>. Quest'ultima appare necessaria perché tutti i diversi concetti di appropriazione hanno troppo spesso

19. Ricoeur s'ispira in primo luogo a Gadamer (1960).

20. Hegel 1821, ff 38-40, 50-60.

21. Cfr. Mauss 1925; Sahlins 1972 e le più recenti considerazioni di Strathern 1989.

22. Cfr. anche Moore 1990, pp. 94-97.

focalizzato esclusivamente gli aspetti economici e legali dell'appropriazione<sup>23</sup>, anche quando la discussione verteva sul cambiamento culturale. Tali approcci negano la possibilità di una comprensione in senso ermeneutico, che implica un cambiamento delle proprie pratiche culturali come risultato dell'interpretazione dell'artefatto dell'altro (o di qualsiasi altra manifestazione culturale).

Si tratta di trovare una via di uscita dagli approcci formalistici, come ha sostenuto Coombe (1993, p. 249) che distingue tra proprietà intellettuale, culturale e materiale, consentendo quindi di analizzare differenti tipi di proprietà e di appropriazione come costruzioni culturali di cose o di persone. Quando l'appropriazione ha luogo in una relazione ineguale, dal punto di vista dell'Altro essa appare spesso come un'alienazione. Nella storia della filosofia, in particolare con Hegel e Marx, questo è stato un concetto molto discusso. Nel nostro caso il concetto di alienazione ci torna utile in quanto restituisce all'"appropriato" lo status di soggetto di esperienza, anche se si tratta di uno status più debole di quello dell'agente appropriante. L'alienazione riveste un certo interesse anche agli occhi dei movimenti di resistenza culturale, per esempio laddove le popolazioni indigene contrastano l'appropriazione con l'"autonomia culturale", con il diritto cioè di disporre delle proprie tradizioni culturali (Todd 1990, p. 24). È quel che accade in particolare nelle società postcoloniali dove le pratiche di reinterpretazione e appropriazione degli artisti divengono prese di posizione contro le disuguaglianze prodotte dal sistema mondo.

A questo punto come possiamo sviluppare un concetto di appropriazione che comprenda il processo che lega gli artisti, gli artefatti (e i loro produttori "originali") e le nuove opere d'arte che derivano dal processo appropriativo? Una possibilità è quella di ricorrere al concetto di "agency", come ha fatto Gell (1998) concentrandosi sugli attori piuttosto che sugli oggetti artistici. Nonostante Gell non tratti esplicitamente dell'appropriazione, si potrebbe costruire un modello che prenda in considerazione le intenzionalità degli attori coinvolti e le funzioni che gli artefatti e le opere d'arte (o i simboli di cui fanno uso) svolgono nei loro rispettivi contesti sociali. Tuttavia procedendo in questo modo non riusciremmo a render conto dell'aspetto trasformativo che si manifesta nell'opera d'arte (che include i simboli incorporati da altre culture) in quanto risultato del processo appropriativo e nemmeno del cambiamento che l'artista innesca nel mondo dell'arte o più in generale nella società di cui fa parte.

Torniamo quindi, per un momento, all'approccio ermeneutico. Quello di cui abbiamo bisogno credo che sia un concetto di appropriazione basato sulla comprensione dell'altro o dei prodotti dell'altro (gli artefatti) che veda nell'appropriazione una pratica ed esperienza di "apprendimento" similmente a quanto Paternosto (1999, p. 22) ha delineato, anche se solo in una forma iniziale, per l'opera degli artisti astratti contemporanei che si ispirano all'arte antica

23. L'uso che in genere facciamo del concetto di "appropriazione culturale" ricade, in modo discutibile, nella categoria di "appropriazione astratta" (come è ad esempio il caso del diritto di proprietà) e non in quella di "appropriazione concreta" cioè di appropriazione materiale delle risorse naturali (per questi termini e una trattazione approfondita del concetto di "appropriazione della natura", cfr. Ingold 1986, p. 12).

latinoamericana. L'apprendimento realizzato attraverso la sperimentazione visuale accentua, come dicevo, l'aspetto trasformativo dell'appropriazione.

