

**MARIANOVELLA CARNIANI**

UNIVERSITÀ DI PERUGIA  
ITALY

## KOLAM, KALAM E ARTE CONTEMPORANEA. L'APPROPRIAZIONE NELLA PROSPETTIVA DELL'AGENCY

### ABSTRACT

*The aim of this paper is to use the theory of Art nexus, from the famous book Art and Agency by the anthropologist of art Alfred Gell, and his concepts to analyze a case of artistic appropriation between actors from different cultures.*

*The example is taken from a multi-sited ethnography conducted by the author between 2011 and 2012, in Paris and Southern India and focused on Indian artifacts kolam and kalam and on strategies of some french artists, appropriating these cultural materials and creating new works of art.*

*In these pages, one exhibition of the artist Marie-Thérèse Latuner is analyzed in particular, together with kolam and kalam in their native contexts, from the point of view of agency, in their respective social relations.*

*The question arise is: can the theory of agency and art nexus, be useful to observe artistic practices distinguished by intercultural appropriation?*

### KEYWORDS

Agency; appropriation; contemporary art; ritual art; induism; kalam; multi-sited ethnography; anthropology of Art.

### MARIANOVELLA CARNIANI

MariaNovella Carniani is a currently post-graduated student at the "SSBDEA, School of Ethnographical Heritage", University of Perugia. She studied Visual Anthropology at the University of Siena, focusing her researches on artists' practices, in Italy, France, India.

She animated events on the subjects of Visual Anthropology and Anthropology of Art, as a member of the group ArsVidendi, University of Siena. She worked as video-maker for “Terre di Siena” eco-museums in Siena. She is currently working in internship at the MuCEM Museum in Marseilles and as a documentary-maker for the Cappelleschi Gallery, an art gallery sited in Belgium.

## INTRODUZIONE

In questo saggio analizzerò i disegni *kolam* e le pitture *kalam*, originari degli Stati del Tamil Nadu e del Kerala, in India del Sud e l'opera dell'artista contemporanea Marie-Thérèse Latuner, che si trova in stretta relazione con questi artefatti, alla luce delle teorie sull'arte di Alfred Gell (1998). Questo non è un saggio di critica artistica o storia dell'arte, ma di antropologia. L'obiettivo non è analizzare le opere d'arte che incontreremo da un punto di vista estetico e formale, ma piuttosto indagare le reti di relazioni che si sviluppano attorno ad esse, nei diversi ambiti sociali in cui sono prodotte e fruite.

La teoria dell'*art nexus* e dell'*agency* che lo attraversa, è uno strumento utile nell'affrontare opere d'arte contemporanea fortemente connotate nel senso dell'*appropriazione*<sup>1</sup> e dell'ibridazione tra culture, come quella che ci proponiamo di affrontare? Può rendere conto di quella complessità culturale, politica e etica connaturata a quelle opere d'arte che hanno a che fare con la differenza culturale?

Come è noto, secondo Gell, compito dell'antropologia dell'arte è fornire spiegazioni sulla produzione e circolazione degli oggetti d'arte in funzione del loro contesto relazionale.<sup>2</sup> Le opere d'arte, secondo l'antropologo britannico, sono oggetti che mediano una *social agency*, che in italiano potremmo tradurre come *agentività sociale*, ossia la capacità di dare inizio ad una serie di eventi causati da un atto di volontà, da un'intenzione. Anche gli oggetti – *indexes*<sup>3</sup> nella terminologia di Gell, che si riferisce alla semiotica di Pierce – possono essere considerati agenti sociali di secondo grado, che mediano cioè l'*agentività*, le intenzioni di chi li ha prodotti.

Gli oggetti, come le persone, sono inseriti all'interno di relazioni sociali ed è attraverso di essi, nel mondo materiale, che le persone esercitano e distribuiscono la propria *agentività*. Le opere d'arte sono oggetti particolarmente complessi, che esistono in quanto tali solo all'interno di specifici ambiti sociali e che acquisiscono *agentività* soltanto una volta che entrano a far parte di una trama di relazioni sociali, quello che Gell chiama l'*art nexus*.

<sup>1</sup> Arnd Schneider definisce l'appropriazione come una strategia con cui artisti individuali lavorano con materiali al di fuori del loro contesto culturale per creare qualcosa di nuovo. Ponendo l'accento sull'aspetto ermeneutico e il potenziale di comprensione della differenza culturale che soggiace alle pratiche appropriative, Schneider fornisce un nuovo sfondo teorico al concetto, spesso connotato invece in senso negativo e centrato sulle differenze di potere tra appropriatori e coloro dai quali ci si appropria (Schneider-Wright 2006, 2010; Schneider 2011, 2012; Marano 2013).

<sup>2</sup> Il saggio "Art and Agency" ha dato vita a un intenso dibattito tra sostenitori e critici che ha investito anche l'archeologia e la storia dell'arte. Per delle letture critiche rimando il lettore a Bloch 1999; Thomas e Pinney 2001; Osborne e Tanner 2007; Pucci 2008.

<sup>3</sup> "Indexes: material entities which motivate abductive inferences,

<sup>4</sup> Il tipo d'inferenza che possiamo trarre da un *index* è l'abduzione, questo è il termine usato dalla logica e dalla semiotica. L'abduzione è un tipo di inferenza sintetica "in cui di fronte a certe particolari circostanze pensiamo che queste possano essere spiegate attraverso la supposizione di una qualche regola generale." (Eco 1976, in Gell 1998: 14). cognitive interpretations" (Gell 1998: 27).

<sup>5</sup> “Artist (or other ‘originators’): to whom are ascribed, by abduction, casual responsibility for the existence and characteristics of the index” (Gell 1998: 27).

<sup>6</sup> “Recipients: those in relation to whom, by abduction, indexes are considered to exert agency, or who exert agency via the index” (ibidem).

<sup>7</sup> “Prototypes: entities held, by abduction, to be represented in the index, often by virtue of visual resemblance, but not necessarily” (ibidem).

<sup>8</sup> “For the purposes of the theory being developed here, it will be assumed that in any given transaction in which agency is manifested, there is a ‘patient’ who or which is another ‘potential’ agent, capable of acting as an agent or being a locus of agency”. (ivi: 22).

<sup>9</sup> La ricerca in questione è stata condotta tra il 2011 e il 2013 nel quadro della tesi di laurea magistrale in antropologia visiva, all’Università degli Studi di Siena. (Carniani 2013).

È tramite il processo di *abduzione*<sup>4</sup> che gli oggetti d’arte diventano socialmente efficaci, nel momento in cui la loro *agency* è inferita da chi li osserva. Nel sistema dell’*art nexus*, non soltanto gli *artists*,<sup>5</sup> ma tutti gli attori sociali – i *recipients*,<sup>6</sup> i *prototypes*,<sup>7</sup> gli *indexes* – esercitano *agency* e possono figurare in forma passiva o attiva, a seconda della loro posizione reciproca.<sup>8</sup>

L’approccio di Gell è particolarmente adatto per restituire il senso della mia esperienza etnografica, il cui terreno è stato costruito rintracciando e ripercorrendo una rete di relazioni che si sono prodotte attorno ad opere e pratiche artistiche piuttosto dissimili tra loro, provenienti da luoghi e contesti distanti. L’obiettivo della ricerca<sup>9</sup> era osservare ed analizzare le intenzionalità degli artisti all’interno dei processi di appropriazione, i mezzi e i canali attraverso i quali questi processi si sono prodotti, le logiche di potere soggiacenti.

È stato osservando dapprima l’opera di Marie-Thérèse Latuner in Francia, indagando la sua biografia, la sua poetica, le modalità del suo rapporto con la cultura da cui si appropria che, quasi completamente priva di conoscenze circa le tradizioni artistiche *kolam* e *kalam*, ho poi viaggiato verso l’India del Sud, con l’intento di osservare la materia d’ispirazione dell’artista francese e di analizzare la produzione e la circolazione di questi oggetti artistici nei diversi ambiti geografici e sociali.

Insieme all’opera di Marie-Thérèse Latuner, al centro della prima fase della ricerca sono state le pratiche di altri artisti francesi che traggono ispirazione dallo stesso materiale culturale *esotico*. Questi sono l’artista e ricercatrice Chantal Jumel, la quale ha dedicato gran parte della propria vita allo studio e all’apprendimento delle tradizioni *kolam* e *kalam* in India, così come alla loro divulgazione e trasmissione in Francia per mezzo di saggi, scritti, atelier di disegno e altri eventi mondani e il coreografo e danzatore Michel Lestréhan che, similmente, ha trascorso gran parte della propria vita in Kerala, studiando forme coreutiche e teatrali tradizionali, e in Francia dove ha trasportato le competenze artistiche acquisite, dedicandosi alla creazione di spettacoli di danza contemporanea e ad attività di insegnamento.

Lestréhan è connesso in particolare alle pitture *kalam* per via dell’inserimento di questi artefatti in alcuni dei suoi spettacoli, realizzati in collaborazione con l’artista e officiante keralese Haridas Kurup, che è stato anch’egli uno dei principali soggetti della mia ricerca. L’attività di Haridas Kurup, che si divide tra arte tradizionale e rituale in India e arte contemporanea in Europa, è stata particolarmente rilevante per il mio studio, poiché è possibile leggere nella sua pratica e nelle sue opere un punto d’incontro e dialogo tra arte contemporanea e arte tradizionale, tra diversi mondi dell’arte.

Si è trattato quindi di ripercorrere a ritroso le esperienze degli artisti francesi in India, di muovermi lungo i percorsi che questi avevano tracciato, di incontrare e conoscere le persone con cui avevano collaborato ed appreso le arti *kolam* e *kalam*, e

di osservare questi artefatti nelle loro forme, funzioni e contesti originari.<sup>10</sup> L'ultima fase della ricerca è stata quella del ritorno in Francia, quando ho potuto rielaborare le esperienze ed il materiale raccolto ed osservare con uno sguardo "informato" le opere, per poterle analizzare attraverso un approccio volto alla comparazione.

Ho costruito quindi un'etnografia multisituata, che abbandona cioè lo studio della località unica, per concentrarsi invece sulla circolazione spaziale degli oggetti e dei significati tra diversi siti e contesti, privilegiando quindi l'analisi di quegli spazi interstiziali in cui avvengono incontri, prestiti, scambi, trasformazioni culturali. L'approccio multisituato, come suggerisce Marcus (Marcus 1995), può essere costruito secondo differenti metodi, tra i quali quelli che l'autore definisce "*Follow the people*" e "*Follow the thing*": nel mio caso, seguire *kolam* e *kalam* nelle loro migrazioni e seguire gli artisti che li trasportano e li manipolano, con l'intento di creare una sorta di mappatura della rete,<sup>11</sup> in un terreno costruito *ad hoc*.

Per tenere insieme i diversi siti della ricerca, seguendo il filo rosso delle opere d'arte, l'impiego di una metodologia visiva è stato essenziale: ha consentito di focalizzare l'attenzione sugli aspetti non verbali di quanto osservato e si è dimostrato particolarmente adatto per documentare le pratiche artistiche che passano, in primo luogo, attraverso i corpi, le tecniche del corpo che gli artisti apprendono, i gesti – artistici e rituali – che trasportano da un universo all'altro.

