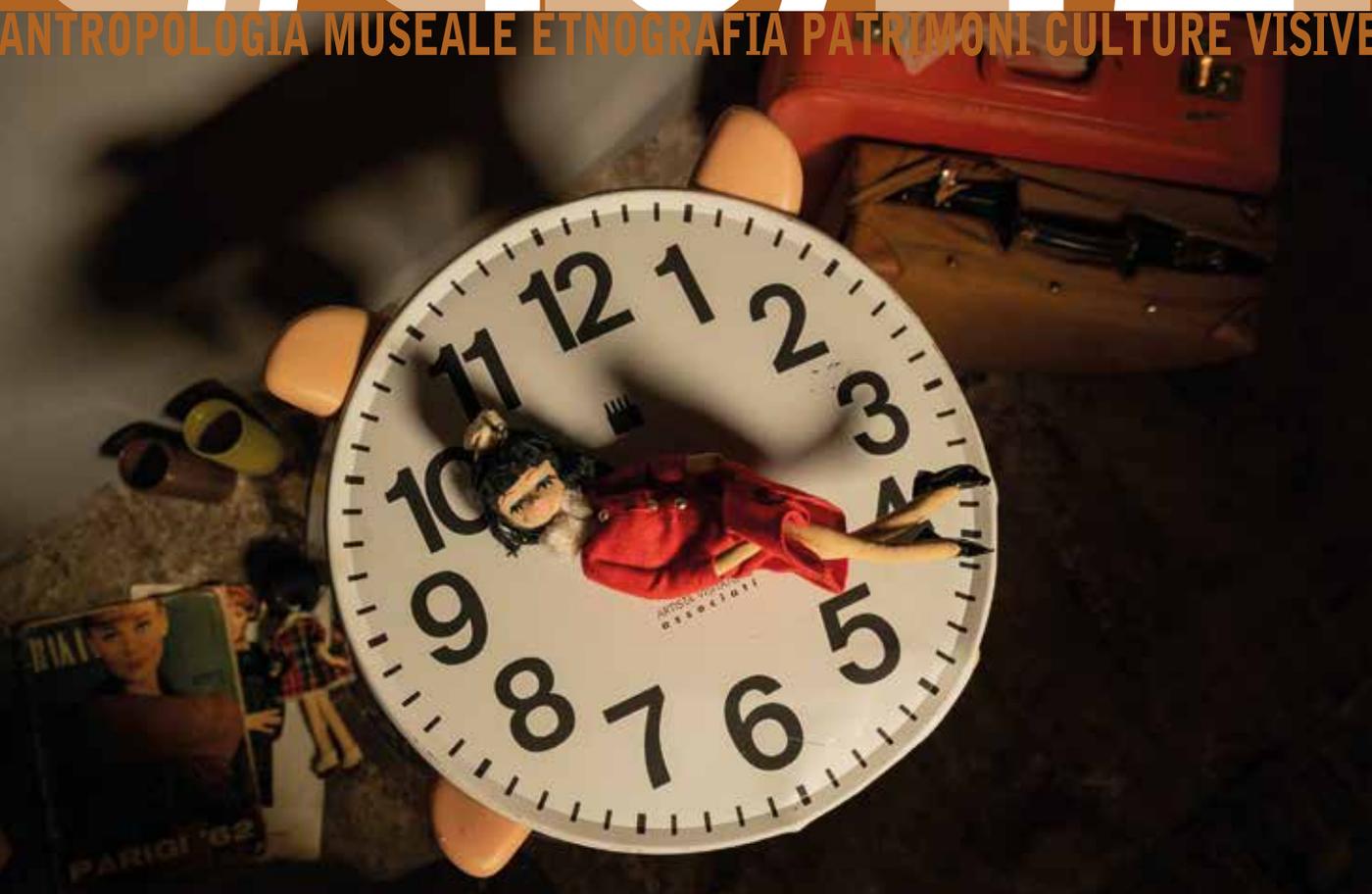


# #40/42

ANTROPOLOGIA MUSEALE ETNOGRAFIA PATRIMONI CULTURE VISIVE



## [ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO IV: ARTIFICATION AT LARGE]

**Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata** (Padiglione-Bargna), **Affordance** (Ronzon), **Appropriazione** (Marano), **Artificazione/fotografia** (Faeta), **Ballando** (Ranalli), **Banda del racconto** (D'Aureli), **Barbie** (Pantellaro), **CATCP New York** (Tavecchia), **Collaborare in residenza?** (Di Lella), **Collezionisti/Artisti** (Padiglione), **Corpo/antropologo** (Apolito), **De Certeau** (Sobrero), **Farm Cultural Park** (D'Agostino), **Film etnografico** (Zingari), **Fotografie migranti** (Santanera), **Guatelli Contemporaneo** (Turci), **Gusto Popolare?** (Dei), **In arte, Africa** (Bargna), **Merce sacra** (Meloni), **Murales/Orgosolo** (Cozzolino), **Old-new town** (Parbuono), **Paradiso perduto** (Lusini), **Parco Levi** (Uccella), **Pasqualino Contemporaneo** (Perricone), **Presenze/assenze/spostamenti** (Rossi), **Rom** (Vietti), **Terrestrità** (Simonicca), **Ubiquità** (Canevacci), **Videogioco** (Bonaldi), **Percorsi di etnografia dell'arte** (Santanera), **Arte e antropologia. Carteggio** (Clemente, Bazzani, Contini)

# sommario

pag. 7	<b>Musei, patrimoni e installazioni ai tempi dell'estetizzazione generalizzata</b> Vincenzo Padiglione e Ivan Bargna	pag. 74	<b>Guatelli Contemporaneo</b> Mario Turci
pag. 11	<b>Affordance</b> Francesco Ronzon	pag. 79	<b>Gusto popolare?</b> Fabio Dei