Seguendo questa linea di ragionamento, potremmo approdare a un concetto che riconcili la dimensione dell'agency con quella della "comprensione". Questo dovrebbe anche consentirci di risolvere la contraddizione formalistica presente nel canone classico che contrappone all'appropriazione vista come pratica inferiore (perché implica la copia) l'idea superiore di creatività (che implica un genio originante)<sup>24</sup>. Per quel che riguarda l'arte contemporanea possiamo così chiederci quali fossero le intenzioni "originali" di coloro la cui opera costituisce oggetto di appropriazione da parte degli artisti, senza cadere nella trappola di assumere il "dialogo" come presupposto (rischio che naturalmente non corre il concetto di appropriazione di Ricoeur). Ciò che dovrebbe essere ristabilita è l'intenzionalità dell'Altro, dandogli voce e così disalienandolo dall'atto dell'appropriazione<sup>25</sup>.

Fino ad oggi l'antropologia dell'arte non ha sufficientemente indagato e teorizzato l'appropriazione come una delle principali caratteristiche del cambiamento culturale. Il termine è significativamente assente nella maggior parte degli indici analitici, Gell compreso (1998). Un'eccezione è costituita da Marcus e Myers, che ritengono che l'appropriazione sia parte, in modi diversi, dell'ideologia del mondo dell'arte, delle pratiche discorsive o delle microtecnologie di assimilazione delle differenze (di altri materiali culturali). Una tale assimilazione delle differenze è in genere realizzata strappando i materiali culturali al loro contesto di origine o usando rappresentazioni del contesto originale in modo tale che la sua influenza possa innestarsi nelle attività e negli interessi della produzione artistica (Marcus e Meyer 1995, p. 33).

Anche Thomas (1999, p. 141; 2001) ritiene necessaria una teorizzazione del termine, ma i suoi interessi vanno più alle implicazioni politiche dell'arte dei colonizzatori "bianchi" australiani che si appropriano della cultura aborigena. E nonostante titoli evocativi come *Appropriating images* (Tomaselli 1996) anche nel campo dell'antropologia visuale l'appropriazione non è stata teorizzata.

Quel che dovremmo fare dunque, è cercare di concettualizzare l'appropriazione come una delle principali pratiche sottese a ogni scambio o contatto culturale e quindi a ogni situazione dialogica di comprensione reciproca<sup>26</sup>. Questo aspetto dell'appropriazione ha a che fare gli elementi essenziali della differenza che marcano i gradi di convergenza e di divergenza tra culture e il processo

24. Cfr. Coutts-Smith 1991, p. 28; sulla creatività in arte e in antropologia, vedi Lavie et al. 1993 e Whitten e Whitten 1993.

25. Sulla connessa discussione circa l'alienabilità" e "inalienabilità" degli oggetti negli scambi di doni e negli incontri fra europei e popolazioni non occidentali vedi Thomas 1991. Un approfondimento meriterebbe anche l'idea che le opere d'arte visiva siano forme d'arte intrinsecamente "inalienabili" in quanto complete in se stesse e non soggette a cambiamento nelle loro forme finite. Questo in contrasto con la musica e il teatro, dove le rappresentazioni variano con l'esecuzione (cfr. Zolberg 1990, pp. 169-171).

26. Maranhão 1986; Crapanzano 1990. Toren (1991, p. 277) parla del "conservatorismo fuggitivo" dell'appropriazione nelle situazioni postcoloniali dove, in modo paradossale, vengono introdotti nuovi elementi conservandone nel contempo altri di una cultura specifica (fa l'esempio delle rappresentazioni dell'*Ultima cena* di Leonardo negli arazzi delle isole Fiji).

“alterativo” di riconoscimento di tali differenze. Boon ha analizzato il processo attraverso cui culture caratterizzate al proprio interno da un senso comune ampiamente condiviso, flirtano con le loro stesse “*alternities*”, acquisiscono una distanza autocritica, formulano complesse (e non semplicemente reazionarie) prospettive sugli altri, abbracciano ciò per esse è negativo e si confrontano (e persino ammirano) ciò che esse stesse *non* sono (Boon 1982, p. 19, suo il corsivo).

