Arte, religione e antropologia

Jean-Hubert Martin

Curatore e storico dell'arte, specializzato in culture extraeuropee, è direttore del Museum Kunst Palast di Düsseldorf e consulente artistico del costituendo Museo del Presente di Milano. Tra le mostre da lui curate: Magiciens de la terre *(1989), Biennale di Lione (2000),* Chen Zhen *(2003).*

Fino a poco tempo fa, non erano molti gli eventi di arte contemporanea che si svolgevano con regolarità e, di fatto, erano riservati a un pubblico agiato abbastanza motivato da mettersi tranquillamente in viaggio per andare a Venezia o a Kassel. È naturale, nonché positivo, che una tale situazione sia cambiata e che il pubblico dell'arte sia aumentato. Nel mondo, gli eventi importanti legati all'arte sono sempre più numerosi, offrendo così maggiori possibilità d'accesso alle attività creative di oggi. Col moltiplicarsi dei luoghi espositivi (come minimo, ogni mese apre un nuovo museo), il progressivo ampliamento su tutto il pianeta della rete dell'arte contemporanea sta trasformando profondamente la situazione e le condizioni del lavoro creativo.

Si assiste all'emergere di una generazione di giovani artisti che vanno su e giù per esposizioni e residenze d'artista, tra commissioni e sovvenzioni.

Molto spesso, le opere hanno un carattere effimero e gli artisti non sono più costretti a produrre per forza per il mercato. La cosiddetta crisi dell'arte esiste davvero solo nella testa di quegli osservatori che cercano ancora di dare all'arte regole e limiti, rispetto ai quali gli stessi artisti sono in realtà completamente indifferenti.

Questo fenomeno ha avuto molteplici conseguenze che non sono state ancora pienamente analizzate in profondità e si collega a una aspirazione frequentemente espressa dagli artisti, soprattutto da quelli insofferenti ai vincoli del mercato. Intorno al 1968, il dissenso veniva stigmatizzato, nel contesto marxista del periodo, e ci si aspettava che la soluzione dovesse venire dal denaro pubblico. E infatti venne proprio da lì, in una certa misura, e questo è stato in particolare il caso della Francia, dopo il 1981. Tuttavia, le fonti di finanziamento oggi sono innumerevoli in tutto il mondo e questa situazione favorisce la disseminazione e la proliferazione degli artisti. L'idea di avanguardia, a lungo oggetto di critiche per il suo essersi trasformata in una norma esclusivista a uso e consumo di un micro ambiente col naso attaccato al suo personale *Libro dei Guinness dei primati*, alla fine consiste nello starsene in disparte. Non ha grande importanza il fatto che Vito Acconci o Gina Pane siano già stati i leggendari pionieri della body art quando tutto il senso, per un giovane creatore, sta nella sperimentazione vissuta dei limiti del corpo.

L'avventura del mondo dell'arte viva e aperta alle culture come insieme risponde a un cambiamento di atteggiamento, che oggi è percepibile in molti artisti creativi.

Fatta eccezione per l'arte astratta e per l'atteggiamento secondo il quale "di meno è di più", oggi si assiste a una profusione di opere che vogliono rendere conto della realtà, delle sue ambiguità, delle sue contraddizioni e dei suoi punti deboli. Questa corrente è cresciuta nell'osservazione della realtà in continua evoluzione e non secondo i dogmi dell'arte moderna, i cui postulati si sono già disintegrati. La leggenda che l'arte moderna si è creata di se stessa, nella fase del proprio sviluppo, attira l'interesse dei giovani artisti molto più delle opere in sé.

Oltre alla sua propensione a giocare con i segni e con le convenzioni delle diverse culture, la generazione degli artisti che ha catturato la mia attenzione negli ultimi anni dimostra una particolare abilità a impadronirsi delle immagini in modo nuovo, senza complessi o perifrasi riguardo al moderno. Le questioni relative all'autonomia dell'arte e alla definizione dei suoi limiti, così fondamentali per lungo tempo, oggi non si pongono assolutamente più. L'opera deve soltanto avere senso; e per raggiungere questo obiettivo, tutto funziona.

Per gli artisti che hanno capito che i loro clienti sono soprattutto in Occidente, nasce una nuova, grande tentazione: condire le proprie opere con elementi esotici, per il solo beneficio di tale utenza. D'altra parte, però, denigrare qualsiasi utilizzo di elementi popolari da parte di artisti esterni alla nostra civiltà significa vederli unicamente quali falsari della nostra cultura che hanno abbandonato la storia loro propria. Anche le opere di alcuni artisti occidentali non sono prive di effetti esotici, poiché gli artisti prendono sempre di più in considerazione la realtà delle altre culture. Anche in questo caso, una condanna sistematica sarebbe assurda, così come non è immaginabile un totale ripiegamento su se stessi. Ciò su cui si deve esprimere un giudizio è l'intrinseco valore dell'opera, aldilà del suo mero ricorso o meno al pittoresco. Oggi sarebbe avventato pretendere di trovare una qualche purezza etnica, o culturale, conforme al desiderio di un' autonomia spogliata da tutti i contatti con l'Occidente. L'arte non è mai nient'altro che una successione di appropriazioni, di influenze, di contatti e di attraversamenti, aldilà di quello che può pensare chi si fa promotore di certa purezza stilistica o etnica.