Il materiale visivo è stato impiegato sul campo come strumento d'indagine e comparazione, *trait d'union* tra i diversi luoghi dell'etnografia, spazio di confronto e dialogo, grazie all'evidenza stessa delle immagini. Il risultato conclusivo dell'impiego di questa metodologia è stato la realizzazione di un documentario dal titolo "*Kolam, Kalam: traveling between Paris and Southern India*".

Il montaggio e la possibilità di operare attraverso una poetica della comparazione (Marano 2013) mi hanno fornito lo strumento per interpretare e raccontare il *fieldwork* e la sua frammentazione spazio-temporale tenendo insieme i diversi siti, accostando per similitudine mondi dell'arte<sup>12</sup> solitamente tenuti separati: quello laico dell'arte contemporanea e quello sacro dell'arte *esotica* e rituale, pervenendo così ad una narrazione visiva che fosse in grado di raccontare le relazioni che legano tra loro le esperienze e le pratiche degli artisti, così come il senso unitario della mia esperienza sul campo.

Proprio la distinzione, che si vorrebbe netta, tra questi mondi dell'arte, tra opera d'arte ed artefatto (Clifford 1998; Amselle 2005), tra individualità dell'artista occidentale e anonimato dell'artista *esotico*, viene messa in discussione nel montaggio, grazie all'accostamento di gesti, corpi e luoghi diversi, che si somigliano e si richiamano, che si confondono tra loro, suggerendo la fluidità e la permeabilità dei confini.

Procediamo adesso con l'analisi delle opere dal punto di vista della loro *agency* sociale e dell'*art nexus* in cui sono inserite,

<sup>10</sup> Sul concetto di originale e copia mi rifaccio a quanto sostenuto da Arnd Schneider quando afferma: "In fin dei conti non c'è nessun originale [...] le culture sono sempre impure, sono costituite da elementi eterogenei ab initio. (Schneider 2011: 16).

<sup>11</sup> Studiare la rete è il compito di un'antropologia contemporanea e simmetrica che si situa nel cambiamento e che fa dei complessi domini interculturali che si producono oggi nelle reti il proprio oggetto di studio (Latour 2009).

<sup>12</sup> Con "mondi dell'arte" mi riferisco alle riflessioni di Arnd Schneider, svolte a partire dalle considerazioni sul concetto di "Art worlds" del filosofo Arthur Danto e dal sociologo Howard Becker. (Schneider 2012: 58-60).

<sup>13</sup> Per un approfondimento sui disegni kolam, rinvio il lettore a Jumel 2010, 2013; Nagarajan 1995, 1998, 2000; Laine 2009; Carniani 2013.

<sup>14</sup> Disegnare il kolam è una pratica intercastale, oggi anche interreligiosa. Donne di religione cristiana e musulmana tracciano talvolta i kolam per strada ispirandosi a modelli non tradizionali. La contemporanea espansione del kolam in nuovi territori, come festival, concorsi pubblici e web ha esteso la pratica anche agli uomini.

<sup>15</sup> I kolam sono disegnati anche all'interno dei templi induisti dove possono essere tracciati anche da uomini, sacerdoti bramani, ma più spesso a disegnarli è una donna, la moglie di un bramano.

KOLAM DI FRONTE ALLA SOGLIA DI CASA. TRIVANDRUM, KERALA, 2011.

per vedere se e in che misura, questi concetti possono essere utili per rendere conto degli aspetti trasformativi e perturbanti di cui le opere d'arte, frutto dei processi di appropriazione, sono spesso portatrici.

### KOLAM

Disegnare il *kolam* è una pratica artistica e rituale originaria dello stato del Tamil Nadu, nell'India del Sud<sup>13</sup>. Praticato principalmente dalle donne tamil di religione induista<sup>14</sup>, s'inscrive tra quelli che si chiamano *vrata*, riti indispensabili della vita domestica.

Si tratta di disegni fragili ed effimeri, realizzati con polvere – farina di riso o precipitati di pietra – destinati a essere distrutti e rinnovati ogni giorno, tracciati all'alba – e spesso di nuovo al tramonto – in un gesto di offerta agli dei: attraverso la reiterazione quotidiana della preghiera grafica s'invitano le divinità, in particolare Lakshmi, dea associata alla fortuna e all'abbondanza, ad entrare e non abbandonare la casa.

I diagrammi sono disegnati negli spazi più importanti della casa tamil: nella *puja room*, la nicchia o l'altare che ospita le effigi delle divinità, accanto ai fornelli dove si manipola il cibo, sulla soglia della porta d'ingresso e per strada, sullo stesso asse della porta<sup>15</sup>. Questi ultimi costituiscono una sorta di prolungamento dello spazio intimo e privato della donna e della sua casa verso lo spazio pubblico della strada, condiviso con la comunità.

La tecnica di disegno tradizionalmente non prevede altri strumenti oltre la mano: si prende la polvere bianca – che le donne tamil conservano in piccole ciotole di latta o terracotta – tra l'indice e il pollice e, facendo attrito tra le dita, la si





DONNE TAMIL TRACCIANO  
KOLAM ALL'ALBA.  
TRIVANDRUM, KERALA, 2011.

lascia depositare a terra muovendo al contempo mano, polso e braccio. In piedi, chinate verso terra, con le gambe divaricate e le ginocchia semiflesse, le donne tamil tracciano i *kolam* con estrema abilità, in gesti fluidi e rapidi.

I diagrammi comunemente hanno piccole dimensioni<sup>16</sup> e assumono molteplici forme, realizzate sulla base di modelli sui quali è possibile sviluppare un numero quasi infinito di variazioni. Si dividono in tre grandi categorie: *padi kolam*, composti da linee parallele che formano figure astratte o geometriche, come quadrati e triangoli; *pulli kolam*, composti da uno scheletro di punti, supporto di forme astratte e figurative, realizzate congiungendo i punti con linee; *cikku kolam*, i modelli più complessi, realizzati con uno schema di punti attraverso cui le linee serpeggiano creando intrecci e forme astratte di ogni tipo.<sup>17</sup>

Oltre ai modelli tradizionali, i *kolam* possono rappresentare fiori, lampade ad olio, divinità ed altri elementi della vita e della cultura tamil e non solo<sup>18</sup>. Nella tradizione e nelle occasioni in cui il disegno ha un fine esclusivamente rituale, esistono regole ferree per la sua corretta composizione: il diagramma deve sempre essere chiuso ed avere un centro ben definito.

La sua immagine deve comunicare armonia e completezza e, in virtù di queste sue caratteristiche, è strettamente associato alla figura femminile. Lakshmi, la dea a cui più spesso è dedicato, rappresenta l'ideale della donna indù: in virtù della sua bellezza, della sua pulizia e fertilità la donna è l'immagine stessa di Lakshmi. Quest'immagine della donna è proiettata all'esterno attraverso l'immagine della casa e tramite il *kolam*.

La presenza o l'assenza del diagramma sulla soglia cambiano completamente la percezione dell'aspetto della casa: la sua assenza rimanda al lutto o al periodo sfavorevole del ciclo mestruale, la sua presenza comunica invece l'idea di *cuttam*, pulizia e ordine e di *alagu*, bellezza. I *kolam* infatti abbelliscono la casa e Lakshmi, che in particolare è connessa con la bellezza, è attratta da essi.

<sup>16</sup> Durante il mese di Pongal, la più importante festività tamil e in altre particolari occasioni, così come nei concorsi e nei festival pubblici, i *kolam* sono disegnati anche con polveri colorate, assumono grandi dimensioni e forme non tradizionali.

<sup>17</sup> I *kolam* sono stati studiati da matematici ed informatici perché presentano in certi casi le proprietà del frattale e dei linguaggi algoritmici. Si veda Asher 2002; Gopalan-Vanleeuwen 2015; Liu-Toussaint 2009 e Waring 2012.

<sup>18</sup> Nella contemporaneità il *kolam* è praticato non soltanto come offerta rituale ma anche con altre finalità, come ad esempio quella pubblicitaria o nei contesti di festival e concorsi pubblici, dove si vedono rappresentate immagini di ogni tipo, come Topolino, telefoni cellulari e altri elementi tratti dalla cultura occidentale. Questa ibridazione del *kolam* in India è altrettanto interessante per quel che riguarda i processi di appropriazione, aspetto che non può essere qui approfondito.

UN ESEMPIO DI CIKKU KOLAM.  
PONDICHERY, TAMIL NADU,  
2011



<sup>19</sup> "There are different discourses on how the protection of the house relates to the kolam practice. Statements from informants who were well educated Brahmin men, as well as arguments in some scholarly valued texts, firmly hold that one of the main reason that kolams are made is to protect houses from drishti and evil spirits". (Laine 2009: 142).

<sup>20</sup> "The kolam acts as a net, a catcher of feelings, and a protective screen for the emotions cast out by those who pass by the doorway or cross the threshold" (Nagarajan 1998: 73).

Il *kolam* comunica un'idea di completezza, *puṇnam*, e rende completa l'immagine della casa e della donna. Esso è concepito come uno spazio completo e chiuso, il cui centro è segnato da un punto e l'atto di devozione che accompagna la sua pratica è esaurito quando l'ultima linea si ricongiunge con la prima.

Questo stato di completezza è sempre, esclusivamente passeggero ed ogni giorno il diagramma deve essere rinnovato, per non permettere a forze oscure di entrare in casa. Il *kolam* infatti è concepito, oltre che come un'offerta che ha un potere attrattivo, anche come una sorta di rete che trattiene gli spiriti malvagi e i cattivi pensieri di chi passa davanti alla casa. Questa è la lettura che ci offre Gell, che considera il *kolam* come un disegno apotropaico, che ha cioè la funzione di allontanare e scongiurare influssi maligni (Gell 1998: 83-90). In particolare, i *kolam* tracciati sulla soglia di casa, sarebbero una sorta di trappola per demoni che, incantati dalla loro complessità, resterebbero come neutralizzati nel ponderare l'esistenza di tali sofisticati diagrammi.

Ritroviamo la stessa osservazione in Laine<sup>19</sup> e in Nagarajan.<sup>20</sup> Tuttavia, secondo la mia esperienza di campo, le fonti bibliografiche e nelle successive considerazioni della stessa Laine (2009: 143), il potere del diagramma, piuttosto che nel *respingere* i demoni, è rintracciabile nel suo *attrarre* gli spiriti

benevoli. Gran parte delle donne intervistate sostiene di offrire il *kolam* a Lakshmi per attirarla dentro casa e per ricevere in cambio quella che in tamil si chiama *punniyam*, la benedizione degli dei. È interessante notare l'intrinseca ambivalenza di questo oggetto rituale, la possibilità che gli viene alternativamente attribuita di attrarre il bene e di scacciare il male.

Gli oggetti rituali sono spesso polisemici, hanno cioè la capacità di agire in un senso o nel senso opposto ed è proprio il loro situarsi lungo questo confine che li rende potenti e pericolosi. Impiegando la terminologia di Gell, possiamo definire il *kolam* come un *index* che appartiene alla categoria dei modelli decorativi (Gell 1998: 73-96).