L'appropriazione necessita di una differenza cognitiva (anche e specialmente quando emerge dall'identità [Harrison 1999b, p. 239]). Se guardiamo alla storia, a ogni modo, vediamo come questo spesso si produca in situazioni con forti differenze di potere, dove “l'appropriazione di ciò che non è occidentale in un contesto occidentale sottolinea sempre l'agency soggettiva dell'occidente e la decisa passività dell'altro” (Barman e Bush 1995, p. 13).

Viceversa è proprio nell'appropriazione di ciò che è occidentale che i non-occidentali diventano quell'agente storico attivo che in questi incontri “alterativi” sovverte e decostruisce il terreno ideologico dei suoi padroni coloniali vecchi e nuovi (basti qui pensare al classico *The savage hits back* di Julius Lips [1937] o ai film di Jean Rouch, come ad esempio *Les maitres fous* [1953]). È in casi come questi che l'aspetto alienante dell'appropriazione viene contestato e si tenta di trascendere ciò che, in termini di scambio dialogico, rimane una disimmertia di potere e di rappresentazione (cfr. Moreiras 1995, p. 3). In situazioni di dipendenza economica e di accesso ristretto ai mercati internazionali dell'arte, l'appropriazione può generare una dinamica *sui generis*, come Camintzer ha evidenziato nella sua analisi dell'arte cubana (1994, p. 302). L'appropriazione a Cuba è sia una pratica storicamente consolidata, basata sull'esperienza del sincretismo culturale, sia una pratica che può operare in diverse direzioni: include appropriazioni dal passato e dal presente delle culture indigene e africane che si trovano a Cuba, così come dall'arte internazionale. L'appropriazione, in termini pratici, ri-significa elementi importati, spesso utilizzandoli per soluzioni estetiche laddove certi elementi o materiali non sono disponibili localmente<sup>27</sup>.

E attraverso l'appropriazione nel suo senso culturale più ampio (che rimanda a termini affini come quelli di adozione o assimilazione) attraverso questa strategia, i suoi meccanismi e le sue tecniche, di cui l'appropriazione nell'arte contemporanea costituisce un caso particolare, che i simboli e gli artefatti migrano correntemente, non solo da una cultura a un'altra, ma nel contesto della globalizzazione (cioè in un mondo dell'arte e in un mercato dell'arte globalizzati) divenendo così disponibili su scala mondiale (subendo un concomitante processo di mercificazione e ricontestualizzazione (cfr. Appadurai 1996 e Thomas 1991). Appropriazione nel senso letterale del termine significa, come ho già avuto occasione di dire, portar fuori da un contesto e mettere in un altro, tuttavia

27. Camintzer ci fornisce l'esempio illuminante della pittrice cubana Amalia Paláez, che in un'intervista racconta “di un visitatore che, vedendola dipingere, espresse sorpresa e ammirazione per l'improvvisa eliminazione del nero nella sua opera. Egli lo interpretava come un inaspettato rinnovamento creativo dell'artista, mentre la vera ragione era che le sue scorte di nero erano terminate e che non aveva potuto procurarsene altro (cosa che non rivelò al visitatore)” (Camintzer 1994, pp. 315-316, che cita Seoanne Gallo 1987, pp. 192-193).

nella più ampia accezione del termine che qui ho proposto, occorre vedervi una procedura ermeneutica che implica non solo che gli elementi culturali siano investiti di nuovi significati ma anche che coloro che se ne appropriano ne vengano trasformati. Come Thomas ha incidentalmente rilevato a proposito dei primi scambi asimmetrici tra gli europei e popolazioni indigene del Pacifico: “dire che vennero date delle bottiglie nere non ci dice cosa fu ricevuto” (Thomas 1991, p. 108). Più recentemente, Thomas ha sottolineato come l'appropriazione sia un processo bidirezionale e come vi sia un'intrinseca “dualità instabile”, fra accettazione e rifiuto, sia nel dare che nel prendere dall'Altro (Thomas 2001, pp. 139, 150).