Allo stesso tempo, l'opprimente dominio delle categorie strettamente artistiche è scomparso per lasciare spazio a valori più generali, provenienti dalle scienze umane e dall'antropologia. Ancora una volta, la principale preoccupazione è nei confronti dell'uomo, inteso nella sua pienezza e non considerato unicamente per la sua ricerca di una purezza ascetica sul piano visivo. Il pensiero visivo si è reincarnato nelle tracce lasciate dalla vita vissuta dell'uomo. La maggior parte delle frivolezze esibite dall'artista moderno non sono altro che una maschera del bisogno di conoscere se stessi e di confrontarsi con la condizione umana.

Questi fattori facilitano la comunicazione tra artisti di culture differenti. È

necessario che chi fa arte all'esterno dei nostri circuiti abbia l'opportunità di continuare senza compromettere la propria tradizione, la propria storia o il proprio sistema di riferimenti. Se si ritrova a farlo, è solo perché questo diviene necessario per il riconoscimento del suo valore intrinseco all'interno dei prestigiosissimi e potentissimi circuiti occidentali.

Per troppo tempo i musei hanno funzionato sotto la pressione del consenso, una situazione nella quale il mercato ha inevitabilmente avuto un ruolo importante. Per mancanza di coraggio o di gusto del rischio, i musei non hanno ancora compreso quanta libertà oggi sia loro offerta. La maggior parte delle critiche rivolte all'esposizione *Magiciens de la Terre* derivava proprio dal fatto che la nostra era un'audace dimostrazione di quanto il mondo dell'arte, che si considerava tanto libero, o almeno libertario, avesse in realtà costruito delle barriere geografiche. Più grande era il museo, maggiore era la sua chiusura entro i propri limiti e le proprie contraddizioni. La storia non si ripete mai nello stesso modo. Nel profondo del suo cuore, ogni curatore è convinto che all'inizio del XX secolo sarebbe stato in grado di comprendere il valore di un Mondrian o di un Duchamp. La cecità, però, è un fatto ricorrente e, naturalmente, continua a presentarsi. A me sorprendono sempre quei colleghi che in modo prolisso scrivono libri di ditirambi sui dadaisti, senza tuttavia riuscire ancora a trovare parole abbastanza aspre per stigmatizzare le occasionali e insolenti manifestazioni d'audacia messe a segno dai giovani artisti.

C'è un'intera folla di artisti che si accalca alle nostre porte, ma noi non li vediamo perché il pensiero in formato scatoletta ready-made è comunque più facile di una reale apertura e riflessione. Le nostre categorie, però, sono obsolete e quello che manca è proprio un anello di giunzione, nel sistema istituzionale. L'età moderna si è sviluppata a scapito delle culture prive di scrittura, di cui si lodavano le opere occultandone al contempo gli autori, negando loro la possibilità di trovare un posto all'interno di una forma di modernità basata sulla creazione individuale. Sono stati perciò relegati in fretta in un tempo astorico e in una mitica creazione comunitaria, un prodotto della nostra visione romantica. Il processo che eleva al rango di arte le forme religiose di espressione appartenenti a tutte le culture, di cui Malraux è emblematico, si è concluso verso la fine del XX secolo. L'arte religiosa era doppiamente sbagliata, agli occhi dei bianchi: sia perché vi si era entrati in contatto attraverso il colonialismo, sia perché in questo modo essa aveva perso la sua presunta autenticità e purezza e si presentava come il prodotto di arcaiche sopravvivenze, nell'ottica di una concezione lineare della storia che mette in primo piano la progressiva e ineluttabile vittoria della ragione, come sosteneva l'ideologia marxista allora in voga. Bisogna ammettere che questa costruzione non sta più in piedi.

Le conseguenze di tutto ciò, però, sono imbarazzanti per i musei d'arte moderna, che esitano a esporre opere di artisti il cui status non sia definito in modo

chiaro. Le vecchie gerarchie stentano a morire, come quella che vuole l'artista contro l'artigiano. A volte, questi artisti non sono nemmeno professionisti oppure, ancora peggio, la loro motivazione principale è la religione: un altro sistema di pensiero chiuso in se stesso, che concepisce il museo non come un fine in sé, ma come un modo per diffondere una fede e una dottrina, in altri termini una cultura. Naturalmente, questi artisti sono ospitati dai musei etnografici, ma in generale simili riconoscimenti non li soddisfano, perché sono ben informati, quanto basta per comprendere che queste istituzioni sono sempre in debito, se non proprio nei confronti del colonialismo, almeno verso un pensiero in cui il giudizio occidentale ha comunque la preminenza, o piuttosto domina la scena. Tali istituzioni sanno tutte benissimo di essere le custodi della conoscenza e dei mezzi per acquisirla. Qualsiasi sia l'utilizzo che ne viene fatto, questa posizione di dominio dell'uno sull'altro è chiara per tutti. Il ruolo dei musei nell'apprendimento della diversità è fondamentale, ma l'ossessione razionalista di una spiegazione necessariamente riferita a ogni oggetto rivela un atteggiamento intellettuale estremamente presuntuoso che vuole classificare, nominare e spiegare ogni cosa.

