

Ivan Bargna

Introduzione

Nella definizione della cultura poi divenuta classica che Tylor (1871) ci ha lasciato, quella di un “insieme complesso” che include tutte le capacità e abitudini che l'uomo acquisisce come membro di una società, a fianco di conoscenze, credenze, diritto, morale e costumi, c'è un posto anche per l'arte. Nel secolo e mezzo che è trascorso da allora l'interesse degli antropologi per l'arte pur conoscendo alti e bassi a seconda dei periodi e degli approcci teorici, non è mai venuto meno ed è oggi sempre più vivo (Svasek 2007).

Quando gli antropologi si sono occupati di arte, raccogliendo sotto il termine “arte” le immagini e gli oggetti cui viene attribuito valore estetico, simbolico e comunicativo, generalmente lo hanno fatto sottolineando i rapporti che l'arte intrattiene con la società e la cultura di cui è parte (Charbonnier 1961; Layton 1981; Geertz 1983). Questi studi si sono svolti in prevalenza, fino alla fine degli anni Settanta, nella cornice dell'etnia o della tribù segmentando produzioni artistiche e codici estetici locali entro confini piuttosto rigidi, prestando in genere poco interesse a scambi, appropriazioni, sovrapposizioni, cambiamenti, se non leggendoli in termini di semplice diffusione. L'attenzione è andata perlopiù al ruolo coesivo e gerarchizzante che l'arte ha svolto nelle società “tradizionali”, sia favorendo l'integrazione psicologica della collettività che consentendo la trasmissione regolata del sapere attraverso immagini e oggetti.

Da questo lato, come ha sottolineato James Clifford, l'antropologia pur lasciando il museo per il campo si può dire abbia continuato a pensare le culture a partire dal paradigma della collezione, come oggetti collezionabili (Clifford 1988), cosa che a maggior ragione può dirsi anche per l'arte.

Da diversi decenni però l'antropologia dell'arte non è più identificabile con lo studio dell'arte etnica o tribale e ancor meno con quello dell'arte primitiva. Non perché i “primitivi” si siano estinti ma perché siamo divenuti sempre più consapevoli del fatto che non sono mai esistiti e che le popolazioni che raccoglievamo sotto quell'etichetta sono state fortemente attraversate dalla storia (Bargna 2009b): dalla storia coloniale, ma anche da storie diverse in cui l'occidente non ha avuto parte (Thomas 1991).

Negli ultimi venti anni lo sguardo si è così spostato da una visione dell'arte come fattore funzionale al mantenimento dell'equilibrio sociale, a un'altra che vede nell'arte lo strumento e l'arena di dissidi e conflitti politici, di rivendicazioni sociali e culturali (MacClancy 1997). Allo studio delle "società tradizionali" è subentrato quello delle società tardo moderne e postcoloniali attraversate dai flussi della globalizzazione e da nuove forme di costruzione della località, di transnazionalità e cosmopolitismo discrepante.

Al tentativo di ricostruire estetiche di tipo etnico (secondo l'ottica cognitivista dell'etnoscienza che ha improntato gli studi di etnoestetica) si è sostituito lo studio di estetiche inter- e transculturali in rapporto alle quali la dimensione etnica, quando ritenuta rilevante, è apparsa come il correlato di una costruzione politica dell'etnicità che si gioca nella contemporaneità piuttosto che un insieme di proprietà ereditate e uniformemente condivise da tutti i membri di una determinata società.

In questo contesto gli studi antropologici sull'arte, nella sovrapposizione con gli studi di cultura visuale (Banks e Morphy 1997; Grimshaw e Ravetz 2005) nel confronto con gli studi culturali e postcoloniali (Marcus 2001) e con la storia e critica d'arte (Coles 2001) si sono estesi dalle arti tribali e popolari a quelle urbane e al sistema internazionale dell'arte, guardando non solo all'arte in senso lato ma all'arte in senso stretto, cioè a quelle opere e attività che nascono e/o sono distribuite entro una cornice istituzionale esplicitamente posta sotto il segno dell'"arte" (Becker 1982; Marcus, Myers 1995; Schneider, Wright 2006; Bargna 2009a).