Un effetto dell'appropriazione di elementi europei (occidentali) in contesti non occidentali è spesso quello della sovversione dei loro significati “originali”, un processo che può creare confusione in un osservatore occidentale, dal momento che c'è l'inclinazione in occidente a prendere i termini familiari nel loro significato abituale, anche perché categorie analitiche come quelle di ibridazione, sincretismo, imitazione e copia fanno tutte riferimento alla supposta esistenza e validità di una forma originale dalla quale i significati secondari possono essere derivati. Gombrich (1966, pp. 83-88) ha mostrato come il succedersi delle categorie stilistiche nell'arte (il classico, il romanico, il gotico ecc.) sia sostanzialmente un mascheramento di due categorie essenziali: il classico e il non-classico, usati come termini esclusivi per distinguere tra “noi” e “loro” o, potremmo aggiungere, fra tradizione e innovazione, “originale” e derivato. Friedman (1999) ha in modo simile decostruito il concetto di ibridità, vedendovi un essenzialismo mascherato<sup>28</sup>. Il punto è, come ho sottolineato, che alla fin fine non c'è alcun “originale” e che a una qualche nozione di un originale composito si può solo giungere attraverso lo studio della distribuzione o dell'epidemiologia, delle sue molte varianti<sup>29</sup>. Se la creatività umana è indubbiamente capace di creazione *ex novo*, per altri suoi aspetti invece continuamente ricomponi, riallinea e ricongiunge vecchi elementi, alterandoli leggermente per creare nuove forme, talvolta attraverso infinite variazioni di una stessa forma (cfr. la nozione di serie di Kubler, 1962). Nel discorso postcoloniale questa sovversione di significato è chiaramente presente nell'affermazione del diritto, nelle pratiche culturali del Sud del mondo periferico affermano il proprio diritto di appropriarsi e reinterpretare gli artefatti culturali provenienti dal centro<sup>30</sup>, come protesta delle società post-coloniali contro la squilibrata “geometria del potere nei processi di globalizzazione” (Inda e Rosaldo 2001, p. 13). Appadurai (1996, p. 32) a questo proposito ha parlato di “indigenizzazione”, ma personalmente preferisco il termine “appropriazione”, perché privo dell'alone reificante (gli “indigeni”) che finisce con il proiettare sul ricevente e perché può essere usato da ogni gruppo o

28. Diversamente l'antropologo argentino Garcia-Canclini (1995) ha sostenuto in maniera efficace la tesi delle culture latino americane come culture ibride. Cfr. anche i lavori di Acha et al. 1991; Rowe e Schelling 1991; Yúdice 1992; Chanady 1994; Echevarría 1994 e Larrian 1996.

29. Similmente a ciò che Lévi-Strauss affermava circa lo studio del mito e cioè che “un mito” è costituito da tutte le sue varianti. Cfr. anche i lavori antropologici sull'epidemia dei concetti di Latour (1996) e Sperber (1996, p. 77).

30. Cfr. anche Thomas 1991; Kramer 1993 (1986) e Taussig 1994.

individuo, comunque sia costituita la sua identità, si tratti di occidentali o meno.

## Conclusioni

Per riassumere quanto detto, ritengo che l'appropriazione sia qualcosa in più di un trasferimento unilaterale; il suo potenziale ermeneutico implica una costruzione di significato sullo sfondo di uno squilibrio strutturale tra cosa (o chi) è appropriato e cosa (o chi) è alienato. Una revisione del concetto di appropriazione è necessaria anche per rendere giustizia agli attori individuali nel contesto globale; l'agency individuale è stata infatti trascurata sia dai primi paradigmi del cambiamento culturale che da molte recenti teorie della globalizzazione nell'antropologia dell'arte. L'accento posto sull'agency sociale deve essere contestualizzato dall'atto trasformativo dell'appropriazione che, come si è detto, deve essere inteso come pratica ermeneutica.

Le spiegazioni delle scelte di appropriazione dovranno essere cercate nell'interrelazione tra le diverse definizioni o concettualizzazioni delle tradizioni culturali e delle appartenenze nazionali da un lato e delle rivendicazioni identitarie individuali dall'altro. È infatti nel loro punto di intersezione che si produce il riconoscimento dell'alterità – una caratteristica che è vitale per il processo di appropriazione stesso.