Questo significa che l'arte e i suoi musei, ben lontani dall'essere innocenti rispetto ai riti ereditati dall'età dei Lumi, si propongono come l'attività universale in cui trovano realizzazione i progetti concepiti dall'intelletto e dallo spirito.

In questo senso, alle società non occidentali viene almeno promessa un'equità, per quel che concerne il valore. L'interesse per il bello è rintracciabile in tutto il mondo e nel nostro linguaggio si è convenuto di chiamarlo "arte". Le affermazioni di alcuni etnologi, secondo le quali sarebbe privo di senso parlare di arte nei confronti delle popolazioni che non possiedono questo concetto, hanno fatto un sacco di danni.

La loro scienza non sarebbe progredita granché se si dovesse smettere di parlare ogni volta che ci si trovasse di fronte a un concetto che non esiste in una lingua straniera, il primo dei quali è proprio quello di "etnologia"!

Per troppo tempo gli artisti e i musei hanno tratto vantaggio dalla distanza geografica o intellettuale di determinati generi formali di espressione. L'età moderna ha cannibalizzato tutti i tipi di espressione formale che si trovavano ai suoi confini: l'arte primitiva, l'arte popolare (il circo, il luna park, eccetera), l'arte naïve, l'art brut (realizzata da persone malate mentali e dai prigionieri), i disegni dei bambini, eccetera.

Quando io organizzai la mostra *Magiciens de la Terre*, molte persone mi criticarono per non aver incluso gli artisti della tendenza dell'art brut, ma mettere insieme i marginali e gli esclusi sarebbe stato proprio l'esatto opposto della mia intenzione. Al contrario, io sono ancora convinto che se si applicano in modo coerente le concezioni e i criteri che governano la storia dell'arte nella sua dimensione universale, non c'è nulla che si opponga alla sovrapposizione e al

dialogo tra le opere d'arte contemporanee, anche quelle che si basano su teorie artistiche le più ambiziose possibili, e le opere che vedono la luce nelle società prive di scrittura. Si tratta sempre dell' uomo e del suo confrontarsi col proprio destino: l'arte continua a rendere conto del modo di relazionarsi al mondo dell' uomo e i percorsi più aggressivi e disperati spesso si rivelano essere quelli prescelti solo alla fine. La relatività di queste relazioni, così diverse e complesse, dà loro diritto a un trattamento equanime. Il fatto di possedere i mezzi del dominio tecnologico non ha nulla a che fare con questo.

Molti intellettuali che pensano di essere al di sopra di qualsiasi accusa di razzismo sono ben lontani dall' accettare l'idea di un'eguaglianza dei valori artistici, per esempio paragonando la pittura decorativa di Esther Mahlangu con la "pittura decorativa" di Sol LeWitt. Gli artisti sono spesso i primi a riconoscere che il valore dell'arte si vede nel lungo periodo: al confronto, il successo presente sembra davvero effimero. Se queste opere esotiche hanno valore per i nostri musei quando si tratta del passato, perché non dovrebbero averne quando si tratta del presente?

Per lungo tempo si è accettato che gli artisti, con le loro opere, rendessero conto di questa estetica marginale, popolare o esotica. Oggi, che esistono tutti i mezzi necessari per avere accesso diretto ai veri autori di questi registri, non si può continuare ad accettare l'idea di traduzioni, appropriazioni e prestiti basati su di essi, senza prestare attenzione anche ai rappresentanti originali di quei territori. Da oggi, è possibile parlare di una "condivisione dell'esotismo" nella libera circolazione dei segni, evitando lo sfruttamento.

Un'altra grande trappola, quando si parla delle culture non occidentali, è rappresentata dallo schematismo binario a cui si riducono queste affermazioni: da una parte c'è l'Occidente con le sue culture che, benché molto diverse, nell'insieme presentano comunque una parvenza di unità; dall'altra ci sono gli altri, che noi condensiamo regolarmente in un'unica entità. Questi altri, in realtà, sono innumerevoli nella loro diversità e le loro caratteristiche non sono mai generalizzabili in modo riduttivo. Le loro differenze sono talmente profonde – e del resto i casi particolari e le specificità con cui mi sono confrontato nel corso dei miei viaggi sono estremamente numerosi e vari –, che per ogni affermazione in cui è faticosamente elaborata una qualche verità a proposito dell'"arte degli altri", io potrei fornire un esempio in grado di contraddire quella stessa asserzione.