pag. 14	<b>Appropriazione</b> Francesco Marano	pag. 84	<b>Old-new town</b> Daniele Parbuono
pag. 19	<b>Artificazione/fotografia</b> Francesco Faeta	pag. 89	<b>In arte, Africa</b> Ivan Bargna
pag. 24	<b>Ballando</b> Omerita Ranalli	pag. 94	<b>Merce sacra</b> Pietro Meloni
pag. 28	<b>Banda del racconto</b> Marco D'Aureli	pag. 98	<b>Murales/Orgosolo</b> Francesca Cozzolino
pag. 32	<b>Barbie</b> Maria Cristina Pantellaro	pag. 102	<b>Paradiso perduto</b> Valentina Lusini
pag. 37	<b>CATPC New York</b> Elena Tavecchia	pag. 106	<b>Parco Levi</b> Francesca Romana Uccella
pag. 42	<b>Collaborare in residenza?</b> Rosa Anna Di Lella	pag. 111	<b>Pasqualino Contemporaneo</b> Rosario Perricone
pag. 46	<b>Collezionisti/Artisti</b> Vincenzo Padiglione	pag. 117	<b>Presenze/assenze/spostamenti</b> Emanuela Rossi
pag. 51	<b>Corpo/antropologo</b> Paolo Apolito	pag. 121	<b>Rom</b> Francesco Vietti
pag. 56	<b>De Certeau</b> Alberto Sobrero	pag. 125	<b>Terrestrità</b> Alessandro Simonicca
pag. 61	<b>Farm Cultural Park</b> Gabriella D'Agostino	pag. 129	<b>Ubiquità</b> Massimo Canevacci
pag. 66	<b>Film etnografico</b> Guido Nicolás Zingari	pag. 134	<b>Videogioco</b> Nicola Pietro Bonaldi
pag. 70	<b>Fotografie migranti</b> Giovanna Santanera	pag. 139	<b>Percorsi di etnografia dell'arte</b> Giovanna Santanera
		pag. 146	<b>Arte e antropologia. Carteggio</b> Pietro Clemente, Giacomo Bazzani, Leone Contini

Emanuela Rossi

# Presenze/assenze/spostamenti

*Free Indians from their ethnological fate.*  
(M. Ames, 1987)