Come tutti i *decorative patterns*, presentano una struttura interna formata da specifiche relazioni di simmetria e ripetizione tra le parti che gli conferiscono una particolare *interaction*: sono composti tramite la ripetizione di un motivo al loro interno, variato secondo i quattro moti di rotazione, traslazione, riflessione o simmetria assiale e glissoriflessione. Sono le parti dell'*index* che conferiscono *agency* all'*index* come intero, è nella disposizione delle parti tra loro che si attiva il particolare tipo di *agency* di queste figure, la cui percezione implica nell'osservatore un processo mentale di trasformazione del motivo, cosicché l'*agency* e il movimento sembrano appartenere al motivo stesso.

Gell sostiene che l'interesse e il piacere che si provano nell'osservare motivi decorativi e ornamentali siano dovuti non tanto al loro valore estetico, quanto al loro essere complessi e



DONNA TAMIL TRACCIA UN  
CIKKU KOLAM ALL'ALBA.  
PONDICHERY, TAMIL NADU,  
2011

possedere, in virtù della loro struttura, una sorta di resistenza cognitiva che riesce ad *intrappolare* l'osservatore tra le sue maglie (ivi: 82). Riferendosi direttamente al *kolam*, l'antropologo descrive come sia complesso per l'osservatore estrarre un singolo motivo dall'insieme della composizione, anche nel caso in cui si conosca il modo in cui il disegno è stato composto.

Conoscere l'esecuzione di un modello a memoria è il metodo più efficace per disegnare un *kolam* complesso, senza compiere errori, ed è esattamente in questo modo che le donne tamil, fin da bambine, apprendono la tecnica: attraverso l'osservazione della madre e delle altre donne e tramite la ripetizione quotidiana dei gesti, che le porta infine ad incorporare e naturalizzare la pratica, dominando la struttura del complesso modello decorativo, senza passare necessariamente attraverso uno sforzo di comprensione intellettuale. Le donne tamil usano anche appuntare gli schemi dei *kolam* più complessi che hanno personalmente creato o osservato altrove su un quaderno, per non dimenticare i passaggi della complessa composizione. Inoltre, recentemente si stanno diffondendo nuovi mezzi per la trasmissione della pratica del disegno, soprattutto nelle grandi città indiane, come corsi d'arte e video tutorial su internet.

Osservando un *kolam*, secondo Gell, ci ritroviamo di fronte a un paradosso: vediamo la figura come un'unica linea continua, estremamente sinuosa e intricata; sappiamo che è composta da differenti strati sovrapposti e ruotati, ma non riusciamo a visualizzare uno strato e separarlo dall'insieme del disegno.<sup>21</sup> Allo stesso tempo sappiamo che il *kolam* è stato disegnato da qualcuno, ma non possiamo comprendere il processo con cui è stato creato e ricostruire i movimenti e le intenzioni che lo hanno fatto risultare così come lo vediamo.

Sono molteplici le forme di *agency* che si attivano in questo genere di figure e gli attori coinvolti nell'*art nexus*: l'agentività, come abbiamo detto, si esercita dal motivo sull'*index*, nei termini del rapporto tra la parte e il tutto; quella che, in virtù di questo rapporto, attiva l'*agency* dell'*index* come intero sul *recipient*, i destinatari; questi presuppongono l'*agency* dell'*artist*, la donna che lo ha creato e che rimane spesso anonima, a meno di non aver l'occasione di osservarla durante l'esecuzione. Dall'aspetto del *kolam*, un osservatore tamil può compiere tutta una serie di abduzioni circa l'*artist* – quelle scommesse interpretative derivate dalla nostra esperienza sociale, che riguardano la rete di relazioni sociali attorno all'oggetto d'arte – che invece sfuggono ad un osservatore esterno, non informato: è possibile dedurre il credo della disegnatrice, poiché la forma del diagramma corrisponde in alcuni casi a un credo specifico e informa sul suo essere, ad esempio vishnuita o shivaita, così come sulla sua appartenenza castale.

Esistono poi modelli *kolam* che vengono tracciati in base al giorno della settimana o in base al calendario religioso induista, informazioni che l'osservatore tamil può dedurre quindi dall'*index* stesso. Molte informatrici sostengono che, dalla

<sup>21</sup> "Kolam are sinuous, symmetrical figures which are usually very difficult to 'read' in the sense that it is difficult to see how the design has been constructed. They play topological games with the spectator and are thus akin to mazes" (Gell 1998: 85).

cura e dalla bellezza del disegno, sia possibile presupporre il carattere della donna che l'ha tracciato. Il *kolam* in strada diventa allora un'appendice, un prolungamento della donna che lo traccia, poiché porta al di fuori di essa, in uno spazio pubblicamente fruibile, la sua agentività e, per chi li sa decifrare, certi tratti della sua identità. In questo senso il *kolam* è un *distributed object* ed è parte della personalità della donna, della sua *distributed personhood*: attraverso la sua pratica la donna attiva la catena di agentività, dà avvio alla rete di relazioni che continuano a manifestarsi anche quando ha concluso il disegno, tramite la presenza stessa dell'*index* nel *causal milieu* (*ivi*: 221-223).

La donna insatura una relazione di reciprocità tra se stessa, le divinità e la comunità: tracciando il *kolam* con spirito devozionale, riceverà la benedizione divina e quindi l'*index* avrà *agency* non soltanto sulle divinità, il *patient/recipient* della catena (*ivi*: 28-48), ma anche sul suo stesso *artist* che, da *agent/artist*, si trasforma a sua volta in *patient/recipient*. La comunità intera è uno dei destinatari del *kolam*, perché la bellezza del disegno contribuisce a creare armonia all'esterno, nei passanti che beneficiano della presenza del diagramma e che interagiscono con esso, calpestandolo, attraversandolo, contribuendo a quel processo di cancellazione che è intrinseco al disegno, alla sua natura effimera, alla sua funzione rituale.

Quasi come fossero elementi del naturali del paesaggio, i *kolam* giacciono per strada, di fronte alle soglie delle case tamil, espressioni artistiche individuali che testimoniano un comportamento rituale collettivo e che esistono non come l'opera di un artista, fatta per essere contemplata, ma come delle presenze rassicuranti, che comunicano alla comunità che il dialogo tra mondo terrestre e mondo divino è in costante attività.

## KALAM

Nell'*index kolam* non sono presenti le relazioni con il *prototype*, perché il disegno appartiene all'arte geometrica e non esiste in questi casi un prototipo a cui l'immagine si riferisce (*ivi*: 73-94). Il *prototype* invece è fondamentale nella pittura rituale *kalam*.

In questa sede non ne posso offrire una descrizione esaustiva, che necessiterebbe considerazioni circa il suo importante impiego rituale, sul significato di questo rito nel sistema simbolico e religioso induista, in relazione alle divinità a cui è dedicato, al mito che vi è associato, all'occasione del calendario religioso in cui viene celebrato<sup>22</sup>. Mi limiterò quindi a descrivere brevemente quegli aspetti del *kalam* che sono utili alla nostra analisi riguardo le catene di agentività.

Il *kalam* è una pittura rituale ed effimera, originaria dello stato del Kerala, India del Sud, con la quale si rappresentano alcune tra le divinità del pantheon induista e che si trova al centro di un rito chiamato *kalam-eluttum-pattum*, che in lingua malayalam significa dipingere e cantare il *kalam*. Esistono un repertorio d'immagini di divinità diverso in base alla casta

<sup>22</sup> Per approfondimenti sulla pittura *kalam* e sul rito *kalam-eluttum-pattum* rinvio il lettore a Jumel 2010, Jones 1982 e Carniani 2013.

<sup>23</sup> Per una lettura approfondita sulle caste di pittori kalam rinvio a Jumel 2010. Durante la ricerca sul campo in Kerala ho osservato i riti kalam-eluttum-pattum celebrati dalla casta dei Kuruppu ed è ad essi che mi riferisco in quest'analisi.

<sup>24</sup> Nel caso di alcune specifiche cerimonie, come quelle in cui viene realizzato un Nagakalam, sono le donne a distruggere la pittura con il proprio corpo, a entrare in trance ed essere possedute dalla divinità.

PITTORI/OFFICIANTI KERALES  
DIPINGONO UN NAGAKALAM.  
CHERUTURUTY, KERALA, 2011

dei pittori<sup>23</sup> ed una serie di rigide regole nella composizione dell'immagine, sia a livello estetico che tecnico. Apprendere l'arte di dipingere e cantare il *kalam* è un privilegio castale, che si eredita di padre in figlio e, differentemente dal *kolam*, che tradizionalmente viene appreso per impregnazione e ripetizione nell'ambito della vita quotidiana e nello spazio della casa e della strada, lo studio della pittura *kalam* si svolge in modo strutturato all'interno dei templi e attraverso fasi progressive di allenamento, sia nel disegno che nel canto.

Il rito *kalam-eluttum-pattum* si celebra in speciali occasioni della vita privata o in date stabilite dal calendario religioso induista. Si tratta di un rito occasionale, complesso e solenne, della durata di circa dodici ore, compiuto all'interno di templi o di abitazioni private. Attraverso la realizzazione del *kalam* e il procedimento d'installazione della divinità nella pittura e in seguito, con la presentazione di offerte, canti e preghiere, s'intende onorare gli dei e ricevere la benedizione divina. La cerimonia si conclude con la distruzione della pittura, a opera di un danzatore che entra in uno stato di trance da possessione.<sup>24</sup> Per realizzare la pittura, che solitamente ha grandi dimensioni, – almeno tre o quattro metri di diametro – lavora un gruppo di pittori/officianti, cinque o sei uomini che, insieme e secondo un ordine gerarchico, compongono l'immagine a terra con polveri vegetali di cinque diversi colori: bianco, nero, rosso, verde e giallo.

Ogni colore corrisponde ad una qualità caratteriale e psicologica che si associa alla divinità e nei modelli è prescritto ri-





gorosamente, secondo l'aderenza al mito, quali colori assegnare ad ogni divinità e ad ogni parte del suo corpo, così come sono descritti tutti i suoi attributi specifici. Per disegnare il *kalam* si utilizza quasi esclusivamente la mano ma, mentre nel disegno *kolam* si impiega un'unica tecnica per realizzare punti e linee, nell'arte *kalam* esistono almeno cinque diverse tecniche della mano per manipolare la polvere, impiegate a seconda della parte del disegno che si sta realizzando.

Come avviene per la pratica del *kolam*, a maggior ragione trattandosi di un rito solenne e pubblico, ciò che è fondamentale nella pittura *kalam* è lo spirito devozionale con cui gli artisti dipingono ed è altrettanto fondamentale il rispetto assoluto delle regole formali ed estetiche. Il *kalam*, infatti, appartiene alla categoria dell'arte figurativa o di rappresentazione, nella quale il nesso con un prototipo è fondamentale (*ivi*: 96).

Gli esempi che Gell offre per trattare l'arte figurativa dal punto di vista antropologico sono tratti dalla stregoneria e dall'idolatria, casi esemplari del processo con cui si assegna *agency sociale* ad artefatti e idoli. In India, paese a cui l'autore si riferisce spesso nel corso del saggio, la venerazione delle immagini divine è una pratica largamente diffusa e non esiste una distinzione tra la bellezza dell'immagine sacra e il suo potere religioso, così come non vi è separazione tra esperienza estetica ed esperienza religiosa.