(Traduzione di Ivan Bargna)

## Bibliografia

- Amselle, J.-L., 1990, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot; trad. it. 1999, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Appadurai, A., 1996, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalisation*, Minneapolis, University of Minnesota Press; trad. it. 2001, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi.
- Asad, T., a cura di, 1973, *Anthropology and the colonial encounter*, New York, Humanities Press.
- Barkan, E., Bush, R., 1995 “Introduction”, in E. Barkan e R. Bush, a cura di, *Prehistories of the future. The primitivist project and the culture of modernism*, Stanford, Stanford University Press.
- Bateson, G., 1935, “Culture contact and schismogenesis”, *Man*, n. 35, pp. 178-83; poi in *Steps to an ecology of mind*, London, Paladin; trad. it. 1976, “Contatto tra culture e schismogenesi”, in *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi.
- Becker, H. 1982, *Art worlds*, Berkeley, University of California Press; trad. it. 2004, *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Beals, R., 1953, “Acculturation”, in A. Kroeber, a cura di, *Anthropology today*, Chicago, University of Chicago Press.
- Benedict, R., 1934, *Patterns of culture*, Boston, Houghton Mifflin; trad. it. 1960, *Modelli di cultura*, Milano, Feltrinelli.
- Benthall, J., 1999, “The critique of intellectual property”, *Anthropology Today*, n.

- 15, pp. 1-3.
- Bloch, M., 1991, "Language, anthropology and cognitive science", *Man*, n. 26, pp. 183-98.
- Boyer, P., 1993, "Cognitive aspects of religious symbolism", in P. Boyer, a cura di, *Cognitive aspects of religious symbolism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Boon, J., 1982, *Other tribes, other scribes. Symbolic anthropology in the comparative study of cultures, histories and texts*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brown, M. F., 1998, "Can culture be copyrighted?", *Current Anthropology*, n. 39, pp. 193-222.
- Brumann, C., 1999, "Writing for culture. Why a successful concept should not be discorde", *Current Anthropology*, n. 40, §§ 1-27.
- Buchloh, B. H. D., 1982, "Allegorical procedures. Appropriation and montage in contemporary art", *Art Forum*, n. 21, pp. 43-56.
- Chanady, A., 1994, "Introduction. Latin American imagined communities and the postmodern challenge", in *Latin American identity and constructions of otherness*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Clifford, J., 1988, *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*, Cambridge Mass., Harvard University Press; trad. it. 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Coleman Burns, E., 2005, *Aboriginal Art, Identity and Appropriation*, Aldershot, Aldgate.
- Coombe, R. J., 1993, "The properties of culture and the politics of possessing identity. Native claims in the cultural appropriation controversy", *Canadian Journal of Law and Jurisprudence*, n. 6, pp. 249-285.
- Coombe, R. J., 1998, *The cultural life of intellectual properties. Authorship, appropriation and the law*, Durham, Duke University Press.
- Coutts-Smith, K., 1991, "Some general observations on the problem of cultural colonialism", in S. Hiller, a cura di, *The myth of primitivism. Perspectives on art*, London, Routledge.
- Crapanzano, V., 1990, "On dialogue", in T. Maranhão, a cura di, *The interpretation of dialogue*, Chicago, University of Chicago Press.
- Critical Art Ensemble, 1998, "Interview with group material", in G. Harper, a cura di, *Interventions and provocations. Conversations on art, culture and resistance*, Albany, State University of New York Press.
- Diamond, D. D., a cura di, 1992, *The Bullfinch pocket dictionary of art terms*, Boston, Little Brown.
- Danto, A., 1964, "The art world", *Journal of Philosophy*, n.61, pp. 571-584.
- Danto, A., 1992, "The art world revisited. Comedies of similarity", in A. Danto, *Beyond the Brillo box. The visual arts in post-historical perspective*, New York, Noonday Press.
- Echeverría, B., a cura di, 1994, *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, Mexico City, UNAM/El Equilibrista.
- Errington, S., 1994, "What became of authentic primitive art?", *Cultural Anthropology*, n. 9, pp. 201-226.
- Errington, S., 1998, *The death of authentic primitive art and other tales of progress*,