Ho visitato per la prima volta la *National Gallery of Canada* (da ora in poi NGC) nel periodo in cui stavo conducendo la ricerca per la mia tesi di dottorato al *Museum of Anthropology* di Vancouver. Doveva essere dunque il 2001. Ciò che allora mi colpì, entrando nella sezione che raccontava la storia dell'arte canadese, fu la prima grande sala dove si raccontava il momento di inizio della produzione artistica del paese. Erano in mostra sculture e manufatti di carattere sacro del 18° secolo provenienti dal Québec, di chiara influenza europea. Allora presi atto del fatto che il museo d'arte nazionale, che si presenta con l'obiettivo dichiarato "di rendere visibile a tutti i canadesi l'enorme importanza che gli artisti hanno nel creare la nostra identità nazionale, la nostra 'Canadesità'"<sup>1</sup>, raccontava l'inizio di quella storia disciplinare a partire dall'arrivo dei colonizzatori europei. Le popolazioni indigene non erano incluse in questo racconto. Non sapevo che di lì a poco tutto sarebbe cambiato. Ritornai un paio d'anni dopo. La grande sala iniziale era stata divisa in due da un pannello. Ora entrando si trovavano manufatti che, assecondando le categorizzazioni tradizionali, si sarebbero definiti "archeologici", risalenti cioè al tempo del pre-contatto: punte di frecce, pietre levigate, monili risalenti a qualche migliaio di anni fa. Ciò che mi colpì è che per tutti, nel descrivere l'autore ignoto, si parlava di "artista irochese" o "artista delle Pianure" e così via. Anche una punta di freccia collocata in una vetrina della *National Gallery* si faceva opera d'arte. Mi chiesi se si poteva definire artista chi aveva realizzato la punta di una freccia o levigato una pietra. Quel museo lo aveva fatto senza problematizzare la questione della natura dell'opera artistica (Whitelaw 2006).

Su una delle pareti laterali della sala era offerto al pubblico il "manifesto" della nuova esposizione. Si sottolineava la presenza delle popolazioni indigene prima dell'arrivo dei colonizzatori europei che si appropriarono delle terre che ora sono conosciute con il nome di «Canada». Quindi si prendevano le distanze dal paradigma «di salvataggio» che vedeva queste popolazioni come attive e operanti in un passato lontano e/o congelate nel tempo<sup>2</sup>. Si enfatizzavano dunque i processi trasformativi delle produzioni artistiche aborigene che venivano iscritte in una pluralità di storie delle arti in evidente opposizione con l'idea di un'unica e universale storia dell'arte. Si faceva presente che il museo non aveva una sua collezione di opere d'arte indigene e che dunque era dipendente da manufatti chiesti in prestito ad altre istituzioni. Un "buco", nella collezione della NGC, assai eloquente: infatti un museo d'arte, prima di allora, non era mai

1 - National Gallery  
Submission to Standing  
Committee on  
Communications on Culture  
of the Federal Government  
in 1991.

2 - Al tema del cosiddetto  
"collezionismo di  
salvataggio" ho dedicato il  
volume *Passione da Museo.*  
*Per una storia del  
collezionismo antropologico:  
il museo di Antropologia di  
Vancouver*, Firenze, Edifir,  
2006.

3 - La NGC ha cominciato a collezionare arte indigena contemporanea negli anni '80 del '900.

4 - Per questi brani, come per gli altri, le traduzioni sono dell'autrice del testo.

5 - Per citarne alcuni tra quelli personalmente visitati: Il museo Huron-Wendat a Wandake, a pochi chilometri da Quebec city, inaugurato nel 2008; sempre in Quebec il Cree Cultural Institute inaugurato nel 2011; l'Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay in British Columbia inaugurato nel 2007 e diversi altri.

6 - Mi riferisco al Museum of Civilization di Ottawa che si è ridenominato Museum of History.