Gell distingue due generi di idoli: quelli iconici, dove l'*index* somiglia fisicamente al prototipo, da quelli aniconici, dove non c'è corrispondenza formale tra l'*index* e la divinità (*ivi*: 96-115). Rispetto all'*agency* dell'idolo, che è di natura religiosa, la distinzione iconico e aniconico non è fondamentale, poiché in entrambi i casi l'*agentività* del prototipo consiste nel far sì che l'artista realizzi una riproduzione religiosamente convenzionale della divinità, un'immagine che possa innescare nei devoti un processo di riconoscimento.

L'idolo, secondo Gell, comunque si presenti, non è una rappresentazione della divinità, ma il corpo stesso della divinità. Vedremo che quest'affermazione è assolutamente pertinente nel caso della pittura *kalam*. L'autore analizza il processo circolare di agentività tra *index*, *prototype* e *recipient*, rifacendosi al concetto induista di *darshana*: venerare la divinità e la sua immagine significa ottenere la benedizione divina, in lingua indi *darshana*,<sup>25</sup> che è trasmessa attraverso gli occhi (*ivi*: 116-121). S'innesca quindi un processo di reciprocità tra devoto e divinità, che passa attraverso il mutuo osservarsi:

Lo sguardo diretto dalla divinità verso il devoto conferisce la sua benedizione; reciprocamente, il devoto raggiunge e tocca la divinità. Il risultato è l'unione con la divinità, una fusione di coscienze secondo l'interpretazione dei devoti. Questo ci riporta alla questione della reciprocità e dell'intersoggettività tra immagine (*index*) e destinatario. È chiaramente attinente alla tesi principale sostenuta in questi capitoli che l'intersoggettività tra persone e *indexes*, in particolare *index* che, come le immagini delle divinità, hanno forme umane, deve essere possibile.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> "Darshana: 'seeing, auspicious sign, point of view' [...] It refers to the moment in which the eyes of the deity, enshrined in the sanctuary and those of devotee meet. The expression 'having darshana' in the modern parlance may also refer to a visit to a guru or any influential person" (Dallapiccola, 2002, 56).

<sup>26</sup> "The gaze direct by the god towards the worshipper confers his blessing; conversely, the worshipper reaches out and touches the god. The result is union with the god, a merging consciousness according to the devotionalist interpretation. This brings back the issue of reciprocity and intersubjectivity between the image (the *index*) and the recipient. It is clearly germane to the general thesis argued in these chapters that intersubjectivity between persons and *indexes*, particularly *index* which, like images of god, are human in form, should be possible". (Gell 1998: 117).

Osservando il disegno *kolam* abbiamo notato come, nell'atto di creare un'immagine/offerta per gli dei, la donna ottenga in cambio la loro benedizione, in un circolo di reciprocità tra esseri umani e divini che è mediato dall'agentività dell'*index*. Nel caso del *kalam*, il processo di reciprocità mediato dall'*index* è ancora più evidente. Il *kalam* è un'opera antropomorfa che, nel corso dello svolgimento del rito, non solo rappresenta, ma è il corpo divino, diviene la divinità incarnata temporaneamente nella forma di artefatto. Si assiste quindi ad un progressivo meccanismo di animazione dell'*index*, che si svolge in differenti fasi.

Prima di disegnare il *kalam*, ed entro lo scoccare di mezzogiorno, è necessario creare uno spazio adatto ad accogliere la divinità: il *pandal*, un baldacchino realizzato con tessuti ed elementi vegetali, che offrirà un tetto al *kalam* e sotto al quale si svolgeranno la quasi totalità delle altre fasi del rito. Senza approfondire la sua descrizione, è necessario però dire che questa fase preliminare ha lo scopo di purificare il luogo e trasformarlo in uno spazio sacro. Una volta consacrato il *pandal*, i pittori cominciano la composizione della pittura. Il volto della divinità e la sua espressione non possono essere assolutamente modificate dagli artisti: esprimono lo stato d'animo della divinità, attraverso il colore della pelle/polvere – giallo significa splendore, rosso rabbia, verde nobiltà – e la forma di bocca e occhi.

L'immagine deve suscitare uno stato d'animo anche presso i partecipanti alla cerimonia, che fanno l'esperienza del *rasa*, termine tradotto come "sapere", cui si perviene solo con uno spirito puro e sgombro di pensieri. In questo stato di sensibilità estrema, il devoto può fondersi con la presenza divina, che è incarnata nella sua forma terrena e quindi presente tra i devoti. Il



momento in cui vengono dipinti gli occhi è particolarmente rilevante per quest'analisi. La *cerimonia di apertura degli occhi, netronmilanam* in lingua malayalam, è di estrema pericolosità ed importanza e segue un rigido protocollo: è in questo preciso istante che la divinità entra in contatto con il mondo e può osservarlo.<sup>27</sup>

Questo è il *darshana*, lo sguardo benevolo delle divinità, che il devoto desidera ardentemente. Allo stesso tempo però, lo sguardo divino è così potente che può essere pericoloso per il pittore ed è necessario che egli prenda una serie di precauzioni. Quando la pittura è quasi completata, il più esperto tra gli artisti si posiziona dietro la testa della divinità e ne realizza gli occhi, lasciando colare la polvere bianca per creare due forme coniche che poi appiattisce, utilizzando un particolare specchio di bronzo. Ripete l'operazione, aggiungendo polvere di diversi colori, per creare l'iride e la pupilla. Il pittore si posiziona dietro la testa o ai lati, ma mai di fronte alla divinità, perché nel momento in cui questa "aprirà gli occhi", getterà un primo sguardo che potrebbe essere fatale all'artista.

Il concetto di *darshana*, lo sguardo divino e benevolo verso il devoto, può avere infatti anche una connotazione negativa e trasformarsi in malocchio. Ritroviamo qui quella polisemicità che abbiamo osservato nel *kolam*, l'intrinseca capacità di poter agire alternativamente e contemporaneamente nel bene o nel male, che è tipica degli oggetti rituali. Prima di poter guardare la divinità negli occhi e ricevere il *darshana* è necessario che siano compiute altre operazioni attorno al *kalam*, che il rito segua

IL PITTORE/OFFICIANTE SI PONE DIETRO LA TESTA DELLA DIVINITÀ BADHRAKALI PER REALIZZARNE GLI OCCHI. CHERUTURUTY, KERALA, 2011

<sup>27</sup> Sulle tecniche di consacrazione delle immagini si veda Freedberg 2009.

rigorosamente il suo protocollo. Infatti, se la *cerimonia dell'apertura degli occhi* è il momento in cui si crea una relazione tra devoto e divinità, grazie alla reciprocità dell'atto di osservare qualcuno negli occhi, il processo di animazione dell'immagine non è ancora completamente compiuto.

Terminata la pittura è necessario invocare l'energia divina attraverso l'intonazione di canti, preghiere e il dono di offerte. Sono tutti i partecipanti al rito che, insieme al bramano e ai pittori/officianti, chiamano la divinità e, con la loro energia, la invitano ad incarnarsi nella pittura. È attraverso questa serie di passaggi che il *kalam* è vivificato, fino a divenire il corpo stesso della divinità.

Possiamo leggere questo processo alla luce delle riflessioni di Gell sulle teorie esternaliste e internaliste dell'*agency*. Gell si chiede in che modo attribuiamo *agency* e intenzionalità agli altri. Secondo la teoria esternalista, poiché non abbiamo accesso all'interiorità degli altri, è osservando il comportamento e quegli aspetti visibili all'esterno che possiamo presupporre che gli altri siano esseri senzienti, dotati di intenzioni ed *agency*. Secondo la teoria internalista invece, è grazie al possesso o meno di un'interiorità, di quella che chiamiamo anima o spirito, che possiamo attribuire a un essere, anche non biologicamente vivente, il possesso di una *intentional psychology* e di *agency*.

Le due teorie sono riconducibili a due distinte strategie con cui si animano gli idoli (*ivi*: 126-154). La teoria esternalista si fonda sull'associare un ruolo sociale all'idolo all'interno del sistema di relazioni, ossia quei casi in cui gli idoli sono trattati come esseri umani: lavati, nutriti, vestiti, messi a riposo. Sono così inseriti, volenti o nolenti, in un sistema di relazioni dove si comportano come *patients*, il che implica da parte loro il possesso di un'*agency passiva*.

Non si tratta di azioni simboliche o esclusivamente simboliche: inserire gli idoli in un sistema di relazioni e trattarli come persone crea una *real physical interaction* tra esseri umani e divinità (*ivi*: 135). Nell'induismo la divinità, nella sua forma di statua o d'immagine pittorica, è considerata essenzialmente come un ospite d'onore, verso il quale il devoto ha tutte le attenzioni e gli accorgimenti appropriati. Ugualmente e specularmente la divinità, nella sua forma materiale, accetta ciò che le è offerto rimanendo imperturbabile, come si conviene ad un ospite e quindi mostrando un comportamento conforme alla situazione sociale in cui è inserita (*ivi*: 128).

La strategia esternalista può non essere sufficiente da sola per animare l'idolo, e l'agentività passiva di cui è investito deve essere affiancata spesso ad un'agentività di tipo attivo, infusa attraverso la strategia internalista. Questa consiste nel costruire l'idolo in maniera tale che vi sia un elemento che possa fare presupporre in esso il possesso di un'interiorità, che possa far intuire che l'idolo ha qualcosa dentro, uno spazio interno. Gli occhi, ci dice Gell, sono, tra tutti gli orifizi del corpo, quelli che in modo più diretto significano interiorità, possesso di un'anima. Non esclusivamente gli idoli antropomorfi sono vivificati

attraverso la strategia internalista: il conferimento d'interiorità può essere realizzato dotando l'idolo di altri tipi di cavità, comunque sempre separando in qualche modo la parte esteriore dalla sua parte interna.

Il conferimento di interiorità può essere ottenuto anche tramite la collocazione dell'idolo all'interno di uno spazio che funge come una sorta di corpo per esso, spesso il tempio. C'è infatti un'analogia tra il rapporto tra corpo e anima e il rapporto tra tempio e idolo (*ivi*: 136). Nel nostro caso la creazione del *pandal*, il tempio effimero in cui s'installa l'idolo nella sua forma di *kalam*, può essere allora letta come una strategia internalista, che serve a potenziare il processo di animazione. Spesso, ed anche nel caso della vivificazione del *kalam*, le due strategie si affiancano. I pittori/officianti seguono dapprima la strategia internalista creando il tempio, dotando l'immagine della divinità di una forma antropomorfa e poi degli occhi – compreso il terzo occhio – cavità che danno accesso alla sua interiorità.

Conclusa la pittura, procedono anche con la strategia externalista, invocando la presenza divina, cantando le sue gesta, presentando offerte. Questa fase del rito dura diverse ore e, quando la divinità è stata sufficientemente pregata, onorata, nutrita, giunge il momento di concludere il rito, inducendo l'essere divino ad abbandonare le sue spoglie mortali e visibili, affinché possa far ritorno nel regno ultraterreno.