Questo è proprio il punto in cui si trova ora il dibattito sull'individualità dell'artista nelle società tradizionali. Benché si ammetta, nel mondo dell'arte, che dietro ogni invenzione di forma c'è necessariamente un autore, sia se il suo nome è noto oppure no, il grado di dipendenza di questo autore dall'ambiente sociale al quale appartiene può essere estremamente variabile. Sarebbe pericoloso generalizzare troppo in fretta e, di conseguenza, cancellare l'importanza

del rapporto dell'artista col contesto condiviso, anche se forse sarebbe interessantissimo, nella misura in cui esso diverge dalla nostra tradizione europea. Fino a oggi, l'arte viva è stata considerata tale in rapporto alla sua temporalità. Moderno e postmoderno sono termini che designano una lunga teoria di movimenti che si succedono prendendo uno il posto dell'altro. Oggi, la globalizzazione ha reso necessaria l'adozione di un punto di vista più spaziale che temporale, per mezzo del quale guardare alle arti visive secondo la loro dimensione sincronica e geografica.

Dall' epoca in cui il globo terrestre è stato riconosciuto in quanto tale, si sono già avuti cinque secoli di globalizzazione. Le culture non sono più ermetiche e non lo sono state molto a lungo. Resta il fatto, tuttavia, che nonostante le apparenze di un'architettura urbana uniforme, le diverse culture non sono ancora state messe sullo stesso piano. Sotto le insegne dell'Occidente, i modi di pensare sono diversi, e ben lontani dall'essere soffocati dalla logica cartesiana.

Per troppo tempo si è creduto che l'acculturazione, e la relativa estinzione delle culture, fosse il risultato ineluttabile dell'onda lunga della marea della dominazione occidentale. La nuova situazione generata da questa straordinaria cacofonia (più che polifonia) comporta che si prendano in considerazione gli artisti e le loro opere secondo la loro particolare provenienza storica. Le opere si radicano su tradizioni e sistemi di riferimento che, per la maggior parte, ignorano le teorie dell'arte, Hegel e le sovrainterpretazioni critiche.

Queste manifestazioni culturali – purché non ci si concentri esclusivamente su quelle basate sulle tendenze occidentali – sono segnate dalla singolarità.

Il loro valore esotico è innegabile, anche se il cambiamento di scena "interno" è indissociabile da tutta la vera creazione artistica. Il termine "esotismo" ha spesso sofferto della sua connotazione strettamente colonialista. Bisogna comprendere che il dominio virtualmente ineluttabile sull'intero pianeta da parte dei modelli occidentali, e il loro essere normali ai nostri occhi, non elimina la loro singolarità agli occhi degli altri.

Huang Yong Ping è un artista che ho incontrato a Xiamen – una città sulla costa cinese – che ha assimilato il modernismo occidentale. Conosce Duchamp e molte delle sue opere si possono etichettare come "dadaiste." È stato decisamente sorprendente entrare nel suo studio nel 1987 e trovarvi opere perfettamente al passo con quelle realizzate dalla nostra avanguardia. Huang Yong Ping ha creato un pezzo composto da due tartarughe – esposto poi a *Magiciens de la Terre* – che in realtà sono tombe cinesi. Le due tartarughe sono in *papier mâché* e questa carta era stata riciclata in lavatrici esposte anch'esse nella mostra. Nel 1995 l'ho invitato alla mostra *La Galerie des 5 Continents* (Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Parigi) per la quale veniva richiesto a ogni artista di mostrare, oltre al suo lavoro, oggetti o opere d'arte del passato che rappresentassero nel miglior modo possibile la propria cultura. La sua opera era

composta da un tavolo con una gabbia, anch'essa con la forma di una tartaruga. Dentro a questa gabbia, chiamata dall'artista *Il teatro del mondo*, c'erano tantissimi tipi di animali – lucertole, serpenti, rospi, ragni e altri dello stesso genere – che avrebbero dovuto coabitare più o meno felicemente. Ovviamente, però, ci furono degli scontri. All'inizio, gli animali erano stati messi in piccoli nidi disposti lungo i bordi, ma poi avevano potuto muoversi verso la parte centrale, dove avevano la possibilità di mescolarsi più o meno felicemente, o forse lottare. Huang Yong Ping disse che questo pezzo si riferiva a quei crudelissimi spettacoli che gli imperatori cinesi amavano organizzare e che consistevano nel guardare lotte di animali selvatici. Poi, l'artista realizzò un *Ponte dell'armonia* che si estendeva sopra *Il teatro del mondo*. Fatto a forma di serpente, il ponte conteneva bronzi giapponesi dell'inizio del XX secolo, raffiguranti mostri che avevano proprio la forma di serpenti e di tartarughe, trovati dall'artista nei magazzini del Musée Cernuschi di Parigi. Stranamente, gli oggetti da lui scelti per riflettere la sua identità culturale erano giapponesi e non cinesi, nonostante i serpenti e le tartarughe siano per Huang Yong Ping i simboli chiave della Cina. La tartaruga rappresenta la quiete e la saggezza. Spesso interi palazzi o colonnati ne hanno una alla base. È un elemento del cosmo sul quale si può costruire. Il serpente, al contrario, è rapido, strisciante, pericoloso e scaltro. Huang Yong Ping si era chiesto se l'incontro dei due avrebbe potuto portare una qualche armonia invece del disordine. Sul piano formale, la cosa più straordinaria fu di vedere dei serpenti veri attorcigliati intorno ai serpenti di bronzo, frutto della fantasia.