7 - Alla NGC ad esempio dal 2007 Gregg Hill è "Audain Curator of Indigenous Art" e capo del the Department of Indigenous Art. La sua posizione è stata interamente finanziata dal costruttore Michael Audain. Alexandra Anahwegahbow da quest'anno è la prima "Assistant Curator of Historic Indigenous Art".

8 - Il processo di indigenizzazione/artificazione ha riguardato anche altre istituzioni museali canadesi. Ad esempio l'Art Gallery of Ontario (AGO) a Toronto e il Montreal Museum of Fine Arts (MMFA).

stato considerato il posto "giusto" nel quale collocare manufatti indigeni<sup>3</sup> che avevano come luogo d'elezione un'altra istituzione museale: il museo etnografico.

La nuova esposizione proseguiva poi con varie inclusioni di manufatti etnografici ricategorizzati come opere d'arte. In una visita del 2007, rileggendo il diario di campo, mi colpì molto, nella sala dedicata all'arte nel Québec nell'800, un cappotto di foggia militare collocato al centro della stanza, circondato da quadri e sculture. Cosa ci faceva lì un cappotto?

Il pannello che illustrava la sala dava conto della presenza della "redingote riccamente decorata con motivi tradizionali indigeni" ponendo significativamente l'enfasi sugli scambi e i "contatti positivi" tra le culture indigene e gli europei: "all'inizio nel 19° secolo, l'incremento dei traffici e degli scambi commerciali con gli europei dette luogo all'incorporazione di nuovi materiali e stili in capi d'abbigliamento e design tradizionali"<sup>4</sup>. Tutto l'apparato didascalico era stato costruito per enfatizzare le conseguenze positive del contatto tra europei e popolazioni indigene. Manufatti che in altri momenti storici mai sarebbero stati ritenuti collezionabili, e tanto meno mostrabili, perché considerati ibridi, contaminati e inautentici ora erano al centro della narrazione di una ripensata storia dell'arte.

Quando qualche anno dopo ritornai al museo, era il 2012, questo allestimento era in fase di smantellamento perché, mi fu detto, considerato troppo costoso da mantenere. Di lì a qualche anno ci sarebbe stato un nuovo colpo di scena.

### Indigenizzazione e artificazione

Questo inizio di XXI secolo sta mostrando un Canada allo stesso tempo vitale ed inquieto sul piano museal-expografico. Sono stati aperti in varie parti del paese molti centri culturali indigeni<sup>5</sup> con i loro spazi museali autonomi. Quei "musei tribali" di cui Clifford alla fine degli anni '90 aveva offerto un assaggio (Clifford 1997) sono dunque esplosi e i grandi "musei maggioritari" stanno manifestando grande inquietudine, cambiando nome<sup>6</sup> ad esempio (Phillips 2018), ma anche più radicalmente impianti narrativi ed expografici. I più importanti musei d'arte del paese hanno iniziato ad includere nei loro spazi e nelle loro cornici retorico/narrative manufatti indigeni di epoca storica. Questo movimento di oggetti ha prodotto anche un non meno significativo rimodellamento degli organici dei musei: sono state create nuove posizioni per curatori indigeni; alcune di queste finanziate da ricchi mecenati canadesi<sup>7</sup>.

È da qualche tempo che sto seguendo il movimento di ricollocazione dei manufatti etnografici nei musei d'arte in Canada. Alcuni autori, collocandosi dal punto di vista degli oggetti in transito chiamano questo: "processo di indigenizzazione" (Phillips 2011). I musei d'arte, cioè, subiscono la contagiosa presenza dei manufatti indigeni. I musei maggioritari, per seguire ancora Clifford, si sarebbero tribalizzati. I manufatti in movimento, tuttavia, non hanno solo indigenizzato uno spazio che prima non lo era, ma a loro volta sono stati "artificati" per essere entrati all'interno di un museo d'arte. Propongo di leggere l'indigenizzazione e l'artificazione come due facce di una stessa medaglia. Un dato è certo: ci sono "cose" in transito che vengono ridenominate e ricategorizzate. Manufatti etnografici (indigeni) si spostano dai musei etnografici a quelli d'arte diventando "opere" (indigene) e dunque si artificano. Ci sono spazi (i musei d'arte) che, accogliendo queste "cose" (indigene), subiscono un processo di indigenizzazione.