Per raggiungere questo scopo interviene un danzatore – di solito un professionista affiliato a un tempio – che entra fisicamente nel *kalam* e lo distrugge fino a cancellarlo completamente, muovendosi su di esso in una danza rituale. Ballando sopra al corpo divino il danzatore entra in trance e viene posseduto dalla divinità, trasformandosi in un oracolo che porta agli astanti i suoi messaggi e la sua soddisfazione per le offerte ricevute.

DONNE IN STATO DI  
TRANCE CANCELLANO UN  
NAGAKALAM. CHERUTURUTY,  
KERALA, 2011.



La superficie del corpo divino, la sua materia di polvere, è infranta dal danzatore/oracolo che entra nella *pelle* della divinità e la porta su di sé per fargli prendere una nuova forma, una nuova pelle, quella umana adesso. Questo è possibile perché:

Ciò che conta è esclusivamente la duplicazione di pelli, esternamente verso il macrocosmo e internamente verso il microcosmo, e il fatto che tutte queste pelli siano strutturalmente omologhe; non esiste una “superficie” definitiva, non vi è alcun definitivo “dentro” ma soltanto un perenne passaggio dentro e fuori, ed è qui, in questo traffico verso e attraverso, che si risolve il mistero dell’animazione (Gell 1998: 148).

Concluso il momento della trance, il rito si chiude con nuove preghiere e canti e infine con la distribuzione tra i partecipanti della *prasadam*, il cibo sacro che è lo stesso corpo divino: nel caso del *kalam* si tratta della distribuzione della polvere della testa dell’idolo, cancellata per ultima, poi mangiata ed usata per segnarsi la fronte. L’agentività posseduta dal *kalam* è complessa e stratificata. Il prototipo possiede un’*agency* di



DONNA IN STATO DI TRANCE  
CANCELLA UN NAGAKALAM.  
CHERUTURUTY, KERALA, 2011

tipo secondario, poiché determina il modo in cui *l'index* dovrà apparire, ma la sua *agency* è mediata da quella dei pittori, gli *artists*, che invece hanno un'*agency* primaria rispetto all'*index*. Dall'osservazione dell'*index* è possibile abduurre la capacità dei pittori di creare una simile complessa figura, nonché il loro spirito devozionale.

Un osservatore keralese può dedurre inoltre tutta una serie di informazioni, che possono sfuggire invece a osservatori esterni. A seconda del tipo di divinità rappresentata, è possibile determinare l'appartenenza castale dei pittori, il periodo dell'anno in cui ci troviamo; a seconda della dimensione, dell'accuratezza e quantità di dettagli nell'immagine, è possibile intuire lo status sociale ed economico di chi ha commissionato il rito. A seconda dei colori usati e dell'espressione del volto della divinità, è possibile conoscere il suo stato d'animo e compiere un vero e proprio riconoscimento della divinità, che implica poi la memoria del mito che la racconta.

I destinatari appaiono due volte nella catena di relazioni: la prima volta all'inizio, come *agent/recipient*, perché sono coloro che hanno indetto il rito e che hanno commissionato il *kalam* a dare avvio alla catena di agentività, per cui poi l'artefatto viene ad esistere. La seconda volta figurano alla fine della catena, come *patient/recipient*, perché essi sono anche i destinatari della pittura e di tutta la cerimonia. Anche la divinità figura due volte nella catena: al principio come *agent/prototype* e alla fine come *patient/recipient*, perché è a lei che è destinato il *kalam* ed è per soddisfarla che *l'index* viene creato.

Ma l'*art nexus* intorno all'artefatto si complica ulteriormente: nel momento in cui il danzatore entra nel *kalam* e prende su di sé la divinità, è esso stesso a trasformarsi in *index*, a mostrare l'*agency* della divinità stessa, ossia il *prototype*, che adesso non è più incarnato nel *kalam*, ma nella persona posseduta. In questo caso, scompare la figura dell'*artist*: se solitamente all'*artist* si associa un'agentività primaria e lo si identifica con il creatore materiale dell'*index* – spesso una persona –, in questo caso invece la persona, ossia il danzatore, subisce involontariamente la possessione ed è un *patient/index* rispetto all'*agency* primaria dell'*agent/prototype*, la divinità.

Alla fine del processo, l'*index kalam* resta come scarto del corpo della divinità, ad un tempo di buon auspicio e pericoloso: la polvere, usata come *prasadam*, deve essere rimossa velocemente perché, a causa dell'essenziale polisemia degli oggetti rituali, la sua presenza divina, se non controllata, è sempre fonte di possibili pericoli.

#### L'OPERA DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER: INSTALLAZIONE E PERFORMANCE

È scontato osservare come, l'artista Marie-Thérèse Latuner, nella posizione di *recipient* di *kolam* e *kalam*, abbia una percezione assolutamente diversa dell'*agency* di questi oggetti artistici, rispetto a quella che ne hanno i loro supposti e consueti destinatari. Allo stesso tempo, è da questa banale osservazione che

dobbiamo partire per recuperare le intenzionalità dell'artista e la sua stessa *agency* nella dinamica appropriativa. Latuner, in qualità di osservatrice occidentale è interessata soprattutto all'aspetto estetico e formale di *kolam* e *kalam* e la volontà di trasportarli dal contesto rituale, dalla condizione anonima e dalla breve temporalità che gli è connaturata, all'ambito della galleria d'arte, dove invece acquisiscono il valore di opere d'arte, è sintomatico di questa diversa prospettiva sugli artefatti.

Latuner, durante una nostra conversazione, descrive la sua pratica affermando che, nel momento in cui trasporta *kolam* e *kalam* dalla strada e dal tempio, al contesto di una mostra in una galleria d'arte, "trasforma il gesto rituale in gesto artistico". (Conversazione videoregistrata con Marie-Thérèse Latuner, del 12/04/2012, Conflans-Sainte-Honorine, Parigi). Questa duplice concezione del disegno *kolam*, che riflette la distinzione tra arte occidentale e laica ed arte *esotica* e rituale, d'altra parte non è necessariamente oppositiva, come dimostra, ad esempio, l'incontro tra la signora Bavany Sai, disegnatrice di *kolam* e Marie-Thérèse Latuner.

Nel 2000 e nel 2001, a Pondicherry, le due collaborano alla realizzazione di composizioni con polveri, nelle quali le forme tradizionali tracciate da Bavany Sai, sono in parte cancellate e modificate da quelle non convenzionali tracciate da Latuner, dando vita a disegni ibridi. La loro collaborazione da luogo, nel 2002, ad un'esposizione all'Alliance Française, nella città tamil di Pondicherry: in questa mostra personale, l'artista francese espone le fotografie dei disegni ibridi realizzati insieme all'artista tamil ed invita quest'ultima a realizzare un *kolam* sulla soglia d'ingresso dell'Alliance Française, nel giorno d'inaugurazione.

Questo momento sarà un punto di svolta nella pratica di Bavany Sai: quella che per lei, fino ad allora, era stata una pratica rituale e convenzionale del *kolam*, svolta secondo i dettami della tradizione, diviene una vera e propria attività artistica ed un mestiere, che l'ha portata, nel corso degli anni, ad essere riconosciuta come un'artista nella sua città. Quando l'ho incontrata, nel 2011, Bavany Sai era ancora impegnata nell'attività di disegnatrice di *kolam*: le sue composizioni, che spaziano dai *kolam* tradizionali a disegni fantasiosi e "fuori regola", sono richieste nelle occasioni più svariate, da un pubblico prevalentemente occidentale.

Non posso qui dilungarmi ulteriormente sul racconto di questa esperienza, che d'altra parte ho analizzato nel corso della tesi (Carniani, 2013), rifacendomi in parte anche a quanto sostenuto dall'antropologo Jean-Loup Amselle (Amselle, 2005), quando scrive che, spesso, tra gli attori del sistema dell'arte occidentale – galleristi, critici, artisti – ed artisti extra-occidentali, si sviluppa una dinamica, per la quale i primi assumono il ruolo di demiurgo per gli altri, tirandoli fuori dall'ombra e dall'anonimato in cui si trovano, grazie ai contatti e le conoscenze possedute, al fine di inserirli in un sistema dall'arte, dove possano essere commercializzati.



Al di là di queste considerazioni, mi interessa mettere in luce che, la concezione del *kolam* come pratica esclusivamente rituale o esclusivamente artistica, è in realtà più sfumata di quanto si potrebbe supporre. Nelle parole della stessa Marie-Thérèse Latuner, riferendosi a Bavany Sai: “elle vient faire des dessins qu’on lui demande devant l’entrée de maisons et elle invente vraiment ces propres dessins, elle est vraiment sortie de structures traditionnelles des points et des lignes qui construisent, mais elle fait vraiment des choses beaucoup plus personnelles... alors où est la limite exacte du moment où elle est passée du geste rituel, religieux, quotidien, domestique, à quelque chose d’autre? Tout dépend aussi du regard qu’on a dessous” (tratto da una conversazione videoregistrata con Marie-Thérèse Latuner, del 17/03/2011, al Centre d’Art Albert Chanot, Clamart, Parigi).

L’esposizione inaugurata il 19 febbraio 2011 al Centre d’Art Albert Chanot di Clamart, nella periferia a sud di Parigi ed esposta qui per un mese, non aveva un titolo. L’invito recitava semplicemente: “Installations, dessins, vidéos, photographies” e preannunciava la presentazione di una *performance* intitolata “Petits rituels de la chute, avec poudres et corps, avec Gaëlle Mangin, danseuse”. Nel complesso, il dispositivo dell’installazione si presentava come un percorso, segnato da una soglia d’ingresso e una di uscita, che conduceva il visitatore attraverso composizioni realizzate al suolo con polveri colorate, oggetti, fotografie e video.<sup>28</sup>

Le superfici geometriche e colorate giacenti a terra avevano la capacità di suscitare nell’osservatore curiosità e incertezza, circa la loro natura e composizione: se, ad un primo sguardo, apparivano solide e definite, grazie anche alla presenza di alcuni oggetti in legno e ferro posti sopra di esse, quasi come tappeti monocromatici, a un’osservazione più attenta era possibile riconoscere la sottile materia di cui erano composte, notare av-

INSTALLAZIONE DI MARIE-  
THÉRÈSE LATUNER. CENTRE  
D’ART ALBERT CHANOT,  
CLAMART, PARIS, 2011

<sup>28</sup> La preparazione dell’opera in questione da parte di Marie-Thérèse Latuner e il modo con cui ho lavorato con le immagini, attraverso un montaggio che potesse tenere insieme i diversi attori della rete, i differenti siti dell’etnografia, è visionabile qui: [www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4](http://www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4). Si veda anche il sito personale dell’artista: [mtlatuner.com/video2.html](http://mtlatuner.com/video2.html)

DETTAGLIO DISEGNO CON POLVERE, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER. CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



DETTAGLIO DISEGNO CON POLVERE ISPIRATO AL PADI KOLAM, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER. CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



DETTAGLIO CUNETTA IN POLVERE, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRÈSE LATUNER. CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011



vallamenti e depressioni, scorgerne insomma tutta la fragilità e l'inconsistenza. Quasi tutti gli artefatti erano arricchiti da elementi figurativi semplici e minimali, come linee e punti, o più complessi, come disegni geometrici e floreali, o intrecci.