Chéri Samba è un artista di Kinshasa che cominciava già a essere famoso all'epoca di *Magiciens de la Terre*. Aveva grande successo perché era un pittore. Ritengo che il nostro sia un sistema dell'arte in cui il mezzo è il messaggio: finché si avrà a che fare con la pittura su tela, tutti saranno felici perché saranno sicuri che si tratta di arte. Samba nelle sue tele dipinge se stesso, raccontando la sua storia senza modestia o artifici, e non senza umorismo. Dice un sacco di cose che gli artisti occidentali non dicono, compreso il fatto che vuole viaggiare, diventare famoso, e guadagnare un sacco di soldi – cose che normalmente non trovano espressione nelle opere d'arte in sé. Tutto questo ha creato intorno a lui un alone piuttosto simpatico, grazie al quale Samba in seguito non ha incontrato molte difficoltà nel fare una vera carriera.

Anche Frédéric Bruly-Bouabré è divenuto molto noto, se non proprio famoso, dopo *Magiciens de la Terre*.

Dato che Bruly-Bouabré fa parte del gruppo etnico Bété, ci si sarebbe aspettati che la sua scelta sarebbe caduta su sculture e maschere soprattutto della sua comunità d'origine. Al contrario, sentì che per lui era importante mostrare le sculture intagliate nel legno dei Baoulé e degli Yaouré, oltre a opere di altre popolazioni in rapporto con i Bété. Dati i costanti incontri e scambi da lui

intrattenuti con i suoi vicini, non vedeva perché avrebbe dovuto restare legato soltanto alla cultura nella quale era nato.

I piccoli disegni di Bruly-Bouabré costituiscono una specie di enciclopedia delle tradizioni locali: le scarificazioni rituali e il loro significato, i pesi *akan* per misurare l'oro, e così via. I pesi facevano mostra di motivi estremamente variegati, per i quali Bruly-Bouabré offre interpretazioni che mescolano l'eredità del suo gruppo etnico ai frutti della sua immaginazione. I disegni sono sempre corredati di brevi sentenze o frasi esplicative, probabilmente un segno del contatto avuto con gli etnografi francesi; Bruly-Bouabré ha infatti lavorato per un breve periodo con il gruppo di Jean Monot e ha fatto la guida per gli etnografi francesi. Ha senz'altro guadagnato tantissimo da questo contatto e ha compreso che gli etnografi devono sempre dare una spiegazione a ogni fenomeno. Di conseguenza, quando ha iniziato a compilare la sua enciclopedia grafica di tutto quello che conosceva, ha ritenuto che ogni fenomeno visivo avesse bisogno di una spiegazione. Le didascalie dei suoi disegni sono efficaci e le sue innovazioni grafiche straordinarie. Le sue raffigurazioni di nuvole, le sue bolle su acque saponose, o i suoi segni sulle noci di cola, sono particolarmente deliziosi e talvolta dotati di proprietà profetiche. Per tutta la vita è stato detto a Bruly-Bouabré che la più grande differenza tra la civiltà occidentale e la cultura africana consisteva nella mancanza di scrittura di quest'ultima. Di conseguenza, ha inventato una scrittura pittorica basata sui fonemi degli elementi visivi, che lui ha sempre sostenuto costituisse una sorta di alfabeto africano, non ristretto soltanto ai Bété o alla Costa d'Avorio.

Bodys Isek Kingelez, che costruisce stravaganti modelli architettonici, proviene da una famiglia di artisti. Per lui non aveva molto senso mettersi a ripetere le forme tradizionali dell'arte africana in una metropoli come Kinshasa. Così, si è messo a costruire i modelli di una architettura fantastica, visionaria, immaginaria, da lui in seguito presentati a diverse gallerie (ci sono alcune gallerie a Kinshasa che vendono pittura, soprattutto pittura naïve africana). Tutti, però, rispondevano a Kingelez che i suoi modelli non erano arte e lo mandavano via. Il suo lavoro venne ostacolato fino al giorno in cui, grazie a una rete di amici, non venne notato: a Parigi, sulla rivista *Autrement*, apparve un breve articolo con parecchie foto, in seguito al quale Kingelez venne scoperto e invitato da noi a esporre per la prima volta i suoi modelli a *Magiciens de la Terre*.