Ci troviamo al cospetto di quel "processo di processi" che caratterizza l'"artificazione". Tale processo comprende, secondo Shapiro e Heinich, dieci elementi costitutivi: "spostamento, ridenominazione, ricategorizzazione, cambiamento d'istituzione e di organizzazione, patronage, consolidamento legale, ridefinizione del tempo, individualizzazione del lavoro, disseminazione e intellettualizzazione" (Shapiro-Heinich, 2012).

La nozione di artificazione, così come elaborata dalle autrici, a me è parsa salvifica perché mi ha consentito di andare oltre il paradigma dicotomizzante "art/artifact", che impone di scegliere se una "cosa" indigena è l'una o l'altro, e che a me non sembrava neppure così utile ai fini della comprensione di questo complesso movimento di cose e di persone all'interno del sistema dei musei in Canada<sup>8</sup>. L'artificazione non si interroga su cosa è arte e cosa no, ma piuttosto si interessa ai movimenti delle cose (cambiamento di istituzione museale), alla loro ricategorizzazione (manufatto etnografico/opera d'arte), a chi investe denaro in questi processi (patronage), a chi poi operativamente li segue (nuovi curatori indigeni). La nozione di artificazione si concentra dunque sull'osservazione di gesti, attività, relazioni, cambiamenti a livello materiale e di organizzazione delle cose. Esattamente quello che io sto osservando da qualche anno

all'interno del sistema museale nazionale in Canada; in particolare, ma non solo, nella NGC.

### Artificare per decolonizzare?

Nel caso studio che qui propongo il processo di artificazione è a mio avviso da leggere come una delle forme che ha assunto il processo di decolonizzazione, avviato a partire dagli anni '90 del secolo scorso, degli spazi museali nei contesti post-coloniali. In particolare, propongo di leggere questi processi di spostamento e ricategorizzazione di materiali etnografici come una delle forme che ha assunto il più vasto processo di restituzione (della proprietà delle terre, delle storie, dei diritti di pesca e caccia, di repatriation degli oggetti e così via) alle comunità indigene.

Artificare oggetti etnografici (o indigenizzare i musei d'arte) rappresenta un tentativo di restituzione simbolica<sup>9</sup> che va collocato ed interpretato nel più ampio quadro della crisi del "sistema musei" quando questo risponde alle sfide lanciate dal processo di decolonizzazione che necessariamente impone un ripensamento del sistema classificatorio, che ci appare tanto "naturale", ma che è eredità di ideologie del diciannovesimo secolo, che struttura il sistema museale in: Arte, Archeologia, Etnologia, Storia, Tradizioni Popolari, Scienze naturali, Scienza<sup>10</sup>.

I processi di decolonizzazione dei musei, che hanno avuto inizio lontano dall'Europa, e che si sono manifestati anche attraverso la cosiddetta museografia collaborativa (Rossi 2008), hanno messo in crisi le partizioni disciplinari che tradizionalmente assegnano, o hanno assegnato, un «destino etnologico»<sup>11</sup> alle popolazioni aborigene del mondo e alle loro produzioni, che dunque, seguendo il loro destino, avrebbero trovato "naturalmente" collocazione all'interno dei musei di antropologia. Le modalità di classificazione sono, in questo caso, il prodotto di modi della conoscenza legati a storie di appropriazione. Quando i musei si aprono a processi di decolonizzazione e oggetti precedentemente classificati come reperti etnografici divengono (anche) opere d'arte, il processo di artificazione messo in atto va a mettere in discussione un impianto classificatorio. Nel caso della NGC tale processo sta problematizzando il racconto di una storia (dell'arte in questo caso) con la quale si intende identificare una intera nazione. Un apparentemente semplice movimento di cose in realtà apre uno squarcio su una tematica complessa e delicata: la rappresentazione dell'identità nazionale, che poi è il grande tema affrontato da più parti, nel giugno 2017, per celebrare i 150 anni del Canada come confederazione. L'evento è stato l'occasione per interrogarsi pubblicamente, con nuovi allestimenti o con mostre temporanee, su chi includere (e con quale modalità, cioè sotto quale etichetta) all'interno del racconto della storia nazionale. A mio avviso l'esperimento più stimolante, tra quelli a me noti, è quello proposto da un altro importante museo d'arte canadese, l'*Art Gallery of Ontario* (d'ora in avanti AGO), che ha deciso di celebrare questo importante compleanno con una mostra temporanea sulla riformulazione del concetto di *nationhood*<sup>12</sup>.