Una composizione, in particolare, rivelava la tridimensionalità del disegno: una base di polvere gialla, luminosa e profumata, sulla quale si ergevano cunette di polvere verde, piccole montagne dove la superficie s'impennava, abbandonava la dimensione dell'orizzontalità e prendeva quella inusuale della verticalità, oscillando tra disegno e scultura.

Un avviso, posto sulla soglia d'ingresso del percorso, informava il pubblico sul fatto che le composizioni erano state realizzate con polveri, senza specificare ulteriormente questo dato. Il messaggio invitava anche i visitatori a togliere le pro-

prie scarpe e a camminare esclusivamente lungo il cammino prestabilito, a causa delle fragilità dell'opera. Il percorso, come le sue modalità di fruizione, miravano all'obiettivo di indurre nel visitatore la sensazione di accedere ad uno spazio altro, separato da quello ordinario, grazie alla presenza di un *limen*<sup>29</sup>. Per varcarlo, i visitatori dovevano adottare uno specifico comportamento: compivano il gesto insolito di togliere le scarpe in un luogo pubblico ed entravano a piedi nudi in uno spazio percepito come nettamente distinto da quello da cui provenivano, perché delicato e bisognoso di un'attenzione particolare, che era l'artista stessa a richiedere loro.

La presenza di una vera e propria soglia d'ingresso e di uscita era suggerita anche dalla posizione e dal contenuto delle fotografie. Queste avevano l'effetto di situare il visitatore in un contesto culturale altro e in una dimensione rituale e sacra ed, al contempo, rivelavano in maniera implicita il riferimento dell'artista a questo universo e a questa cultura. La prima di queste era posta sul punto d'accesso all'installazione.

La verticalità dello scatto e il taglio del supporto della fotografia, stampata su una tela lunga e stretta, assimilavano l'immagine ad una porta, suggerendo nuovamente l'idea d'ingresso e producendo un coinvolgimento individuale, intimo ed emotivo. Era sprovvista di una didascalia e opaca, nel senso che la situazione reale ritratta non era pienamente riconoscibile ma, allo stesso tempo, alcuni dei suoi indici lasciavano supporre all'osservatore che si trattasse di una fotografia scattata, presumibilmente dalla stessa Latuner, in un Paese extra-europeo e in un luogo sacro.

La foggia e i colori degli abiti delle donne ritratte, le acconciature, il colore della loro pelle, sono tutti elementi che richia-

<sup>29</sup> Sui concetti di limale e liminoide rimando il lettore a Van Gennepe 1981 e Turner 1993.

Sull'impiego dei concetti di limen e rito di passaggio nell'opera di Latuner rimando a Carniani 2013.

FOTOGRAFIA D'INGRESSO, INSTALLAZIONE DI MARIE-THÉRESE LATUNER, CENTRE D'ART ALBERT CHANOT, CLAMART, PARIS, 2011.



<sup>30</sup> "Dess(e)ins transportés" del 2009 e "Dessins" del 2010.

mano all'osservatore un Paese orientale, presumibilmente l'India. La prossemica dei corpi delle donne, vicine tra loro, ma allo stesso tempo concentrate su uno spazio intimo e personale, rimanda ad una situazione di silenzio, introspezione e preghiera, coadiuvata dalla presenza delle numerose candele, delle composizioni floreali e dalla posizione raccolta e conserta delle figure. La presenza di una folla indistinta sullo sfondo, in cui le persone sembrano seguire uno stesso percorso, conferma l'idea che ci troviamo all'interno in un tempio o in un altro luogo in cui si stanno svolgendo attività rituali, come pure l'oscurità, attenuata dalla luce delle candele, e le colonne finemente scolpite, alle quali le donne sono appoggiate. Anche la seconda ed ultima fotografia, posta all'uscita del percorso, nonostante l'opacità della situazione reale raffigurata e la mancanza di una didascalia che la rendesse esplicita, riconduceva il visitatore ad una situazione simile a quella suggerita dalla prima: un contesto extra-europeo, presumibilmente indiano, a giudicare dall'aspetto della donna, dal suo abbigliamento, dal colore della pelle, dalla sua postura.

Il velo che le copre la testa, in particolare, fa pensare ad un Paese orientale e a una situazione legata alla sfera del religioso, per cui ne deduciamo che il contesto in cui la fotografia è stata scattata, probabilmente da Latuner, potrebbe essere quello di un tempio in India.

In entrambe le fotografie sono individuabili alcuni elementi artistici, in prossimità delle donne: piccoli diagrammi bianchi, che immaginiamo essere stati realizzati dalle donne stesse e che permettono all'osservatore di stabilire un primo collegamento estetico tra l'opera di Latuner e le immagini *esotiche* che questa ci propone.

I due video, proiettati lungo il percorso installativo, mostravano estratti di *performance* precedenti di Latuner<sup>30</sup> ed aveva-

FOTOGRAFIA D'USCITA,  
INSTALLAZIONE DI MARIE-  
THÉRÈSE LATUNER. CENTRE  
D'ART ALBERT CHANOT,  
CLAMART, PARIS, 2011.





GAELE MANGIN E MARIE-  
THÉRÈSE LATUNER,  
PERFORMANCE. CENTRE D'ART  
ALBERT CHANOT, CLAMART,  
PARIS, 2011.



GAELE MANGIN E MARIE-  
THÉRÈSE LATUNER,  
PERFORMANCE. CENTRE D'ART  
ALBERT CHANOT, CLAMART,  
PARIS, 2011.

no quindi la funzione d'informare il visitatore circa la sua pratica: svelavano la tecnica che questa impiega per disegnare con la polvere, mostrandola mentre disegna a terra e sul corpo di un ballerino e, grazie alla presenza delle date nei titoli di coda, fornivano informazioni temporali circa la sua opera, contribuendo a creare nel visitatore un effetto di fiducia e riconoscimento delle sue competenze artistiche.

La giornata d'inaugurazione si concludeva con una *performance* dal vivo, della durata di circa trenta minuti. L'artista disegnava con polvere di diversi colori sul corpo seminudo di una danzatrice: ne individuava superfici, cavità, depressioni e vi realizzava coni, punti e linee. La danzatrice, muovendosi piano e in prossimità del suolo, lasciava scivolare la polvere sulla pelle, fino a terra, ed aspettava un nuovo gesto di Latuner, per poi riprendere il movimento, in una serie di botta e risposta lenti e delicati, in un muto dialogo tra corpi.

In ragione della lentezza dei movimenti, della sensazione di controllo e precisione che questi trasmettevano ed anche per via della musica – suoni di gong rarefatti e vibranti prima, e musica classica contemporanea poi – la performance aveva un sapore solenne e mistico. La relazione tra danzatrice e artista rinvia al concetto di creazione, può essere letta come una metafora del rapporto tra divinità creatrice e creatura: i gesti dell'artista e la materia che la sua mano dissemina hanno il potere di far muo-

vere il corpo della danzatrice, che pare animata da questa forza esterna. Lo stesso titolo “Petits rituels de la chute, avec poudres et corps, avec Gaëlle Mangin, danseuse” con la presenza della parola *rito*, induceva ad assimilare le azioni sulla scena ad un comportamento ritualizzato e connesso alla sfera del sacro. Per la serata di chiusura dell’esposizione fu presentata una nuova performance, “Au soir des poudres. Rituels d’effacement”, nella quale le danzatrici Gaëlle Mangin e Claire Filmon hanno distrutto le composizioni in polvere di Latuner tramite il movimento dei loro corpi. In questa performance c’è un implicito riferimento alla distruzione rituale delle pitture kalam durante le cerimonie *kalam-eluttum-pattum*.<sup>31</sup>

Nel complesso, installazione e *performance* avevano l’effetto di suscitare una serie di domande nel pubblico, circa le intenzioni dell’artista, sul processo di costituzione dell’opera e sul rapporto tra l’artista e la cultura *esotica* evocata: perché si riferisce ad una cultura altra dalla propria? Perché espone immagini legate alla sfera religiosa e rituale? Che cosa sono queste polveri colorate e da dove provengono? È l’artista che ha ideato la tecnica di disegno? Perché disegna sui corpi? Qual è il legame tra l’artista e questo misterioso e indecifrabile *Oriente* che viene riproposto attraverso gesti, colori, odori, immagini e suoni?

Marie-Thérèse Latuner doveva aver previsto la quantità di questioni che l’esposizione avrebbe suscitato: infatti, dedicava la parte conclusiva del *vernissage* all’analisi dell’installazione e al racconto del suo percorso creativo. Questo momento non è concepito da Latuner come parte dell’opera, ma piuttosto come una necessità esplicativa, che l’artista sente di dovere al pubblico ma che, d’altra parte, viene soddisfatta esclusivamente in questa serata inaugurale. Per tutto il periodo in cui resterà esposta, l’opera dovrà essere in grado di trasportare l’*agency* e le intenzionalità dell’artista, senza il ricorso ad un spiegazione. Il pubblico a cui l’esposizione è destinata, il *patient/recipient*, non è omogeneo e l’opera si presta a molteplici interpretazioni. Possiamo immaginare che sia composto soprattutto da persone di nazionalità francese, probabilmente ben istruite.

È possibile che alcune tra queste posseggano conoscenze circa l’arte e la cultura indiana, che altre ne posseggano circa l’arte contemporanea occidentale, che altre ancora conoscano l’artista e il suo rapporto con l’India, così come è possibile che parte del pubblico non abbia nessuna di queste informazioni. Ogni individuo avrà quindi un diverso grado di accessibilità all’opera e ai prototipi a cui si riferisce, a seconda delle proprie competenze.

Ma possiamo parlare di *prototype* in questo caso? Il prototipo, seguendo Gell, è quell’entità che si suppone sia rappresentata nell’*index* ma, nelle opere di Latuner *kolam* e *kalam* non sono rappresentati, sono piuttosto impiegati come (più o meno) manifeste fonti di ispirazione. Degli artefatti, Latuner seleziona soltanto alcuni aspetti, quelli che ritiene essenziali e che sente in eco con le sue precedenti opere, col suo stesso lin-

<sup>31</sup> Nel video ho cercato di mostrare attraverso le immagini questa connessione tra performance artistica e rituale: [www.youtube.com/watch?v=I-3rhOOx06Q](http://www.youtube.com/watch?v=I-3rhOOx06Q)

guaggio creativo.<sup>32</sup> Ne impiega la materia, si appropria di alcune delle tecniche della mano, conserva il punto, la linea, le forme geometriche che sono alla base di queste composizioni. Giocando sugli elementi formali, li scompone e li ricompone per creare oggetti diversi e nuovi, che chiama *dessins flottants*. Il *kalam* perde le sue caratteristiche di diagramma chiuso e completo e il suo potere protettivo, per trasformarsi in un disegno aperto, senza centro. Il *kalam* non esiste più, il corpo della divinità è vivisezionato, scomposto nelle superfici monocromatiche di polvere e il suo potere divino è reso inefficace. Queste profonde trasformazioni sono possibili, l'artista può rompere drasticamente le regole formali ed estetiche di questi artefatti perché si appropria di essi dall'esterno, perché non fa parte dell'universo culturale e religioso di cui si appropria.