I saggi che qui presentiamo affrontano tematiche diverse con sensibilità e approcci differenti ma è forse possibile cogliere un tratto trasversale che li accomuna proprio nell'attenzione alla dimensione politica dell'arte e al ruolo che gioca nell'articolare le relazioni fra società e culture

Questo ben si coglie nell'analisi che svolge Arnd Schneider delle pratiche di appropriazione culturale e dell'uso euristico che di questo concetto si può fare in antropologia, associando alla dimensione ermeneutica (la comprensione) l'analisi dei rapporti di forza (la presa di possesso). Una riflessione che si confronta con la tradizione dell'antropologia diffusionista e con le successive teorie della globalizzazione che hanno fatto spazio alla mescolanza e alle connessioni fra le culture ma trascurando l'agentività degli individui e l'incisività delle loro azioni. Rivolgendo invece l'attenzione alle forme di resistenza postcoloniali e alle pratiche di appropriazione messe in atto dagli artisti contemporanei, l'importanza dell'iniziativa individuale viene in primo piano. Proprio gli artisti con le loro creazioni sembrano oggi fungere sempre più da punti di snodo e connessione, da interfacce che permettono l'accesso alle culture nella loro diversità, sollevando problematiche che vanno ben oltre il campo dell'arte, come quelle dell'autorialità e della proprietà culturale e intellettuale.

La questione della costruzione e mantenimento dell'identità culturale nella relazione fra società diverse ritorna anche nel saggio di Carlo Severi che guar-

da alle trasformazioni cui è andata incontro la tradizione sciamanica dei kuna di Panama nel far fronte al colonialismo occidentale. Severi focalizza la sua attenzione sull'apparizione di un nuovo spirito le cui immagini (statuette rinvenute prima del 1918) hanno le fattezze dell'uomo bianco. L'analisi del cambiamento culturale si lega in questo caso a un'indagine sul rapporto fra immagini e memoria sociale: mentre attraverso le parole si può dare al passato la forma di una narrazione coerente, le immagini appaiono più vaghe e indeterminate e tuttavia, proprio per questo, particolarmente idonee a preservare la memoria di un passato traumatico che per la sofferenza che provoca non può essere pienamente articolato in discorsi. In questo senso secondo Severi l'apparizione dell'uomo bianco nell'iconografia kuna non va intesa come il segno di una resa, come un'inversione ironica o come il tentativo di appropriarsi mimeticamente della forza dell'altro: le memorie che nascono dai conflitti e che sono raccolte da riti e immagini, non sono ibridi culturali ma "paradossi" con cui, da un lato si riassorbe la novità dell'accaduto nella cosmologia tradizionale e dall'altro si serba la memoria della rottura traumatica senza doverla o poterla esplicitare in una narrazione.

Il tema della costruzione relazionale dell'identità ritorna, in tutt'altro contesto, anche nell'approfondita analisi che Maria Luisa Ciminelli fa del quadrato semiotico con cui Clifford (1988) ha raffigurato il sistema arte-cultura. Il testo di Clifford ha avuto ampia diffusione fra gli antropologi fornendo una griglia semplice ed elegante entro la quale pensare l'identità mutevole degli oggetti in termini di posizione e spostamenti: non più a partire dalle loro proprietà intrinseche ma dal posto che occupano entro le aree semantiche che oppongono capolavoro e artefatto, autentico e inautentico. Maria Luisa Ciminelli coglie però nello schema di Clifford un impensato che costituisce il fondo etnocentrico a partire dal quale egli costruisce la sua "macchina": l'opposizione arte-cultura da cui egli parte, guardando all'arte come a qualcosa di esterno alla cultura e non invece come a una parte della stessa, è infatti tutta interna alla *nostra* cultura e ha quindi come proprio presupposto un'opposizione taciuta che è quella fra noi e gli altri.