### Festeggiare i propri 150 anni: "Reframing Nationhood"

Dal giugno 2017 si può vedere in mostra in una delle sale dedicate alla storia dell'arte canadese della NGC una grande canoa di corteccia realizzata, secondo la didascalia, da un "artista algonchino" all'inizio del XX secolo. La canoa (opera d'arte, attribuita ad un artista sconosciuto) è stata data in prestito alla NGC, che non possiede nelle sue collezioni opere indigene storiche, dal museo canadese della canoa di Peterborough dove certamente non è classificata in questo modo e qui, tra qualche tempo, tornerà rientrando nella categoria di "manufatto" realizzato da un artigiano (non artista in questo caso) algonchino. Sulle pareti della sala in questione sono appesi una serie di quadri, dipinti dal gruppo di pittori noto con il nome *Group of Seven*<sup>13</sup>.

Il breve pannello che propone l'interpretazione delle opere (quadri e canoa) presenti nell'intera sala, dedicata all'arte canadese degli inizi del XX secolo, non problematizza la presenza della canoa. Attraverso il pannello intuivamo che mentre erano attivi i pittori del *Group of Seven*, impegnati a dare inizio alla prima scuola canadese di paesaggisti, in Canada si producevano questo tipo di imbarcazioni, utilizzate tanto dalle popolazioni indigene, quanto dai nuovi arrivati.

La canoa che troneggia al centro della sala ha colpito molto me come i visitatori che erano lì presenti che incuriositi ne guardavamo i dettagli, più colpiti dalla canoa che dai quadri appesi alle pareti. Che ci faceva quella canoa lì, messa in mostra come un'opera d'arte?

9 - C'è da chiedersi se questi processi non possano essere letti anche come delle forme di neocolonialismo visto che le produzioni indigene si muovono alla fin fine sempre all'interno di quel "sistema arte-cultura" occidentale evocato da Clifford (Clifford 1999).

10 - Si veda il classico E. Hooper-Greenhill, *I Musei e la formazione del sapere* (2005).

11 - Sto qui facendo riferimento ad un articolo di M. Ames dove si esaminano gli sforzi di alcuni intellettuali nativi desiderosi di liberarsi di quello che viene descritto dall'autore come il loro «destino etnologico» che li fa essere degli «esemplari antropologici» (Ames 1987).

12 - Mi riferisco alla mostra "Every. Now. Then. Reframing Nationhood", Art Gallery of Ontario, June – December 2017. (<https://ago.ca/exhibitions/every-now-then-reframing-nationhood>; consultato il 21 aprile 2017)

13 - Con questo gruppo di paesaggisti l'arte canadese, negli anni Venti del '900, conquista una propria autonomia. Si veda Hill, 2010.

I curatori del museo si saranno forse ispirati ad Alfred Gell (Gell 1994) e all'idea di arte come tecnologia dell'incanto? La canoa in mostra non è riccamente decorata come le canoe trobriandesi di cui parla Gell, ma la sua monumentalità e l'incanto della tecnologia producono il loro effetto.

14 - Il Canadian Museum of History nel 2017 ha riaperto con un allestimento radicalmente diverso dal precedente.

Nel giugno del 2017 il Canada ha dunque celebrato i 150 anni della sua nascita e per quell'occasione diversi musei hanno inaugurato nuovi allestimenti permanenti<sup>14</sup> che hanno offerto una nuova configurazione delle storie disciplinari della nazione.