Nell'opera sono ugualmente presenti riferimenti ad artisti contemporanei come Wolfgang Laib e Anish Kapoor, che anche in questo caso non definiremo prototipi, ma riferimenti stilistici.<sup>33</sup> Possiamo immaginare che questo genere di riferimenti, vere e proprie citazioni interne al mondo dell'arte contemporanea, siano di più facile accesso per il pubblico a cui l'opera è destinata, un pubblico in prevalenza occidentale.

L'artista, come abbiamo visto, fa riferimento anche alle sue stesse opere precedenti, presentando video ed altri oggetti. Questi sono quindi impiegati come un modo per citare sé stessa, stabilire uno spazio di memoria e creare un discorso di anticipazioni e richiami tra le sue diverse opere. Impiegando ancora la terminologia di Gell, possiamo leggere questi elementi come *pretentions* e *retentions* rispetto alla sua opera intera, intesa come un *distributed object*, ossia quell'insieme distribuito di opere diverse, realizzate in passato o ancora non realizzate, che costituiscono l'opera della sua vita intera (*ivi*: 232-251) e che ci danno accesso alla sua interiorità.

In altre parole, la disposizione delle singole opere nell'*opera* di un artista, ognuna delle quali è in parte una ricapitolazione di opere precedenti e in parte un'anticipazione di opere non ancora realizzate, pare generare tra gli *indexes* (oggetti nel mondo materiale) lo stesso tipo di relazione che esiste tra gli *stati mentali* del processo cognitivo che riconosciamo come coscienza. In altre parole, la struttura temporale delle relazioni *index-verso-index* che è presente nell'opera dell'artista esterna o rende oggettivo lo stesso genere di relazioni che esiste tra gli stati mentali interni dell'artista come essere dotato di coscienza. L'*opera* dell'artista è flusso di coscienza (personalità in termini cognitivi, e temporali) scritto a grandi lettere, reso pubblico e accessibile (Gell 1998: 236).

La sera del *vernissage*, come abbiamo detto, Latuner ha voluto fornire al pubblico le chiavi di lettura dell'opera. Raccontava di come il suo lavoro traesse ispirazione, a livello stilistico e concettuale, dalle due tradizioni artistico-rituali *kolam* e *kalam*

<sup>32</sup> Prima dell'incontro con *kolam* e *kalam*, Latuner si era interessata all'*action painting*, a forme di disegno *hors papier*, al ruolo del corpo e della gravità nelle tecniche di disegno ed impiegava materiali come le polveri. Nelle tradizioni *kolam* e *kalam* Latuner ritrova elementi già presenti nel suo linguaggio creativo, avviene in lei una sorta di riconoscimento dell'esistenza di un nesso tra la sua opera e questi artefatti.

<sup>33</sup> Le *petits montages* di polvere verde presenti nell'installazione sono un *clin d'œil* all'artista tedesco Wolfgang Laib che nelle proprie opere realizza sculture simili, quelle che chiama *montagne*, con lo stesso procedimento e nella stessa scala, ma utilizzando polline e riso. Il riferimento alle opere dell'artista anglo-indiano Anish Kapoor è individuabile nella scelta dei materiali effimeri come la polvere e i pigmenti.

e ne forniva una descrizione piuttosto accurata. Si soffermava soprattutto sul suo personale rapporto con questi artefatti e con la cultura in cui hanno origine, raccontando di aver appreso le tecniche del disegno alla polvere viaggiando in più occasioni in Tamil Nadu, di aver frequentato disegnatrici tamil e scuole d'arte, di aver assistito, in Kerala, alle cerimonie induiste *kalam-eluttum-pattum*, dove vengono realizzate e distrutte le pitture *kalam*. Raccontava quali fossero stati gli elementi tecnici, formali e rituali delle due tradizioni che più l'avevano affascinata e spiegava che le polveri impiegate nell'opera le erano state spedite da un artista e officiante keralese, Haridas Kurup, ed erano le stesse utilizzate nelle pitture *kalam* e nei disegni *kolam*. Nell'intraprendere questo racconto, questa spiegazione volta a chiarire i contorni del suo processo d'appropriazione, Latuner precisava preventivamente di non essere un'antropologa o un'esperta di cultura indiana.

Questo passaggio è molto interessante perché, attraverso l'affermazione dello statuto di artista e la presa di distanza dalla figura dell'antropologo, Latuner compie una sorta di giustificazione del proprio operato, si sgancia dalla necessità di scientificità e di rigore disciplinare e si conquista uno spazio di libertà di azione nella sua pratica di appropriazione del materiale culturale *esotico*. La libertà che gli artisti hanno di appropriarsi e manipolare oggetti, materiali, concetti provenienti da culture differenti dalla propria è molto diversa da quella che possono permettersi appunto etnologi e antropologi nell'affrontare la differenza culturale. Molti artisti contemporanei, d'altra parte, si interessano a società e fatti culturali che sono classicamente oggetto dell'indagine etnografica e della riflessione antropologica ed impiegano, sempre più frequentemente, strumenti tratti da queste discipline, ad esempio, compiendo ricerche sul campo, dotandosi di informatori, realizzando interviste.

Quello che ci preme sottolineare è l'attenzione che molti artisti contemporanei occidentali mostrano per questioni di interesse antropologico come il genere, l'identità o la ritualità, nel nostro caso.<sup>34</sup> Assimilando la galleria d'arte ad uno spazio rituale e trasformando questo luogo tramite l'uso dei materiali (Schneider-Wright 2006: 46) e attraverso la creazione di un dispositivo pensato come una sorta di rito di passaggio, Latuner intende trasportare il pubblico verso un'esperienza di fruizione artistica, nella quale l'opera è presupposta avere un impatto emotivo sui suoi fruitori ed essere in grado, grazie alla presenza di immagini, suoni, materiali, forme e odori, di accompagnarli verso una dimensione diversa da quella ordinaria, verso un universo rituale e sacro, suggerito tramite l'evocazione di una cultura Altra.

Ma in che misura questo avviene? L'*index* riesce a trasportare nel *casual milieu* le intenzioni dell'artista, la sua specifica *agency* e quella che *kolam* e *kalam* hanno esercitato su di lei? In che misura le *abuzioni* che possiamo compiere a partire dall'opera, sulle relazioni esistenti tra *artist*, *index*, *prototype*, *recipient*, ci illuminano sul ruolo dell'opera come agente so-

<sup>34</sup> Per delle letture sui rapporti tra antropologia, ricerca etnografica e arte contemporanea, rinvio il lettore a Schneider-Wright 2006, 2010; Schneider 2011, 2012; Marano 2013; Marcus-Meyers 1995 e Foster 2006.

ciale? Quanto ci aiutano ad esplorare le dinamiche dell'appropriazione, la relazione tra artista e coloro da cui si appropria, le questioni etiche che sottendono a questo rapporto? L'abduzione che riguarda l'*artist*, chi ha materialmente prodotto l'*index*, è una scommessa cognitiva piuttosto sicura, sappiamo che l'*artist* è Marie-Thérèse Latuner, perché chi visita l'esposizione ha accesso diretto a questa informazione: l'opera d'arte nella galleria è firmata, è presentato come il prodotto individuale di un'artista specifico.

Attraverso l'*agency* dell'opera si deduce l'*agency* di Marie-Thérèse Latuner, si può supporre l'esistenza di una relazione tra lei e la cultura a cui fa riferimento, immaginare una serie di esperienze nel suo passato e di competenze che ha acquisito, scommettere sulle modalità con cui ha realizzato l'installazione ed interpretare le sue intenzioni. Attraverso l'oggetto materiale abbiamo accesso, come suggerisce Gell, *to another mind*, all'interiorità del suo realizzatore materiale (Gell 1998: 221-228) L'*index*, in qualità di *secondary agent*, trasporta nel contesto delle relazioni sociali l'*agency* dell'artista, incorpora le sue capacità e conoscenze, quelli che possono essere stati gli eventi significativi del suo passato, le sue attuali intenzioni.

Ma quanto ci racconta sulla qualità di questa relazione? Per esempio, la scelta dell'artista di esporre, nei punti d'ingresso e di uscita del percorso installativo, le immagini delle donne tamil accanto ai *kolam* può essere letta come un'esigenza di trasparenza circa la provenienza della sua ispirazione artistica, come un modo per dare voce a coloro da cui si è appropriata. Similmente, l'evocazione del contesto indiano e della dimensione rituale a cui questi oggetti appartengono, sembra testimoniare la volontà di attenuare l'effetto di decontestualizzazione tipico dei casi in cui materiali culturali altri, sono trasportati in ambiti diversi. Allo stesso tempo però, i riferimenti vaghi, l'evocazione di un generico mondo *esotico* e rituale, in mancanza di una spiegazione che racconti i luoghi, gli attori e le dinamiche del processo appropriativo, rischia di suscitare perplessità e distanza da parte del pubblico, perché l'appropriazione in sé, se non è percepita come pratica ermeneutica e di comprensione dell'altro, conserva un carattere negativo, appare come una sorta di *furto* della proprietà intellettuale altrui.

È quello che sostiene Arnd Schneider quando, citando Barman e Bush, ricorda come "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 in Schneider 2011: 24). L'appropriazione del materiale culturale *esotico* testimonierebbe allora anche l'esistenza di un preciso rapporto di potere, tra chi si appropria e coloro da cui ci si appropria. Se consideriamo la spiegazione che Marie-Thérèse Latuner offre al pubblico circa il suo rapporto con gli artefatti e gli artisti indiani, dal punto di vista di Gell, come un *index* che ci informa sulle intenzionalità dell'artista, vi possiamo leggere un tentativo – debole, ma pur sempre messo in atto – di dare profondità e valore etico al processo di

appropriazione, di dare voce ai soggetti da cui si appropriata, di restituire il contesto delle loro pratiche artistiche e rituali, e un modo per arginare le possibili interpretazioni “negative” della sua opera, come mero interesse *esotista* per l’Altro e come riflesso di un rapporto di potere sbilanciato.

Recuperare le intenzionalità, l’*agency* degli individui nei processi appropriativi – quella di Marie-Thérèse Latuner, così come quella delle disegnatrici di *kolam* e dei pittori *kalam* –, può quindi costituire una strategia utile per poter rivedere il concetto stesso di appropriazione e farne, come suggerisce Schneider, uno strumento ermeneutico di comprensione della differenza culturale. Secondo l’antropologo tedesco:

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 (Schneider, 2011, p. 20).

La teoria dell’*agency*, potrebbe quindi aiutarci ad analizzare le dinamiche dell’atto di appropriazione, recuperando la dimensione individuale nei processi di globalizzazione e nei contatti interculturali, ponendo l’accento sulle strategie e le intenzioni dei singoli artisti. Per comprendere queste dinamiche, come suggerisce ancora una volta Schneider:

Quello di cui abbiamo bisogno credo sia un concetto di appropriazione basato sulla comprensione dell’altro o dei prodotti dell’altro (gli artefatti) che veda nell’appropriazione una pratica di esperienza di “apprendimento” [...] Seguendo questa linea di ragionamento, potremmo approdare a un concetto di appropriazione che riconcili la dimensione dell’*agency* con quella dalla “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). 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 corre in concetto di appropriazione di Ricoeur). Ciò che dovrebbe essere ristabilita è l’intenzionalità dell’Altro, dandogli voce e disalienandolo dall’atto dell’appropriazione (*ivi*: 23).