- Berkeley, University of California Press.
- Fillitz, T. 2002, "The notion of art. From regional to distant comparison", in A. Gingrich, R. G. Fox, a cura di, *Anthropology, by comparison*, London, Routledge.
- Friedman, J., 1997, "Global crises: the struggle for cultural identity and intellectual porkbarrelling. Cosmopolitans versus locals, ethnics and nationals in an era of de-hegemonisation", in P. Werbner, T. Modood, a cura di, *Debating cultural hybridity. Multi-cultural identities and the politics of anti-racism*, London, Zed Books.
- Friedman, J., 1999, "The hybridization of roots and the abhorrence of the bush", in M. Featherstone, S. Lash, a cura di, *Spaces of culture. City, nation, world*, London, Sage.
- Gadamer, H.-G., 1960, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen, Mohr; trad. it. 1983, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
- García-Canclini, N., 1995 [1989]. *Hybrid cultures. Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press; trad. it. 1989, *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità*, Milano, Guerini.
- Gell, A. 1998, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Gingrich A., 2002, "When ethnic majorities are 'dethroned'. Towards a methodology of selfreflexive, controlled macrocomparison", in A. Gingrich, R. G. Fox, a cura di, *Anthropology, by comparison*, London, Routledge.
- Gingrich, A., Fox, R. G., 2002, "Introduction", in A. Gingrich, R. G. Fox, a cura di, *Anthropology, by comparison*, London, Routledge.
- Giordano, C., 1997, "I can describe those I don't like better than those I do. Verstehen as a methodological principle in anthropology", *Anthropological Journal on European Cultures*, n. 7, pp. 27-41.
- Gombrich, E. H., 1966, "Norm and form. The stylistic categories of art history and their origins in Renaissance ideals", in E. H. Gombrich, *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance*. London, Phaidon; trad. it. 2003, *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano, Mondadori Electa
- Graebner, F., 1911, *Methode der Ethnologie*. Heidelberg.
- Haberland, E., a cura di, 1973. *Leo Frobenius. An anthology*, Wiesbaden, Franz Steiner.
- Hannerz, U., 1992, *Cultural complexity. Studies in the social organisation of meaning*, New York, Columbia University Press; trad. it. 1998, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, Il Mulino
- Hannerz, U., 1996, *Transnational connections*, London, Routledge; trad. it. 2001, *La diversità culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Harrison, S., 1999a, "Identity as a scarce resource", *Social Anthropology*, n. 7, pp. 239-251.
- Harrison, S., 1999b, "Cultural boundaries", *Anthropology Today*, n. 15, pp. 10-13.
- Hauschild, T., a cura di, 1995, *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts.*, Berlin, 1821; trad. it. 1996, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Milano, Rusconi.
- Heinrichs, H.-J., 1998, *Die fremde Welt, das bin ich. Leo Frobenius: Ethnologie, Forschungsreisender, Abenteurer*, Wuppertal, Peter Hammer.
- Hirschfeld, L. A., Gelman, S. A., a cura di, 1994, *Mapping the mind*, Cambridge,