In questa parte del mondo, perciò, c'era qualcuno sicuro che lui facesse arte e convinto che fosse un artista, anche se lui, all'opposto, non aveva ancora trovato un contesto nel quale mostrare il suo lavoro proprio perché a livello locale non esisteva. Da allora, Bodys Isek Kingelez ha esposto un po' dappertutto; tra tutte, particolarmente degna di nota è la mostra alla Fondazione Cartier.

Tutto questo è piuttosto divertente, se si paragonano le sue architetture a tutta una serie di palazzi che in questo periodo sono stati costruiti sull'onda dell'ar-

chitettura postmoderna e che Bodys Kingelez conosceva solo in modo molto approssimativo, forse soltanto da poche immagini trovate in qualche giornale.
Kane Kwei, che io definisco un artista e che ha sollevato un sacco di discussioni, in realtà faceva il muratore e lavorava il legno. Fino alla sua morte, avvenuta pochi anni fa, ha vissuto in un sobborgo alla periferia di Accra, nel Ghana. Tra le altre cose, costruiva bare. Negli anni Cinquanta, aveva realizzato una bara molto bella a forma di barca per un suo parente morto che faceva il pescatore. La bara era stata portata attraverso tutto il villaggio fino alla chiesa e quindi al cimitero. La popolazione locale era rimasta molto colpita. Perciò, alcuni anni dopo, un'altra famiglia piuttosto benestante aveva chiesto a Kane Kwei di costruire una bara alla stessa maniera, con una figura diversa – con un attributo differente – che ricordasse uno dei suoi membri appena scomparso. Una cosa tira l'altra e la pratica divenne usuale. Di lì a poco, ogni qualvolta moriva qualcuno che faceva parte di un'importante famiglia di questo sobborgo di Accra, veniva sempre chiesto a Kane Kwei di costruire una bara con la forma di un oggetto o di un animale che richiamasse la professione o un tipico aspetto della vita della persona deceduta.
Mi interessa molto questo caso, perché Kane Kwei non si è mai definito un artista. Non gli interessava. Qui abbiamo a che fare con qualcosa di molto specifico, in cui si è testimoni dell'emersione non soltanto di una forma, ma anche di un rito, perché queste bare erano portate in processione per tutto il villaggio. Talvolta, per questo motivo, c'erano problemi per entrare in chiesa perché il prete non sempre approvava la forma adottata, come è successo una volta con una bara che aveva la forma di una Mercedes, realizzata per il proprietario di una compagnia di taxi che voleva essere sepolto in una macchina. Il problema alla fine fu risolto grazie a una donazione per i poveri della parrocchia.
In seguito, Kane Kwei ha avuto dei cloni, se così si può dire, grazie ad alcuni operai qualificati provenienti dalla sua bottega che hanno aperto propri laboratori vicino al suo. Ora, in zona ci sono parecchi laboratori che realizzano bare di questo tipo. Forse l'usanza si è diffusa ad altri sobborghi. È possibile addirittura immaginare che in tutto il Ghana la gente sarà sepolta in questo modo per parecchie generazioni.
Portando le cose ancora più in là, tra altri cinquant'anni potrebbe esserci un etnografo naif che arriva sulla scena e riferisce, ovviamente, di tradizioni ancestrali. Le tradizioni ancestrali devono sempre cominciare da qualche parte e hanno sempre una data di nascita che, in questo caso, si può documentare. Non vedo perché, se si applicano i criteri occidentali della creatività artistica, non si possa dare a Kane Kwei il titolo di artista, visto che ha creato una forma che prima non esisteva.
David Malangi, un aborigeno australiano, è stato molto interessante per noi perché il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie di Parigi ospita una collezione

di dipinti su pelle, aborigeni, portati da Karel Kupka, uno dei primi a interessarsi di questo genere di opere tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta. Questo museo possiede quella che forse è la più bella collezione di pittura aborigena australiana d'Europa e qui si trovano anche dipinti risalenti agli anni Sessanta realizzati dal giovane David Malangi. Uno dei miei colleghi andò a trovare Malangi di nuovo per chiedergli di esporre le sue opere. Malangi non voleva viaggiare, non perché fosse troppo vecchio, ma perché c'era un'importante cerimonia nel villaggio vicino che coincideva con l'esposizione e per lui questo evento era molto più importante che andare a Parigi. Così, abbiamo dovuto esporre dipinti che hanno già trenta o quaranta anni, che Malangi ha corredato di un commento. È però interessante notare che questo commento non è stato precisamente identico a quello fornito a suo tempo dall'artista a Kupka, attendibilissimo reporter che annotò tutto quello che era stato detto. Il nuovo commento di Malangi era ben lontano da essere lo stesso.
Nelle società prive di scrittura, il fatto di tramandare i resoconti da una generazione all'altra lascia spazio a una grande libertà di pensiero. La cultura si mantiene vitale proprio perché le storie e i miti non vengono ripetuti esattamente allo stesso modo da una generazione a quella successiva: possono invece subire evoluzioni. Attualmente, queste culture stanno attraversando un momento di grande valorizzazione perché, per merito degli etnografi e del grande potenziale di conoscenza dell'Occidente, tali storie e miti ora vengono pubblicati. Qualsiasi ne sia l'esito, questo ci permette di conoscerli meglio. Spesso, per questo motivo, tali società approvano queste pubblicazioni, perché è un modo per acquisire un valore ai nostri occhi. Queste pubblicazioni, però, presentano l'enorme inconveniente di fossilizzare le storie. La storia che David Malangi aveva raccontato trenta anni fa non corrisponde più alla versione di oggi, ma in realtà bisogna far vivere questi commenti. Nel caso degli artisti occidentali, si può notare che anche fra di loro i commenti relativi a una data opera possono cambiare in misura considerevole, su un lasso di tempo di venti o trenta anni.
Nella mostra c' era una scultura di sabbia collocata direttamente sul pavimento realizzata da un amico di Malangi, che recava la scritta "No Nukes" ("No al nucleare") – eravamo nel periodo degli esperimenti nucleari francesi di Mururoa.
David Malangi era diventato famoso, in un certo qual modo contro la sua volontà, per essere stato il "pittore delle banconote da un dollaro". Uno dei suoi dipinti, che ora si trova al Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie di Parigi, è stato utilizzato per il biglietto da un dollaro australiano, ma Malangi ne era stato completamente all'oscuro. Kupka aveva scattato una foto di un suo dipinto e l'aveva mostrata al direttore della banca d'Australia, che per un po' l'aveva tenuta da parte finché non aveva pensato che mettere un motivo aborigeno su