Ci auguriamo che questo scritto possa essere considerato come un modesto tentativo in questo senso e stimoli nuove riflessioni su questi argomenti.

## REFERENCES

- ABÈLÈS, Marc  
2008 *Anthropologie de la globalisation*. Parigi: Payot.
- AMSELLE, Jean Loup  
2004 *Logiche meticce*. Torino: Bollati Boringhieri;  
ed. or. *Logiques métisses*. Paris: Edition Payot, 1990.  
2005 *L'art de la friche*. Mayenne: Flammarion.
- APPADURAI, Arjun  
1988 *The social life of things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.  
2001 *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi; ed.or.  
*Modernity at large: Cultural Dimension of Globalization*, London-Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ASCHER, Marcia  
2002 The kolam tradition. In *American Scientist*, 90: 57-63.
- BLOCH, Maurice  
1999 Une nouvelle théorie de l'art. A propos d'Art and Agency d'Alfred Gell. *Terrain*, 32 :119-128.
- BOCCALI, Giuliano  
2009 *Suggerzioni indiane*. Roma-Bari: Laterza.
- BOURDIEU, Pierre  
2003 *Per una teoria della pratica*. Roma: Raffaello Cortina Editore; ed. or. *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Ginevra, Droz, 1972.
- CAPPELLETTO, Francesca  
2009 (ed) *Vivere l'etnografia*. Firenze: SEID.
- CARNIANI, MariaNovella  
2013 *Kolam e Kalam in viaggio tra l'India del Sud e Parigi: un dialogo tra antropologia e arte contemporanea*. Tesi di laurea magistrale non pubblicata. Siena:Università degli Studi di Siena.
- CLIFFORD, James & MARCUS, George  
1998 *Scrivere le culture*. Roma: Meltemi; ed. or. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- Clifford, James  
1993 *I frutti puri impazziscono*. Torino: Bollati Boringhieri; ed.or. *The predicament of Culture*, Cambridge, The President and Fellows of Harvard School, 1988.  
2008 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del XX secolo*.

- Torino, Bollati Boringhieri; ed. or. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- CSORDAS, Thomas  
1990 *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. *Ethos*, 18 (1): 5- 47.
- CHUA, Lina & ELLIOT, Mark  
2013 *Distributed Objects: Meaning and Mattering after Alfred Gell*. Oxford, NewYork: Berghahn Book.
- DEVOTO, Giacomo & OLI, Giancarlo,  
1990 *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Edizione Le Monnier.
- DALLAPICCOLA, Anna L.  
2002 *Dictionary of Hindu Lore and Legend*. NewYork: Thames & Hudson.
- ECO, Umberto  
1976 *A Theory of Semantics*. Bloomington: Indiana University Press.
- FAETA, Francesco  
2003 *Le strategie dell'occhio*. Milano: Franco Angeli.  
2011 *Le ragioni dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- FOSTER, Hal  
2006 *Il ritorno del reale*. Milano: Postmedia; *The Return of the Real*, Massachusetts: Massachusetts Insitute of Technology, 1996.
- FREEDBERG, David  
2009 *Il potere delle immagini*. Torino: Einaudi; ed. or. 1989, *The power of Image. Studies in the History and Thoery of Response*. Chicago: University Press of Chicago.
- GEERTZ, Clifford  
1987 *Interpretazione di culture*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *The interpretation of culture*. New York: Basic Book, 1973.  
1988 *Antropologia interpretativa*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *Local knowledge. Further Essays in interpretative anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- Gell, Alfred  
1998 *Art and Agency*. New York: Oxford University Press.

- GOPALAN, Venkatraman & VANLEEUEWEN, Brian K  
 2015 *A Topological Approach to Creating any Pulli Kolam, an Artform from Southern India*. Accessed online, May, 5- 2015: [arxiv.org/pdf/1503.02130v2.pdf](http://arxiv.org/pdf/1503.02130v2.pdf)
- GRASSENI, Cristina  
 2003 *Lo sguardo della mano*. Bergamo: Edizioni Sestante.
- GRASSENI, Cristina & RONZON, Francesco  
 2004 *Pratiche e cognizione. Note di ecologia della cultura*. Roma: Meltemi.
- Guglielmino, Giorgio  
 2009 *Le parole dell'arte contemporanea*. Torino: Allemandi & C.
- HUBER, Henri & MAUSS, Marcel  
 1981 *Saggio sulla natura e la funzione del sacrificio*, Brescia: Morcelliana; ed.or. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1899.
- INGOLD, Tim  
 2001 *Ecologia della cultura*. Roma: Meltemi; ed. or *The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.
- JONES, Clifford R.  
 1982 Kalam-eluttum: Art and ritual in Kerala. In *Religious Festivals in South-India and Sri-Lanka*, Guy R. Welbon & Glenn E. Yocum (eds). New Delhi: Monhar. Pp. 269-94.
- JUMEL, Chantal  
 2010 *Kolam Kalam*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.  
 2013 *Voyage dans l'imaginaire indien. Kolam dessins éphémères des femmes tamoules*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- KRISHNAMURTI, Rukmini  
 1998 *Kolam, a living tradition of South of India*. Chennai: Seethalaksmi Publications.
- LAINE, Anna  
 2009 *In conversation with the Kolam Practice*. Gothenburg: University of Gothenburg.
- LATOUR, Bruno  
 2009 *Non siamo mai stati moderni*. Milano: Elèuthera; ed. or. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.

- LEIRIS, Michel  
 1988 *La possession e i suoi aspetti teatrali*. Milano: Ubolibri; ed. or. *La possession et ses aspects théatéraux chez les Ethiopiens de Gondar*. Paris: Librairie Plon, 1958.
- LÉVI, Sylvain  
 2009 *La dottrina del sacrificio nei Brahmana*. Milano: Adelphi; ed. or. *La Doctrine du sacrifice dans les Brahmanas*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- LIU, Yang & TOUSSAINT, Godfried  
 2009 A Simple Algorithm for Constructing Perfect Monolinear Sona Tree Drawings, and its Application to Visual Art Education. In *Proceedings of The 8th International Conference on Artificial Intelligence, Knowledge Engineering and Data Bases*. Cambridge: University of Cambridge. Pp. 288-294.
- MAROTTI, Feruccio  
 1984 *Il volto dell'invisibile*, a cura di, Roma: Bulloni.
- MALAMOUD, Charles  
 1994 *Cuocere il mondo*. Milano: Adelphi; ed. or. *Cuire le monde*. Paris: La découverte, 1989.
- MARCUS, George A. & MEYERS, Fred R,  
 1995 *The traffic in culture*. California: University of California Press.
- MARCUS, George A,  
 1995 Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*. 24: Pp. 95-117.
- MARANO, Francesco  
 2013 (ed) *Mappare. Antropologia Arte Scienza*. Matera: Altrimedia Edizioni.  
 2013 *L'etnografo come artista*. Roma: CISU.
- MAUSS, Marcel  
 2000 *Teoria della magia ed altri saggi*. Torino: Einaudi; ed.or. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.
- NAGARAJAN, Vijaya R.  
 1995 Hosting the Divine: The Kolam in Tamilnad. In *Mud, Mirror and Thread: Folk Traditions of Rural India*. Nora Fisher (eds). Ahmedabad: Mapin Publishing Pvt. Ltd. Pp. 192-203.  
 1998 *Hosting the Divine: The Kolam as Ritual, Art, and*

- Ecology in Tamil Nadu, India*. Berkeley: University of Berkeley.
- 1998 The Earth as Goddess Bhū Devi: Toward a Theory of “Embedded Ecologies” in Folk Hinduism. In *Purifying the Earth Body of God*. Lance Nelson (eds). Albany, New York: State University of New York Press. Pp. 269- 295.
- 2000 Rituals of Embedded Ecologies: Drawing Kolams, Marrying Trees, and Generating Auspiciousness. In *Hinduism and Ecology, The Intersection of Earth, Sky, and Water*. Christopher K. Chapple & Mary E. Tucker (eds). Cambridge Massachusetts: Harvard University Press. Pp. 453-468.
- O'RELLY, Sally
- 2011 *Il corpo nell'arte contemporanea*. Torino: Einaudi; ed. or. *The Body in Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2009.
- OSBORNE, Robin & TANNER, Jeremy (eds)
- 2007 *Art's Agency and Art History*. Oxford: Blackwell.
- PIASERE, Leonardo
- 2002 *L'etnografo imperfetto*. Roma-Bari: Laterza.
- PENNACINI, Cecilia
- 2005 *Filmare le culture*. Roma: Carocci.
- PIZZA, Giovanni
- 2005 *Antropologia medica. Saperi, pratiche e politiche del corpo*. Roma: Carocci.
- POLI, Francesco
- 2003 (ed) *Arte contemporanea*. Milano: Mondadori Electa.
- PUCCI, Giuseppe
- 2008 Agency, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica. In *Ricerche di storia dell'arte* (ed) Antonio Pinelli & Paolo Marconi. Roma: Carocci. 94: Pp. 35-40
- RENOU, Louis
- 1951 *L'hindouisme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- RINALDI, Cirus
- 2004 Corpo, corpi, incorporazioni: bodyframes e bodyscapes nell'immaginario contemporaneo. In *AA.VV.. Pensare la complessità. Itinerari interdisciplinari*. Palermo: Sigma. Pp. 253-297.

- SAID, Eduard W.,  
2001 *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli; ed. or. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher  
2006 (eds) *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.  
2010 (eds) *Between Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- SCHNEIDER, Arnd  
2011 Sull'appropriazione. Un riesame critico del concetto e delle sue applicazioni nelle pratiche artistiche globali. *Annuario di Antropologia, "Arte"*. A cura di Ivan Bargna. Milano: Ledizioni LediPublishing. Pp. 13-32.  
2012 Anthropology and Art. In *The SAGE Handbook of social Anthropology*, 1 (eds) Richard Fardon, Olivia Harris, Trevor Marchand, Cris Shore, Veronica Strang, Richard Wilson, Mark Nuttal. London: Sage. Pp. 56-71.
- THOMAS, N. - PINNEY, C.  
2001 (eds) *Beyond Aesthetics*. Oxford: Berg.
- TURNER, Victor  
1986 *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino; ed. or. *From Ritual to Teathre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.  
1993 *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino; ed. or. *The Anthropology of Performance*. New York: Pay Publications, 1986.
- VAN GENNEP, Arnold  
1981 *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri; ed. or. *Les Rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.
- WARING, Timothy M.  
2012 Sequential Encoding of Tamil Kolam Patterns. *Forma*. Vol. 22, 2007, University of Maine. Pp. 55-64.
- VIDEOGRAFIA
- CARNIANI, MariaNovella  
2013 *Kolam, Kalam: Traveling between Paris and Southern India*. 50 min. Siena.  
Estratti del film:  
[www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4](http://www.youtube.com/watch?v=1HG5WuD2VP4)  
[www.youtube.com/watch?v=l-3rhOOxo6Q](http://www.youtube.com/watch?v=l-3rhOOxo6Q)
- LATUNER, Marie-Thérèse  
Sito ufficiale: [mllatuner.com/video2.html](http://mllatuner.com/video2.html)