Per la seconda volta, dopo l'allestimento del 2003, la NGC tentava un'operazione di riscrittura della storia dell'arte canadese. Il nuovo pannello introduttivo è più "morbido" rispetto a quello che nel 2003 cominciava dicendo: "La storia dell'arte canadese ha inizio con le popolazioni indigene...". Ora neppure si parla più di "storia dell'arte", ma di Canada come "ricco mosaico di pratiche artistiche" e l'incipit descrive l'arrivo dei colonizzatori europei e poi di vari flussi migratori.

Nel pannello, solo in seconda battuta, compaiono le popolazioni indigene, "ancora vitali nonostante tutto". Di queste si dice che agli inizi del '900 "stavano affrontando un programma governativo di assimilazione sistematica. Questo rese difficile praticare liberamente le loro tradizioni, soprattutto le forme d'arte inestricabilmente legate ai loro modi di vivere. Nonostante queste sfide, l'arte indigena sopravvisse a questa epoca buia".

In un precedente articolo su questo tema (Rossi 2015) mi era sembrato interessante proporre di leggere questi processi di indigenizzazione in connessione con il collasso dei musei etnografici in Europa. Dopo qualche anno, mi pare ancora sensato guardare in questa direzione: entrambe le situazioni possono essere lette come conseguenza dell'apertura a forme di rappresentazione di tipo collaborativo e condiviso, che a loro volta rappresentano una risposta alla crisi dell'autorità di rappresentazione e alla necessità, per ora evidente in contesti postcoloniali, di riscrivere in modo più inclusivo le storie disciplinari nazionali e le loro versioni epigrafiche.

L'AGO di Toronto in questo senso è andata ancora oltre. Nella mostra sopra menzionata *Every. Now. Then. Reframing Nationhood* il Canada è rappresentato come un paese dai confini continuamente in movimento; "un luogo costantemente re-immaginato e ridefinito": un grande e continuo *work in progress*, che è stato, è e sarà definito dai movimenti e dai continui flussi migratori" (Hunter 2017).

#### Riferimenti bibliografici:

- Ames M. (1987) *Free indians from their ethnological fate*, *Muse* 5 (2), pp.14-19.
- Art Gallery of Ontario (2017) *Every. Now. Then. Reframing Nationhood*, catalogue.
- Clifford J. (1999 [1988]) *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Clifford J. (2008 [1997]) *Strade*, Torino, Bollati Boringhieri
- Gell A. (1994) *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* in J. Coote, ed., *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Clarendon Press.
- Hooper-Greenhil E. (2005) *I musei e la formazione del sapere. Le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore.
- Hill C.C. (2010) *Tom Thompson and the Group of Seven* in A. Whitelaw, B. Foss, S. Paikowsky, *The visual Arts in Canada. The Twentieth Century*, Canada, Oxford University Press.
- Hunter A., ed. (2017) *Every. Now. Then. Reframing Nationhood*, Toronto, AGO.
- Phillips R. (2011) *Museum Pieces. Toward the Indigenization of Canadian Museums*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston.
- Phillips R. (2018) *Swings and Roundabouts: Pluralism and the Politics of Change in Canada's National Museums*, in P. Schorch, C. McCarthy, eds, *Curatopia: Museums and the Future of Curatorship*, Manchester University Press, Manchester.
- Rossi E. (2008) *Musei e mondo postcoloniale: un progetto canadese sulle culture aborigene dei Grandi laghi*, "AM", pp. 16-23.
- Rossi E. (2015) *Musei e politiche della rappresentazione. L'indigenizzazione della National Gallery of Canada*, "Archivio antropologico mediterraneo", vol. 17, pp. 71-80.
- Shapiro R., Heinich N. (2012) *When is Artification?*, "Contemporary Aesthetics", Special Volume, 4, (risorsa on line consultata il 17 aprile 2018).
- Shapiro R., Heinich N., (2012) *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- Whitelaw A. (2006) *Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada*, "Canadian Journal of Communication", vol. 31, n. 1, pp. 197-214.