una banconota sarebbe potuta essere una buona idea. Così, mandò la foto a un incisore che, in perfetta buona fede, incise all'acquaforte il biglietto che recava la raffigurazione fatta da Malangi di un rituale funerario, insieme con altri elementi. Passarono molti anni prima che un missionario, scioccato da metodi siffatti, trovasse David Malangi e gli potesse procurare una modesta somma di danaro a pagamento dei suoi diritti d'autore.

Quando stavo organizzando *Magiciens de la Terre*, venni a sapere dei rituali di guarigione dei Navahos, nei quali il paziente viene posto al centro di un cerchio di sabbia sul quale viene eseguito un dipinto, utilizzando polveri colorate ottenute dalla frantumazione di minerali diversi. In ciascun caso, ogni disegno corrisponde in modo specifico al rituale dato per quel preciso tipo di malattia. Questi dipinti di sabbia, come vengono chiamati, durano solo il tempo della cerimonia e devono essere distrutti entro le ventiquattro ore successive nel corso della danza che conclude la cerimonia.

Ho incontrato molti problemi per trovare un artista che realizzasse dipinti di sabbia. Joe Ben Jr. ha una doppia vocazione. È un artista, ma dato che suo padre era uno stregone, vale a dire uno sciamano che praticava questo genere di rituali, Joe Ben Jr. ha imparato come si fa. Conosce tutti i canti dei rituali, ma li pratica solo in modo molto occasionale. Utilizza la tecnica della pittura su sabbia per realizzare dipinti che vengono incollati su pannelli, come fanno numerosi artisti. Non era questo a interessarmi, perché quello che per me è fonte di meraviglia, in tale genere di opere, è la loro fragilità e fugacità. Il vocabolario stilistico di Joe Ben Jr. può essere definito come cubista, data la geometricità delle forme. Joe Ben Jr. realizza dipinti di sua invenzione, con soggetti e immagini generati dal suo vocabolario stilistico, facendo molta attenzione a non eseguire i disegni sacri perché questo costituirebbe una violazione del suo giuramento; se facesse un dipinto rituale all'interno di un museo, attirerebbe su di sé la collera dei suoi dei.

Nel centro del suo dipinto di sabbia per la mostra, Joe Ben Jr. collocò un quadro realizzato nel 1948 da Jackson Pollock con la tipica tecnica del dripping, avuto in prestito dal Musée National d'Art Moderne, fasciandolo con un panno tessuto negli anni Venti da uno stregone di nome Hosteen Klah. Klah tesseva i dipinti rituali perché riteneva che la sua cultura, nel periodo tra le due guerre, quando i governi coloniali tentavano di sradicare a forza le culture native, fosse in procinto di scomparire. Le persone in possesso delle conoscenze tradizionali credevano che ciò che essi avevano appreso stesse per scomparire. Di conseguenza, cercarono di trasmetterlo agli etnografi, come fece Klah. Quello che è successo in seguito è però il fenomeno contrario – infatti, la popolazione dei Navajos ora è in crescita ed è protagonista di una vera rinascita culturale, al punto che presso le comunità native i tradizionali rituali di guarigione sono di nuovo praticati. A Joe Ben Jr., per questo motivo, è stato chiesto di recitare

questi rituali e di divenire stregone, ma egli ha deciso di dedicarsi all'arte e di restare un artista, per il momento.