- Cambridge University Press.
- Inda, J. X., Rosaldo, R., a cura di, 2001, *The anthropology of globalisation. A reader*, Oxford, Blackwell.
- Ingold, T., 1986, *The appropriation of nature*, Manchester, Manchester University Press.
- Jamieson, M., 1999, "The place of counterfeits in regimes of value. An anthropological approach", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 5, pp. 1-11.
- Karp, I., Lavine, S. D., 1991, *Exibithing Cultures. The Poetics, and Politics of Museum Display*, Washington, London, Smithsonian Institution Press; trad. it. 1995, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb.
- Krauss, R., 1989, "Retaining the original? The state of the question", in National Gallery of Art, Washington, a cura di, *Retaining the original. Multiple originals, copies and reproductions*, *Studies in the History of Art*, n. 20, Hanover, London, University of New England Press.
- Kramer, F., 1985, "Empathy. Reflections on the history of ethnology in pre-Fascist Germany", in *Dialectical Anthropology*, n. 9, pp. 337-347.
- Kramer, F., 1993 [1986], *The red fez. Art and spirit possession in Africa*, London, Verso.
- Kroeber, A., 1917, "The superorganic", *American Anthropologist*, n. 19, pp. 163-213.
- Kubler, G., 1962, *The shape of time*, New Haven, Yale University Press; trad. it. 1981, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, Einaudi.
- Kubler, G., 1991, *Aesthetic recognition of ancient Amerindian art*, New Haven, Yale University Press.
- Kubler, G., 1996, "Aesthetics since Amerindian Art before Columbus", in E. Hill Boone, a cura di, *Andean art at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Kuper, A., 1988, *The invention of primitive society*, London, Routledge.
- Larraín, J. I., 1996, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Latour, B., 1986, "Visualisation and cognition. Thinking with eyes and hands, Knowledge and society", *Studies in the sociology of culture past and present*, n. 6, pp. 1-40.
- Lavie, S., Narayan K., Rosaldo R., a cura di, 1993, *Anthropology/creativity*, Ithaca, Cornell University Press.
- Leach, J., 2000, "Situated connections. Rights and intellectual resources in a Rai Coast society", *Social Anthropology*, n. 8, pp. 163-179.
- Lowie, R., 1937, *The history of anthropological theory*, New York, Farrar and Rinehart.
- Luhmann, N., 1995, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Maranhão, T., 1986, *Therapeutic discourse and Socratic dialogue*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Marcus, G. E., Myers F. R., 1995, "The traffic in art and culture. An introduction", in G. E. Marcus, F. R. Myers, a cura di, *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, Berkeley, University of California Press; trad. it. 2008, "Lo scambio nell'arte e nella cultura" in A. Caoci, a cura di, *Antropologia, estetica e*

- arte, Milano, Angeli, pp. 151-204.
- Mauss, M., 1923-4, "Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques", *L'Année Sociologique*, seconda serie; trad. it. 2002, *Saggio sul dono*, Torino, Einaudi.
- McGee, W. J., 1898, "Piratical acculturation", *American Anthropologist*, n. 11, pp. 243-249.
- Melk-Koch, M., 1989, *Auf der Suche nach der menschlichen Gesellschaft. Richard Thurnwald*, Berlin, Reimer.
- Mintz, S., 1995, "Enduring substances, trying theories. The Caribbean region as oikoumenê", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 2, pp. 289-311.
- Mintz, S., 1998, "The localisation of anthropological practice. From area studies to transnationalism", *Critique of Anthropology*, n. 18, pp. 117-133.
- Moore, H., 1990, "Paul Ricoeur. Action, meaning and text", in C. Tilley, a cura di, *Reading material culture*, Oxford, Blackwell.
- Moreiras A., 1995, "Restitution and appropriation in Latin Americanism", *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, n. 7, pp. 1-43.
- Mühlmann, W. E., 1984, *Geschichte der Anthropologie*, Wiesbaden, Aula Verlag.
- 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*, New York, Cecilia de Torres.
- Phillips, D., 1986-7, 'Introduction', in D. Phillips, *Don't trust the label. An exhibition of fakes, imitations and the real thing*, London, Arts Council.
- Pinney, C., Thomas N., a cura di, 2001, *Beyond aesthetics. Art and the technologies of enchantment*, Oxford, Berg.
- Price, S., 1989, *Primitive art in Civilised places*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. 1992, *I Primitivi traditi. L'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi.
- Price, S., 1993, "Provenances and pedigrees. The appropriation of non-western art", in D. S. Whitten, N. E. Whitten, a cura di, *Imagery and creativity. Ethnoaesthetics and art worlds in the Americas*, Tucson, Arizona University Press.
- Redfield, R., Linton R., Herskovits M., 1936, "Memorandum for the study of acculturation", *American Anthropologist*, n. 38, pp. 149-152.
- Ricoeur, P., 1981, *Hermeneutics and the human sciences*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rowe, W., Schelling V., 1991, *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*, London, Verso.
- Sahlins, M., 1972, *Stone age economics*, London, Tavistock; trad. it. 1980, *Economia dell'età della pietra*, Milano, Bompiani.
- Schneider, A., 1993, "The art diviners", *Anthropology Today*, n. 9, pp. 3-9.
- Schneider, A., 1996, "Uneasy relationships. Contemporary artists and anthropology", *Journal of Material Culture*, n. 1, pp. 183-210.
- Schneider, A., 1999, "Appropriation, contemporary arts and globalisation. Some issues for future research", *Ethnoscripts*, n. 1, pp. 81-84.
- Schneider, A., 2000, "Sites of amnesia, non-sites of memory. Identity and other in