Le questioni del rapporto fra arte e cultura sono presenti anche nell'articolo di Ivan Bargna che guarda agli usi sociali e politici dell'arte contemporanea e più in generale alla rilevanza politica e culturale della dimensione estetica nelle società odierne. Nel momento in cui l'esistenza di uno spazio pubblico condiviso appare sempre più incerta, l'arte – in particolare nelle forme dell'arte pubblica e partecipativa o dell'attivismo artistico – pare svolgere una funzione di supplenza (agendo da camera di compensazione o da prefigurazione di altri mondi possibili) mentre dal canto suo l'agire sociale e politico si appropria dei linguaggi e delle pratiche dell'arte, assumendo pose sempre più estetizzanti. Quel che ne esce è un quadro ambiguo in cui il confine fra l'arte e le altre sfere della vita sociale, fra pratiche di resistenza e tecniche di costruzione del consenso, fra disseminazione dell'esperienza estetica e creazione programmata della cultura, appare sempre più mobile e incerto. Un terreno che per essere meglio compreso richiede di essere indagato etnograficamente.

Con l'articolo di Dominique Malaquais infine, restando sul terreno dell'arte contemporanea, siamo portati a seguire l'opera e la biografia di due artisti camerunesi, Malam e Hervé Yamguen, le cui vicende si dipanano tra i quartieri caldi della città di Douala e la scena artistica globale. I "cadaveri" bruciati che Malam abbandona ai lati della strada, richiamano le persone e le coinvolgono in discussioni, denunciano l'ordinaria violenza e le ingiustizie sociali che costituiscono la quotidianità di una grande metropoli africana. Il potere esercitato da queste opere è accresciuto dal loro carattere effimero, dall'impossibilità che durino nel tempo, proprio come accade anche alle persone e ai loro corpi, costantemente esposti alla minaccia della violenza e al dolore. La loro dimensione politica non si limita però alla denuncia ma prende la forma di una decostruzione degli stereotipi, occidentali e africani, concernenti sia l'"identità africana" che l'arte contemporanea africana; le opere multimediali di Malam e Yamguen lontane da ogni primitivismo, afrocentrismo o anticolonialismo ingenui, sottolineano così il carattere composito e contraddittorio delle società postcoloniali e del vivere contemporaneo.

Bibliografia

- Banks, M., Morphy, H., a cura di, 1997, *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven, London, Yale University Press.
- Bargna, I., 2009a, "Sull'arte come pratica etnografica. Il caso di Alterazioni Video", *Molimo. Quaderni di Antropologia culturale ed Etnomusicologia*, n. 4.
- Bargna, I., 2009b, "Il mito dell'arte primitiva", in V. Sironi, a cura di, *Arte e cervello. Pittura, musica e neuroscienze*, Bari, Graphis.
- Becker, H., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press; trad. it. 2004, *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Charbonnier, G., a cura di, 1961, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Plon, Paris; tr. it. *Primitivi e civilizzati. Conversazioni con Georges Charbonnier*, Rusconi, Milano, 1997.
- Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. 1999, *I frutti puri impazziscono: Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Coles, A., 2001, a cura di, *Site-Specificity: the Ethnographic Turn*, London, Black Dog Publ.
- Geertz, C., 1983, "Art as a Cultural System", in *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*, New York, Fontana Press; trad. it. "L'arte come sistema culturale", in *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Grimshaw, A., Ravetz, A., 2005, *Visualizing Anthropology*, Bristol, Portland, New Media Intellect.
- Layton, R., 1981, *The Anthropology of Art*, London, Granada Publishing; trad. it. 1983, *Antropologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli.
- MacClancy, J., 1997, *Contesting Art: Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, New York, Berg.

- Marcus, G., Myers, F. R., 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Marcus, G., 2001, "The Unbalanced Reciprocity between Cultural Studies and Anthropology", in T. Miller, a cura di, 2001, *A Companion to Cultural Studies*, Oxford, Blackwell.
- Schneider, A., Wright, C., a cura di, 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford, Berg.
- Svasek, M., 2007, *Anthropology, Art and Cultural Production*, Pluto Press, London, Ann Arbor.
- Thomas, N., 1991, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, Cambridge Mass..
- Taylor, E. B., 1871, *Primitive Culture*, Murray, London; trad. it. parziale in P. Rossi, 1970, *Il concetto di cultura*, Einaudi, Torino, pp. 7-29.