Il suo dipinto mostra quattro soli di colori differenti, stesi con un tronco e con pennellate leggere. Il cerchio nero al centro rappresenta la raffigurazione del cosmo, in quanto si tratta di un lago le cui acque riflettono anche il cielo. Come è successo con Bruly-Bouabré, anche Ben ha spiegato che il popolo Navajo non utilizza soltanto oggetti puramente Navajo, ma prende in prestito anche oggetti degli Hopi o delle altre tribù vicine. Il simbolismo in questo caso fu ancora più forte, perché l'effimero dipinto di sabbia di Ben – che è poi stato distrutto alla fine della mostra, non avendo valore materiale – venne sovrapposto a un dipinto occidentale di enorme valore: Jackson Pollock aveva letto alcuni articoli sui dipinti dei Navajo ed era stato colpito dal fatto che venivano eseguiti collocati di piatto per terra. Il dipinto di Pollock indossa, come fosse un mantello, un arazzo di Hosteen Klah.

Un ambito completamente diverso, anche se ancora ricco di legami con l'Africa, è quello rappresentato dal Brasile, con la sua cultura afrobrasiliana. Maestre Didi è un prete della religione Candomble-Nago: il Nago costituisce una versione del voodoo, portato nei Caraibi e nel Sudamerica dagli schiavi delle tribù Yoruba e Fon dell'Africa occidentale. Il lavoro di Didi si basa su determinati attributi di un orisha (gli orisha sono le divinità dei riti voodoo dei Nago). Si tratta di fasci di bastoncini, fatti con ramoscelli di palma legati da anelli di pelle decorati con conchiglie di ciprea, che vengono portati come uno scettro da un *orisha* che cura vari tipi di malattia. Didi ha sviluppato e amplificato questa forma. In generale, lo scettro è lungo più o meno dai sedici ai venti pollici; Didi impiega esattamente la stessa forma, gli stessi materiali e la stessa tecnica, ma ne ha aumentato le dimensioni, sviluppandola e raffinandola per realizzare figure che a volte sono molto grandi. Alcune sono alte sei piedi e per questo sono, in un certo senso, antropomorfiche; il laccio superiore rappresenta la testa, con un occhio su ciascun lato del laccio, mentre le fibre che pendono dalle due parti rappresentano le braccia di questa divinità.

Un artista di questo tipo è di estremo interesse anche se la sua comprensione e il suo riconoscimento in Occidente incontrano diverse difficoltà, poiché si tratta dell' erede di una precisa tradizione religiosa.

Sua madre era stata una sacerdotessa molto importante e lo stesso Didi è un sacerdote della religione Nago. Inoltre, per lui questo è il significato politico della sua condizione, nella misura in cui la popolazione nera di Salvador de Bahai, dove vive, si considera una minoranza oppressa. In Brasile, la difesa di questa cultura e di questa religione si è trasformata in una vera lotta politica. Allo stesso tempo, però, Didi dice che queste opere sono vere opere d'arte. Questo è nuovo per gli occidentali, perché l'arte moderna tende a voler far compiere una scelta – Didi può soltanto essere un prete, oppure un artista.

Bisogna venire ai patti con questi nuovi atteggiamenti.
Viviamo sempre di più in un'epoca di disseminazione artistica e il potere che ora i centri artistici detengono cambierà senz'altro, negli anni a venire. Non tanto sul piano economico – New York e le grandi metropoli continueranno a essere il cuore del mercato dell' arte – ma su quello artistico e culturale è mia opinione che i centri dell' attività siano ora molto più diffusi un po' dappertutto, rispetto a prima. C'è anche una diversificazione delle pratiche artistiche. Sovrapporre queste pratiche è difficile, naturalmente, perché questo comporta – in misura più o meno grande – che ciascuna cultura arrivi col suo proprio sistema di riferimenti. Ciò a cui oggi si assiste è quello che James Clifford ha definito come polifonia, ma che io, da parte mia, chiamo piuttosto cacofonia. La polifonia sottintende che alla fine si formi una specie di melodia armoniosa. Non penso che la cacofonia sia in qualche modo un fattore di disturbo. Nel mondo della cultura possono coesistere melodie estremamente contrastanti. Non penso che il mondo di domani sarà un mondo migliore, ma forse non sarà così uniforme come ci vorrebbero far credere, anche se la gente è portata a dire, quando misura le altre culture sul metro dei centri urbani più importanti, che prevarrà una specie di uniformità mondiale. Le credenze, però, le religioni e le tradizioni delle varie culture sono così forti – anche se non ce ne rendiamo conto per il fatto che le persone vestono come noi e abitano in palazzi uguali ai nostri – che assisteremo a riprese e saremo i testimoni di rinascite artistiche e culturali estremamente potenti.
L'idea di dialettica, così necessaria e così fortemente presente nella storia culturale dell'Occidente nel corso del XX secolo, non è più soddisfatta dal semplice posizionamento dei punti di vista e delle interpretazioni dentro un confronto reciproco che si svolge all'interno del nostro ambito chiuso. Bisogna collaborare al tentativo di promuovere la coesistenza tra le opere e le idee generate da sistemi di pensiero estremamente diversificati.