- the work of four Uruguayan artists”, in A. Coles, a cura di, *Siting ethnography*, London, Blackdog Publications.
- Schneider, A., 2004, “Rooting Hybridity: Globalisation and the challenges of mestizaje and crisol de razas for contemporary artists in Ecuador and Argentina”, *Indiana*, n. 21, pp. 95–112.
- Schneider, A., 2006a, *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*, New York, Palgrave.
- Schneider, A., 2006b, “Appropriations”, in A. Schneider, C. Wright, a cura di, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- Schwartz, H., 1996, *The culture of the copy. Striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York, Zone Books.
- Seoane Gallo, J., 1987. *Palmas reales en la Sena*, Havana, Editorial Letras Cubanas.
- Sevänen, E., 2001, “Art as an autopoietic sub-system of modern society. A critical analysis of the concepts of art and autopoietic systems in Luhmann’s Late Production”, *Theory, Culture and Society*, n. 18, pp. 75–103.
- Sperber, D., 1996, *Explaining culture. A naturalistic approach*, Oxford, Blackwell; trad. it. 1999, *Il contagio delle idee. Teoria naturalistica della cultura*, Milano, Feltrinelli.
- Stangos, N., 1994, *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*, London, Thames and Hudson.
- Strathern, M., 1989, *The gender of the gift*, Berkeley, University of California Press.
- Strathern, M., 1996, “Potential property. Intellectual rights and property in persons”, *Social Anthropology*, n. 4, pp. 17–32.
- Taussig, M., 1994, *Mimesis and alterity*, London, Routledge.
- Thomas, N., 1991, *Entangled objects. Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*, Cambridge Mass., 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 F. R. Myers, a cura di, *The empire of things. Regimes of value and material culture*, Santa Fe, School of American Research Press.
- Thurnwald, R., 1931, *Die menschliche Gesellschaft in ihren ethno-soziologischen Grundlagen*, Teil 1. Berlin, de Gruyter.
- Thurnwald, R., 1932, “The psychology of acculturation”, *American Anthropologist*, n. 34, pp. 557–69.
- Todd, L., 1990, “Notes on appropriation”, *Parallogramme*, n. 16, pp. 24–33.
- Tomaselli, K., 1996, *Appropriating images. The semiotics of visual representation*, Høbjerg, Intervention Press.
- Toren, C., 1991, “Leonardo’s “Last Supper” in Fiji”, in S. Hiller, a cura di, *The myth of primitivism. Perspectives on art*, London, Routledge.
- Welchman, J. C., 2001, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam, Gordon Breach Arts International.
- Whitten, D., Whitten, N., 1993, “Introduction”, in D. S. Whitten, N. E. Whitten, a cura di, *Imagery and creativity. Ethnoaesthetics and art worlds in the Americas*, Tucson, Arizona University Press.
- Wimmer, A., 1996, “Kultur. Zur Reformulierung eines sozialanthropologischen

Grundbegriffs”, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, n. 48, pp. 401–25.

Yúdice, G. 1992, “Postmodernity and transnational capitalism in Latin America”, in G. Yúdice et al., a cura di, *On edge. The crisis of contemporary Latin American culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Ziff, B., Rao, P. V, a cura di, 1997, *Borrowed power. Essays on cultural appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press.

Zolberg, V., L. 1990, *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 1994, *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.